

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

Facultad de Filología, Traducción y Comunicación

Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación



**Poesía española joven:
un estudio del campo poético (2000-2019)**

Raúl Molina Gil

Directores: Jenaro Talens Carmona
y Antonio Méndez Rubio

Programa de doctorado:
Lenguas, Literaturas, Culturas y sus Aplicaciones

València, octubre de 2019

A mi abuela, Rosario Picó Punter,
in memoriam.

Hay una luz remota, sin embargo,
y sé que no estoy solo

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Esta Tesis Doctoral ha sido posible gracias a una Ayuda para la Contratación de Personal Investigador en Formación de Carácter Predoctoral (ACIF, 2016) otorgada por la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana

Agradecimientos

Han sido varias las ocasiones en las que he pensado que, en realidad, mi vocación pudiera haber sido la de ser corredor de fondo. Dar zancadas, una tras otra, acompasando la respiración durante cuarenta y dos kilómetros y ciento noventa metros mientras a mi alrededor se sucedían árboles, edificios, personas, calles y paisajes, como pasaban los fotogramas en aquellos arcaicos cinematógrafos. Al fin y al cabo, también los Lumière, por ejemplo, eran un poco corredores de fondo. Como lo son también los poetas y, por qué no, quienes nos hemos dedicado a la investigación. Corredor de fondo, decía, quizás por recorrer caminos (salirse en ciertas ocasiones de la ruta y pensar que, quizás, no valiera la pena volver al sendero marcado, sino llegar a la meta haciendo caso omiso a las señales), o probablemente por lo utópico que resulta pensar en una persona corriendo contra el crono (como si fuera posible ganarle siquiera un segundo de ventaja al tiempo) y, claro, también porque siempre he creído que poco hay más osado y más feroz que la solitaria lucha contra uno mismo. Por fortuna (o por desgracia, quién sabe) nunca me he dedicado a devorar cuarenta y dos kilómetros y ciento noventa y cinco metros, sino a recorrer las geografías y las rutas de lo literario. Este es el resultado de dichas navegaciones y divagaciones.

Afortunadamente, y a pesar de la soledad que toda tesis doctoral requiere, ha habido quienes día a día han acompañado a quien estas líneas escribe en su lucha contra el tiempo y las dificultades. Antonio Méndez Rubio, que supo dirigir a un joven y (hasta cierto punto) perdido doctorando, y guiarlo hasta lo que hoy en día es. A él, no solo debo reconocerle lo profesional, si se quiere llamar así, sino sobre todo lo personal, porque creo que nada hay tan positivo en todo esto que dejar de lado las cuestiones sobre la tesis para dar paso a las preguntas sobre la vida. Antonio, amigo, gracias. También, por supuesto, a Jenaro Talens Carmona, por confiar en un proyecto en ciernes que ahora es ya una realidad.

Parte de esta tesis se gestó en los pasillos y aulas de una ciudad perdida entre los maizales del Midwest: Iowa City. Fue Luis Martín-Estudillo quien allí estuvo al pie del cañón y también Ana Rodríguez-Rodríguez, a quienes nunca podré agradecer que hicieran a The University of Iowa un espacio al que siempre querré regresar. De aquellas cafeterías recordaré las conversaciones con Luis Muñoz, las noches con Gilmar, las conversaciones entre el humo de los cigarrillos con Sooraj, las discusiones sobre literatura con Nieves, con Lolita Copacabana, con Pachón, con Elisa o con Ollin (quienes

marcharon al Midwest para encontrarse con el refugio y el infierno de la escritura), las horas pasadas con Javiera (que se repitieron, por suerte, más cerca de casa) o el pequeño reducto valenciano que creó Vicent. Pero el Midwest también fue Alberto y los breves paseos por el campus y las avenidas de Kansas City. Y, por supuesto, nunca podré decir lo que agradezco a Juanri Catalá la bienvenida, los viajes, la compañía, los consejos y la amistad: quién iba a decirnos que después de tantos años compartidos en Castellnovo, iba a ser Chicago la ciudad.

Un año después llegaron David Becerra y Mara, que nos descubrieron la Bruselas que más quisimos disfrutar: la Mort Subite y el Cèltica son, también, parte de esta tesis. Como también lo han sido las calles de Bourdeaux y, claro, Isabelle.

Pero no hay que irse tan lejos para saberse acompañado en esta carrera que llega ahora a una de sus metas. Más cerca de casa, en València, la Universidad ha creado unos vínculos que nunca estaré capacitado para valorar en su justa medida. Ángela Martínez Fernández, amiga: por tanto que no sé decirlo, y creo que es ese el mayor cumplido que puedo hacer; a Núria, por el cuidado, el cariño y la amistad desbordante; a Jaume, que me enseñó a leer cuando todavía era un joven alumno de grado y que es hoy indispensable en esto de la vida; a Ana Clara, por la lucha y la resistencia; a Virginia, por tanta comprensión y afecto; a Marta, por confiarme que era posible transitar otras geografías; a Martina, a Tony, a Karol y a Alejandra, que han dejado de ser compañeros para habitar el territorio de la amistad; y, claro, al resto de gente del despacho 23. Es eso lo que queda después de todo.

Madrid ha sido y es querido. En ello tiene buena parte de culpa Álvaro López Fernández desde aquellos ya lejanos días en las aulas de la Universitat Autònoma de Barcelona hasta hoy, cuando ya podemos decir que hemos caminado de la mano tantos y tantos caminos: sigamos, amigo, recorriéndolos. Y, también, Jaime Oliveros porque hay que hacer fuego, es cierto, pero es mejor quemarlo todo juntos. No quiero olvidarme, es evidente, de Emilio Peral, por la confianza y las posibilidades. Barcelona fue casa y es ahora recuerdo. De allí me llevo Rafael Banegas y sus sobremesas (trasladadas después a un Castellón convertido en nódulo), así como el cariño de Bea y de Christian; de los días de máster, quedan en mi recuerdo Montse (cuántas conversaciones sobre Gil de Biedma), Kika (*Welcome to the jungle* será siempre canción) y Víctor (por el Carrer Jorge Manrique: él sabe por qué).

Hay tanto en Castellnovo que no sabría ni explicarlo. Pero si hay alguien, por encima de todos, ese es Manolo. Esta tesis, como mi vida en general, amigo, tiene mucho de ti, aunque nunca te lo haya dicho, y a buen seguro sé que ese porvenir que es ya presente estará también tan cerca como lo hemos estado desde que tengo uso de razón. Por todo, gracias.

A mis padres, Loli y Juan Luis, por enseñarme a luchar cada día cuando el viento azota cada vez más fuerte: por tanto y todo, padres, por tanto y todo. A Ramona, mi abuela, la viva imagen del cariño y del amor, pero también de una estoica lucha que es el más claro símbolo de que la vida consiste muchas veces en bregarse en todos los frentes posibles. A Lucía, Ana y Tomás, por ser y estar. Y, claro, a Josi (conversaciones y conversaciones), a Lourdes, a Begoña, a Jose, a Adela y a Vicente: familia, os quiero. Y, claro, a quienes ya no están: Rosario, Roberto, Pedro, Ana, Juan y Lorenzo.

A Yolanda, porque no concibo otra forma de vida que no sea compartida. Gracias, cariño, por el amor, por la fuerza, por ser hombro en días grises y sonrisa en los alegres, por la paciencia de estos meses de encierro y escritura, por el verano, por el invierno, por lo vivido y por lo que vendrá: «Que esta noche me las piro / a enseñarle los dientes al mundo contigo».

Pero, sobre todo, esta tesis es para Rosario Picó Punter, que no pudo ver cómo su nieto ponía la guinda a unos estudios que sin ella no hubieran sido siquiera imaginables. Porque venimos, abuela, de la tierra y no de los despachos, y es eso lo que nos ha hecho luchadores incansables. Has sido y eres el más claro ejemplo en esto de ir viviendo: mi recuerdo, por ello, flota entre bailes, risas y energía, pero es inevitable rememorar los últimos días de batalla sin cuartel contra la mierda (y perdonadme la expresión) de enfermedad que nos arrebató a quien más fuerza tenía: a la mejor corredora de fondo que he conocido y conoceré. Siempre, me dijo un amigo que de esto sabe un rato, se van quienes más ganas tienen de quedarse. Por ti seguiremos, hoy y siempre, los acordes y los pasos, y reiremos, a pesar de todo. Te quiero.

Valencia-Castellnovo,

6 de octubre de 2019

Índice

Resumen	19
Abstract	25
0. El estudio panorámico de la poesía española joven: metodología y objetivos.....	31
1. Decir (en/el) presente o cómo abordar el estudio de la más reciente poesía: fundamentos teóricos para un estudio del campo literario.....	45
1.1. Unas necesarias consideraciones teóricas de base y referencia	47
1.2. El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) ha contado la poesía contemporánea.....	58
2. El efecto 2000: la poesía española en la era de lo <i>post</i>	91
3. La materialización (o no) de los vaticinios del efecto 2000: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?.....	129
3.1. 1 «No soy lo que soñaron»: la emergencia de los nuevos nombres en el año 2001.....	149
3.2. 2 «Comienza el derrame de los cimientos»: continuidades y derivas	171
3.3. «Herederos de todos los despojos»: 2006 o la definitiva apertura del campo poético.....	191
3.4. Sobre la práctica antológica reciente en la España contemporánea	206
3.4.1. Un breve recorrido histórico-crítico: presencia, auge e importancia de las antologías en el campo poético.....	208
3.4.2. Castellet como modelo: genealogía del pleito de las generaciones y de las antologías	213

3.4.3. La lucha por las premisas en los márgenes del campo: feroces, críticos y disidentes	222
3.4.4. ¿Pueden hablar los nacidos en los ochenta?	227
3.4.5. Hacia una cartografía del campo actual I: la presencia de las nuevas voces en las antologías diacrónicas	236
3.4.6. Hacia una cartografía del campo actual II: la presencia de las nuevas voces en las antologías sincrónicas	246
3.5. A modo de conclusión (todavía parcial).....	267
4. Las líneas estéticas de un territorio en crisis: sobre continuidades, inercias, derivas y fracturas en el campo poético actual en España.....	273
4.1. 1 «Y seguir llevando flores a su tumba»: las derivas de las poéticas de la experiencia	278
4.2. «Pero no olvidemos que las nubes aún siguen altas»: derivas de la poesía de la conciencia crítica.....	312
4.3. «Solo queda de mi cuerpo la sintaxis»: la crisis del lenguaje y de la representación (sobre el gesto silenciario y la destrucción de la forma)	351
4.4. «Te deseo un poema sin adornos»: sobre la poesía best seller y los procesos de bestsellerización	392
4.5. «El origen es una herida que nunca cierra»: las sendas de la poesía neorruralista	428
5. Unas conclusiones sobre un territorio en permanente construcción: la poesía española joven (2000-2019	467
5. Some conclusions on a territory under permanent construction: the young Spanish poetry (2000-2019).....	487
Referencias bibliográficas	507

Resumen¹

«Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre», decía José Ángel Valente en uno de sus más reconocidos poemas. Varios versos después apuntaba que «hay una luz remota, sin embargo, / y sé que no estoy solo». Similar es la sensación de quienes investigamos sobre la más reciente poesía escrita en España por los autores más jóvenes del panorama: aquellos que nacieron a finales de los años setenta y durante las dos décadas siguientes, y que comenzaron su andadura por el campo literario ya en el nuevo milenio. Digo similar porque parece que aquí y ahora también nos encontramos, como el hablante lírico del poema de Valente, en unas geografías donde «el corazón / tiene la sequedad de la piedra». Aunque es cierto que existe esa «mano al fin que comparte mi vida» y que toma la forma de parciales acercamientos a las recientes prácticas poéticas (a modo de artículos, antologías, reseñas, libros colectivos, alguna pequeña monografía, unos cuantos trabajos de final de máster y determinados capítulos de unas cuantas tesis doctorales), no han sido demasiados ni, por supuesto, han ahondado con la profundidad requerida el campo poético actual en su conjunto (lo cual, por otra parte, no quiere decir que esos estudios parciales no sean, en muchos casos, de una relevante e incuestionable calidad; así pues, decimos parciales en tanto atienden a una determinada y casi siempre reducida área, como podría ser la obra de un autor concreto o algún detalle transversal a un determinado conjunto de ellos). Esta tesis doctoral nace, pues, con el objetivo (tan optimista que se torna utópico) de rellenar (o, mejor, de comenzar a rellenar) ese vacío de la crítica y de la investigación.

¹ Con la finalidad de optar a la mención internacional, el resumen y las conclusiones de esta tesis doctoral serán presentadas, además de en castellano, en «una de las lenguas habituales para la comunicación científica en su campo de conocimiento, diferente de cualquiera de las lenguas oficiales de España», tal y como indica el artículo 9 – sección B del «Reglamento sobre depósito, evaluación y defensa de la tesis doctoral». En nuestro caso, la lengua elegida ha sido el inglés.

De lo que se trata, por tanto, en las páginas que siguen, es de desentrañar los pormenores del campo poético (según la terminología de Pierre Bourdieu, sobre la que nos detendremos en capítulos posteriores) más actual, con la finalidad de averiguar cuáles son las líneas de fuerza y las estéticas que lo estructuran, así como las relaciones que se han establecido entre los nuevos autores del panorama y las tradiciones anteriores y/o contemporáneas (de ámbito nacional o extranjero; en lengua castellana o en cualquier otra). Para ello, focalizamos en aquellos poetas que comenzaron a publicar ya en el tercer milenio y que han nacido desde finales de los años setenta hasta bien entrados los noventa, e incluso, en algún caso particular, ya en los años 2000: esto es, en una serie de nombres y de propuestas que, como veremos, sin llegar a conformar una generación o grupo al uso (ni por voluntad propia ni, si se quiere, por el amplio abanico cronológico planteado), han conseguido avanzar sobre la dualidad característica del campo poético de las décadas pasadas para plantear prácticas poéticas continuistas o (hasta cierto punto) rupturistas, conformando un panorama heterogéneo que ha dejado de lado los cruces de acusaciones que tan comunes fueron entre los grupos y tendencias que participaron en las tomas de posición años atrás. Los enlaces que unen a estos poetas responden no solo a una convivencia contemporánea, sino también a una similar educación sentimental que ha marcado su conciencia generacional y su construcción identitaria como sujetos: la poesía, así, actúa como un modo de exploración en la acelerada, interconectada y presentista sociedad capitalista que habitan, a la vez que les permite navegar por las agitadas aguas de las geografías interiores. Como no podía ser de otra manera, las crisis se tornan fundamentales: por supuesto, hablamos de una serie de autores que han vivido de primera mano el estallido de la burbuja inmobiliaria, el aumento exponencial del número de parados, el derrumbe de un sistema caduco que sin embargo continúa su constante perpetuación, el problema ecológico, la caída de la confianza en la clase dirigente, el auge de las nuevas tecnologías de la comunicación, los intentos de romper definitivamente el discurso heteropatriarcal, el aumento sin control de la precariedad laboral, el auge de los populismos, la necesidad de la inmigración en busca de un futuro cercenado, el abandono del mundo rural, etc. Pero, también, de unos poetas que emergen en el panorama tras una serie de grandes crisis de lo literario: el receso del modelo experiencial dominante desde finales de los años ochenta (lo que Luis Antonio de Villena denominada la «ruptura interior»), la disolución de muchos de los colectivos que conformaron la poesía de la conciencia crítica, el auge de un modelo comercial que ha generado unas producciones poéticas a gran escala que guardan relación con los *best-seller* narrativos, la

marginalización de las poéticas de cariz vanguardista durante décadas que ahora vuelven a la primera línea de batalla con la intención de copar los puestos centrales del sistema literario (combatiendo, así, el discurso realista que tradicionalmente ha marcado el campo poético español), el mantenimiento de las estructuras de poder que sostuvieron el sistema literario durante las décadas anteriores (a pesar de las citadas disoluciones y fracturas), los ejercicios de padrinazgo, el aumento de las editoriales independientes, la profusión de las redes sociales y de internet como plataformas de difusión y de participación en las tomas de posición, las crisis de la retórica de la ruptura y del modelo generacional que han marcado la historia de la poesía española, etc.

Una empresa de tales características no puede reducirse tan solo al análisis poético, ni debe focalizar únicamente en lo textual, sino que es necesario excederlo para ubicar la problemática en un contexto más amplio que nos permita cartografiar lo presente en toda su extensión. La propia noción de campo literario, tomada de Bourdieu, ya nos facilita desde el inicio abrir el estudio hacia otros espacios, fundamentales para comprender el funcionamiento de la institución literaria con mayor amplitud de miras. Por ello, vincularemos en las páginas de la presente investigación lo poético con el pensamiento contemporáneo de tipo sociológico, filosófico y teórico: las ideas de Foucault sobre las *estructuras de poder*, el Deleuze de las *sociedades de control*, Virilio y sus textos sobre la *aceleración*, Hartog y el *presentismo*, Baudrillard y todo lo referente a la *hiperrealidad* y el *simulacro*, Althusser y la *ideología*, Sloterdijk y el *gran interior*, Judith Butler y la *violencia*, la semiótica de Voloshinov, el Benjamin de la *carácter destructivo* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Vattimo y el *pensamiento débil*, Lyotard y la muerte de los metarrelatos, Fukuyama y el *fin de la historia*, Hannah Arendt, Theodor Adorno o Max Horkheimer son algunos de los anclajes que sostienen la reflexión sobre las condiciones materiales y estructurales del campo literario, así como del marco social en su conjunto. A ello, se unen numerosos textos e ideas sobre la situación de la cultura en el contexto peninsular desde la Transición hasta nuestros días y, por supuesto, muchos acercamientos a la situación específica de la relación entre poesía y sociedad desde muy variadas y diversas ópticas que iremos progresivamente desgranando.

Esta voluntad de transversalidad se pone de manifiesto ya en el primer capítulo introductorio de esta tesis doctoral, en el que, tras definir los objetivos de la misma, tras comentar la metodología utilizada y tras realizar un estado de la cuestión (breve, precisamente, por la escasa presencia de textos críticos y académicos de referencia del

tema tratado), nos planteamos desde qué óptica abordar el estudio de la más reciente poesía en España a partir del amplio escenario teórico comentado en el párrafo anterior. Para ello, partimos de nociones básicas como la de *campo poético*, de Pierre Bourdieu, que se va ligando con planteamientos sociológicos y teóricos ya citados que nos permiten asentar los cimientos del posterior estudio. Todas estas reflexiones acaban por encauzarse en la parte final del capítulo, que pone el acento en la crisis del modelo generacional y de la retórica de la ruptura que, en nuestra opinión, han sostenido el discurso historiográfico y crítico de la poesía contemporánea en España.

En «El efecto 2000: la poesía española en la era de lo *post*» estudiamos de qué manera y por qué el año 2000 fue concebido a nivel social y, también, a nivel poético, como un umbral del que se esperaba que, al ser traspasado, todo fuera a cambiar. Definitivamente, como apuntamos en el apartado, pocos fueron los cambios en el seno del campo, aunque, eso sí, algo ya se percibía: que el modelo generacional y la retórica de la ruptura estaban comenzando a ser temas de un pasado al que difícilmente podríamos volver, y que las propuestas más contemporáneas preferían caminar sin el amparo de unas etiquetas que habían hecho de lo poético un espacio dual de continuos enfrentamientos y luchas de poder. No debemos caer en el error de pensar que el campo se convierte en una suma de individualidades, puesto que hay líneas estéticas e ideologías literarias, por supuesto, pero sí hay que comenzar a cambiar las lentes y los filtros para comprender que han dejado de ser útiles, hasta cierto punto, los marbetes del pasado y las subdivisiones que la crítica venía planteando si de lo que se trata es de hablar desde el más estricto presente puesto que incluso las continuaciones presentan diferencias.

Es en las páginas de «La materialización (o no) de los vaticinios del efecto 2000: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?» donde estudiamos lo que sucede en el campo poético a partir de las primeras incursiones en 2001 de los autores nacidos a finales de los setenta y principios de los ochenta, para, después, analizar cuáles son las continuidades y derivas del mismo hasta 2006, momento que hemos considerado clave para comprender la «la definitiva apertura» del campo poético, que tuvo como protagonistas a dos hijos de los ochenta, Ben Clark y David Leo García, quienes consiguieron ese año hacerse con el prestigioso Premio Hiperión de Poesía. Una vez analizadas las incursiones individuales, en el «4.4. Sobre la práctica antológica reciente en la España contemporánea» reflexionamos sobre las más actuales propuestas antológicas de las que hemos sido testigos y que contribuyen a marcar las fluctuaciones de lo poético, cuyo estudio se

hilvana con los condicionantes históricos y materiales del fenómeno, así como con comparaciones constantes con respecto a los hechos antológicos de las décadas anteriores para comprobar lo que se modifica y lo que se mantiene.

Una vez ubicada la problemática de la poesía reciente en su correspondiente marco histórico y una vez analizadas sus derivas desde el año 2001 en adelante, es el momento de definir las líneas estéticas y temáticas principales que jalonan hoy en día el campo poético en el apartado «5. Las líneas estéticas de un territorio en crisis: sobre continuidades, inercias, derivas y fracturas en el campo poético actual en España». En este recorrido por las dunas y oasis de este valentino desierto de la crítica, hemos planteado una suerte de leyenda que deberá ser convenientemente ampliada en futuros acercamientos, pero que nos permite, por el momento, establecer unos puntos de apoyo a partir de los cuales podamos leer el mapa de la más reciente poesía. Hemos marcado, así, cinco líneas predominantes que continúan sendas ya abiertas en décadas anteriores y que, también, plantean renovados moldes, a la vez que reclaman y exigen tradiciones diversas (tanto en castellano como en otras lenguas): derivas de la poesía de la experiencia, derivas de la conciencia crítica, la crisis del lenguaje y de la representación en las poéticas de cariz vanguardista, poesía *best-seller* y poesía neorruralista. Diferentes, sí, pero también similares en cuanto a las temáticas que abrazan, puesto que, como comentábamos, todos los poetas que conforman el corpus de esta tesis doctoral comparten una muy similar educación sentimental y una serie de experiencias históricas e individuales comunes: la crisis (en todos sus aspectos ya comentados), lo pop, el nomadismo o la retórica del género-cuerpo-sexo-enfermedad-muerte se convierten en elementos transversales en las líneas definidas, además de otros aspectos puntuales que serán convenientemente anotados. Se aúna aquí, como sucedía en secciones anteriores, el análisis textual con la reflexión sobre los condicionantes sociales, materiales e históricos del momento presente, en tanto lo poético permite a los autores y a los lectores explorar su propio mundo: el externo, pero también el interno, presentados en una constante conjunción en el que uno y otro se ven afectados entre ellos.

En el siguiente y último apartado de esta investigación plantearemos una serie de conclusiones que traten de responder a las cuestiones centrales de este estudio que progresivamente han ido analizándose: ¿cuál es el funcionamiento del campo poético actual en la España contemporánea?, ¿qué relaciones guarda con respecto al funcionamiento del campo en décadas anteriores?, ¿cuáles son las líneas estéticas

predominantes?, ¿cuáles de estas continúan las sendas abiertas en los años previos y cuáles plantean nuevos acercamientos?, ¿qué tradiciones reclaman los autores actuales?, ¿de qué forma se mantienen o modifican las estructuras de poder que han sostenido históricamente el campo poético?, ¿podemos hablar, al menos por el momento, de la necesidad de un nuevo paradigma crítico a partir de la puesta en jaque del modelo generacional y de la retórica de la ruptura?, ¿qué moldes se están institucionalizando y cuáles están sufriendo un desplazamiento hacia los márgenes?, ¿cuáles son los discursos predominantes de la lírica actual?, ¿cuál es su ideología literaria y qué visión del mundo nos plantean los autores con sus textos?, ¿de qué manera los actuales poetas se relacionan en sus tomas de posiciones con sus contemporáneos (con los jóvenes, pero también con aquellos que vienen de etapas anteriores)?, ¿qué papel juegan entre los nativos digitales las nuevas plataformas de difusión como las redes sociales?, ¿cómo se amolda el campo poético a tales innovaciones tecnológicas en un momento de perpetuo cambio como el actual?

Finalmente, una extensa bibliografía con todas las referencias tenidas en cuenta en las páginas de esta tesis doctoral cierra el estudio, que esperamos que no solo permita detallar los textos que han permitido elaborar esta tesis doctoral, sino también ayudar a futuros investigadores a caminar por las sendas del presente poético.

Abstract

“Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre”, José Ángel Valente said in one of his most famous poems. A few lines later, he declared that “hay una luz remota, sin embargo, / y sé que no estoy solo”. A similar feeling strikes those that do research into the most recent poetry written in Spain by the youngest authors of the picture: those who were born in the late 1970’s and during the two following decades and who launched their foray in the literary field already in the new millennium. And I say “similar” because it seems that here and now we do also find ourselves as the lyrical voice in Valente’s poem: in a land where “el corazón / tiene la sequedad de la piedra”. Even though it is true that this “mano al fin que comparte mi vida” does exist, and that it takes the shape of some partial approaches to the recent poetic practices (such as articles, anthologies, reviews, collective books, some short monographs, a handful of final degree projects and specific chapters in a couple of doctoral thesis), they have not been many nor, of course, have they properly delved into the present poetic field as a whole (which, however, does not necessarily mean those studies are not fundamental and, in many cases, of an unquestionable quality; if we say they are partial it is because they usually consider an specific and mostly always reduced area, as it could be the work of a particular author or a cross-cutting aspect of a specific group of them). This doctoral thesis was born with the (optimistic, nearly utopian) aim of filling (or, better yet, start filling) that critical and academic void.

In the following pages, we pursue to unravel the ins and outs of the most recent *poetic field* (using Pierre Bourdieu’s terminology, to which I will attend in following chapters), with the aim of figuring out which are the lines of force and the aesthetics structuring it, as well as the connections that have been established between new authors

and previous and contemporary traditions (national or foreign, in Spanish or in any other language). In order to do so, we will focus on those poets that started publishing already in the third millennium and that were born from the late 1970's to the late 1990's and in some particular cases, even in the 2000's. Despite not being a customary generation or group (neither willingly nor chronologically), this series of names and proposals have managed to move forward from the characteristic novelty of the poetic field of previous decades in order to raise continuist or (to some extent) groundbreaking poetic practices, shaping an heterogeneous outlook that has cast aside the exchanging accusations that had been common between groups and tendencies taking part in previous years. The link connecting these poets stems from not only a contemporary coexistence but also from a similar sentimental education that has left a mark on their generational consciousness and on their identity construction. Poetry, therefore, serves as a way of exploration in the rapid, interconnected and presentist capitalist society they inhabit, and at the same time it allows them for sailing the rough waters of their inner world. And as it could not be otherwise, the crises turn into something fundamental: of course, we are talking about a series of authors that have lived firsthand the property bubble burst, the exponential growth in the number of unemployed, the collapse of an outdated system that however carries on its constant perpetuation, the environmental problem, the loss of confidence in the ruling class, the emergence of new information and communication technologies, the attempts to break once and for all the heteropatriarchal discourse, the uncontrolled peak of job insecurity, the rise of populisms, the need to migrate in search of a truncated future, the abandonment of rural areas, etc. But also about a number of poets that emerge at the surface following a series of significant crisis in the poetic field: the recessing experiential model prevailing since the late 1980's (that Luis Antonio de Villena refers to as an "inner breakdown"), the dissolution of most groups that shaped the poetics of self-consciousness, the rise of a business model that produced some poetic works that bear more resemblance to narrative best-sellers, the exclusion of the avant-garde poetics during decades that now go back to the first line of battle with the purpose of taking the literary system's pole position (thus combating the realist discourse that traditionally has set the course in the Spanish poetic field), the maintenance of power structures that upheld the literary system during the previous decades (and despite the above mentioned dissolutions and breakups), the sponsorship practice, the rise of independent publishers, the profusion of social media and internet as dissemination platform and as a way of

participation in decision-making, the crisis of the rhetoric of rupture and of the generational model that have set the course of the history of Spanish poetry, etc.

Such an endeavour cannot be reduced to poetic analysis, and must not simply focus on the textual. It is required to go far beyond in order to place the issue in a broader context that enables us to map the present in its entirety. The very notion of Bourdieu's *literary field* allows us from the beginning to open up the study to new areas that are vital for understanding the functioning of the literary institution open-mindedly. And that is why in this investigation the textual analysis will be exceeded in order to link up with the contemporary thought from a sociological, philosophical and theoretical point of view: Foucault's ideas on *devices* and *power tool*, Deleuze's *control societies*, Virilio's texts about *acceleration*, Hartog's *presentism*, Baudrillard's *hyperreality* and *simulacrum*, Althusser's ideology, Sloterdijk's *world interior*, Judith Butler's *violence*, Voloshinov's semiotics, Benjamin's *destructive character* and his *The work of art in the age of mechanical reproduction*, Vattimo's *weak thought*, Lyotard's *death of macro-narratives*, Fukuyama's *end of history*, Hanna Arendt, Theodor Adorno or Max Horkheimer are just a few of the pillars that uphold the reflection about the literary field's material and structural conditions, as well as the social framework as a whole, which allows a broader study of the Spanish poetry's current situation. To this must be added the numerous texts and ideas about the state of the peninsular culture from *Transition* to the present day and, of course, many of the approaches to the specific situation of poetry and society from various perspectives that we will gradually unfold.

This wish of transversality is already reflected in the first introductory chapter of this doctoral thesis, where after defining the objectives, commenting the methodological approach and summing up the state of affairs (briefly precisely due to the scarce presence of critical and academic literature on the subject), we consider the standpoint from which the study of the most recent poetry written in Spain will be approached on the basis of the framework mentioned in the previous paragraph. Therefore, basic notions such as Bourdieu's *field*, combined with the sociological and theoretical approaches already mentioned, are used in order to set the foundations of a further study. All these reflections will eventually crystallise in the last pages of the chapter into the crisis on the generational model and into the rhetoric of the rupture that have formed the basis of the Spanish contemporary poetry.

In “efecto 2000: la poesía española en la era de lo *post*” we address how and why the year 2000 was socially and also poetically conceived as a threshold that, once crossed, would change everything. Definitely, and as it is pointed out in this section, there were few changes introduced in the field, even though some of them could already be discerned. For instance, both the generational model and the rhetoric of the rupture had already begun to become songs of a past hard to recover as the most contemporary proposals preferred to move forward without the protecting umbrella of a handful of labels that had turned poetry into a dualist of continuing clashes and struggles for power. However, we should avoid falling into the error of thinking that the field suddenly turns into a sum of individualities, as has been done in several occasions. Naturally, some aesthetic lines and literary ideologies can be distinguished, but the point of view must be changed in order to understand why some labels and subdivisions set out by the critic have –to some extent, outlived their usefulness, at least if what we want to do is addressing the subject from the strict present, as even continuations differ.

It is in “La materialización (o no) de los vaticinios del efecto 2000: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?” where we tackle what is going on in the poetic field after the first forays in 2001 by authors born in the late 1970’s and early 1980’s. We do so in order to review progresses and drifts from the matter up until 2006, a pivotal moment to understand the “definitive open up” led by two children of the 80’s, Ben Clark and David Leo García, both of them winners of the prestigious Premio Hiperión de Poesía. Having examined these individual ventures, in the «4.4. Sobre la práctica antológica reciente en la España contemporánea» we discuss the most recent anthological proposals and that have contributed to mark the progression in poetry, which study interweaves with historical and material background. This analysis, in constant comparison with anthologies of previous decades, will make possible to check what changes and what remains.

Once the recent poetry issue has been pinpointed in its historical framework, and once its progressions from 2001 onwards have been analysed, it is now time to define the aesthetic lines and the key thematic that mark the current poetic field. This is discussed in the section “5. Las líneas estéticas de un territorio en crisis: sobre continuidades, inercias, derivas y fracturas en el campo poético actual en España”. In this journey through the dunes and oasis of this critic valentian desert, we have posed a kind of legend that should be conveniently widen in further approaches but that allows us at this stage to

establish some support points from which spread out the most recent poetry map. So we establish five prevailing lines that continue the path started in previous decades and that also pose new moulds, even though different traditions (both in Spanish and other languages) are still claimed: poetry of experience's and critical consciousness drifts, the language crisis, the avantgarde-like poetics crisis, best-seller poetry and *neorruralist* poetry. They are different traditions indeed, but they are also similar on the topics since, as it has already been said, all the poets that make up the corpus in this doctoral crisis share a similar sentimental education and a series of common historic and individual experiences such as the crisis (in all its dimension), pop culture, nomadism or the rhetoric of gender-body-sex-sickness-death. All these experiences shortly become the cross-cutting factors to the defined lines, as well as more exceptional aspects that will be conveniently addressed when the time comes. Textual analysis and a reflection on social, material and historical determinants are joined here, as poetry itself allows both authors and readers to explore their own world, a world that includes both the external and the internal shaping a conjunction where the one and the other are mutually affected.

The next section of this investigation gives rise to a series of conclusions that may answer the central issues that have been progressively analysed: what is the functioning in the poetic field in the contemporary Spain? How does it connect with its functioning in previous decades? Which are the aesthetic prevailing lines? Which of them follow the path opened in previous years and which of them consider a different and new approach? Which are the traditions claimed by current authors? How do the power structures that have historically sustained the poetic field remain or adjust? Is it possible, since both the generational model and the rhetoric of the rupture had been put in check, to discuss the need for a new critical paradigm? Which moulds are being institutionalised and which are being displaced to the margins? Which are the dominant discourses of today's lyricism? Which is their literary ideology and which is the worldview proposed by the authors within their texts? How do these poets, from their own position-taking, relate to their contemporaries (to their younger contemporaries but also to those that had already taken part in previous phases)? What is the role played by digital natives in connection with new dissemination platforms such as social media? How does the poetic field adjust to this technological innovation that is taking place in a moment of perpetual changes?

Finally, this thesis concludes with a comprehensive bibliography that includes all the references mentioned. This bibliography is not only intended to give an account of

the documents that back up this doctoral thesis, but also to help future researchers to go down the path of the poetic present.

**0. El estudio panorámico de la poesía española joven:
metodología y objetivos**

Panorámico, ca: Fotografía o sucesión de fotografías que muestran un amplio sector del campo visible desde un punto.
DICCIONARIO DE LA RAE

Esta tesis nace de una necesidad: la de rellenar el hueco de lo que todavía no ha sido dicho por extenso. Sucede que en los estudios sobre poesía contemporánea los investigadores nos encontramos ante una suerte de «vacío» cuando decidimos caminar por las sendas de la más joven poesía española¹, entendida como aquella que comenzó a ser publicada ya en el tercer milenio por parte de los nuevos autores nacidos desde finales de los años setenta. Esto es, poetas cuya educación sentimental se ha desarrollado por completo en un país que progresivamente ha ido construyendo estructuras democráticas (sin obviar, sin embargo, determinadas herencias del franquismo que todavía perviven), a la par que se ha insertado en los cauces del capitalismo y de la globalización; poetas interconectados que han vivido el auge de las nuevas tecnologías, hasta ser considerados, en algunos casos, nativos digitales (Rodríguez-Gaona, 2019); poetas, en definitiva, habitantes de una sociedad en plena *aceleración* (Virilio, 1997a, 1997b y 1999) y en un perpetuo *presente* (Hartog, 2007). Escritores que, a nivel literario, irrumpen tras el ruido de las bombas que atronaron en el campo poético de los ochenta y los noventa (e, incluso, de principios del nuevo milenio), cuya historia está marcada por el enfrentamiento crítico y directo entre los defensores de una mayoritaria poesía de la experiencia (que, en opinión de Luis Antonio de Villena comienza en 1997 a sufrir una «ruptura interior») y los que abogaron por otras estéticas alejadas del tranquilizador realismo urbano (poesía de la conciencia crítica, poesía del silencio, poesía neovanguardista, cierta sección del realismo sucio, etc.).

¹ Trataremos en las páginas de esta tesis doctoral la poesía publicada en español por poetas nacidos y residentes en España, por poetas migrantes que residen en España o por poetas nacidos en nuestras fronteras que han tenido que emigrar a otros países. Salvo en casos puntuales, no hemos creído conveniente ampliar las reflexiones a las otras lenguas peninsulares, como tampoco a Latinoamérica, pese a considerarlas muy necesarias. No lo hemos hecho porque no creemos que tengamos el conocimiento suficiente como para señalar con precisión tales diálogos. Esperamos, sin embargo, que lo aquí dicho pueda ser tenido en cuenta para que aquellas personas con la formación adecuada puedan realizar este necesario trabajo comparado.

El objetivo principal de este trabajo es, por lo tanto, bucear estas agitadas aguas para tratar de cartografiar el fondo (y la forma) de un lecho marino todavía en construcción. Esto es: realizar un estudio en profundidad de la poesía joven producida en España por los autores antes aludidos para señalar cuáles han sido y son las líneas estéticas que estructuran hoy en día el campo poético. Para asumir dicha finalidad, podemos concretar diversos objetivos parciales que irán siendo progresivamente estudiados en los capítulos posteriores de esta tesis doctoral.

En primer lugar, es necesario establecer un marco teórico de referencia que no solo atienda a la textualidad, sino que nos permita ubicar lo poético en el entramado material e histórico en el que ha sido publicada y publicitado y con el que perpetuamente dialoga para asumirlo, negarlo, defenderlo o criticarlo. En otras palabras: estudiar el diálogo de lo poético con el resto de esferas de lo social, focalizando no solo en su recepción, sino también en sus mecanismos de difusión, publicación y comercialización.

En segundo lugar, debemos atender a los desarrollos del campo poético en las últimas décadas con el objetivo de desentrañar de qué manera se ha ido este construyendo desde mediados del siglo XX. Con ello, conseguiremos comprender el estado al que llega la poesía a principios del nuevo milenio o lo que es lo mismo conocer cuál es el relato que lo ha estructurado, para comprobar si es este negado o aceptado en la actualidad.

En tercer lugar, a partir del análisis de los citados desarrollos, hay que atender a los métodos tradicionales de la historiografía de la poesía española contemporánea, basada, como veremos, en los argumentos del modelo generacional y de la retórica de la ruptura, con la finalidad de averiguar si ellos siguen teniendo validez en el presente o si, por el contrario (y como suponemos) es necesario partir de una óptica más amplia que nos permita atender a la diversidad actual y a la ausencia de una manifiesta quiebra con lo anterior.

En cuarto lugar, se antoja fundamental atender a la poesía publicada por los jóvenes autores en los primeros años del nuevo milenio, de forma que podamos comprobar cuáles son los mecanismos y estéticas que comenzaron a construir el campo poético actual desde el momento en que aparecen en él los más precoces autores del mismo. Así, podremos averiguar si estos mantienen y defienden las tendencias que sostuvieron lo poético durante las décadas anteriores, si las niegan para crear nuevas prácticas o si las toman como referencia para construir una poesía que añada a lo ya hecho diferentes elementos que

puedan brotar de los condicionantes particulares de un nuevo marco socio-histórico y político.

En cuarto lugar, debemos atender a la práctica antológica, cuya relevancia ha marcado y definido durante décadas la historia de la poesía española al ser entendida y utilizada como un mecanismo propagandístico con el que participar activamente en los juegos de fuerza y alcanzar, así, puestos de relevancia en el campo poético.

En quinto lugar, una vez establecido el marco teórico y el marco histórico, así como analizadas las primeras derivas de la poesía al inicio del nuevo milenio (tanto en lo que respecta a los poemarios como a las antologías) hay que establecer las temáticas y líneas estéticas que sostienen el campo poético y analizar cada una de ellas a partir de la interrelación de las propuestas poéticas y de los condicionantes históricos y materiales del presente, con los que permanentemente dialogan.

No es esta, por lo tanto, una investigación con una meta finalista. Sería demasiado valiente (rayano en lo utópico, incluso) afirmar que en las páginas siguientes el lector va a encontrar la explicación «final» a lo que ha sucedido en los últimos años en el seno del campo literario y a lo que sigue sucediendo en nuestros días. El absoluto presente en que se enmarca esta tesis (hay textos críticos y poéticos publicados, incluso, en la primavera de 2019) dificultan más si cabe la aproximación a unas certezas que en una ciencia abierta como la filología son, por definición, inasumibles: siempre es posible una nueva lectura, una nueva interpretación o, también, el descubrimiento de uno o varios documentos que modifiquen aquello que se daba por supuesto. Sí es viable, sin embargo, cartografiar los últimos desarrollos del campo poético para comenzar a comprender cuáles son las sendas que se están creando entre la maleza: las de reciente apertura y, a su vez, aquellas que continúan a partir de los pasos legados por los poetas inmediatamente anteriores. Solo el tiempo dirá cuáles de ellas acaban por conectarse, cuáles continúan siendo transitadas durante décadas o cuáles acaban abruptamente en un punto todavía desconocido de un mapa aún por bosquejar.

Es, en este sentido, necesario en los estudios literarios el ejercicio del cartógrafo. Esto es, abstraer lo real para presentarlo con sus propios códigos y leyendas en un formato accesible, que nos permita conocer aquello ante lo que nos enfrentamos a partir de una lectura y de una interpretación atenta. Si cabe, es en nuestra opinión más necesario cuando nos encontramos ante un territorio todavía no lo suficientemente rastreado o que, en otras

palabras, está comenzando ahora a transitarse. Lo cual comienza a exigir, tras dos décadas del nuevo milenio, un acercamiento en profundidad a aquellos materiales que la poesía nos ha estado legando durante los últimos años.

Cuando nos planteamos la redacción de esta tesis doctoral el primer gran escollo que asumíamos era la escasa existencia de artículos académicos o de monografías de referencia que nos permitieran tomar unos anclajes a partir de los cuales sostener el discurso. Fue en 2018 cuando surgió la idea de cartografiar ese presente a partir de un monográfico en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, que acabaría siendo coordinado por Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y un servidor, que llevó por título *Lecturas del desierto. Nuevas propuestas poéticas en España* y que, finalmente, estuvo compuesto por una antología con entrevistas a 47 poetas jóvenes (nacidos después del 1982) y por catorce artículos que navegaban por pequeños espacios y recodos del panorama. Un año antes, Juan Carlos Abril había hecho lo propio en la revista *Versants*, cuyo número 64 estuvo dedicado a la *Poesía española en los albores del siglo XXI* (13 artículos, un archivo de entrevistas y una antología de 52 poemas). En 2019, fue también Juan Carlos Abril quien coordinó el dossier *Poesía española del siglo XXI* para *Cuadernos Hispanoamericanos* (cuatro artículos). La crítica académica, al fin, estaba comenzando a atender tales desarrollos y llegábamos ya al tiempo en que se antojaba necesario pararse a pensar sobre ellos. A su vez, revistas no académicas como *Liberoamericana*, *Oculto Lit*, *Contexto*, *Nayagua*, *Paraíso*, *Años diez. Revista de poesía*, etc., nos habían ofrecido desde la red o el papel, y siguen haciéndolo, algunos acercamientos, que toman el relevo de otras muchas revistas de creación y crítica que ya desde el siglo XIX han intervenido en el campo poético español a partir de estudios, recensiones, crónicas, etc. A su vez, alguna que otra monografía o libro colectivo ha sido publicado también en estos años: Remedios Sánchez coordinó en 2016 *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea*, que recoge acercamientos a la poesía española desde finales de los años ochenta hasta el presente, así como *Nuevas poéticas y redes sociales* en 2018, cuya contribución es la de repasar la importancia de la red en los discursos poéticos contemporáneos; Martín Rodríguez Gaona, que ya presentó *Mejorando lo presente. Poesía española última: postmodernidad, humanismo y redes* en un temprano 2010, ha publicado en 2019 *La lira de las masas*, en el que ahonda en la nueva tendencia de la poesía *best-seller*; Alberto García-Teresa, por su parte, editó *El verso por asalto* que, hasta cierto punto, puede ser leído como una

actualización de las ideas que marcaron las derivas de la poesía de la conciencia crítica. No debemos olvidar, a su vez, las reseñas y textos aparecidos en los suplementos literarios o en las secciones culturales de la prensa escrita: *Babelia*, *El Cultural*, etc., que nos permiten bosquejar qué estéticas están siendo institucionalizadas desde los medios de comunicación de mayor alcance. Detalle este al que también ayudan las más recientes plataformas: desde la poesía «atrapada en la red» (Bagué Quílez, 2018)², pasando, por supuesto, por los más tradicionales programas culturales de radio y televisión, que en algunas ocasiones han tenido en cuenta los más actuales fenómenos poéticos. Hemos sido testigos, a su vez, de numerosos proyectos antológicos que, con más o menos fortuna, han sometido a debate la más reciente poesía: *Tenían veinte años y estaban locos* (Luna Miguel, 2011), *La poesía postnoventista española en 15 voces* (Luna Miguel, 2014), *Réquiem por Lolita. Antología joven de poetas españoles* (Almudena Vega, 2014), *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española* (Miguel Floriano y Rivero Machina, 2016), *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2013)* (José Luis Morante, 2016), *Identikit. Muestra de poesía española reciente* (Rafael José Díaz, 2016), *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (López Fernández, Martíne Fernández y Molina Gil, 2018) o *Piel fina. Poesía joven española* (Aguilar, Berbel y Vega, 2019) son muestras de estos acercamientos históricos y panorámicos, a los que se unen otros más precisos como *Poesía ante la incertidumbre* (VV.AA., 2011; en el que se unen autores de ambas orillas del Atlántico), *Serial. Antología poética sobre series de televisión* (Santos y Luna Miguel, 2014), *Voz. Vértebra. Antología de poesía futura* (VV.AA., 2017), *Neorrurales. Antología de poetas del campo* (Pedro M. Domene, 2019), etc., sin contar las compilaciones autonómicas o provinciales, ni tampoco las tan presentes antologías de voces femeninas, que sumarían decenas de compilaciones a las ya citadas. A todo ello se unen algunos (no demasiado numerosos) artículos académicos que los investigadores han dedicado a pequeñas pero necesarias parcelas del campo poético (la obra de un determinado autor, alguna temática, algún rasgo estilístico, etc.), así como las reseñas publicadas en revistas académicas, en revistas

² Se refiere Bagué Quílez no solo a la relevancia de internet en tanto herramienta de difusión, sino también en tanto elemento que ha modificado lo estético y, por ende, la ideología literaria de los autores nacidos, según él, a partir de 1980: «A comienzos del siglo XXI, la Red se erige en el paisaje colectivo por el que transitan asiduamente los poetas-cibernautas. Esta experiencia cotidiana les permite naturalizar la presencia de los mundos virtuales en sus obras y utilizar el código de las nuevas tecnologías para abordar asuntos ajenos a la efusión futurista. No en vano, el dialecto de las puntocom funciona como un tamiz irónico para revisar, actualizar y, al cabo, desacralizar temas eternos como la perduración de la palabra lírica, la precariedad existencial o las transacciones sentimentales» (2018: 347).

literarias (de creación y/o de crítica) y en prensa. Hablamos, en este sentido, de un abanico de acercamientos no vasto, pero sí ya de una extensión considerable que es necesario recorrer. Ahora bien, estos trabajos son sin duda mucho menores en número que las publicaciones de poemarios, fomentadas en los últimos años por el auge de las publicaciones periódicas (sobre todo digitales), por la emergencia de nuevos sellos editoriales (en su mayoría independientes: El Sastre de Apollinaire, Paralelo, La Bella Varsovia, etc.), por la creación de colecciones específicas dentro de grandes editoriales (Espasa es Poesía, por ejemplo, en Planeta), por el aumento de los recitales y encuentros centrados en la llamada poesía joven, por el apogeo de las *slams* y de la poesía performativa (Cullell, 2018)³, etc., elementos todos ellos que se antojan fundamentales para rastrear y comprobar de qué manera el campo poético ha mantenido o modificado sus estructuras y sus mecanismos de funcionamiento. No demasiados acercamientos, decimos, si los comparamos con los dedicados a otras épocas de la historia literaria española, pero centrales, al fin y al cabo, para definir determinadas áreas del estudio que a continuación analizaremos: en las páginas siguientes, por lo tanto, se tendrán bien en cuenta los ya citados (así como otros muchos que pueden consultarse en la extensa bibliografía que acompaña a esta tesis doctoral) de manera que podamos construir el mosaico del presente con la mayor cantidad de teselas posibles. Faltarán algunos, no nos cabe duda, pero tampoco vacilamos en decir que todos los que están, son, han sido y, en muchas ocasiones, serán.

La presentación de tal imagen panorámica de lo actual exige, en primer lugar, una mirada tan amplia como profunda, que no atienda únicamente a lo poético como espacio simbólico y material aislado, sino que lo conciba como una institución inserta en el

³ Las palabras finales del artículo de Cullell afirman, a las claras, la necesidad de crear una nueva crítica que permita estudiar con exactitud la emergencia de estas prácticas poéticas. Lo cual, a su vez, afirma el ya comentado presentismo sobre el que se instalan las investigaciones sobre la más reciente poesía, no solo en lo referente a su objeto de estudio, sino también a sus herramientas hermenéuticas: « El poetry slam, con la creación de un nuevo público, ofrece a la poesía española contemporánea un punto de apoyo primordial que debería cultivarse para fomentar su actividad –no sólo en cuanto a lo que se refiere a promoción, sino también en cuanto a la atención que se le dedica como producto cultural digno de estudio crítico. Un examen más sólido por parte de la crítica y el mundo académico sería una buena manera de contribuir a la continuación de los poetry slams y la salud del género lírico, y seguramente tal observación favorecería también un filtro de calidad para estos eventos. Aunque el cedazo de excelencia es ciertamente importante y muchos críticos han señalado o demostrado su recelo ante la calidad variable que puede tener un poetry slam, resulta necesario señalar también que hace falta aquí un método de estudio que no altere la dinámica de esta poesía y sus actos. Resulta igual de necesario un estudio que mantenga la risa festiva popular del acto, tan alejada de la risa puramente satírica y tan fundamental para el *poetry slam*. En otras palabras, se requiere una aproximación crítica y reflexiva que no cambie la relación simbiótica entre poeta y público, ni la democratización de la poesía que se encuentra en la base fundamental del slam y en su vocación de resistencia cultural» (2018: 254).

entramado social e histórico, que es afectada y afecta por y a lo contextual. Desde la óptica de la sociología de la literatura, la noción de campo poético de Bourdieu (1995) nos permite asentar unas bases teóricas desde las que asumir el reto de pensar la poesía joven como un discurso social que establece consciente e inconscientemente relaciones textuales y extratextuales con el resto de discursos que conforman lo social (político, económico, de clase, cultural, etc.). Partiendo de estas bases, nos es posible una atención interdisciplinar ante el objeto de estudio, que no atienda únicamente a las relaciones intertextuales e intratextuales que se suceden en las composiciones, poemarios, antologías y textos críticos, sino que las excedan para tratar de comprender el funcionamiento de ese objeto cultural que es la poesía en un marco más amplio, lo cual nos va a permitir no solo definir las líneas estéticas predominantes en la poesía española joven, sino establecer relaciones entre ellas (y entre los poetas que las sostienen) con otras geografías de lo social. Así pues, como se podrá comprobar en apartados posteriores, establecemos un marco teórico amplio, en el que se incluyen acercamientos a lo poético, pero también interpretaciones filosóficas, herramientas de los estudios culturales, fundamentos sociológicos o dispositivos propios de la historiografía. Estos cimientos nos permiten sostener con posterioridad el análisis de los desarrollos de lo poético en el marco de la España actual, teniendo en cuenta condicionantes que van a influir en la construcción de ese campo autónomo (y afectado) de lo poético: el mantenimiento de determinadas estructuras de poder heredadas de anteriores épocas históricas, la creación de nuevos núcleos e instituciones que generan nuevas formas de materialización de la hegemonía, los transvases de capitales (económicos y culturales) en el seno de lo poético, los juegos de fuerzas en los que participan los actores del campo en sus continuas y perpetuas luchas por la centralización de sus propuestas durante los procesos de canonización (que llevan implícitos, a su vez, procesos de marginalización y silenciamiento), la comprensión panorámica del relato historiográfico de la poesía contemporánea sostenido por la crítica y la academia o la relevancia e influencia de las instancias legitimadoras que actúan y han actuado favoreciendo determinadas prácticas de escritura.

Uno de los principales escollos de esta investigación fue la conformación de un corpus de poemarios y antologías que nos permitieran analizar en profundidad las sendas y recodos de ese territorio en permanente construcción que es el campo poético actual. Si queríamos ofrecer una imagen panorámica que sirviera de leyenda para leer un mapa todavía no ampliamente elaborado parecía claro que no podíamos sostenernos en la

selección de unos cuantos autores representativos. Dicha vía únicamente nos iba a permitir afirmar, finalmente, que tal o cual poeta había desarrollado unos u otros procesos a lo largo de los años que le habían granjeado un espacio definido en el campo: más o menos central, más o menos periférico. A partir de ahí, podríamos analizar los motivos que llevaron a su establecimiento en dicha ubicación a partir de la ganancia o pérdida de capital simbólico (y, también, económico). Lo difícil, en este sentido, hubiera sido ampliar dicho análisis al resto de autores que proponen una práctica de escritura equivalente: esto es, a la nómina de escritores que podríamos ubicar en la línea estética del poeta analizado. Dicho estudio, que partiría de la parte para llegar al todo nos resultaba excesivamente generalizador y no haría justicia a quienes defendían poéticas similares, aunque con claras diferencias en lo que respecta a su materialización, a sus influencias, a sus intertextualidades, etc. Entre otros detalles, no podíamos realizarlo porque pronto descubrimos que el campo poético en el que se ubican los más jóvenes autores del panorama no responde ya al modelo generacional tan transitado por la crítica para dar cuenta de los desarrollos de la poesía española durante todo el siglo XX. Ese discurso, según el cual un grupo de autores se une para facilitar la canonización de unas similares propuestas a partir de una ruptura manifiesta con sus padres literarios había quedado ya completamente desfasado si lo que deseábamos era explicar la poesía joven en su conjunto. Era imposible, por lo tanto, arrancar nuestra investigación de la propuesta concreta de un autor en particular para alcanzar después al resto de «secundarios», sino que debíamos ampliar el foco para atender a la diversidad.

Es por ello que, finalmente, la decisión fue la de leer el máximo número posible de poemarios publicados desde el inicio del tercer milenio, aun a sabiendas de que sería imposible por la cantidad de los mismos poder incluirlos todos. A ello ayudó, por supuesto, y sobre todo en los casos de los más centralizados, los estudios, antologías o reseñas y notas en prensa publicados por críticos que se habían aproximado al análisis de determinadas parcelas de la poesía española joven. En otras ocasiones, tuvimos que navegar por los catálogos de editoriales independientes y casi invisibilizadas o por las nóminas de poetas presentes en festivales y encuentros no demasiado conocidos, así como recabar información a partir del contacto directo con escritores que se encontraban y se encuentran en los espacios menos nucleares del campo. Era fácil acudir a los más reconocidos, pero resultaba más complejo navegar por las aguas de los márgenes. Pero, también, era necesario hacerlo si de lo que se trataba era de ofrecer una imagen de

conjunto y, a su vez, profundizar en sus detalles. Fue así como, a partir de esas numerosas lecturas se fue conformando una red de intertextualidades entre los diferentes poetas del campo que nos fue permitiendo, poco a poco, establecer una serie de temáticas comunes a la mayoría de ellos, así como ubicarlos en diferentes líneas estéticas a partir de sus similitudes y desigualdades textuales y de sus parecidos y diferentes mecanismos de actuación en el campo (relaciones editoriales y con los núcleos de poder, asistencia a determinados eventos y festivales, vinculaciones con los premios e instancias legitimadoras, participación en proyectos antológicos, etc.). Progresivamente, se fue conformando una leyenda: una suerte de taxonomización en la que cada autor era ubicado en una línea estética junto a otros con los que compartía determinadas características. Llegamos así a la conclusión de que podíamos establecer cinco prácticas poéticas: derivas de la poesía de la experiencia, derivas de la poesía de la conciencia crítica, poéticas de la crisis del lenguaje y de la representación, poesía *best-seller* y poesía neorruralista. En cada una de ellas encontrábamos una serie de elementos comunes a todos los creadores y, a su vez, toda una serie de características individuales que hacían de cada autor un caso particular. Así pues, nos lanzamos a la definición de cada una de ellas a partir de esos elementos comunes que habíamos identificado y, después, sobrevolamos las prácticas concretas de los autores. Sabemos, y lo diremos en varias ocasiones, que el elevado número de publicaciones hace imposible atender a toda la diversidad del campo, pero también somos conscientes de que a pesar de no estar todos los que son, sí son todos los que están. Por supuesto, no solo podíamos atender a lo textual si de lo que se trataba era de elaborar una panorámica. Por ello, dichos estudios en profundidad excedieron lo textual y orillaron constantemente las relaciones que se establecen con lo contextual en su conjunto, a partir de una perpetua vinculación con lo sociológico, lo periodístico, lo político, etc. De esta forma, podíamos ofrecer una imagen de conjunto a partir de un amplio corpus textual que, pese a no abarcar la totalidad, sí nos permite ofrecer una explicación detallada de lo actual con el menor número de lagunas posible.

Atender a la diversidad y la heterogeneidad se ha tornado necesario, por ello no podíamos ni podemos recurrir a la hora de explicar la poesía más joven a los paradigmas tradicionales del modelo generacional sostenido sobre la retórica de la ruptura (que definiremos ampliamente en el capítulo posterior). La metodología aquí es, por tanto, diferente a la que nos tienen acostumbrados los estudios sobre poesía contemporánea. No es nueva, tampoco, puesto que han sido muchos (y los iremos desgranando) los críticos

que desde hace décadas han apostado por un entendimiento mucho más minucioso de lo poético. Sobre sus planteamientos hemos construido los nuestros, no con el objetivo de mostrar una imagen final del campo, sino con el propósito de realizar una fotografía de lo actual que el tiempo a buen seguro modificará. Sirvan, por lo tanto, las páginas que siguen como una instantánea de lo presente sobre la cual debatir.

A lo largo de los años de formación previos a la escritura definitiva de esta tesis doctoral, han sido varios los artículos, capítulos de libros, reseñas, comunicaciones y conferencias que progresivamente han ido conformando algunas de las parcelas aquí estudiadas. En este sentido, el apartado «4.4. Sobre la práctica antológica reciente en la España contemporánea» está basado en mi artículo «Antologuemos: Tendencias, inercias y derivas de las últimas antologías poéticas en la España contemporánea» publicado en el monográfico *Lecturas del desierto. Nuevas propuestas poéticas en España*, que fue coordinado por Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y un servidor para el número 11 de *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (2018). Algunas ideas de «5.2. “Pero no olvidemos que las nubes aún siguen altas”: derivas de la poesía de la conciencia crítica» fueron apuntadas en el prólogo a mi edición crítica de *Poesía y poder*, titulado «*Poesía y poder* o la prioridad de la interpretación política de los textos literarios» (La Oveja Roja, 2019), así como en el capítulo de libro «*Poesía y poder* o el discurso disidente de Alicia Bajo Cero en la poesía española de los años noventa» (En prensa). Las reflexiones sobre la escritura logofágica presentes en «5.3. “Solo queda de mi cuerpo la sintaxis”: la crisis del lenguaje y de la representación (sobre el gesto silenciario y la destrucción de la forma)» fueron ya desarrolladas en el artículo «Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas», publicado en el número 4 de *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* (2017), y en el capítulo de libro «Decir y no-decir: apuntes sobre poesía, silencio y logofagia en la España actual», publicado en *Todos los siglos de la lluvia. El canon de la literatura hispánica* (Renacimiento, 2018) bajo la coordinación de Beatriz Brito Brito, Jéssica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega. Algunas ideas sobre el contexto y los desarrollos poéticos durante los años ochenta, noventa y principios del nuevo milenio formaron parte de «Y encontré encadenada el alba pública: Imaginación política y poesía contemporánea en España» (2018), publicado en el volumen editado por Jaume Peris Blanes *Cultura e imaginación política* (Rilma 2 / ADEHL) y del artículo «Nacer en este tiempo: conformación,

conflictos y presiones en el campo poético de la España actual» (*Pasajeros. Revista de ideas, artes y letras contemporáneas*, en prensa). A su vez, pequeñas parcelas de diversas secciones de esta tesis doctoral fueron planteadas en varios congresos: en el «I Congreso internacional de jóvenes investigadores: “Estudios literarios: perspectivas actuales”» (Universidad de Córdoba, 9-10 de febrero de 2017) se presentó la comunicación «Canonización, poesía y política: las representaciones de las clases medias en la Poesía de la Experiencia», que fue ampliada en el «II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Literarios y Culturales» (Universidad de Vigo, 15-17 de febrero de 2017) bajo el título «Sobre poesía, política y canonización: las representaciones de las clases medias en la Poesía de la Experiencia»; en las «VI Jornadas de Iniciación a la Investigación» (Universidad Complutense de Madrid, 6-9 de marzo de 2017) fue leída la comunicación «Bestsellerización de la poesía actual en España: un estudio cultural del fenómeno Marwan y sus satélites»; en el «XIV Congreso Internacional Aleph: Transbordos literarios, correspondencias y confines en la literatura hispánica» (Universidad de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona, 18-21 de abril de 2017) fue presentada la comunicación «Decir desde el silencio: reformulaciones de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas»; en el «XV Congreso Internacional Aleph: Formas múltiples de expresión de la rebeldía en la literatura hispánica. Aspectos estéticos, sociales, políticos y artísticos» (Universidad de Alicante, 24-27 de abril de 2018) se presentó la comunicación «Hablar del mundo es proponer un mundo: Alicia Bajo Cero y la lucha por las premisas en el campo poético de los años 90. Causas, consecuencias y derivas»; la comunicación «“Herederos de todos los despojos”: continuidades y fracturas en la poesía española última (2006-2017)» fue leída junto a Álvaro López Fernández en el Congreso Internacional «50 años de poesía española 1968-2018» (UNED-Barbastro, 17-19 de mayo de 2018). Finalmente, otros detalles fueron esbozados en dos conferencias realizadas durante una estancia de investigación en The University of Iowa: la primera de ella tuvo lugar el 11 de octubre de 2017 en The University of Missouri-Kansas City y llevó por título «Vaivenes y conflictos: poesía española de los 90»; la segunda, titulada «Re-generación: última poesía española (2005-2017)» se celebró en The University of Iowa el 6 de diciembre de 2017.

**1. Decir (en/el) presente o cómo abordar el estudio de la
más reciente poesía: fundamentos teóricos para un
estudio del campo poético español**

1.1. Unas necesarias consideraciones teóricas de base y referencia

A los catorce ya era libre.
Me amparaba un cortejo de reyes y herederos,
me protegía la Constitución,
la democracia virgen dolorosa,
macarena que llora las espinas del hijo.
ISABEL PÉREZ MONTALBÁN

La poesía actual no puede ser definida, como ha sucedido en algunos estudios, a partir de términos como «maraña» (Prieto de Paula, 2010: 28), «insobornable pluralidad» (Díaz, 2016: 11) o «archipiélago de poetas-isla» (Sánchez, 2015: 6). Somos conscientes de las dificultades que entrañan los primeros pasos en los todavía desconocidos desiertos del más actual campo poético, como también lo somos de que es elemental e imprescindible separar el grano de la paja. Esto es, dispersar la niebla que oculta el territorio con la finalidad de dibujar un primer acercamiento extenso que nos permita asentar lo presente y cimentar lo porvenir.

Para asumir tales retos, no es suficiente con sobrevolar los textos poéticos y las interpretaciones críticas que de ellos se han realizado, sino que debemos abrir las miras para comprender lo poético como discurso en sentido foucaultiano, esto es, como un «conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación» (Foucault, 1997: 181), de manera que ello pueda ser asumido como un producto cultural que dialoga directamente con las condiciones materiales de su existencia, tras la senda ya definida por Voloshinov en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, según la cual todo uso de la lengua es una forma más de la ideología, una acción política que posibilita una posición en el entramado de fuerzas que fabrican lo social, lo real e incluso lo simulado. Los signos lingüísticos sufren, por lo tanto, procesos más o menos fuertes de institucionalización, es decir, establecen relaciones de afirmación o negación con respecto a los mecanismos del poder que imponen una(s) forma(s) hegemónica(s) de decir e interpretar:

Al lado de los fenómenos de la naturaleza, los objetos técnicos y los productos de consumo existe un mundo especial, el mundo de los *signos*. [...] El signo no solo

existe como parte de la naturaleza, sino que refleja y refracta esa otra realidad, y por lo mismo puede distorsionarla o serle fiel, percibirla bajo un determinado ángulo de visión, etc. A todo signo pueden aplicársele criterios de una valoración ideológica (mentira, verdad, corrección, justicia, bien, etc.). El área de la ideología coincide con la de los signos. Entre ellos se puede poner un signo de igualdad. Donde hay un signo, hay ideología. *Todo lo ideológico posee una significación sónica* (Voloshinov, 1992: 33).

En un sentido similar, dice Terry Eagleton que la poesía es una institución social y que, como tal, guarda afinidades complejas con otras parcelas de nuestra existencia cultural (2010: 51). Según lo dicho, por tanto, se antoja necesario cartografiar el contexto de nacimiento y de recepción de cualquier producto cultural sobre el que queramos pensar, pues todo discurso se establece, en este sentido, desde un distanciamiento con respecto a su contexto original (a pesar de que este sea cercano, como en el caso que nos atañe) que es imperioso recuperar con el mayor número de datos posibles:

Un signo escrito comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de las presencias que organizan el momento de su inscripción [...] Forman parte de este pretendido contexto real un cierto «presente» de la inscripción, la presencia del escritor en lo que ha escrito, todo el medio ambiente y el horizonte de su experiencia y sobre todo la intención, el querer decir, que animaría en un momento dado su inscripción. Pertenece al signo ser legible incluso si el momento de su producción se ha perdido irremediablemente e incluso si no sé lo que su pretendido autor-escritor ha querido decir en conciencia y en intención en el momento en que ha escrito, es decir, abandonado a su deriva, esencial (Derrida, 1989: 358).

En este sentido, es esencial volver a Walter Benjamin para constatar que la cuestión central no es qué relación guarda una obra respecto a sus condiciones de producción, es decir, si está en línea con ellas o si aspira a transformarlas y en qué sentido quiere hacerlo, sino que la clave radica en preguntar *cómo está en ellas*, esto es, qué función realiza dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo, apuntando así a su técnica literaria (Benjamin, 1975: 119).

Así pues, para establecer un marco teórico, crítico e histórico de referencia que permita encuadrar la obra de estos poetas dentro de un esquema determinado, es posible recurrir a un paradigma cuyas herramientas nos permitan un acercamiento profundo y preciso: hablamos de la propuesta sobre la sociología de la literatura desarrollada por

Pierre Bourdieu, principalmente en *Las reglas del arte* (1995), pero también en su texto de 1991 «Le champ littéraire», en el volumen escrito junto a Wacquant, *Respuestas. Por una antropología reflexiva* (1995) o en algunos momentos de *Cosas dichas* (2000a; original de 1987), entre otros. El análisis científico-sociológico que se plantea el pensador francés parte de la noción de *campo literario* que es, en resumen, un espacio autónomo (con unas leyes propias) que ocupa un lugar determinado dentro del campo de poder y en el que se establecen relaciones de fuerza (de alianza o de conflicto) entre *posiciones* (Bourdieu, 1991: 18-19) en el marco de una lucha por las formas específicas de dominio entre los diferentes agentes⁴ (productores, distribuidores, consumidores e instancias legitimadoras): «El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)» (Bourdieu, 1995: 320). Continúa Bourdieu, ahora en un texto escrito junto a Wacquant:

Quienes ocupan una posición en el campo intentan, de manera individual o colectiva, salvaguardar o mejorar su posición e imponer el principio de jerarquización más favorable a sus propios productos. Dicho de otra manera, las estrategias de los agentes dependen de su posición en el campo, es decir, de la distribución del capital específico, así como de la percepción que tienen del campo, esto es, desde su punto de vista sobre el campo como vista tomada a partir de un punto dentro del campo (Bourdieu y Wacquant, 1995: 68)⁵.

Cada uno de ellos, a partir de un diálogo más o menos velado, desarrolla una *toma de posición* que se define en virtud de la relación con el resto de posiciones y que tienen implicaciones políticas, poéticas, sociales, culturales etc., a partir de las cuales pueden

⁴ En palabras de Bourdieu: «Un campo podría definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo -y de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)» (Bourdieu y Wacquant, 1995: 64).

⁵ En otro texto, amplía Bourdieu tales nociones: «El campo literario es un campo de fuerzas al mismo tiempo que un camino de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecida: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el capital) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir, de su capital específico. Concretamente, son por ejemplo las luchas permanentes que oponen las vanguardias siempre renacientes a la vanguardia consagrada... Los recién llegados, que son también los más jóvenes, cuestionan lo que fue opuesto por la revolución precedente, a la ortodoxia anterior... esta discusión incesante se traduce, del lado de las obras, en un proceso de depuración» (Bourdieu. 2000a: 146).

bien quedar legitimados sus discursos hasta alcanzar la hegemonía en el campo literario o bien ser marginados:

Primero, hay que analizar la posición del campo en relación con el campo del poder. Así se descubre que el campo literario, por ejemplo, está incluido en el campo del poder, donde ocupa una posición dominada. Segundo. Es menester establecer la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o las instituciones que compiten dentro del campo en cuestión. Tercero. Se deben analizar los *habitus* de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que éstos adquieren mediante la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas y que encuentran, en una trayectoria definida dentro del campo considerado, una oportunidad más o menos favorable de actualizarse (Bourdieu y Wacquant, 1995: 70).

Así, se ejercen fuerzas desde y hacia otras posiciones, es decir, se establecen luchas internas con las que se pretende conseguir la acumulación de *capital económico* o *capital simbólico* y que están relacionadas con el total de los discursos sociales que se activan en un momento y un lugar determinado de la historia. En nuestro caso, aquellos vinculados con el establecimiento del espacio cultural, político y social en la España de los últimos años: esto es, con los diferentes discursos del poder que se establecen tras la Transición y que definen las (infra)estructuras culturales de las cuales hoy somos herederos.

En *Ideología y aparatos ideológicos de estado* (1974) Louis Althusser manifestaba la posibilidad de que las representaciones culturales funcionara como un *Aparato Ideológico de Estado* (AIE), es decir, que estuvieran subordinadas a los mecanismos de poder de forma que contribuyen a su propio mantenimiento. Así, la cultura actúa sobre la *ideología* de los individuos, entendida por Althusser como «la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (1974: 144) con la finalidad de modificarla. Esa ideología no es permanente, sino que, en tanto *discurso* (Foucault), puede verse modificada por otros discursos. Y, por ello, es imprescindible que en los próximos capítulos ubiquemos la obra de los poetas estudiados en el lugar histórico que les corresponde. Es decir, que detallemos su contexto de creación y de recepción, abriéndola hacia un diálogo lo histórico, lo político, lo filosófico, lo periodístico, lo publicitario, etc., siempre teniendo en mente que es el relato capitalista el que sostiene el entramado de lo social.

Así pues, todo lector (en sentido amplio) no se limita a descodificar un texto, sino que en ese proceso recibe una imagen del mundo que es capaz de reconfigurar su

subjetividad: su ideología, al fin y al cabo. Ya Watzlawick (1988) y los constructivistas de Palo Alto pusieron en duda en los años setenta la existencia de lo real de forma independiente a nuestra percepción, fundamentada en lo lingüístico: «el mundo que experimentamos lo construimos automáticamente nosotros mismos porque no reparamos –y ciertamente no sabemos- en cómo realizamos ese acto de construcción» (Watzlawick, 1988: 21). Es esta la misma década en la que Jean Baudrillard, publicó *Cultura y simulacro* (1978), ensayo en el que se pone en duda la existencia de la posibilidad de referir a través del lenguaje una realidad que ha sido invadida por el *simulacro*. Ambas corrientes se han convertido sintomáticas de varias tesis que parecemos haber aceptado: primero, que nuestra percepción de la realidad está marcada indiscutiblemente por el lenguaje; segundo, que existe una parte de lo real que siempre permanece oculta; tercero, que lo real, en tanto constructo lingüístico, puede ser modificado por cualquier tipo de discurso. Tal es el caso de la poesía (o de la literatura en general) que posee, por lo tanto, una carga ideológica, en sentido althusseriano, que influye en la relación imaginaria que establece un individuo con sus condiciones reales de existencia, esto es, en su percepción del entramado social y de sus luchas de poder. Lo cual, no cabe duda, es tremendamente interesante de controlar.

En *Contrafuegos II*, Bourdieu propone inventar una nueva forma de hacer política y habla del papel que el arte debe tener en ella: «dar *fuera simbólica*, a través del arte, de las ideas, de los análisis críticos; y, por ejemplo, dar una forma *visible y sensible* a las consecuencias, todavía invisibles, pero científicamente previsibles, de las medidas políticas inspiradas en las filosofías neoliberales» (2001: 45). Aunque proyecte esta afirmación hacia un posible futuro que deberíamos construir, en el fondo está interpretando el arte, la cultura, la poesía, como elementos que pueden ir más allá del discurso del poder para mostrarnos sus límites, sus fallas o sus puntos débiles⁶. Y ello va a ser de tremenda importancia en los desarrollos poéticos, críticos y teóricos más recientes.

Es evidente que en estos términos la cultura puede tornarse peligrosa para el Estado, puesto que es capaz de fomentar visiones críticas que cuestionen su propia ordenación. Decía Manuel Asensi sobre Derrida, que «lo que la deconstrucción vigila no es la metafísica, sino la posibilidad de que la metafísica devenga fascista, el riesgo potencial

⁶ En definitiva, nos enseña a liberarnos de la ilusión ideológica, como ya afirmaran Pierre Macherey (1974) y Terry Eagleton (1978).

autoritario, su matriz más básica, la barra» (2004: 13). Es decir, no focaliza tanto en la existencia de oposiciones jerárquicas binarias, sino en que estas adquieran un valor ontológico que acabe fosilizándose como natural. El Estado, en un paralelismo curioso, no vigila la cultura, sino la posibilidad de que algunas manifestaciones culturales adquieran un poder simbolizador y una destacable fuerza crítica que pueda perjudicar al mantenimiento de su *status quo*. Esto es, en los términos manejados por Bourdieu en *Las reglas del arte*, controla el *capital simbólico* sin olvidar la importancia del *capital económico* (Bourdieu, 1995) que, en poesía, y salvo algunas excepciones que analizaremos en capítulos posteriores, no ha tenido la misma relevancia que en otras formas de la cultura contemporánea.

Es innegable, por lo tanto, que habitamos lo que Deleuze (1993) bautizara, partiendo de Borroughs, como *sociedad de control*. Un control (casi siempre) camuflado: es este un proceso silencioso que funciona a través de sutiles mecanismos de publicidad, subvenciones, premios, etc., y que permite, definitivamente, que una serie de objetos culturales sean desplazados hacia los márgenes, a la vez que otros son elevados a los altares de lo *canonizado*⁷.

«En todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce», dice Foucault en un diálogo con el propio Deleuze (Foucault, 1994: 15). Es en ese mismo texto cuando el filósofo francés declara la posibilidad de conocer quién explota, quiénes obtienen el beneficio – simbólico o económico –, por qué manos pasa este, etc., pero no quién ejerce el poder: «Nadie, hablando con propiedad, es su titular y, sin embargo, se ejerce en determinada dirección, con unos a un lado y otros en el otro; no sabemos quién lo tiene exactamente, pero sabemos quién no lo tiene» (Foucault, 1994a: 15). Obviamente, es consciente de la imposibilidad de desembarcar en la utopía de una sociedad sin relaciones de poder, de forma que, más bien, su objetivo pasa por desentrañar la estructura jerárquica en la que unos desconocidos elegidos ejercen el poder sobre otros conocidos subordinados:

⁷ Utilizamos *canonizado* y *canonización* siguiendo la terminología propuesta por Even-Zohar, quien no habla de *canon* ni de *canónico*, sino de procesos de *canonización* y de elementos *canonizados* (1990: 11) para «subrayar que la canonicidad no es una característica inherente de los textos en ningún nivel, sino una categoría que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad» (Iglesias, 1994: 332). Ello incluye un matiz de variabilidad diacrónica, a la vez que de responsabilidad institucional en los diferentes procesos: el estado y sus ramificaciones, la crítica externa e interna, los cauces de difusión y mercantilización, etc., ejercen, dice Even-Zohar, diferentes fuerzas que contribuyen a conformar los *centros* y *periferias* del polisistema literario. Según el teórico israelí, en una reflexión que aquí aceptaremos, el centro lo conforman aquellos elementos que tras unos *procesos de canonización* se instauran como elementos *canonizados* y que pueden ser obras (*canonicidad estática*) o corrientes (*canonicidad dinámica*).

Pienso que no puede existir ninguna sociedad sin relaciones de poder, si se entienden como las estrategias mediante las cuales los individuos tratan de conducir, de determinar, la conducta de los otros. El problema no consiste por tanto en intentar disolverlas en la utopía de una comunicación perfectamente transparente, sino de procurarse las reglas de derecho, las técnicas de gestión y también la moral, el *ethos*, la práctica de sí, que permitirían jugar, en esos juegos de poder, con el mínimo posible de dominación (Foucault, 1994b: 138).

Así, en sus amplísimas y vastas investigaciones, Foucault analiza la formación de la sociedad burguesa. Las sociedades feudales, dice, se caracterizaban por unas estructuras injustas, pero muy claras: el señor feudal tiene el poder sobre los que trabajan en sus tierras, quienes son obligados a pagarle con una parte de sus ganancias. Sobre aquel, se sitúa un noble de mayor rango y así sucesivamente hasta la figura del rey. En la Iglesia ocurre exactamente lo mismo, desde las parroquias hasta el papado. Ahora bien, en el orden social creado tras la aparición incipiente de la burguesía urbana y su entrada en la política (es decir, en los primeros pasos del capitalismo), las antiguas estructuras fueron disueltas y el poder comenzó a ejercerse y a enmascararse, de tal forma que emergió la imposibilidad de saber quién era su poseedor y, sobre todo, en qué cantidades se aprovechaba de él. Sin embargo, encuentra Foucault un lugar donde el poder no se oculta: las prisiones:

Esto es lo fascinante de las prisiones; por una vez el poder no se oculta, no se enmascara, se muestra como feroz tiranía en los más ínfimos detalles, cínicamente, y al mismo tiempo es puro, está enteramente justificado, puesto que puede formularse enteramente en el interior de una moral que enmarca su ejercicio: su bruta tiranía aparece entonces como dominación serena del Bien sobre el Mal, del orden sobre el desorden (Foucault, 1994b: 12).

En *Vigilar y castigar*, concluye del siguiente modo tras centrarse en los protocolos de actuación en caso de aparición de peste durante el siglo XVI a partir de los *Archives militaires de Vincennes*:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado y distribuido entre los vivos,

los enfermos y los muertos —todo esto constituye un modelo compacto del dispositivo disciplinario (Foucault, 2003: 201).

Es ese estado la viva imagen del panóptico de Bentham. Una figura arquitectónica que, estratégicamente situada, permite vigilar a todos los reclusos de la cárcel sin que ellos sean capaces de ver quién los observa, ni siquiera de saber en qué momento lo hacen (Foucault, 2003: 205). El poder está ahí, pero no conocemos a quién lo ejerce: y ello sucede, también, en el seno del campo literario, de manera que la labor de la crítica debe centrarse en tratar de averiguar de qué manera funcionan esos mecanismos dentro de la literatura y, a su vez, investigar cuáles son sus relaciones con el poder en sentido amplio. Lo que hace interesante este repaso por el esquema panóptico es lo que el propio Foucault afirma unas páginas después: está destinado a fundirse en el cuerpo social sin anularse ni perder ninguna de sus propiedades y a volverse así una función generalizada (Foucault, 2003: 211). En esta línea, dice Deleuze interpretando a Félix Guattari:

Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su departamento, su calle, su barrio, gracias a su tarjeta electrónica (individual) que abría tal o cual barrera; pero también la tarjeta podía no ser aceptada tal día, o entre determinadas horas: lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición de cada uno, lícita o ilícita, y opera una modulación universal (Deleuze, 1993: 39).

El poder no es la barrera, lo visible, la estructura física del panóptico o el aparato represivo del estado, sino el ordenador: lo que queda oculto a la vista, las personas o instituciones que lo habitan —o no—, la voz del superior desconocido que ordena la carga policial, etc. En materia artística sería posible hablar del ojo de fuego sin párpados de Sauro, del faro de la isla de *Perdidos*, de las miles de cámaras que graban cada movimiento de Truman y, cómo no, de George Orwell y su *1984*.

Guy Debord utiliza un sintagma similar, *sociedad del espectáculo*, en su conocido ensayo homónimo de 1967 que se abre con la siguiente afirmación: «Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación» (2002: 8). Un paso más allá llega, tomando como referencia principal las reflexiones de Debord, el filósofo francés Jean Baudrillard cuando afirma que «el no acontecimiento del golfo es de una gravedad que supera el acontecimiento mismo de la guerra» (1991: 10). Es fácil de abstraer lo que aquí queremos decir teniendo

en cuenta que Baudrillard invierte los papeles que Borges planteara en «Del rigor de la ciencia», de forma que «en adelante será el mapa el que preceda al territorio» (Baudrillard, 1978: 5-6). Esto es: moramos en una era en la que el *simulacro* ha sustituido por completo la realidad, dando paso así a un estado permanente de *hiperrealidad*:

La era de la simulación se abre pues con la liquidación de todos los referentes [...]. No se trata ya de imitación, ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse (Baudrillard, 1978: 7).

Hablamos, por lo tanto, de asumir que existimos (y que, por lo tanto, existe esta poesía que estudiaremos) en un mundo en quiebra, donde las certezas, antaño sólidas, se han tornado, siguiendo a Bauman, *líquidas*. Un mundo, al cabo, en el que ha cobrado fuerza la vaticinada *muerte de los metarrelatos* de Lyotard (1984) que habían servido en el pasado para legitimar el conocimiento y los sistemas políticos modernos y que lleva aparejada la expulsión de las utopías revolucionarias del ámbito de lo posible: las grandes narraciones universales, dice Lyotard, devienen múltiples y pequeñas historias fragmentarias en el seno de una sociedad tecnificada y capitalista cuyas ansias de progreso acaban por ser autodestructivas; el conservador *fin de la historia* de Fukuyama (1992), que plantea el triunfo del liberalismo capitalista occidental tras la caída de los regímenes socialistas a principios de la década de los noventa, puesto que, afirma el pensador en una controvertida tesis, el modelo capitalista ha sido capaz de resolver sus propias contradicciones⁸; el *pensamiento débil* de Vattimo (1988), cuyas propias discordancias internas acabarían por incitar a la renuncia a toda transformación social; o el «el control social ejercido a través de los medios de comunicación de masas», teorizado por Habermas (1987: 473), cuyo poder modalizador ha sido potenciado en fechas recientes debido al auge de las nuevas tecnologías de la comunicación.

Sobre estas ideas, y sobre otras muchas que iremos desgranando en capítulos posteriores, asentamos un estudio que, como decíamos, no se contenta con orillar los

⁸ No afirmamos aquí, y es necesario remarcarlo, que estemos de acuerdo con las tesis de Fukuyama. Más bien, pensamos que las afirmaciones de Fukuyama, pese a no representar la realidad de los hechos, han sido tomadas por el poder como aseveraciones veraces, que han ocultado, en definitiva, la posibilidad de generar nuevas «imaginaciones políticas» (Peris Blanes, 2018).

textos poéticos, sino que concibe su estudio desde una óptica más amplia (cercana, en algunos casos, a los estudios culturales) en el que se entrecruzan diferentes discursos que inciden no solo en la práctica creativa de los autores (y, por tanto, en el producto-texto final), sino también en las relaciones que se establecen entre los diferentes actores del campo. Un espacio simbólico marcado, al cabo, por el auge de lo tecnológico y de las redes sociales, por la mercantilización masiva de la cultura rápida o por la estrechez de sus fronteras, que potencia las relaciones personales entre los agentes sobre las vinculaciones que permite el ejercicio de la crítica. Todo ello, en el seno de una sociedad en que la cultura no es, como dijera Lloyd y Thomas, un mero suplemento del estado, sino el principio performativo de su eficacia: esto es, el principal instrumento de su hegemonía (1997: 118).

Podemos recurrir a un claro ejemplo fílmico: *El show de Truman*. Truman Burbank, que ha vivido durante toda su vida en Seaheaven, no sabe que esta ciudad es en realidad un gigantesco panóptico desde el cual el resto del mundo puede observarlo sin ser visto gracias a miles de cámaras colocadas en los más diversos lugares. Seaheaven es, aproximadamente, lo que Sloterdijk denominara un *gran interior* (2007). Truman consigue contagiar al espectador de un deseo afuera, de escape, que es, a la vez, un deseo de realidad. Resuena también Baudrillard (1978 y 1991): la *hiperrealidad* no es más que un mundo sin exterior ya que la única posibilidad referencial es el mapa, no hay fuera de él porque el *simulacro* lo ha cubierto todo. Y también lo hace Althusser (1974), para quien la ideología cubría todos los espacios, de manera que no era posible la huida. Truman, sin embargo, consigue finalmente salir de ese espacio sin exterior y lo hace, por supuesto, a través de una puerta imposible ubicada en el horizonte, en el punto exacto donde el cielo se une con el océano. Es decir, un lugar sin lugar, una geografía que no puede existir.

Si nos trasladamos al ámbito de la Teoría, podríamos cuestionarnos: ¿cómo es posible escapar haciendo uso de ella de nuestro particular Seaheaven? Para muchos teóricos, la crítica es la forma de ver más allá de la burbuja. Así lo afirma Horkheimer cuando habla de la «penuria del presente» (2000: 51)⁹. Luc Boltanski y Ève Chiapello,

⁹ Dice Horkheimer: «Lo que la teoría tradicional puede admitir sin más como existente (su función positiva en una sociedad en marcha; su relación, por supuesto mediata y opaca, con la satisfacción de necesidades generales; su participación en el proceso vital de la totalidad, constantemente renovado); todas estas exigencias, por las que la propia ciencia no se suele preocupar, puesto que se confirman y recompensan a través de la posición social del científico, quedan puestas en cuestión por el pensamiento crítico. El objetivo, que este pensamiento aspira a alcanzar, la situación racional, se fundamenta en la penuria del presente. Pero con esta penuria no está dada todavía la imagen de su eliminación. La teoría que desarrolla dicha imagen no trabaja al servicio de la realidad ya existente; se limita a pronunciar su secreto. No importa la precisión

afirman que «una crítica que se agota o es vencida permite al capitalismo relajar sus dispositivos de justicia y modificar con toda impunidad sus procesos de producción» (2002: 75); conciben, así, la crítica como una forma de resistencia a priori, en un sentido similar al de Michel Foucault, para quien es «la forma de no ser gobernado o incluso la forma de no ser gobernado de esa forma y a ese precio» (2006: 8). En definitiva, la crítica a la manera de Raymond Williams: no un juicio abstracto sino una práctica definida (2000: 87). En opinión de otros teóricos, es el arte otra posible forma de señalar los límites. Así se pronunció Pierre Macherey (1974) en sus reflexiones sobre la posibilidad de exceder el horizonte ideológico. También Pierre Bourdieu (2001: 45) habla, en la cita utilizada anteriormente, en términos similares al reflexionar sobre el nuevo papel de los escritores y los artistas en la nueva manera de hacer política y poética.

Hay que aclarar, sin embargo, que ni aquellos afirman la total necesidad de la crítica, ni estos la total necesidad del arte. Todos entienden que son dos prácticas sociales complementarias. La poesía brota en este medio como una herramienta que permite hacer el juego a los discursos del poder o enfrentarse a ellos como un mecanismo de resistencia que persigue hacer frente al *simulacro* (o cualquier otro espacio sin exterior posible), que abra huecos que permitan al sujeto lírico acceder momentáneamente a lo real, que había sido ocultado. Es nuestra labor la de cartografiar (como decíamos al inicio) estas derivas, inercias y fracturas, así como las relaciones que se establecen entre los diferentes participantes del juego de fuerzas permanente que marca el devenir del campo poético. Y se antoja fundamental hacerlo ahora: en un presente que no espera. Es así como podremos (al menos tratar de) evitar el riesgo de asumir la emergencia de comentarios, críticas y clasificaciones que en el momento de su nacimiento no se discuten, sencillamente porque se les ignora –dice Talens–, pero que pocos años después y por el mero hecho de existir como datos supuestamente objetivos, pueden convertirse en fuentes primarias para los estudiosos e historiadores, sin que necesariamente se cuestione el sistema de valores, esto es, la estructura ideológica y/o política que rodeó su nacimiento (1989: 30).

con la que en todo momento se pongan de manifiesto los falseamientos y las confusiones, no importa que ningún error quede impune: la tendencia general de tal empresa, la actividad teórica misma, aunque parezca prometedor, no tiene de su parte la costumbre ni la sanción del sano entendimiento común» (Horkheimer, 2000: 51).

1.2. El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) ha contado la poesía contemporánea

Lo que debe preocuparles, en particular, es
contraponer un concepto crítico al concepto
afirmativo de cultura.
WALTER BENJAMIN

Si nos centramos, tras este repaso sobre las bases teóricas que sostendrán nuestra metodología y nuestro estudio, en la poesía española contemporánea, debemos asumir la existencia de algunas certezas. Primero, que la historiografía y la crítica han organizado la poesía a partir de unos modelos generacionales: esto es, agrupando a una serie de poetas que comparten en un tiempo determinado una similar concepción de lo poético bajo una serie de etiquetas que funcionan como legitimadoras de sus prácticas literarias y que facilitan que tales grupos accedan a los puestos centrales del campo poético a partir de unas técnicas cercanas a lo publicitario (detalle que ya Talens había definido [1989]). Segundo, que tales generaciones surgen cuando la crítica y los propios poetas desarrollan lo que hemos convenido en denominar una «retórica de la ruptura», entendida como el procedimiento mediante el cual los interesados actores del campo literario establecen diferencias y fracturas con respecto a los miembros y a las estéticas e ideologías literarias de los miembros de la generación inmediatamente anterior, con la finalidad de establecer una distancia que les permita proponer una «nueva» práctica poética (entrecorramos «nueva» porque, como veremos, en muchos casos la aparente novedad oculta un poso de tradicionalismo). Tercero, que el relato de la poesía española contemporánea es un relato cercano al realismo en el que, como también después desarrollaremos, lo vanguardista es concebido como una quiebra del *continuum* figurativo y es aceptado, en la mayoría de casos, como un gesto propio de la juventud, cuyas poéticas, con el caer de los años, deben acabar orillando una dicción y una estética más realista. La conjunción de estas tres características junto con otros detalles diversos y puntuales, por lo tanto, permiten a los actores del campo establecer discursos y mecanismos que aúpan a una determinada corriente y que facilitan que los escritores que a ella se suman se posicionen en los puestos centrales del campo, a la vez que, en un movimiento paralelo, marginan y silencian otros acercamientos al hecho poético que no siguen las sendas marcadas por el grupo dominante. Con la finalidad de justificar estas afirmaciones, es necesario trasladarnos unas décadas al pasado para poder constatarlas y analizar, así, de qué manera el campo poético se ha estructurado hasta nuestros días. Lo cual, en capítulos posteriores, nos permitirá comprender con mayor profundidad el más estricto presente.

Atípica, escindida, fragmentaria, interrumpida y *perdida*, son los términos que César Nicolás utilizó a finales de los ochenta para definir a la generación novísima (1989: 13). Consciente o inconscientemente, vienen a resumir no solo el proceso particular de los Novísimos, sino, también (e, incluso, sobre todo), el funcionamiento infraestructural y discursivo de la historia de la poesía española de los siglos XX y XXI. Proceso que, como ya hemos apuntado, definimos como un *continuum* realista que, en contadas ocasiones, es fracturado o sesgado por un impulso vanguardista fruto de un (al parecer innato) espíritu revolucionario y agitador, que con el paso del tiempo, sufre un proceso de canonización (Even Zohar, 1991) e institucionalización que suele estar aparejado a un traslado de las poéticas hacia el espacio de lo figurativo: «En asuntos de poesía, una de las cosas buenas que acarrea el cumplir muchos años de vida y bastantes de aprendizaje del oficio [...], acaso sea el gusto creciente por la claridad y la sencillez de dicción, que se une al culto decreciente de una neurosis clásicamente juvenil: la de ser original o distinto a toda costa», afirmaba significativamente Martínez Sarrión en la nota final de *Poeta en Diwan* (2004: 129). En palabras de López Merino: «El poder ha apoyado y apoya siempre, oficializándolas y en parte creándolas, las literaturas conservadoras, acríticas, acomodadas y arraigadas», y, en un movimiento paralelo, «intenta silenciar – haciendo caso omiso de ellas– o anular –integrándolas– todas las demás» (2008: 4). Así pues, lo vanguardista, en tanto postulado poético arriesgado en su doble vertiente semiótica, primero, emerge y, con ello, rompe el *continuum*; segundo, reclama unas determinadas tradiciones (a menudo obviadas por el discurso realista-figurativo); tercero, es cultivado durante algunos unos años, llegando a copar, en algunos casos como el de los novísimos, el centro del campo poético; finalmente, bien es expulsado hacia los márgenes si no suaviza sus planteamientos (José Miguel Ullán, Aníbal Núñez o Francisco Pino, por ejemplo), bien deriva hacia una dicción realista (como sucedía con Martínez Sarrión), en una suerte de vuelta de las aguas a sus cauces o bien es integrado, en un proceso que borra sus más radicales modelos de expresión (aquellos que el poder considera, hasta cierto punto, peligrosos) y mantiene aquellas herramientas y elementos más asimilables (Carnero o Gimferrer, por ejemplo): «Con posterioridad a la guerra civil, los cánones históricos sucesivos proceden mayoritariamente mediante una perpetua operación de borrado de los lenguajes posibles en nombre de la preservación de una lengua instalada en el estatismo de la tradición clásica o en el canon realista», decía ya Jaume Pont (2005: 257).

Ello es bien visible en la fundación de los novísimos. Pero, para comprender mejor ese funcionamiento, así como el establecimiento de una generación a partir de la retórica de la ruptura, es necesario viajar (al menos) hasta 1960. Ese año, Castellet coordinó la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, que tomó como referencia la operación de Gerardo Diego en *Poesía española. Antología 1915-1931* en tanto compendio programático (Ruiz Casanova, 2007: 237) y que fue concebida desde un inicio como manifiesto y como estrategia de promoción literaria (Riera, 1988: 208; Paulino Ayuso, 1999: 362; García, 2017: 54; García, 2017b: 38). Su concepción es «una suerte de *lanzamiento generacional* [...] una maniobra en cierto modo parecida a la de la célebre antología de Gerardo Diego, situándose los jóvenes poetas amigos junto a los grandes maestros del momento» (Torres Salinas, 2017: 118)¹⁰, en un ejercicio de política literaria que plantea un viaje o vaivén «de la periferia al centro del sistema, de la vanguardia al clasicismo, de la polémica a la función de modelo, de un estrato no canonizado a uno canonizado» (Soria Olmedo, 1991: 27)¹¹. En este sentido, Castellet incluye a poetas de

¹⁰ En *Poesía española. Antología 1915-1931*, publicada en 1932, Gerardo Diego incluye, como grandes maestros a Miguel de Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Tras ellos, a los ya conocidos como poetas del 27: José Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Juan Larrea, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Es publicada, además, en un momento clave: «Tras el septenio 1923-1930, tras la clausura del ciclo modernista y tras el crisol donde se fundieron distintos vanguardismos, era necesario hacer balance. Eran años de antologías» (Teruel, 2007: 38). Ello, unido a la relevancia de los maestros antologados, en una suerte de apadrinamiento de la nueva generación, permitió que la antología y los poetas incluidos en ella forzaran los procesos de canonización y se establecieran, en poco tiempo, en las posiciones de poder del campo literario. Gerardo Diego tomó ciertos riesgos, no cabe duda, tal y como afirma en el prólogo a la edición de 1959: «Mi antología era una apuesta demasiado arriesgada. ¿Qué pasaría al cabo de cinco, diez, veinte años? ¿Responderían los novilleros poetas a la fianza que unos pocos cientos de aficionados ansiosos de novedad empezaban a depositar en su futuro? La respuesta del tiempo hasta ahora, a la vista está. Y los entonces flamantes principiantes son maestros reconocidos hoy. Pero para acertar había que arriesgar» (Diego, 2007: 894). No reflexiona Diego, sin embargo, sobre los pormenores que consagraron el compendio y que podemos vincular, claramente, con la inclusión de los ya canonizados maestros que comenzaron su andadura a finales del siglo XIX y principios del XX. Su inserción es, sin duda, el toque de genialidad de Gerardo Diego, que le permitió desarrollar unas estrategias dirigidas a la canonización del resto de antologados. Sin Unamuno, los Machado y Juan Ramón, quién sabe cómo hubiera funcionado *Poesía española. Antología 1915-1930* y quién sabe cómo hubiera sido la historia de la poesía española a partir de 1932. Sin entrar en detalles, una estrategia similar es la de *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, de 1934, que amplía la nómina de los mayores-canonizados (Rubén Darío, Unamuno, Valle-Inclán, Villaespesa, Marquina, los Machado, Juan Ramón, Enrique de Mesa, Tomás Morales y José del Río Sainz) y de los jóvenes (Moreno Villa, Alonso Quesada, Bacarisse, Espina, Domenchina, León Felipe, Ramón de Basterra, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Larrea, Gerardo Diego, Lorca, Alberti, Villalón, Ernestina de Champurrín, Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre y Josefina de la Torre). Ambos procesos (complementarios) exigirían, sin duda, una investigación muy amplia que no está en línea con los objetivos aquí planteados. Con estas breves e incompletas líneas únicamente queremos dejar constancia de esta «maniobra de política literaria inteligente y perfecta» (Teruel, 2007: 29) que anticipa las propuestas de Castellet en 1960, 1965 y 1970, y de tantos otros y otras que vinieron después: Luis Antonio de Villena, José Luis García Martín o Germán Yanke en los años ochenta, noventa y principios de los dos mil o, posteriormente, a Luna Miguel en 2011.

¹¹ No debemos olvidar que la estrategia de Gerardo Diego se sostiene en tres antologías, cuyo funcionamiento y finalidad son distintos y dependen, también, del momento de publicación. La primera

diversas generaciones anteriores y de variadas ideologías político-literarias, más o menos entronizados, (Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gabriel Celaya, Luis Cernuda, Vicoriano Crémer, Gerardo Diego, León Felipe, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, Vicente Gaos, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Jorge Guillén, Miguel Hernández, José Hierro, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Bas de Otero, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Pedro Salinas y Luis Felipe Vivanco) junto a los poetas más jóvenes, que conformarán, en su mayoría, lo que la crítica ha definido, sobre todo a partir de la publicación de la antología de José García Hortelano en 1978, como Generación del 50 o Grupo poético del 50 : Carlos Barral, María Beneyto, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, Lorenzo Gomis, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez, José María Valverde y José Ángel Valente.

Así pues, y aunque el antólogo afirma en el prólogo que su cometido es histórico-estético (Castellet, 1960: 23), más bien podríamos estar hablando, como hemos adelantado, siguiendo la terminología de Ruiz Casanova, de un compendio programático (Casanova, 2007: 133), es decir, dirigido a la creación y posterior consolidación de un grupo de poetas que comulgan con una determinada estética e ideología literaria y que, por lo tanto, es también una «opción política» (Ruiz Casanova, 2005: 214; 2007: 22) que, al fin y al cabo, pretende presentar y apoyar unos determinados procesos de canonización (Vera Méndez, 2005; Palenque, 2007; Ruiz Casanova, 2007: 150) y participar de la creación de la historia literaria (Pozuelo Yvancos, 1996: 4; Falcó, 2007). Por ello puede afirmar Ginés Torres Salinas que «cuando en 1960 publica José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* no existía como tal lo que hoy conocemos como grupo poético del 50» (2017: 116)¹²; o, también por la misma razón, Claudio Guillén pudo

(1932), de tipo programático (Ruiz Casanova, 2007: 33) y marcada por un carácter generacional, consensuado y parcial, permitió a Gerardo Diego, desde su espacio de relevancia en el campo poético, defender e impulsar determinadas prácticas poéticas (Teruel, 2007: 64; García, 2016: 28; Bellón Aguilera, 2017: 20); dos años después, modificó los criterios, ofreciendo una versión panorámica e histórica (Teruel, 2007: 64; García, 2016: 37; Bellón Aguilera, 2017: 20); la tercera, por su parte, «siendo la suma de las anteriores, es fundamentalmente, desde la perspectiva de 1959, la antología de la poesía española anterior a la Guerra Civil con un conjunto importante de poetas desterrados, casi la mitad, fallecidos en el fatídico 1936 o condenados al exilio interior» (Teruel, 2007: 64-65) lo cual implica, en definitiva, un nuevo libro cuya aparición en 1959, cuando Castellet estaba organizando *Veinte años de poesía española*, pudo influir en los debates que se generaron alrededor de sus proceso creativo. El propio Gerardo Diego es «consciente de que las antologías aspiran a canonizar, a acertar ante la posteridad, y de que escriben periodos en la historia literaria» (García, 2016: 31), pues así mismo lo indica en el prólogo a la de 1934, al afirmar el cariz panorámico de esta, frente al programático de la de 1932 (Diego, 2007: 485-489).

¹² A pesar de que *Veinte años de poesía española* es un hito clave para comprender la creación del grupo poético, tampoco Castellet utiliza este término en sus páginas, sino que el etiquetado surgiría posteriormente con las antologías de García Hortelano y Antonio Hernández en 1978, tal y como han estudiado Carme

firmar una dura reseña en *Ínsula* pocos meses después de su publicación en la que aseguraba el carácter prospectivo de la misma: «Y con la expresa intención de mostrar la evolución dinámica de la poesía a lo largo de los últimos veinte años, lo que ha sido y viene siendo, apunta normativamente a lo que habría de ser el día de mañana» (1960: 4-5).

Aunque ya desde el momento exacto de su aparición hubo voces que calificaron la estrategia como una «conspiración» publicitaria (Castillo, 1962: 14) y definieron la antología como «tendenciosa por estar enderezada ya desde el prólogo, en que se hace una historia torcida de esos veinte años de poesía española hacia el grupito barcelonés», en palabras de Vicente Aleixandre (en García, 2017: 57), fue realmente varias décadas después, cuando varios de los antologados explicitaron abiertamente la estrategia que se escondía tras *Veinte años de poesía española (1939-1959)*: la de intervenir directamente en el campo poético de los años sesenta para alterar y transformar los procesos de canonización del mismo y, con ello, ubicar las poéticas recogidas en las posiciones de influencia y de poder dentro del pequeño reducto del mundillo poético. Es significativa, por ejemplo, la anécdota que contaba Carlos Barral:

Yo creo que contaba en mis memorias cómo se hizo la antología de Castellet. Nos reuníamos unos cuantos; generalmente estábamos Gil de Biedma y yo sentados en la alfombra; cambiábamos ideas y José María Castellet tomaba notas (José Agustín me recuerda, levantando el dedo, que él también estaba sentado en la alfombra). La verdad es que no estábamos nada de acuerdo con la antología de Castellet ninguno de nosotros, pero nosotros éramos la fuente de información. Él, la verdad, no tenía en aquella época muchas noticias acerca de la poesía contemporánea (en Munárriz, 2015: 129).

Sin embargo, el más explícito de todos ellos fue Gil de Biedma en una entrevista concedida a Biel Mesquida y Leopoldo María Panero en 1977 para *El viejo topo*. En ella, no solo describe cómo fue la elaboración y la finalidad de *Veinte años de poesía española*, sino que, también, reflexiona sobre la influencia que en ello tuvieron las compilaciones de Gerardo Diego en los años treinta:

Riera en *La escuela de Barcelona* (Riera, 1988: 16-23) y Juan José Lanz en *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo* (2009: 9-33) a partir de su uso en artículos y antologías. En las páginas que siguen, y sin voluntad de entrar a debatir un tema que ya ha sido considerablemente anotado en los dos libros citados, entre otros, utilizaremos el término Generación del 50 para hacer referencia a esa serie de poetas.

Las antologías sirven como guías de ferrocarriles. Tienen una finalidad utilitaria. En ese caso, detrás de la primera antología de Castellet estamos Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y yo mismo, que fuimos el grupo que la movió. Volviendo a la comparación con las guías de ferrocarriles, os habréis dado cuenta de que, en las guías, de vez en cuando, hay anuncios. Bien, pues en las antologías también hay anuncios intercalados entre los expresos que llegan y los rápidos que parten. Es decir, que fue una operación de política generacional, como lo fue en 1932 la antología de Gerardo Diego, que tampoco lo hizo solo Gerardo Diego, sino que fue una antología colectiva. Yo sospecho que la antología de Gerardo Diego es importante porque es el primer caso de antología conscientemente utilizada por un grupo como medio de política literaria. Las antologías posteriores han sido copias de las de Gerardo Diego (Mesquida y Panero, 1977)¹³.

En este sentido, esta premeditada «operación absolutamente publicitaria, no literaria», como también dijera Gil de Biedma (2002: 170), pudo llevarse a cabo porque los cuatro principales implicados en ella disponían de las condiciones materiales necesarias para ello. Por una parte, todos provenían de la burguesía catalana, lo cual les granjeaba el acceso a los medios de difusión más relevantes de la Ciudad Condal que, tras los primeros intentos de apertura y, por supuesto, debido a su cercanía a Francia, estaba convirtiéndose durante esos años en el principal foco cultural español (recordemos, por ejemplo, aquellos versos de Jaime Gil de Biedma: «Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis» [2009: 47] o «a vosotros pecadores / como yo, que me avergüenzo / de los palos que no me han dado, / señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social» [2009: 76])¹⁴; por otra, Carlos Barral era propietario (junto

¹³ Gil de Biedma ratificó esta idea en otras ocasiones. En 1978, por ejemplo, concedió una entrevista a Joaquín Galán para *Estafeta Literaria*, en la que prácticamente repite lo dicho un año antes, pero, ahora, vinculándolo con *Nueve novísimos poetas españoles*: «¿Qué que me pareció lo de los novísimos? Fue una operación de política literaria movida sobre todo por Gimferrer, lo mismo que la anterior antología de Castellet, fue una operación movida por Barral, por Goytisolo y por mí. Tampoco fue otra cosa la célebre *Antología parcial* de Gerardo Diego en 1932. En los tres casos, la finalidad era la misma: llamar la atención sobre unos determinados poetas mediante su presentación en paquete y con prospecto» (Galán, 1978: 20).

¹⁴ Esta auto-crítica, así como el cariz contestatario desde lo burgués, explica para Remedios Sánchez algunos detalles de la unión como grupo. La frívola y clasista condición de la burguesía española había sido sometida a una crítica que había definido, sobre todo a la burguesía intelectual, como esnobista y arbitraria, afirma Remedios Sánchez García tras la senda de Antonio Hernández. Por ello, «a pesar de tener unos orígenes burgueses, se enfrentan, de una manera o de otra, al poder político franquista y a sus modelos histórico-sociales y culturales» (2018: 65). Cabría reseñar la cita, evidentemente, pues la rebeldía de estos poetas no fue más que un gesto, un tanto inocuo, que pudo ser hasta cierto punto asumido por el franquismo, como se deriva de la ausencia de represalias (más allá del cierre de *Laye*, por ejemplo) y de las vinculaciones de algunos de ellos con representantes del poder dictatorial (Riera, 1988: 134). No es de extrañar, por otra parte, si tenemos en cuenta que Barral era el propietario de una de las más importantes editoriales del país o que la familia de Jaime Gil de Biedma era la propietaria de la Compañía de Tabacos de Filipinas.

con Víctor Seix) del importante sello editorial Seix Barral¹⁵, en el que finalmente se publicó la antología, y gracias al cual esta pudo tener una relevante difusión y publicitación en todo el país¹⁶; finalmente, Castellet, que gracias a su participación en el consejo de redacción de *Laye* había conocido a los tres poetas¹⁷, que ya había publicado algunas investigaciones en diversos medios y que tenía contacto con numerosos escritores que habían colaborado en la revista, se convirtió en la persona que daría unidad y sentido a todo ello¹⁸.

Debemos, sin embargo, remarcar algunos detalles. Siguiendo las estrategias comentadas, *Veinte años de poesía española (1939-1959)* no solo impulsó a los antologados en los procesos de canonización que se estaban desarrollando en los años sesenta, sino que acabó por solapar la ideología poética de los poetas de la llamada Escuela de Barcelona a la del resto de su generación, que quedó resumida y englobada bajo las prácticas del núcleo catalán: principalmente, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Carlos Barral (Prieto de Paula, 1996: 18). Y sucede, a pesar de que también

¹⁵ Dice Carme Riera: «Barral tenía a su alcance unos medios editoriales con los que los demás no contaban. Posiblemente, sin la disposición de esos medios “ese frente común generacional” nunca se hubiera dado a conocer, ni la “defensa de infantería” hubiera existido, puesto que Seix-Barral se encargó, a partir de 1959, de editar sistemáticamente a los novelistas sociales» (1988: 176).

¹⁶ En opinión de Carme Riera, es «Carlos Barral la persona que aglutina al grupo de aprendices de poeta, entre 1945 y 1950, ya que sirve de nexo entre unos y otros» (1988: 47): conoció, continúa Riera, a Jaime Ferrán y a Alberto Oliart en la Facultad de Derecho en el curso 1945-1946; en 1946-1947 entró en contacto con Castellet y Manuel Sacristán, asistió a un curso que dirigía Fabián Estapé (al que también acudieron Oliart, Senillosa, el dramaturgo Román Rojas y Jaime Gil de Biedma, a pesar de que su relación con este último no se estrechó hasta 1950); en 1948, Jaime Ferrán le presenta a Alfonso Costafreda; con José Agustín Goytisolo tuvo relación a partir de 1950, pues este había estudiado los últimos cursos de derecho en Madrid; con los Ferrater coincidió en el Ateneo desde 1948; finalmente, Jaime Salinas apareció en 1956, cuando comenzó a trabajar en Seix-Barral (Riera, 1988: 47). En las páginas que siguen, Riera analiza cada uno de los casos individualmente. Remitimos a ellas para ampliar la información. Para comprender, por otra parte, cómo se forja, no solo la amistad, sino una determinada visión sobre la práctica poética, es fundamental referir las tertulias del bar de Juanito, de El Turia, del Boliche, del Cistal-City o del Bar Club, así como las organizadas en las casas de Barral en San Elías, de Jaime Salinas en la calle Felipe Gil o de Jaime Gil de Biedma (Riera, 1988: 85-110). A partir de todas ellas, «se va formando una lengua poética, cuya principal característica es el tono conversacional. La palabra hablada, siguiendo una moda imperante en la España del medio siglo –como afirma Blas de Otero en el dístico “Escribo / hablando”, que define su “Arte poética” (*En castellano*) o pide José Hierro en el prólogo de *Poesía del momento*: “Mi lengua pretende ser la lengua de la calle, la que hablo con todos los que convivo”– ejerce una gran influencia sobre la palabra escrita y, a menudo, lo dicho en una conversación de amigos sirve de punto de partida para lo escrito» (Riera, 1988: 110-111).

¹⁷ *Laye* influyó en la visión de la historia literaria que ofrece Castellet en el prólogo a *Veinte años de poesía española*, pues este está claramente mediado por la concepción que se venía desarrollando en las páginas de la revista: «Su profundo racionalismo les llevará a rechazar diversos movimientos del pasado, como el romanticismo y el surrealismo, así como movimientos intelectuales contemporáneos, como en cierta parte hicieron con el existencialismo» (Lanz, 2009: 69).

¹⁸ Aunque la idea es de todos, dice Carme Riera, «la responsabilidad recae en Castellet, que asume, según un pacto establecido entre los cuatro, las posibles consecuencias. Tanto la introducción como la lista de los poetas antologables se discutieron conjuntamente. Cada vez que Castellet redacta un capitulo, este es leído a los amigos, que dictaminan sobre su pertinencia. “Las notas programáticas y dogmáticas” de la *Antología* contaban según Castellet, con el beneplácito de los demás» (Riera, 1988: 181).

son compilados Ángel González, Caballero Bonald, José María Valverde, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez, lo cual, «supone un cercenamiento de la realidad: primero, se efectúa esa extrapolación que provoca que se tome la parte por el todo, y luego se excluye a quienes no responden a las presuntas señas generacionales» (Prieto de Paula, 1996: 18).

Lo que plantea Castellet en las páginas del prólogo de *Veinte años de poesía española (1939-1959)* es, en resumidas cuentas, una fractura abierta (a partir de la retórica de la ruptura) con respecto a los poetas inmediatamente anterior (denominados por él poetas sociales) que tiene como finalidad establecer una nueva generación literaria, siguiendo las estrategias clásicas de la crítica literaria y, a su vez, enmascarar determinadas prácticas de cariz vanguardista que estaban desarrollándose paralelamente en España:

[El planteamiento de Castellet] pone de manifiesto su esquematismo y su propósito simplificador, esto es: las diversas tendencias poéticas del periodo solo se justifican si son asimiladas e integradas por lo que se califica como «impulso histórico realista» y, al arrimo del materialismo histórico, por la integración de la poesía a la «progresión histórica de la humanidad». En caso contrario, si esa deriva hacia el canon realista no es posible, es decir, no es asimilable desde los presupuestos de la «nueva crítica», las escrituras poéticas que persisten en la «gran corriente simbolista», y con ella la tradición de las vanguardias, son sistemáticamente obliteradas y marginadas. Una vez más se instituía el dualismo dicotómico entre política y estética (Pont, 2005: 261).

Queda claro, por lo tanto, primero, que la apariencia panorámica es, en el fondo, una maniobra programática, apoyada en la adopción del discurso narrativo tan propio del historiador de la literatura (García, 2017b: 39); y, segundo, que este desarrollo histórico está claramente dirigido a justificar y promocionar las poéticas de la Escuela de Barcelona, a partir de la creación de una mitología realista y de una desacreditación de las vanguardias y el simbolismo que permite, al fin, servir de plano arquitectónico que instruya en la construcción de los caminos futuros que debe recorrer el discurso poético. Es este un ejercicio de persuasión (avalado, como veremos, por los poetas ya canonizados que están presentes en la antología), que pretende, como indica Carme Riera, «mover el ánimo del lector hacia la concepción poética acertada, la de aquellos poetas que escriben de modo inteligible sobre lo que afecta a todos y, además, aconsejar al poeta sobre cuál

debe ser su papel si quiere formar parte de los buenos y modernos realistas» (1988: 188). En este sentido, afirma acertadamente Jaume Pont, de nuevo:

Se reduce al silencio toda posición estética partidaria de la pluralidad, el riesgo, los modos vanguardistas y la experimentación; o bien, cuando esta pluralidad se contempla, es para hacerlo desde una posición jerárquica, de dominante a dominado, de lo esencial a lo anecdótico, de lo verdadero a lo falso. Lo que se impone es lo que el poeta catalán Narcís Comadira ha definido como el modelo de la «estética blanca», esto es: aquella estética que satisfecha evanecida cede fácilmente «al pretexto del “buen gusto”, al reclamo de lo “poético”, a la advocación de la sensibilidad desatada, a la ostentación de la sinceridad íntima, a la trivialización de los contenidos, a la domesticidad exagerada, etc.» [...] Esa estética blanca [...] disfraza la realidad y lo hace porque no quiere inquietar al poder (Pont, 2005: 268)¹⁹.

Castellet no manifiesta abiertamente que la ideología del campo poético español tienda hacia el realismo, sino que lo postula implícitamente a partir de la utilización del término «razón narrativa». Esta razón narrativa es para Castellet tan poderosa y tan necesaria que es incluso percibida en aquellos poetas que no sentían como primera necesidad denunciar las injusticias del mundo (como Celaya, afirma), sino otorgar primacía a los valores religiosos y trascendentes del ser humano (1960: 75). Es, en este sentido, primordial el año 1949, cuando son publicados los libros de Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales y José María Valverde (cuyas concepciones sobre la práctica poética es también afín a la de Dionisio Ridruejo, a pesar de que este no publicó en 1949). Con los referentes de Antonio Machado y Rilke siempre presentes, los poetas aludidos cultivan una «poesía de la experiencia temporal [...] Una poesía de la experiencia cotidiana, narrativa, biográfica, existencial, temporal, es decir, vinculada al recuerdo, a lo temporalmente vivido» (1960: 77). Y es entonces, al hilo de esta reflexión, cuando Castellet califica esta deriva como la única posibilidad dentro del campo poético español; la naturaliza: «La orientación de los cuatro poetas objeto de nuestra atención era *acertada*, es decir, se integraba en la corriente de los movimientos que tendían a sustituir la herencia del simbolismo, por una actitud realista ante la poesía» (1960: 77-78). Esta cita es de enorme relevancia para justificar la hipótesis que en estas páginas estamos tratando de esclarecer, según la cual Castellet (junto con Gil de Biedma, Goytisolo y Barral) persigue la creación de una mitología del realismo con el objetivo final de

¹⁹ Las referencias de Comadira son extraídas por Jaume Pont de «Contra l'estètica tova. Un pamflet», de 1985, posteriormente recogido en *Sense escut* (Comadira, 1998).

posicionar a estos jóvenes poetas en el centro del campo literario de los años sesenta a partir de un discurso fundamentado en la dualidad realismo/simbolismo-vanguardismo (Pont, 2005), cuya voluntad es aupar el primero de los dos términos y expulsar el segundo: «Al filo del medio siglo, la poesía española había superado los obstáculos que para su consideración histórica suponían la tendencia formalista que se manifestó durante los primeros años de la posguerra» (Castellet, 1960: 79)²⁰.

La genealogía aquí destacada por Castellet focaliza en los poetas que perciben «toda una concepción de la poesía que está en trance de liquidación y de ser sustituida por otra» (1960: 86) y sobrevuela muy brevemente a quienes caminan por otros derroteros (Bousoño, por ejemplo, a pesar de formar parte de la nómina) para, con ello, justificar que estamos en el momento decisivo para el desarrollo de la poesía española que permita la traslación desde los anteriores y extraños irracionalismos, hacia la natural arcadía del realismo a la que, finalmente, accederá la poesía española gracias a la labor de los jóvenes poetas de la Escuela de Barcelona, cuya genealogía está ya trazada:

Son los años decisivos (atravesados por el dardo doloroso de la guerra civil) en los que se opera la lenta sustitución de una poesía todavía de tradición simbolista, por una poesía cuya característica esencial, común a la mayor parte de los nuevos poetas, es una actitud realismo que se manifiesta tanto en el tema del poema, como en el tratamiento del mismo. Años de transición, en los que no existe todavía una completa correspondencia entre la actitud realista del poeta y los medios de expresión utilizados que, en muchos casos, pertenecen aún a la tradición simbolista (Castellet, 1960: 86).

Esta retórica de la ruptura, transversal en las reflexiones de Castellet a lo largo del prólogo, es fundamental, en opinión del antólogo, para mostrar cómo la joven poesía ha comprendido las supuestas necesidades del campo poético de los años sesenta en España. Primero, una vuelta a lo que Castellet considera los temas propios del realismo, ya desarrollada por los autores anteriormente comentados y, segundo, un cambio en los medios de expresión que, definitivamente, vendrá de la mano de los poetas del cincuenta cuando, tras la senda de Gil de Biedma, asuman las lecciones de Langbaum sobre el

²⁰ La inclusión de Barral en la antología y su posición durante el periodo creativo de la misma es, a todas luces, significativo de que la finalidad de *Veinte años de la poesía española* era la acumulación de capital simbólico con la finalidad de establecer, no tanto una corriente, como a un grupo de poetas, en el centro del canon: «Todos estaban de acuerdo también en declarar el simbolismo bestia negra oficial, aunque algunos como Carlos Barral estuvieran absolutamente lejos de los postulados del realismo crítico» (Riera, 1988: 181).

monólogo dramático (Langbaum, 1996). Sin embargo, dicha ruptura, desde el presente, no parece tan abarcadora como Castellet quiere plantear, sino que debe ser concebida como un constructo que le permite a él y a los escritores de la Escuela de Barcelona plantear una quiebra con respecto a lo anterior a partir de la cual establecer una nueva generación literaria asentada sobre las cenizas de lo previo. Primero, siguiendo a Jaime Siles, «la llamada poesía social no es la poesía social de Brecht, no es el invento de un nuevo lenguaje. No: es la repetición, pero devaluada, de lo que había hecho Alberti en *De un momento a otro*. No pudieron cambiar el código simbolista de fondo, y de ahí el odio de la *Antología* de Castellet al simbolismo: es un odio de impotencia, un odio que viene de no poder cambiar el código anterior» (Siles, 2005: 77). Segundo, dentro de la Generación del 50, tan solo algunos poetas consiguieron «liquidar el pseudorrealismo» (Siles, 2005: 79: Gil de Biedma, por ejemplo, o Carlos Barral, haciendo fuego sobre la flota de Carlos Bousoño para, después, releer la poesía inglesa por vías muy distintas (2005: 79); Claudio Rodríguez, en su búsqueda de una conexión entre el simbolismo francés y los lakistas (Wordsworth, Coleridge y Dylan Thomas); o, también, José Ángel Valente al denunciar la hipertematización y el formulismo retórico de la poesía que se estaba escribiendo (Siles, 2005: 79). Son poetas, en definitiva, que no manejan el verso español, que «les chirría [...] Entonces Biedma piensa: la lengua poética española es una lengua retorizada desde el Renacimiento, y sobre todo porque ha seguido modelos latinos e italianos, de manera que hay que conseguir otra cosa [...] la articulación de un pensamiento poético que tiene conexiones con Hispanoamérica también, que consiste en convertir el habla en lengua poética» (Siles, 2005: 80).

Dicha predisposición a la ruptura con respecto a las incursiones vanguardistas, despertó ciertos recelos de los poetas del 27, a quienes Castellet intentó vincular con calzador con las técnicas del realismo-figurativismo. José Teruel rescata, en la misma línea, una carta de Aleixandre a José Luis Cano, cuyo contenido queremos destacar, puesto que ejemplifica el sentir de muchos de estos escritores y muestra, a las claras, las tensiones entre el grupo madrileño, vinculado a Velintonia, y el barcelonés (Lecointre, 2012: 221):

¿Viste la antología de Castellet? La antología es tendenciosa, ignora todo en cierto modo y toda enderezada hacia el grupito barcelonés (¡cuánta injusticia en los olvidos! ¡Esa ausencia de jóvenes por acá! Sangra, por ejemplo, la de Sahagún) [...] Peor resulta el prólogo, que es pintar como querer la historia de veinte años [...]

hacia su desembocadura de nuevo en los barceloneses. Conmigo se comete un desafuero, minimizando lo que yo represento en estos veinte años, reduciendo casi a la nada un libro como *Sombra del paraíso*. ¡No está en la línea!: entonces, no se sabe qué hacer con él y se le disminuye todo lo necesario. ¡Resulta que en esos veinte años Alberti influyó más! Tiene gracia. En fin, para qué detallar. Dios le perdone a Castellet su torcida historia y su desafuero (Teruel, 2007: 72-73).

Pero no solo los poetas del 27 sintieron que la antología de Castellet era un mecanismo editorial dirigido a la canonización de las prácticas poéticas determinadas por la Escuela de Barcelona. El desacuerdo surgió, también, entre los propios escritores jóvenes que no comulgaban con los presupuestos del realismo que Castellet trataba de imponer, como se desprende de las palabras de José Ángel Valente cuando, en «Del simbolismo a nuestros días», comenta *Veinte años de poesía española*:

Conviene, en efecto, al crítico o mareante de las letras peninsulares, que estrena con retraso aquel marchito entusiasmo, aplicar al examen del pasado y sus secuelas la misma agudeza que Mr. Wilson; habrá de sopesar en cambio el futuro –y acaso el presente– con mayor realismo. Sobre todo, si es un futuro realista el que predica para nuestras letras. Importa, en breve, no levantar arcos del triunfo colosales para un desfile de balbucientes enanos (Valente, 1961: 6).

Todo lo dicho por Castellet hasta este punto, que aquí hemos querido glosar al considerar que es de enorme relevancia para entender las luchas de poder en el campo poético desde los años sesenta, que van a permitir explicar lo que sucedió en las décadas posteriores y que, a la postre, nos servirán para comprender la estructura actual del mismo, confluye en las últimas páginas del prólogo, encabezadas por el rótulo: «Hacia un realismo histórico» (1960: 100: 105). La genealogía sobre el auge de la «actitud realista» y la «razón narrativa» que Castellet ha desarrollado, sostenida en una «flagrante manipulación de la tradición poética española del siglo XX» (Teruel, 2007: 70), le permite crear una discutidísima base sobre la cual sostener el aparentemente renovador edificio del realismo que desde la Escuela de Barcelona se quiere construir: «Las cien páginas precedentes no han sido más que el prólogo a esas cinco, que Castellet dedica a los nuevos autores [...] para demostrar que son una generación» (Riera, 1988: 205). Son poetas, como Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Ángel Crespo, Caballero Bonald o Claudio Rodríguez, entre otros, que tienden (en la mayoría de los casos) a «una poesía realista que hace suyos, en líneas generales, los postulados que Antonio Machado propugnara en su discurso de ingreso a la Academia de

la Lengua» y que materializan, en opinión del antólogo, la «previsión de la evolución *lógica* de la poesía, desde la liquidación del simbolismo, hasta su acercamiento al realismo», que ya Antonio Machado predijo (Castellet, 1960: 101), aunque, como ya se ha visto a partir de reflexiones anteriores, tales palabras no son más que una manipulación de la joven poesía para amoldarla a los presupuestos de la Escuela de Barcelona, buscando su canonización: «Al final, todo se sustenta en la camaradería de un grupo de intelectuales que buscan arrebatar el cetro del poder cultural a los que estaban predestinados a recogerlos de la generación anterior; esto es, los poetas situados en torno a la revista *Ínsula*» (Sánchez García, 2018: 64). Así lo demuestra que Castellet silenciara la defensa que en el borrador del citado discurso de ingreso a la Real Academia hizo Machado de la poesía nacida en aquella cálida zona de nuestra psique que construye nuestra identidad (Riera, 1988: 193).

La antología de Castellet es, sin duda, una «operación canonizadora», en términos de Remedios Sánchez (2018: 60) o una «maniobra de taller», siguiendo a Carme Riera (1988: 180)²¹, cuyo objetivo es la «institucionalización canónica de la poética realista» (Pont, 2005: 264) o, el palabras de Miguel Ángel García, la fundación «de un canon realista, el canon del realismo histórico y crítico de la poesía española de posguerra durante esos dos decenios abarcados» (García, 2017b: 37). Una lección esta asumida del compendio de Gerardo Diego en 1932 por Barral, Goytisolo, Gil de Biedma y Castellet, quienes la pusieron en práctica en *Veinte años de poesía española*, cuando se percataron de la «necesidad del escritor de salir a la palestra literaria protegido y arropado por un grupo generacional al que, a su vez, protege y arropa, como si se tratara de un sistema de vasos comunicantes» y de que «si no se está en una generación no se tiene sitio; uno es un huérfano, paria, proscrito de los manuales o, todo lo más, pasa a engrosar el capítulo-cajón de sastre de “otros autores”» (Riera, 1988: 206).

El prólogo de Castellet se posiciona abiertamente en contra de los desarrollos vanguardistas y simbolistas en España y en Europa en las primeras décadas del siglo XX (y finales del XIX), a partir de la reivindicación del realismo (como una práctica creativa, en su opinión opuesta) y de la relación de la vanguardia con algo conocido, con algo que existía previamente (en este caso, el simbolismo) lo que implica siempre una merma de

²¹ Carme Riera toma este sintagma de unas reflexiones de Carlos Barral: «La operación, en cuyo inicio debí pensar mucho aquellos días, comportaba dos movimientos independientes. Uno era la cuestión de taller: la redacción de una antología con la pretensión de replantear el presente de la poesía española. El otro era una lenta labor editorial» (Barral, 2001: 449)

su potencial subversivo (como sucede al presentar el surrealismo como la última etapa del proceso iniciado por Poe y Baudelaire [Castellet, 1960: 46])²²: «Al presentar el movimiento surrealista simplemente como una secuela del simbolismo, lo relega al ámbito de la estética, despojándolo de su capacidad de incidir en la vida, en la realidad» (Navas Ocaña, 2004: 308). Ello queda reservado al realismo, en un discurso que se reproducirá a lo largo de los años con una inercia acrítica para, al cabo, desplazar lo vanguardista hacia los márgenes del campo literario, hacerlo aparecer cada cierto tiempo, como una ruptura del *continuum* realista y, finalmente, afirmar que de nuevo vuelven las aguas a sus cauces (una vez, eso sí, se ha establecido una aparente ruptura con respecto a lo anterior y se ha creado una nueva generación literaria):

Qué ironía presenta encorsetar la vanguardia en los estrechos límites de lo conocido: lo clásico, lo romántico. Y, sin embargo, qué repercusión tan elevada alcanzó este criterio en la teoría literaria española, hasta el punto de adjudicar esos términos a todos los movimientos poéticos de los primeros cincuenta años del siglo. Esta fue una de las estrategias, quizás la de mayor alcance, para aminorar el impacto de la subversión vanguardista [...] Se idean estrategias [...]: el anacronismo de la vanguardia, su inadecuación al presente y, por tanto, la firme creencia de una definitiva «vuelta al orden» (Navas Ocaña, 1997: 191-192).

Es así como el «prólogo doctrinario» (Paulino Ayuso, 1999: 371) en el que Castellet justifica la ideología literaria de *Veinte años de poesía española* se convierte en el discurso dominante del campo poético durante la década de 1960 (hasta, al menos, la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*, como veremos) y ello marca el devenir de la poesía en los años siguientes. Recordemos unas palabras de Jenaro Talens:

No se instituye un canon para recuperar un pasado, sino para ayudar a construir y justificar un presente. La elección del corpus sobre el que operar; el establecimiento de los criterios que hiciesen coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodización y taxonomización del material no respondería, en

²² Sin ánimo de profundizar, por ejemplo, Castellet obvia toda referencia a diversas estéticas ajenas por completo al realismo sobre el que teoriza y cercanas a las vanguardias. Por ejemplo, los poetas próximos a la revista de Joan Brossa, *Dau al set*, como Miguel Labordeta, Julio Garcés, Juan Eduardo Cirlot o Manuel Sagalà, a pesar de la cercanía geográfica. Tampoco hay referencias al postismo de Ory o Chicharro, cuyo cariz autodefinido como revolucionario y antigarcilasista molestó a los dirigentes de la cultura oficial, pues recordaba mucho al surrealismo (palabra maldita cargada de supuestos ideológicos inequívocamente subversivos) (Pont, 1987: 60) y porque suponía una «lectura crítica de la tradición» (Pont, 2005: 250). Ni encontramos nada sobre los vinculados a la revista alicantina *Verbo. Cuadernos de Literatura*, dirigida por Albi y Fuster, que también apostó por el surrealismo. Estas prácticas, en definitiva, fueron silenciadas porque no permitían al crítico catalán justificar que la historia literaria de España en el siglo XX debía desembocar, por naturaleza, en el realismo histórico.

consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y pensar el mundo por parte de la sociedad actual, a la que arroparía con el argumento de su autoridad (Talens, 1989: 107).

La operación castelletiana en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* es, por tanto, un primer y claro ejemplo de que el campo literario español se ha estructurado a partir de moldes y modelos generacionales auspiciados por determinadas instancias legitimadoras que poseen el poder suficiente para ubicarlas por encima del resto de propuestas. Tales generaciones se instauran a partir de una retórica de la ruptura, como se ha visto, que persigue romper con las prácticas inmediatamente anteriores (en este caso, con los poetas sociales, con el simbolismo juanramoniano y, hasta cierto punto, con el surrealismo de, por ejemplo, Aleixandre) y que, en el caso que nos atañe, lanza hacia los márgenes a las propuestas más experimentales y vanguardistas del panorama.

No cabe duda, por lo tanto, de que el campo poético español de los años sesenta fue absolutamente modificado por la emergencia de una práctica antológica programática (en ocasiones sumamente polémica), que acabó por materializarse, años después, en diversas formulaciones por parte de los poetas que ya en aquel momento fueron antologados y por otros que se sumaron a las propuestas poéticas que *Veinte años de poesía española (1939-1959)* defendía. Una vez hemos comprendido el proceso que llevaron a cabo Castellet y una parte de los poetas de la Escuela de Barcelona para ubicar sus poéticas en el centro del campo literario español de los sesenta, es necesario navegar por lo que sucedió con posterioridad a esa fecha para comprender cómo comenzaron a articularse poéticas contrapuestas a la ideología literaria de la Generación del 50, cómo ello sirvió posteriormente a Castellet para crear un nuevo grupo poético (a la postre conocido como los Novísimos) y cómo fueron criticadas las ideas expuestas en el prólogo de *Veinte años de poesía española (1939-1959)* con la finalidad de conformar un nuevo paradigma que modificaría definitivamente el funcionamiento del campo poético y cuyas consecuencias, como en posteriores páginas veremos, son fundamentales para entender las más actuales tendencias, inercias y herramientas de la poesía actual.

Gil de Biedma publicaría *Moralidades* en 1966 y *Poemas póstumos* en 1968; José Agustín Goytisolo, *Algo sucede*, también en 1968; Carlos Barral *Figuración y fuga* en 1966; Valente, *La memoria y los signos* en 1966, *Siete representaciones* en 1967 y *Breve son* en 1968; Ángel González, *Grado elemental* en 1962, *Palabra sobre palabra* en 1965

y *Tratado de urbanismo* en 1967, etc. Son estos, apenas, unos pocos ejemplos que nos permiten afirmar, sin duda, de que durante los años sesenta ven la luz algunos de los más importantes libros de lo que se ha convenido en llamar Generación del 50 (muchos de los cuales, visto lo visto, fueron posibles gracias a la publicidad que a los autores dio el ser antologados). Los postulados defendidos por Castellet en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* y, después, en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, volumen en el que «sostiene que, como no ha habido alteraciones importantes en el panorama de la poesía española, los supuestos anteriores siguen teniendo cierta validez» (García, 2017: 62-63), fueron asimilados por los poetas españoles recopilados (y, también, por los no antologados, pero cercanos a la estética) y fueron alcanzando su madurez durante los años sesenta.

Castellet puede afirmar que poco ha cambiado, precisamente, porque *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* se publicó en 1965, apenas un año antes de que un nuevo movimiento de placas azotara el campo poético. Es cierto que *Mensaje del Tetrarca* había visto la luz, como un «primerizo aldabonazo juvenil» (Prieto de Paula, 1996: 21)²³ en 1963, pero no es hasta 1966, año en que Gimferrer se alza con el Premio Nacional de Poesía gracias a *Arde el mar*, publicado en El Bardo, cuando los actores del campo poético perciben que algo está cambiando. Unos meses después, ya en 1967, *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, es publicado y, con ello, «queda diseñada la renovación estética, en una de sus caras más conocidas» (Prieto de Paula, 1996: 21). Renovación que vienen a confirmar, también, Manuel Vázquez Montalbán en 1967 con *Una educación sentimental* y Antonio Martínez Sarrión con *Teatro de operaciones* así

²³ *Mensaje del tetrarca* había sido publicado en 1963 con ilustraciones de Alberto Blecua cuando Gimferrer tenía dieciocho años en una pequeña tirada de sesenta ejemplares numerados. Constaba de ocho poemas precedidos por una cita de Saint-John Perse y Alonso de Ercilla, y cerrado por citas de Poe y Francisco Ferrer Lerín (a la postre, los cuatro relevantes en *Arde el mar*). A pesar de la «importancia intrínseca del mismo [y] de la novedad de la que era portador», pronto fue repudiado por el autor (Prieto de Paula, 1996: 43). Volvió a ver la luz veinticinco años después, cuando Gimferrer, finalmente, acepta incluirlo en *Poemas 1962-1969* porque, según el autor, «lo he visto tan constantemente citado que me he decidido a sustraerlo de su condición de título fantasmal, aunque solo sea porque, puesto que los que desean citarlo lo harán en cualquier caso, más vale que se atengan a un texto libre de sus numerosas y graves erratas, que desfiguraban diversos pasajes de la edición original» (Gimferrer, 2000: 25). Es cierto, como dijera Alberto Blecua, que «En el *Mensaje del Tetrarca*, está Gimferrer casi entero, salvo lo veneciano. Pero allí surge el mar, la voz apocalíptica y vertiginosa, el ritmo de los versos y, sobre todo, la lengua poética innovadora y las imágenes –espadas, jinetes, mares» (2008: 24), sin embargo, su escasísimo recorrido durante los años que aquí nos conciernen no permite considerarlo relevante en estas nuevas derivas del campo poético a mediados de los sesenta. Gimferrer será, sin duda, uno de los principales actores durante estos años, pero no por estos poemas en los que se atisban ya las principales características de su obra posterior, sino, precisamente, por las propuestas materializadas en su siguiente libro: *Arde el mar*. Y, por supuesto, por su participación activa, como se verá, en la gestación de *Nueve novísimos poetas españoles*.

como en 1968 Antonio Carvajal con *Tigres en el jardín* y Félix de Azúa con *Cepo para nutria*, Juan Luis Panero con *A través del tiempo* y, de nuevo, Gimferrer con *La muerte en Beverly Hills*. Por otra parte, *La Antología de poesía social*, de Leopoldo de Luis, publicada en 1967, que pretendía ser una manifestación de la pujanza de esta vertiente estética, no hizo más que convertirse (muy probablemente de forma inconsciente) en testimonio de un arrumbamiento (Prieto de Paula, 1996: 21) que ya Gil de Biedma había pronosticado en una entrevista para *The nation* en 1965: «No sería extraño que dentro de muy poco se desencadenase una intransigente reacción contra la literatura social que ha predominado, bajo diversa etiquetas y con varios matices, durante los últimos quince años. En los poetas más jóvenes, ese movimiento ya empieza a dibujarse» (1994: 187). Ahora bien, con algunos detalles que conviene remarcar:

En realidad, sería impertinente atribuir la muerte de la poesía social a la aparición de los primeros libros de Gimferrer, Carnero o Carvajal. Más bien, estos autores y sus obras son el testimonio de un proceso que, con el nacimiento literario de los jóvenes, trajo también la muerte de la poesía social, pese a pervivencias excepcionales del género y a la irreductibilidad de algunos creadores (Prieto de Paula, 1996: 22).

Nuestra hipótesis aquí es que la llamada poesía social (entendida aquí, como se ha dicho, como aquella elaborada por las dos generaciones de posguerra) no sufre una decadencia tanto por el agotamiento de sus modelos expresivos (de hecho, los principales libros de muchos de los autores de la Generación del 50, que responden a las características definidas por Castellet y otros críticos de la época, son publicados a partir de 1965), ni por la apertura y la relajación de las herramientas represivas de la dictadura franquista, ni por la absorción por parte de la canción protesta, sino, más bien, por una serie de estrategias elaboradas desde el campo poético con el objetivo de modificar su propia estructura para influir en los procesos de canonización. Esto es, una serie de hechos vinculados a determinados actores que persiguen determinadas finalidades: el mantenimiento de las posiciones de poder en el campo poético, el encumbramiento de nuevos nombres que perpetúen el *continuum* realista de la historia literaria española (a pesar de que, como veremos, en apariencia se está focalizando en modelos de corte vanguardista) y, en definitiva, la acumulación de lo que Bourdieu denominaba «capital simbólico» (1995).

El boom vanguardista, que tiene su origen a mediados de los años sesenta, ha sido tratado por la crítica posterior como una pequeña fractura en el *continuum* realista, que es

justificado como pasatiempo revolucionario propio de la juventud que, después, muchos abandonarán, como veremos. Recordemos, por lo pronto, la ya comentada cita de Antonio Martínez Sarrión en *Poeta en Diwan* (2004: 129). Este acercamiento reproduce el dualismo característico del discurso que ha caracterizado el campo poético español (como sucediera en Castellet [1960]) y lo hace desde una posición anteriormente vanguardista que se torna, ahora, realista o clasicista. Esta naturalizada deriva hacia la sencillez expresiva, de la que habla Martínez Sarrión, o hacia el realismo histórico, del que hablaba Castellet, (dos caras, al fin, de una misma moneda o, mejor, una moneda con dos caras idénticas) ha permitido a muchos autores permanecer en el centro del campo poético con el paso de los años, al amoldar sus prácticas a las poéticas que en cada momento determinado de la historia literaria reciente de España han ido tomando el centro del polisistema. Desde una posición actual, lo vanguardista parece que fuera reclamado por estos jóvenes poetas para desterrar por completo del discurso literario español la demonización o desaparición de la vanguardia (tantas veces teorizada) y, con ello, entronizar poéticas que comulgaran con los presupuestos vanguardistas. Sucede, sin embargo, que a la postre las aguas vuelven a sus cauces y, de nuevo, lo vanguardista queda señalado como una pausa o recensión en el *continuum* realista: la vuelta a la *normalidad* o al sentido común (como se afirmará en décadas posteriores), en un extenso proceso que se cerrará, definitivamente, a lo largo de los años ochenta y noventa. No es posible averiguar hasta qué punto es ello un desarrollo premeditado, es cierto. No creemos que así sea, de hecho: más bien depende de la inercia de lo poético en España; una inercia realista que, como queremos demostrar, no ha sido detenida nunca por las escisiones vanguardistas (y ello, como desgranaremos, es causa de cuestiones poético-literarias pero, también, socio-políticas). Cuestiones, al fin, propias de un discurso cultural que ha dejado de lado «la lección humilde que en el resto de Europa habían dado las vanguardias: que de un mundo en crisis solo se puede hacer cargo un lenguaje problematizado y autorreflexivo (Méndez Rubio, 2004b: 48) que, a pesar de haber sido avivado por los poetas del setenta, continúa Méndez Rubio, «su recepción y su propia evolución en muchos casos, son muestras de hasta qué punto se trata de una cuestión pendiente» (2004b: 48). Las vanguardias, cuando toman la palabra, no lo hacen para establecerse (pues ello, también es cierto, estaría en contradicción directa con sus bases teórica) en un campo que, por sus características, es fácilmente influenciado por los actores del mismo (Doce, 2005: 286).

En el periodo 1964-1970 se observa un incremento históricamente inédito de las antologías poéticas (Falcó, 1986), que genera, en este sentido, la necesidad de estudiarlas para comprender de qué forma funcionan en torno a la consolidación de los procesos de canonización, en tanto mecanismos de poder, herramientas propagandísticas y constructos institucionalizadores: «Como sucede con el resto de producciones culturales en un contexto masivo [...] la obra de arte y sus destinatarios [...] trabajan para permitir que su destino sea cada vez menos un designio sobrenatural y más un efecto del cálculo probabilístico y del *marketing*» (Méndez Rubio, 2004b: 26). En este sentido, las primeras manifestaciones son las de José-Miguel Ullán en *Caracola* en 1965 y la de *Claraboya* en 1966 y 1967 (Lanz, 2011: 24), aunque no será hasta 1967 y 1968 cuando se publiquen tres compendios que «demuestran ya los cambios acaecidos en la poesía española reciente, presentando la obra de los más jóvenes autores: *Antología de la joven poesía española* (1967), *Doce jóvenes poetas españoles* (1967) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)» (Lanz, 2011: 24).

En 1967, Enrique Martín Pardo publicó su *Antología de la joven poesía española* en la que aparecen reunidos una serie de poetas que en aquel momento tienen en torno a veinte años y que, para Prieto de Paula, podrían considerarse una primera hornada de la renovación, a pesar de que alguna ya corresponda al segundo momento generacional (1996: 81): Vázquez Montalbán, Lázaro Santana, Agustín Delgado, Eugenio Padorno, Antonio Hernández, José María Álvarez, Fernando Millán, Ángel Fierro, José-Miguel Ullán, Gimferrer y Carnero. La de Martín Pardo. El compendio es «importante por ser la primera que reúne a la joven generación y casi siempre olvidada» (Lanz, 2011: 62), y por ser una de las antologías programáticas que comienza a vincular lo joven con la ruptura (en un recurso que a partir de este momento será repetido hasta la saciedad en años posteriores, hasta nuestros días) y a tratar el tema tantas veces recurrido del agotamiento estético de las corrientes precedentes, basado aparentemente en un desajuste con el sistema social y que esconde, en definitiva, un intento de fracturar el campo para establecer una nueva generación literaria:

Nuestra sociedad es distinta. La vida ha cambiado radicalmente desde los años 30 hasta ahora. Y lo primero que salta a la vista es una notable contradicción: ¿Cómo es posible que se escriba hoy lo mismo que entonces? La respuesta es bien sencilla: o el poeta es muy poco sincero y ha hecho suyos unos amaneramientos ridículos, o su enajenación es fenomenal [...] El lenguaje está depauperizado. Los poemas recuerdan mucho unos a otros, se repiten carentes de personalidad. Nuestra lengua

es rica, pero creo que os estamos durmiendo en los laureles secos de un vocabulario que va siendo cada vez más restringido (Martín Pardo, 1967: 13-14).

Si a principios de los sesenta analizábamos cómo la ideología literaria promocionada, entre otros, por Castellet y la Escuela de Barcelona, reclamaba una tradición figurativa, ahora nos encontramos en un ecosistema que propone modificar las formas de expresión, en un argumento que va a ser constantemente repetido: «La idea de ruptura estética con la poesía precedente se había convertido en los últimos sesenta en el “grito de guerra” [...] de la joven poesía española que entonces empezaba a surgir» (Lanz, 2011: 117). Todo ello llevó aparejado un renovado interés por determinados objetos culturales, en numerosas ocasiones consumidos en el silencio de la clandestinidad, lo cual generó un caldo de cultivo idóneo para una apertura de la poesía hacia nuevos espacios nunca antes transitados que incluían la puesta en valor de lo pop y lo *camp*, la relevancia de los *mass media* en la formación de los autores y el auge de los discursos contraculturales que provenían tanto del interior como de fuera de las fronteras españolas, tal y como ha estudiado Germán Labrador en su reciente *Culpables por la literatura* (2017). Martín Pardo visualiza estos detalles y sistematiza las propuestas implícitas en los poemarios hasta entonces publicados, definiendo así una de las líneas fundamentales de la generación en ciernes (la cual, como se ha visto, ha sido aplicada a la paradigmática poesía de Gimferrer y Carnero): «El poema es un ejercicio de lenguaje, un modo concreto de operar con las palabras [...] El mundo del lenguaje, el fabuloso mundo de las palabras está por descubrir» (Martín Pardo, 1968: 14)²⁴.

²⁴ Aunque no la vamos a tratar por extenso, en *Nueva poesía española*, la antología preparada también por Martín Pardo en 1970, el editor repite, con pocas modificaciones, estas ideas: «Lo que de verdad me importa es subrayar el intento de todos ellos por librarse de las trabas que ligan la imaginación y buscar un lenguaje que sea capaz de romper las convencionales ideas que van pasando, cada día más anquilosadas, de generación en generación» (1990: 14). Recurre Martín Pardo en su argumentación al dualismo tantas veces visitado por la crítica, como le sucedía al Castellet de 1960, pero, ahora, invirtiendo los términos para reclamar unas tradiciones otras: «Partiríamos de dos ramales: uno, arrancaríamos en Antonio Machado, y el otro, en la generación del 27 [...] Lo que más caracteriza a los poetas que conectan con Antonio Machado, el peruano César Vallejo y, en cierto modo, con Luis Cernuda, es que ven en el poema el medio más viable de comunicación con el lector. Estos poetas entroncan muy directamente con las generaciones anteriores: Otero, Celaya, Hierro, Valente, Ángel González, Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, etc. [...] El grupo de poetas que integra este libro (Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer, Antonio Colinas, José Luis Jover, Guillermo Carnero y Jaime Siles) sigue muy de cerca los pasos de los mejores representantes de la generación del 27. Poesía culta, densa, intimista, a veces decadente, a veces deliberadamente irracional, dispuesta siempre a que la imaginación encuentre el cauce más apropiado para su completa realización» (1990: 12-13). En su *Antología consolidada*, de 1990, publicada en Hiperión junto a la reedición de *Nueva poesía española*, niega Martín Pardo la existencia de la ruptura, tal y como fue formulada en esos años, apoyándose en las reflexiones de José Luis Falcó (1989), pero sí afirma su acierto al definir «la poesía de todos ellos como un ejercicio de tensión entre la imaginación y el lenguaje. Hoy, después de veinte años, me parece esta afirmación más válida que nunca. Ha sido justamente ese tratamiento tan acertado del lenguaje poético el que ha liberado a la imaginación y ha dado calidad, originalidad y belleza a sus

Estamos en un momento clave de la «revolución cultural» de la juventud, teorizada por Eric Hobsbawm, que se convierte en un estrato social hasta cierto punto independiente y que deja de ser entendida como un «pasaje» para devenir «fase culminante del desarrollo humano» (1994: 327). La cultura juvenil, dicen en esta línea Bou y Pittarello, se convierte en la cultura dominante del mundo occidental, a causa de factores como la masa concentrada de poder adquisitivo, la prodigiosa velocidad del cambio tecnológico (que invierte los papeles: son los padres, ahora, quienes aprenden de los hijos), la internacionalización de la industria cinematográfica (vital, como hemos visto, para comprender el auge de los novísimos), los nuevos modelos populares del rock o del lenguaje del vestido o, finalmente, los iconos culturales (Bou y Pittarello, 2009: 15). Recordemos que ya Eco afirmaría durante esos años que los *mass media* crean símbolos y mitos de fácil universalidad, tipos reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concentración de nuestras experiencias (1968: 48):

Los nuevos mitos de los años sesenta, por su concepción y difusión, se convirtieron en una forma de lenguaje al servicio de una renovación de la expresión literaria. Incorporar a la literatura culta referencias a Marilyn Monroe, al Che Guevara, la guerra de Vietnam, era una manera elegante de oponerse a sus antepasados (especialmente porque lo hacían desde una aparente frivolidad), pero era también una manera de conectar con los mitos que compartía toda una generación del planeta (o por lo menos del mundo occidental) (Bou y Pitarello, 2009: 20).

Ese mismo año ve la luz, en la misma senda de reclamo de la juventud como estrato creador, *Doce jóvenes poetas españoles*, que reúne poemas de Rafael Ballesteros, Manuel Batanzos, Francisco J. Carrillo, Alberto Barascain, José Batlló, Jerónimo-Pablo González Mart, Agustín Delgado, José Elías, José María Guelbenzu, Ángel Pariente, Juan Orellana y Jorge Urrutia, quienes resumían la emergencia de una vanguardia poética ya publicitada por *Claraboya* y *El Bardo* (Lanz, 2005: 99), editorial que se encargó de la publicación y cuya colección de poesía estaba dirigida por José Batlló, de cuya antología de 1968 hablaremos posteriormente. *Doce jóvenes poetas españoles* nace del «deseo de facilitar el conocimiento de aquellos nombres nuevos que, en principio, pueden ofrecer algún tipo de interés poético y la imposibilidad material de hacer realidad este deseo mediante volúmenes individuales para cada poeta» (V.V.A.A, 1967: 7). El compendio, sin embargo, no tuvo recorrido y ha sido prácticamente ignorado por la crítica, muy

respectivas composiciones [...] Esta prodigiosa habilidad para recrear el lenguaje poético ha sido la gran lección de los poetas de 1970 y su importante legado a las generaciones futuras» (1990: 96-98).

probablemente por haber sido publicado en unos años en los que ven la luz numerosos proyectos antológicos más firmes y con mayores medios de visibilización (como los que aquí estamos comentando y, por supuesto, como lo será *Nueve novísimos poetas españoles*). Y, también, por hacer hincapié en los poetas vinculados a *Claraboya*, cuya posterior propuesta de una «poesía dialéctica» (Delgado, Díez, Fierro y Llamas, 1971) que superara los límites del realismo social desde los propios presupuestos del realismo, toparía frontalmente con el posicionamiento de Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*, a la postre instaurado como el discurso central y epocal en el campo poético de estos años.

Un año después, en 1968, Jose Batlló, en constante contacto con los poetas jóvenes gracias a El Bardo, publicó su *Antología de la nueva poesía española*, que parte de una consulta a ciento cincuenta personas, de las que la mitad contestaron, lo que llevó al antólogo a introducir también criterios personales en la selección (Prieto de Paula, 1996: 82). En ella, siguiendo también las lecciones del Gerardo Diego de 1932 y 1934, así como del Castellet de *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, comparten páginas tres de los jóvenes poetas nacidos después de 1939 (Vázquez Montalbán, José-Miguel Ullán y Pere Gimferrer) con otros de generaciones anteriores (Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Joaquín Marco, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés y José Ángel Valente), en una antología con una peculiar ordenación en bloques temáticos que relaciona «dos estéticas distintas: la todavía preponderante –la del medio siglo, a la que correspondía la mayor parte de los antologados, y a la que se asimilaba afectivamente el antólogo– y la que había comenzado a despuntar» (Prieto de Paula, 1996: 83). Batlló plantea mucho más abiertamente que Martín Pardo lo que hemos convenido en llamar la retórica de la ruptura: si para Batlló la segunda generación de posguerra realiza una «“toma de conciencia” producida por la superación de los esquemas aún en vigor y no por ignorancia de los mismos, lo cual ofrecería a esta “nueva” poesía un carácter totalmente distinto» (1977: XV)²⁵, que había de superar el sistema de oposiciones radicales que ha marcado el discurso desde la Guerra Civil, los jóvenes poetas parten de una misma voluntad de renovación y superación de todo esquema preestablecido:

²⁵ Citamos de la reedición de 1977 de la Editorial Lumen en su colección Ediciones de Bolsillo.

Empiezan a valorarse las obras a partir de ellas mismas, y no de unos moldes existentes con anterioridad [...] A todos ellos les une el afán desmitificador. Revalorizan unas experiencias que, interesadamente o no, permanecían en las nieblas del olvido [...] Son más libres, por cuanto no aceptan que se les haya trazado previamente un camino, sino que reclaman el inalienable derecho a construirlo por sí mismos. No renuncian a una tradición, de la que extraen una enseñanza y una experiencia. ¿No enlazan, algunos de ellos y en cierto modo, con el romanticismo? Pero en cualquier caso es un romanticismo que se realiza en un despacho, con la cabeza fría y los cinco sentidos puestos en el trabajo (Batlló, 1977: XVIII)²⁶.

Es muy significativa la buena vista de Batlló en sus reflexiones aunque, creemos, que la inclusión únicamente de tres poetas jóvenes en el repertorio hizo de esta una antología más de cariz panorámico que programático y que, en parte por ello, no consiguió ubicarse como el compendio aglutinador de la más joven y reciente poesía que se estaba escribiendo en España: la percepción de la crítica y de los actores del campo fue que manifestaba una continuidad estética en la poesía última, al mismo tiempo que convertía en realidad del cambio estético a la primera promoción representada, dice Lanz (2011: 65). Batlló atisbaba indicios de que existía una conciencia generacional entre los poetas últimos que podría cristalizar en un plazo no excesivamente lejano (1977: XVIII), al igual que Castellet en el cuestionario adjunto a *Nueva poesía española*, de cuyas palabras se desprende que todavía no existe tal agrupación, pero que esta sí se dará en un futuro cercano, sobre el cual, incluso, adelanta las características principales: «Ni cada poeta por separado ni mucho menos una posible escuela o grupo generacional ha tenido tiempo aún de quedar perfilada [...] Quizás mi generación vuelva los ojos nuevamente a temas y procedimientos que preocupaciones éticas más urgentes hicieron desoír a algunos en un pasado no muy lejano» (Batlló, 1977: 321).

Ambas antologías, la de Martín Pardo y la de Batlló, son muestras «de un estado de cosas en el que se podían percibir, en medio de la nebulosa propia del momento en que se compusieron, signos de cambio» (Prieto de Paula, 1996: 81). La de 1970, *Nueva poesía española*, firmada también por Martín Pardo, se había fraguado antes que *Nueve novísimos*²⁷, ahora bien, dice Prieto de Paula, estaba hecha con discreción y sin

²⁶ Dice Juan José Lanz: «La nueva poesía no solo rompía con las posiciones estéticas de posguerra, en enfrentamiento maniqueo, sino que, mediante su superación, establecía un nuevo modo de oposición al sistema político imperante a partir de la pretendida creación de un *grado cero* o *término no-marcado*

²⁷ Debido a críticas vertidas sobre *Nueva poesía española*, que la entendieron como contestación a Castellet, Martín Pardo respondió en el prólogo a su *Antología consolidada* de 1990: «Quiero dejar bien claro que mi antología no apareció como reacción a ningún otro libro similar. Desde el primer momento de su

gesticulaciones, era coherente y su autor no les robaba protagonismo a los poetas que allí se recogían: «demasiada templanza intelectual como para llamar la atención del auditorio» (1996: 85). Además, continúa, «el escaparate de novedades de ese año estaba ocupado por la antología de Castellet» (1996: 85).

La retórica de la ruptura, apuntada ya en estas antologías publicadas entre 1967 y 1968, se va a potenciar en 1970 hasta convertirse en la explicación aceptada para dar cuenta de los movimientos últimos del campo poético, y no será, en muchas ocasiones, puesta en duda hasta bastantes años después:

Hacia 1970, comenzará a avanzarse una formulación de ruptura mucho más radical, formulación que condicionaría la selección de poetas y poemas tanto en *Nueve novísimos*, de Castellet, como en *Nueva poesía española*, de Martín Pardo, haciendo que ambas antologías perdieran el carácter abarcador y representativo de alguna de las anteriores, en favor de un carácter, podría decirse, más tendencioso, bajo la forma de un rasgo más selectivo (Lanz, 1994: 55).

La segunda mitad de los años sesenta es, por lo tanto, una época de permanentes cambios en todos los niveles: las propuestas poéticas de buena parte de los autores que han comenzado a publicar durante este lustro parten de premisas y de tradiciones muy diferentes a las que habían sido auspiciadas y reclamadas por las anteriores generaciones. Son varios, como se ha visto, los intentos de sistematizar y taxonomizar a partir de la práctica antológica tales propuestas. Compendios que, sin embargo, no consiguieron la inmediata aceptación de los diversos agentes del campo poético. Esta labor estaba reservada, de nuevo para Josep María Castellet y su *Nueve novísimos poetas españoles*, que, como se ha visto, ya había aprendido de Gerardo Diego la lección de la antología como manifiesto y la había puesto en práctica en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* con un sobresaliente éxito. Es esta propuesta la que sí consiguió acceder a la primera línea del frente de batalla gracias a la amplia presencia de Barral Editores en el entramado editorial del país (ya sustentada y reconocida por la labor realizada con los poetas de lo que Carme Riera [1988] identificó como Escuela de Barcelona), a la imagen pública, principalmente,

elaboración sabía a qué poetas quería seleccionar y entre qué coordenadas literarias debía enmarcar la incipiente obra poética del grupo. Mis contertulios del Café Gijón de Madrid, entre los que se encontraban Álvarez Ortega y Antonio Colinas, y la lectura de la numerosa correspondencia que mantuve con todos ellos, pueden dar fe de que mi libro se gestó y terminó antes de que se tuviera noticia alguna sobre otro muy similar que se publicó ese mismo año en Barcelona. Mi visión era y sigue siendo radicalmente distinta. Cualquiera que se detenga a leer el prólogo que escribí en 1970 podrá comprobarlo» (Martín Pardo, 1990: 95).

de Pere Gimferrer y de Guillermo Carnero, y a la relevancia de casi todos ellos en el ámbito de la crítica «con el prestigio que dan por procuración cátedras, editoriales y academias, a las que algunos accedieron pronto» (Prieto de Paula, 2004: 164). En este sentido, «Si el nombre del antólogo no hubiera sido el que es ni la casa editora la que fue, posiblemente el carácter canónico que ha acompañado al libro durante todos estos años no habría existido», dice Jenaro Talens (1989: 30). Todo ello, por supuesto, en el marco de una España tardofranquista, testigo de una Barcelona que se estaba convirtiendo en un foco cultural de primer orden y en un punto de encuentro con América Latina²⁸. Es así como *Nueve novísimos* consiguió abrir una nueva vía en lo que respecta a la comercialización del producto antológico, integrada ahora en una ideología dirigida por una «industria cultural» incipiente que finalmente se desarrollaría con la llegada de la democracia:

Al tiempo, esta polémica resultó paradigmática de un proceso cultural cuyo abandono del realismo corría en paralelo a un experimentalismo literario que, apoyado por la industria editorial, representaba una moda tranquilizadora. Para cuando termina la década de los años sesenta, un amplio sector literario desestimó cuestionar las relaciones capitalistas de base, ya auspiciadas por el régimen. Se entiende, así, el paulatino fracaso estético del modelo del realismo social, tendente a mezclar arte y política, una vez que la mayoría cultural e intelectual había suscrito el giro a una transición democrática de economía capitalista, pues hacer de lo literario el objeto exclusivo de la literatura permitía encauzar el debate hacia aspectos formales, con lo que se naturalizaba –se «ideologizaba»– la función de la estética (Vives Pérez, 2013: 255).

No estamos, en absoluto, hablando de un tema baladí. A partir de la antología de Castellet, y tal vez debido al fulgurante éxito de dicha promoción, acabará imponiéndose una nueva terminología en la que prevalecen, mayoritariamente, las referencias a los conceptos «poesía nueva», «poesía joven» y «poesía última» (González Moreno, 2016: 14) y una nueva práctica antológica, que ha atendido con presteza a lo reciente, a la relampagueante actualidad de las generaciones y movimientos poéticos, que se han ido

²⁸ La última re-edición de *Nueve novísimos poetas españoles* en Ediciones Península (Castellet, 2011) profundiza en carácter de acontecimiento cultural que supuso la antología, al incluir un apéndice documental titulado «La crítica. Diciembre de 1969 – febrero de 1971» (2011: 253-285) que recoge fragmentos de algunos artículos de la época, dos cartas de Emilio Alarcos y de Franco Fortini dirigidas a Castellet y la reproducción del documento remitido por el censor del Ministerio de Información y Turismo al editor original de la obra.

sucedido y erosionando con una voracidad casi publicitaria (González Moreno, 2016: 16), puesto que es esta, siguiendo a Talens, la primera antología realizada con anterioridad a la aparición pública de muchos de los nombres incluidos en su nómina, como propuesta de futuro en vez de como selección del trabajo realizado con anterioridad: «no hay crítica sobre los “novísimos” porque existan previamente los novísimos sino que hay novísimos como objeto de estudio porque existe una crítica que habla de ellos» (Talens, 1989: 30). Así, *Nueve novísimos poetas españoles* se inserta (e inserta a lo antológico), como objeto cultural, en una dinámica de cambios y modificaciones socio-políticas, de mercado y de industria cultural que, por una parte, la hacen posible y, por otra, permiten que sea lo que ha sido.

En apenas quince o veinte líneas, Castellet se asegura, en la «Justificación» de *Nueve novísimos poetas españoles*, de que el lector tenga claro que se enfrenta a una antología que vincula lo joven con la novedad, siguiendo la ideología literaria propuesta por Batlló y Martín Pardo en sus antologías inmediatamente anteriores (aunque no las cite explícitamente), en un axioma que se convertirá en norma a partir de esta fecha («un grupo generacional de *jóvenes* poetas que han aportado algunas *novedades*» [Castellet, 2010: 15]²⁹); que su papel tiende a un falso objetivismo que brota de una suerte de desaparición o difuminación de su rol como antólogo-creador: «averiguar y ordenar, en la medida de lo posible, los supuestos en los que han basado su tentativa y los objetivos que se han propuesto» (2010: 15); y, también, que *Nueve novísimos* es un compendio cuya necesidad emerge de la manifiesta ruptura que establecen los poetas antologados con respecto a las poéticas de posguerra, recogidas en *Veinte años de poesía española* y en su ampliación *Un cuarto de siglo de poesía española*, que habían constituido «un manifiesto generacional de cuyos postulados los más jóvenes poetas disienten radicalmente» (2010: 15). Así, en menos de dos párrafos, Castellet identifica las líneas maestras de su proyecto, que la crítica posterior ha contribuido (en muchos casos) a glorificar: la juventud, lo novedoso y la ruptura³⁰. Parece, por lo tanto, que son una generación *atípica*; y que lo son, en tanto, «los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados

²⁹ Citamos de la re-edición de Ediciones Península publicada en 2010.

³⁰ Como ejemplos, podemos acudir a Lanz (1994), Lanz (2011: 55-99) o Prieto de Paula (1996: 77-102).

y los temas objeto de interés» (2010: 15-16) entre los antologados y las generaciones anteriores:

El clima de agitaciones sociales, revueltas estudiantiles y entusiasmo revolucionario que recorre Europa infundió esperanza en los movimientos progresistas del tardofranquismo, cuya oposición al régimen les conectaba con el Mayo Francés. Tal coyuntura histórica favoreció que una parte de la poesía del 68 se propusiera como una lírica rupturista con lo anterior, pero, es bien sabido, sin embargo, que ese rupturismo no fue asumido por todo el sesentayochismo, porque quienes se consideraban herederos (y renovadores) del realismo mostraban su querencia por un cierto continuismo. Esta coexistencia de grupos generó un desencuentro que constituye el signo polémico de la primera época de la generación y lo que explica la exclusión de determinados poetas del canon estético dominante (Vives Pérez, 2013: 261).

La retórica de la ruptura, anticipada en anteriores antologías (Martín Pardo, 1967 y Batlló, 1968), y utilizada por Castellet en *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, se repite con mayor insistencia en las páginas de *Nueve novísimos poetas españoles* ya desde la cita inicial que abre el volumen, extraída de las páginas de Francis Scott Fitzgerald: «No somos más que una generación que está rompiendo todos los vínculos que la unían a otras distinguidas generaciones» (Castellet, 2010: 19). La opción es extrema y nace, por lo tanto, de una imposibilidad: no hay propuesta literaria alguna que no tenga determinados lazos con tradiciones precedentes, a pesar de todos los intentos de desligarse de ellas que han sido argumentados a lo largo de la historia.

El objetivo de Castellet, es, al fin, plantear una voluntad de ruptura que procede de los más jóvenes poetas del panorama que en 1960 eran desconocidos (2010: 22), los cuales se ven atraídos por nuevos gustos literarios «sobre la base de la evolución de la *moda* de las lecturas, las resurrecciones de autores olvidados, el afán más o menos *snob* de novedad que exige la necesidad de afirmar una personalidad en agraz, etc.» (2010: 23). De lo que se trata, al fin y al cabo, es, siguiendo las propuestas de las antologías que vinculan lo novedoso con lo joven «promocionar a una serie de poetas [...] cimentar de una manera o de otra una postura de ruptura estética con las promociones precedentes [y] emplear la idea de ruptura estética con la poesía anterior como justificación de la propia antología» (Lanz, 2011: 60). Para extremar los fundamentos de la ruptura, Castellet no puede menos que acudir a argumentos un tanto heterodoxos, si los comparamos con los de *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, fundamentados en «factores

extraliterarios, en los supuestos socioculturales que intervienen en la formación –y educación sentimental– de la nueva generación» (2010: 23): habla Castellet de la emergencia de los *mass media* (en cuyas palabras resuena implícito una suerte de pensamiento epocal que Guy Debord, Gilles Deleuze o Umberto Eco estaban teorizando en Francia e Italia, y que, posteriormente retomaría Baudrillard, entre otros) que generaron, según el antólogo, una cultura popular de muy baja calidad³¹ y que crearon mitos, entendidos como «estrategias de evasión» (2010: 30), cuyo impacto sugestivo «sigue siendo un eficaz instrumento de paralización de la imaginación creadora de los individuos y las colectividades» (2010: 29) y que funcionan a partir de la «despersonalización de unos personajes reales y existentes [...] refugios o defensas personales o banderas y símbolos aglutinadores contra un mundo alienador, pero también factores de alienación por cuanto el mito es [...] un factor conservador del sistema existente y una garantía del orden establecido» (2010: 31)³². Ello, que es ejemplificado con las palabras de Terenci Moix, Manuel Vázquez Montalbán y Antonio Martínez Sarrión, tiene como correlato a lo *camp*, «por lo que significad de democratización de las

³¹ Dice Castellet: «Se trata de una cultura popular alienadora por alienada –y quizás la única real– dada la también baja calidad de la cultura considerada aristocrática y de la ausencia de vanguardias estéticas, bloqueada su aparición por las presiones ideológicas de algunos de los grupos predominantes de la época» (Castellet, 2010: 24), entre los cuales, y aunque Castellet no lo afirma, se encuentra él mismo y su aparataje ideológico en *Veinte años de poesía española*. En cualquier caso, se da en los poetas novísimos una unión entre lo considerado «alta cultura» y lo considerado «baja cultura», así como la disolución de las fronteras de los géneros (una herencia, por otra parte, de las vanguardia que no se explicita) que, en opinión de algunos críticos como Jaime Ferrán, puede explicarse desde la asunción de una ideología posmoderna: «Lo que se logra es el esfuerzo por buscar nuevas maneras de conocimiento, por encontrar una epistemología que se pueda utilizar en una sociedad que es distinta de la anterior y que, además, está cambiando continuamente. Si existe ambigüedad constante con respecto a las fronteras de los géneros es porque la propia cultura se ha transformado. Hay muchos más medios de comunicación que hacen que uno se cuestione lo que es verdaderamente la identidad de un texto poético o la identidad del arte en general. Por ejemplo, ¿un anuncio televisivo puede ser como un poema? ¿El rock and roll es poético? Se necesita más flexibilidad y más tolerancia para entender que lo mediático se puede incorporar porque tiene impacto cultural y es una parte real de la vida cotidiana. Las transformaciones culturales piden una manera mucho más abierta de entender la frontera entre lo culto y lo popular» (Ferrán, 2017: 115). Una frontera mucho más difusa de lo que Castellet llega a plantear en 1970, quizás, por las pocas traducciones y publicaciones en España, todavía, de buena parte de las ideas posmodernas, que son asimiladas como una suerte de pensamiento epocal (un tanto indefinido) pero que no pueden ser absolutamente asentadas, precisamente, por la escasez de ensayos y reflexiones.

³² Pensemos, por ejemplo, en los mitos del mundo del celuloide rescatados en poemas antologados como «Nunca desayunaré en Tiffany...», de Manuel Vázquez Montalbán, en «El cine de los sábados», de Antonio Martínez Sarrión o en «Unas palabras para Peter Pan», de Leopoldo María Panero, entre muchos otros. que materializan, para Jaime María Ferrán la irrupción de la posmodernidad en la poesía española, en tanto manifiestan la ficcionalización poética (Ferrán, 2017: 49). Existe la capacidad, dice, en el mundo del cine de encontrar «correlatos para la propia existencia del autor; es decir, cómo en las escenas fílmicas encuentra momentos que corresponden a situaciones o a estados emocionales de su propia vida» (Ferrán, 2017: 53). Cabría añadir que esos mitos no provienen solo del mundo del cine, sino de una cultura internacionalizada externa al celuloide, que ha ubicado a determinadas personas en determinados altares o peanas, como símbolos de diferentes formas de pensar y comprender el mundo: «El poema del Ché», de Leopoldo María Panero, es un buen ejemplo de ello.

mitologías creadas por los *mass media*» (2010: 29) y que permite la destrucción de la actitud maniquea de la generación anterior, con el «solo hecho de volver la espalda al epicentro bueno-malo del enjuiciamiento estético habitual [que] significa una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural» (2010: 31)³³.

Ello está marcado por el despegue económico español, fundamentado en el aperturismo y la entrada (aunque a cuentagotas y considerablemente mutilada) de secciones de la cultura europea en nuestras fronteras, por las revueltas estudiantiles (enraizadas en las protestas de París y Praga, por ejemplo) y por la creación de una cultura pequeño-vanguardista en Barcelona (que Castellet parece entender como una emergencia sin fundamento, en una clara maniobra de borrado de las propuestas de *Dau al set* o Joan Brossa, en lo literario, o de Tàpies y Miró en lo plástico, que había obviado ya en *Veinte años de poesía española*). Son estos factores, dice Castellet, los que explican el antihumanismo de la generación que Castellet estaba creando en estas páginas (Talens, 1989), así como «la ruptura que había de traducirse en las obras que, de pronto, en una modesta, aunque sorprendente irrupción, rompían una continuidad de tradición de la palabra escrita» (Castellet, 2010: 25), tanto por parte de los *seniors* (quienes sufren la pesadilla estética rompen con los presupuestos anteriores) como por parte de la *coqueluche* (que irrumpe en la escena para descubrirnos, precisamente, la poesía, género literario que había dejado de practicarse en España desde tiempo inmemorial) (2010: 27-28).

En este sentido, es cierto que los novísimos plantean una brecha en el *continuum* realista de la poesía española del siglo XX, que Castellet por otra parte había ayudado a construir. No queremos en estas páginas negar tal supuesto, que implicaría un nuevo borrado de lo vanguardista, sino, más bien, afirmar que el hilo argumental de Castellet, que reivindica la afloración de estas nuevas prácticas sin anclajes previos en las vanguardias históricas, como una suerte de suceso repentino y propio de la juventud creadora que rompe todos los vínculos previos, participa en el fondo de una práctica muy

³³ Conviene destacar que el mito es posteriormente reivindicado por Castellet, quien en la última parte del prólogo intenta estigmatizar el concepto de Barthes a partir de las reflexiones de Gillo Dorfles: «Si una componente simbólica –y, por ende, mítica y ritual– está presente en toda forma artística, no significa ni mucho menos que al considerar la obra de arte como mitopoyética debe equivaler a declararla, *ipso facto*, fetichista y mitificante» (2010: 45). En este sentido, identifica Castellet dos formulaciones de lo mítico, que le permiten justificar y reivindicar buena parte de los poemas antologados: «Podríamos adelantar la hipótesis de una distinción entre el mito entendido en la acepción “mitificante” (superestructural, si queremos servirnos de un vocablo marxista, aburguesante, alienante) y el mito decididamente “desmitificante” (estructural, entonces, y socialmente rico)» (2010: 46).

común en la historiografía literaria española: el ocultamiento de las tradiciones vanguardistas. Lo cual implica, sin duda, el fortalecimiento de la idea de que el discurso de vanguardia, cuando emerge en la poesía española, lo hace como un cercenamiento efímero e inesperado del *continuum* realista, cuya fuerza discursiva es tal que siempre favorece la vuelta de las aguas a su cauce. Carnero, por ejemplo, que como se ha visto fue uno de los principales valedores y creadores de la estética, pronto renunció a ella y manifestó un claro acercamiento a los presupuestos realistas, experiencialistas y basados en el monólogo dramático de la Generación del 50; también Antonio Martínez Sarrión, como hemos indicado en secciones anteriores de este trabajo a partir de unos versos y unas afirmaciones de *Poeta en Diwan*; o el propio Gimferrer, cuya obra posterior (en castellano y, sobre todo, en catalán) no responde a la poética defendida, pues la experiencia personal ya no brota a partir de correlatos objetivos, sino a partir de la realidad vivida (Barella, 2009: 168).

En cualquier caso, Castellet continúa defendiendo en las páginas siguientes la idea de ruptura, no solo con respecto a las manifestaciones poéticas anteriores, sino con respecto a la idea de interpretación textual (2010: 33). La hermenéutica de los novísimos reivindica la autonomía del arte y el valor absoluto de la poesía por sí misma (2010: 33): el propio poema es, así, una gramática en la que están presentes las propias reglas para su decodificación; poesía que habla de poesía, cultura que habla de cultura, en una suerte de cinta de Moebius, de universo ficcional autorreferencial que en numerosos casos ha llevado a hablar polémicamente de metapoesía (Talens, 1989). Esto les lleva, según Castellet, a lo «antiliterario», que los aboca a la paradoja de seguir escribiendo en una presión u obligación que críticos como Barthes han vinculado con el pensamiento totalitarista que atraviesa las sociedades occidentales: «La lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino obligar a decir» (Barthes, 1974: 120).

Ahondando, precisamente, en cómo *Nueve novísimos* poetas españoles, tras su aparente reclamo de lo vanguardista esconde, en el fondo, un borrado de parte de la tradición y, a su vez, de parte de las poéticas coetáneas, Antonio Masoliver Ródenas, en un artículo para *La Vanguardia* en noviembre de 1970, denunciaba que Castellet había sido el primer engañado cuando afirmaba que los novísimos fueron la primera promoción que se reconoce hija de los *mass media*: «El centro del error está en que ha olvidado una de las mayores influencias de estos encanecidos poetas rebeldes: la del surrealismo. Y la

antología está plagada de homenajes a los surrealistas [...] menos citada, pero tal vez más obvia, es la influencia de Cortázar [...] en cuanto a la civilización de los *mass media*, algo de esto se intentó ya en *Sobre los ángeles y Poeta en Nueva York*» (2010: 276)³⁴.

Sobre la retórica de la ruptura y los *mass media* habló Gaspar Gómez de la Serna en su reseña de *Arriba* en enero de 1971: «Dos problemas importantes plantea esa poesía rompiente: en primer lugar, averiguar en qué consiste de verdad la ruptura radical que preconiza y, en segundo término, saber desde qué supuestos culturales pretende llevarla a cabo» (2010: 282). Aunque, sin duda, la más profunda crítica de Gómez de la Serna se dirige, precisamente, hacia la inclusión de lo *camp* y de la cultura de los *mass media* en la poesía de los novísimos. No es que, dice, hayan decidido obviar la tradición hispana desde las jarchas hasta Blas de Otero, para focalizar en la tradición en otras lenguas, sino que «lo triste es que, acaso sin quererlo, estos poetas de la *ruptura* se hacen agentes de la *cocacolonización*, que lo que trata es de romper efectivamente el sentido de la cultura del espíritu como proceso de la libertad profunda del hombre» (2010: 283), ahora bien, «romperlo para sustituirlo por una forma instrumental de dominación de masas, de embrutecimiento de lo intelectual al servicio de los intereses económicos de un nuevo imperialismo» (2010: 283).

A resultas de lo dicho, parece claro que los novísimos han ostentado para la crítica de la poesía española de las últimas décadas un puesto clave para la comprensión de los desarrollos del campo poético: la reivindicación de lo vanguardista como estética creativa. Ahora bien, también según lo comentado parece claro que «el estallido rupturista novísimo, con su pregonado aldabonazo de la tradición nacional, no constituye una verdadera vanguardia en las letras españolas, dadas las especificidades y características asociadas a esta» (Benítez Andrés, 2019: 40). Para Benítez Andrés, es el aislamiento y la falta de interés por parte de la crítica hacia las poéticas experimentales que se estaban desarrollando en España lo que explica que los novísimos se instaurasen como los adalides de la nueva actitud vanguardista (2019: 34) y lo que llevó a que aquellas fueran clasificadas como una actividad «circense» encasillada en la búsqueda de lo nuevo por lo nuevo (2019: 40). Todo ello, a partir de una política de borrado que expulsaría de los

³⁴ Es interesante, para comprender cómo *Nueve novísimos poetas españoles* instauró las propuestas recogidas en el centro del campo, consultar los apéndices de la edición de 2010, en los que aparecen numerosas reseñas y textos periodísticos que fomentaron la polémica planteada por Castellet y otorgaron a la antología y a los antologados una visibilización imposible de imaginar de no haberse dado tal atención por parte de la crítica, que pudo provenir, de hecho, de lo reconocido de la figura de Castellet.

procesos de canonización a las prácticas poéticas más revolucionarias (tanto las tendentes hacia un realismo conflictivo y autocrítico, como las más abstractas y no figurativas, como dijera Méndez Rubio [2004b: 136]). Muy claro es, en este sentido, el siguiente argumento de María Fernández Salgado. No nos resistimos a copiarlo por entero:

El problema consiste en que la mayor parte de los responsables de la historiografía literaria española, por su inercia a basar en las declaraciones de diferencia la descripción del contenido incuestionado de tales diferencias, hayan reconocido esta nómina tan autocacareada como prácticamente la única revolución real del lenguaje poético hispánico de la segunda mitad del XX, dejando en las casillas marginales y hasta en la ilegibilidad más absoluta las formas poéticas más atrevidas del periodo [...] no es sólo que la crítica considere las formas verbivocovisuales escisiones subalternas de lo verdaderamente poético y oculte así toda una escena de prácticas concretas y conceptuales, sino que de un modo u otro la crítica ha caído rendida ante el vendedor de lluvia de Castellet y ha comprado el prólogo y los aledaños polémicos de la famosa antología como verdad o falsedad de un grupo de poetas que en verdad desenfoca y oculta cantidades de escritura coetánea aproximadamente discursiva más radicalmente divergente en su persecución del deseo de cambio lingüístico. El problema es que gracias a la inercia de la crítica la órbita de los Nueve ha capturado toda la atención y la energía además de conceptos tan útiles para la lectura de estos y otros libros aún más raros como “vanguardia”, “lenguaje” y, por negación, “realismo(s)” (Fernández Salgado, 2014: 87).

Estos movimientos de la crítica mayoritaria, en tanto agentes legitimadores del discurso del campo poético, no solo auparon una determinada visión de los hechos poéticos vanguardistas más tranquilizadores a las peanas de lo canonizado, sino que, con ello, obviaron y minusvaloraron los trabajos que pusieron en práctica por aquellos años grupos como Problemática 63, La Cooperativa de Producción Artística y Artesana, N.O., Parnaso-70 o Zaj y poetas como Felipe Boso, Francisco Pino, José Luis Castillejo o Joan Brossa (Benítez Andrés, 2019: 34), quienes, «con su producción contribuyeron a generar una nueva praxis poética y artística, a pesar de que esta quedara excluida del sistema literario y sus habituales canales de análisis y transmisión» (2019: 34). Sucede algo similar con *Claraboya*, aunque en este caso el rechazo se da por el intento de asimilación de una estética realista conflictiva y sucedió también, unos años antes, con el Postismo de Ory y Chicharro.

De lo que no cabe duda, al fin y al cabo, es que ambos movimientos castelletianos, el de 1960 y el de 1970, demuestran a las claras la creencia por parte de la crítica en un modelo generacional que permite no solo explicar, sino sobre todo crear la historia de la poesía española. Sucedió, también, en los años ochenta, cuando los a la postre llamados poetas de la experiencia negaron la influencia y las poéticas novísimas, considerando que tales experimentalismos habían deshumanizado (utilizando, claro, las ideas de Ortega) la poesía y la habían alejado del gran público (como si, por otra parte, alguna vez lo hubiera tenido). Fue así como, tras las primeras incursiones de la otra sentimentalidad, las propuestas viraron ya hacia finales de los ochenta y principios de los noventa hacia una poesía para los seres normales (García Montero, 1994) que dotó de protagonismo a los seres humanos de la calle y que contó sus peripecias sentimentales y vitales por las urbes de una España ya insertada en los moldes de la globalización, del capitalismo y del europeísmo político y financiero. La crítica volvió a aceptar estas tesis de la ruptura y comenzó a hablar de una nueva época de la literatura española, de nuevo de cariz realista y figurativo. Sus protagonistas acabarían por conformar una nueva generación, la conocida como la de los poetas de la experiencia, que fue instaurándose progresivamente desde finales de los ochenta en el centro del campo literario y que acabó por devenir la estética dominante. Ello trajo aparejada la marginalización de las propuestas más críticas (la *poesía practicable* de Riechmann, las ideas de Alicia Bajo Cero, Voces del Extremo o el Ateneo Obrero de Gijón), así como de las propuestas más experimentales y vanguardistas. Al filo del milenio, el discurso de las generaciones literarias y la instauración de las mismas a partir de la retórica de la ruptura continuaba siendo de plena actualidad y validez entre la más relevante crítica (académica, periodística, etc.) y ha servido y sirve para explicar el funcionamiento del campo poético de las últimas décadas, a la vez que para invisibilizar prácticas alternativas a la dominante. Llegamos, así, a los años 2000 momento en que, como en las páginas de esta tesis analizaremos, dejan de tener vigencia tales herramientas, debido a una nueva conformación del campo literario en la que no se crean escuelas ni grupos definidos, sino en la que son los poetas quienes participan de una forma más individual en tales juegos de fuerza. Hay estéticas, por supuesto, y es nuestra labor rastrearlas, como también lo será plantear una metodología de estudio otra, que no atienda tanto a la conformación de grupos poéticos fundamentada en la retórica de la ruptura, sino a los desarrollos que determinados poetas realizan para ubicarse en las posiciones de poder del campo literario.

2. El efecto 2000: la poesía española en la era de lo *post-*

El problema del año 2000 tiene como característica singular que es un problema mundial de alcance global, crecientemente interactivo y de gran capilaridad, en el que nadie puede garantizar ni siquiera que sus sistemas depurados funcionarán directamente, a no ser que operen de forma totalmente aislada
FERNANDO SÁEZ VACAS

En la penumbra de un desangelado pasillo de oficina, se abre la puerta de un ascensor. De su interior emerge la única luz que ilumina el plano mientras la tensión del sonido ambiente nos transporta a una escena decenas de veces vista en cualquier película de terror de bajo presupuesto. La puerta se convierte, así, en umbral, en el lugar de paso hacia una realidad otra, diferente: lo real iluminado, sí, pero, también «fuera de servicio» (como reza el subtítulo). Un umbral que, quizás inconscientemente, se asemeja a la imagen que la opinión pública vertía en 1999 sobre el cambio de milenio: el siglo XXI iba a traer consigo las grandes revoluciones tecnológicas en materia de comunicación, de transportes, de energía, etc.; dejábamos atrás el oscuro siglo de las mayores catástrofes bélicas de la historia (de la *banalidad del mal*, en palabras de Hannah Arendt [1999]) y nos adentrábamos en las luminosas estancias del nuevo milenio con la mochila cargada de recuerdos, pero con la mirada puesta en un (aparentemente) prometedor futuro. Ligeros de equipaje, si queremos. Responde esta descripción a los primeros segundos de un breve anuncio publicitario en el que a la imagen del ascensor le sucedía la de un aparato de aire acondicionado averiado, la de una televisión que tan solo emitía niebla, la de una oficina sin personal y en la penumbra: la de un lugar, al cabo, donde todo había dejado de funcionar. Una voz en off lúgubre y grave nos acompaña durante todo el recorrido para advertirnos de que el uno de enero del año 2000 los equipos informáticos y sistemas auxiliares que no hayan sido actualizados dejarán de funcionar. Repentinamente, en torno al segundo veinte, la luz y la vida inundan la escena y todo cobra un tono esperanzador: «Evitar el efecto 2000 es fácil, consulte con el fabricante o su proveedor habitual». En la última imagen, sobre los logos institucionales de TVE y del Gobierno de España, se anuncia: «Efecto 2000. Depende de usted»³⁵.

³⁵Enlace al vídeo completo: <https://www.youtube.com/watch?v=Y0y2Bnv1djA>

Este pequeño vídeo, elaborado desde los entes públicos, no solo recogía el sentir y los miedos de la sociedad en el cambio de milenio, sino que también contribuía a fomentarlos. Unos miedos que, al fin y al cabo, se habían popularizado durante todo el año 1999 con centenares de noticias catastrofistas que vaticinaban toda una serie de desastres que sobrevendrían con el sonido de las campanadas. Fue un fenómeno global que, en España, por ejemplo, nos dice una noticia actual de *La Sexta*, provocó un gasto público de 420 millones de euros en actualizaciones de software y en campañas de prevención como la que aquí hemos destacado (2019). El problema existió, es cierto, y estuvo vinculado a la costumbre de los programadores de omitir la centuria del año en los equipos informático, pero la solución no era de una magnitud tan descabellada como nos presentaban unos medios de comunicación que, consciente o inconscientemente (poco importa) generaron una patente sensación de pánico social: en 1999, por ejemplo, leemos en un artículo de *Anales de mecánica y electricidad*, «un programador informático inglés, James Perron, abandonaba el trabajo y la gran ciudad, y se mudaba con su familia a un rincón de Escocia, una casa sin luz, teléfono, ni agua corriente. No huía de la ley; tampoco de los acreedores... sólo pretende evitar el desastre que prevé para el mundo civilizado como consecuencia del Efecto 2000». (Burgueño, 1999). La bola de nieve había comenzado a rodar y era ya imparable: los informáticos habían solucionado la deficiencia del efecto 2000 mucho antes del 31 de diciembre de 1999, sin embargo, el *shock* (Naomi Klein, 2007) generado durante meses de bombardeo informativo ya había tenido unas consecuencias directas sobre algo tan básico, e importante a su vez, como el reparto de la riqueza:

Microsoft, IBM, Compaq... todos miran ahora con malos ojos a las grandes de entre las grandes, que después de pasarse los dos últimos años preconizando los malos augurios para la entrada del año 2000, ahora a la chita callando reconocen que igual el gasto ha sido excesivo, y que muchas de las soluciones que se han tomado la mayoría vendidas por ellos mismos tampoco eran tan necesarias. Eso mismo opina Salvador Bellido, vicepresidente de COPYME (Confederación General de las Pequeñas y Medianas Empresas del Estado Español), que asegura a CRONICA que los más beneficiados por el efecto 2000 «han sido sin duda alguna las grandes empresas de nuevas tecnologías [...] El dinero ha salido de las arcas de unas

empresas a las arcas de otras empresas más avisgadas, que han sabido hacer el agosto» (Cernuda, 2000)³⁶.

Para que nos hagamos una ligera idea de los vaticinios, sin demasiado fundamento, que eran recogidos en los más diversos medios de comunicación, nos vale con acudir a las portadas del 31 de diciembre de 1999 de algunos de los más importantes diarios españoles: *El país* destaca «Un retén de 35.000 personas se enfrenta esta noche al efecto 2000»; *ABC* señala «Trescientas mil personas pasarán la Nochevieja en guardia ante el efecto 2000»; mientras que *La vanguardia* recalca «Expectación en el mundo ante la llegada del 2000» y subtitula «Psicosis en Estados Unidos por un posible atentado terrorista» y «España gasta casi un billón de pesetas a causa del efecto 2000». En el citado artículo de Burgueño son recogidas algunas de las dantescas posibilidades que el efecto 2000 podía llevar aparejado, las cuales podrían modificar la vida cotidiana sin parangón: «Si no se reajustan los equipos, en una empresa se pueden descuadrar la contabilidad, la administración de personal, el sistema de compras y ventas», «podría afectar no sólo a las reservas de billetes, sino que los sistemas de navegación aérea, controlados por ordenadores, estarían también amenazados, con lo que cabría la posibilidad de que no fuera del todo seguro volar el 1 de enero del 2000» o «en el caso de servicios como el agua, gas o electricidad, se ha especulado con la posibilidad de que se cortase

³⁶ Para Naomi Klein, los periodos de profunda crisis o el ejercicio de una violencia constante sobre la población, generan estados de *shock* social que facilitan la implantación de medidas neoliberales y la eliminación progresiva de lo público. Tales ideas, en opinión de Klein, brotaron originalmente de la mente de Milton Friedman y de sus discípulos de la Escuela de Chicago. En un Chile traumatizado por el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 y por las consecuentes detenciones y desapariciones, Friedman vio la oportunidad de poner en práctica sus principios Friedman y «aconsejó a Pinochet que impusiera un paquete de medidas rápidas para la transformación económica del país: reducciones de impuestos, libre mercado, privatización de los servicios, recortes en el gasto social y una liberalización y desregulación generales [...] el alcance de los cambios económicos provocarían una serie de reacciones psicológicas en la gente que “facilitarían el proceso de ajuste”. Acuñó una fórmula para esta dolorosa táctica: el “tratamiento de choque» económico”» (2007: 8). Habla Klein, también, de la privatización de escuelas y la reorganización territorial de Nueva Orleans tras el Katrina, de la compra masiva de terrenos en las costas de Sri Lanka por parte de grandes multinacionales tras el tsunami de 2004, del ataque de la OTAN a Yugoslavia en 1999, etc. El caso que aquí nos atañe, es de una envergadura mucho menor, por supuesto, pero también en él radica cierto *shock* social que favoreció a determinados grupos empresariales: «Los traumáticos episodios que “prepararon el terreno” no siempre han sido de carácter abiertamente violento» (Klein, 2007: 13), como ha sucedido, por ejemplo, con las privatizaciones llevadas a cabo en Latinoamérica y África durante los episodios de hiperinflación de los ochenta. En cierta medida, el *efecto 2000* supuso un *shock* social que, si bien no tuvo unas consecuencias inmediatas y de tan amplio alcance como las que aquí referimos, siguiendo a Naomi Klein, sí provocó un trasvase de capitales desde diversas clases sociales y desde los poderes públicos hacia grupos empresariales internacionales, todo ello acuciado por la generación de miedo por un apagón global cuya solución, como nos dice el anuncio antes comentado «Depende de usted». Esto es, una solución cuya culpa es trasladada a los individuos.

automáticamente el suministro al creer el sistema que el usuario lleva sin pagar desde el año 1900» (Burgueño, 1999).

Así pues, existió, a todas luces, un sentir generalizado cargado de malos augurios, promocionado por los medios de comunicación y respaldado por los poderes públicos, que nos recuerda (si se quiere) a las apocalípticas profecías que aterrorizaron a la sociedad medieval con la llegada del año 1000, aunque, ahora, atravesadas por los desconocidos códigos de la informática, que comenzaban a copar todos los órdenes de la existencia. Precisamente, esta ignorancia generalizada sobre el funcionamiento interno de las nuevas tecnologías es un detalle a tener en cuenta, puesto que facilita la emergencia de falsas o de muy sesgadas noticias. La incompreensión sobre el tema al que se refería el *efecto 2000* (ligado a la lingüística de la programación, con la que trabajamos a diario, pero de la que no sabemos prácticamente nada, puesto entre ella y nosotros se ubica una intuitiva interfaz) permitió que incongruentes afirmaciones muy poco o nada justificadas (como las anteriormente citadas) calaran en una población que (como sucede con los *shocks* referidos por Klein) no tenía los conocimientos necesarios para contrarrestarlas.

En este sentido, Jaume Clos, alcalde de Barcelona, lanzó en *La Vanguardia* unas significativas declaraciones: «Se ha previsto todo lo previsible, pero quedan los imprevistos. Y los imprevistos son fantasmas. Los fantasmas pueden ser pequeños, grandes o inexistentes. Ya se verá» (Marchena, 1999: 27). Sintomáticas, digo (aunque no sé si del todo conscientes), porque el efecto 2000 fue, en definitiva, uno de tantos fantasmas del capitalismo y una clara expresión de la quiebra de los aparentes límites de una globalización en aumento. Sucede, en este sentido, que el capitalismo necesita reformularse a lo largo de los años y adaptarse a las distintas circunstancias exigidas por cada época: si el capitalismo se fundamenta en un consumo perpetuo y ascendente, la renovación constante de lo discursivo y de lo material (de lo comprable y lo vendible, al fin y al cabo) es una necesidad imperiosa para mantener vivo el flujo de capitales que el sistema necesita para continuar su imparable marcha (la obsolescencia programada, por ejemplo, es una clara muestra). Para ello se recurre, habitualmente, a lo que hemos convenido en llamar *retórica de la ruptura*, es decir, un discurso que emerge de determinados hechos históricos y es divulgado por los poderes políticos y los medios de comunicación de masas (es decir, por lo que Althusser definió como *aparatos ideológicos del estado* [1974]) para señalar que tales acontecimientos constituyen fuertes puntos de inflexión tras los cuales nada podrá ser igual que antes. Las crisis económicas cíclicas o

las guerras en diferentes lugares del globo podrían ser una clara muestra de cómo todo lo que creíamos sólido (reformulando a Marx) se desvanece en el aire. El año 2000 se convierte, en gran medida, en uno de estos umbrales que vienen a recordar a los pasillos antirretorno de los aeropuertos, de obligado tránsito, en los que siempre hay varios carteles que nos indican que sigamos caminando sin detenernos y que una vez atravesados no habrá posibilidad de dar marcha atrás. Esta negación es promulgada justo antes del cambio de milenio a partir de la (re)producción masiva de miedo en la población, lo que permitió generar, en este caso, tal y como afirmaba Salvador Bellido, un movimiento de capitales desde las clases trabajadoras hacia las grandes corporaciones multinacionales. El discurso del *efecto 2000* se convierte, por lo tanto, en un dispositivo propio de las *sociedades de control* (Deleuze, 2006)³⁷ que permite al poder dirigir a los ciudadanos hacia esa puerta sin retorno que nos traslade hacia un espacio en el que todo cambie para que, en el fondo, nada haya cambiado. El gran engaño, en este sentido, es que ese pasillo antirretorno es, en el fondo, un lugar de aislamiento perpetuo: caminar hacia delante no nos garantiza una salida (como si se tratara del *gran interior* teorizado por Sloterdijk)³⁸ y, a su vez, nos imposibilita desandar lo andado: «El hombre de la disciplina era un productor discontinuo de energía, pero el hombre de control es más bien ondulatorio,

³⁷ Hablábamos antes de la imposibilidad de acceso al lenguaje informático que determina las consecuencias del *efecto 2000* como la herramienta básica en la implantación del miedo. Gilles Deleuze, en sus estudios sobre el paso de la *sociedad disciplinaria* (analizada por Foucault [1976]) a la *sociedad de control* afirma un detalle sumamente significativo en este sentido: «En cambio, en las sociedades de control, lo esencial ya no es una marca ni un número, sino una cifra: la cifra es una contraseña (*mot de passe*), en tanto que las sociedades disciplinarias están reguladas mediante consignas (*mots et ordre*), tanto desde el punto de vista de la integración como desde el punto de vista de la resistencia a la integración. El lenguaje numérico de control se compone de cifras que marcan o prohíben el acceso a la información» (2006: 3).

³⁸ Sloterdijk utiliza la metáfora del *Palacio de cristal*, construido para la exposición de Londres en 1850, posteriormente convertido en un centro lúdico de educación para el pueblo y que apareció en un texto de Dostoievsky como reflejo de un espacio en el que la sociedad era objeto de exposición. Este palacio, tomado como metáfora de la globalización, es símbolo de la «*Cristalización* designa el proyecto de generalizar normativamente el aburrimiento e impedir la nueva irrupción de la *historia* en el mundo poshistórico. La meta de todo poder estatal será, de aquí en adelante, promover y proteger la solidificación benigna. De modo natural, el aburrimiento garantizado por la Constitución se adornará con forma de proyecto: su melodía social de conocimiento es el estado de ánimo irruptor, su tonalidad fundamental el optimismo» (Sloterdijk, 2007: 205). A modo de resumen, traemos a colación las palabras de Vázquez Rocca en las que sintetiza las ideas de Sloterdijk: «El Palacio de Cristal de los británicos, ese invernadero gigante y lujoso construido en Londres en 1850 para la Exposición Universal, convertido por Sloterdijk en la gran metáfora y el emblema de las ambiciones últimas de la Modernidad, alcanza su concreción en las sociedades que componen el primer mundo (Europa y Estados Unidos); el objetivo es resguardarlas de las amenazas provenientes del exterior. El Palacio de Cristal occidental ha reemplazado al mundo de los metafísicos por un gran espacio interior organizado por el poder adquisitivo. El capitalismo liberal encarna la voluntad de excluir el mundo exterior, de retirarse en un interior absoluto, confortable, decorado, suficientemente grande como para que no nos sintamos encerrados. La transparencia del Palacio genera la ilusión en los habitantes de los márgenes de poder participar de su confort y seguridad. El palacio se hace desear, se propone como ideal de desarrollo para los “perdedores de la Historia” ocultando las fronteras que los dividen, invisibilizando sus rigurosas medidas de control» (Vázquez Rocca, 2009: 173-174).

permanece en órbita, suspendido sobre una onda continua. El surf desplaza en todo lugar a los antiguos deportes» (Deleuze, 2006: 4), en una suerte de reactualización de *El proceso* kafkiano: «en las sociedades de control nunca se termina nada» (2006: 3):

La amnesia ocupa el lugar tradicional de la memoria, la actualidad ocupa el protagonismo que tuviera la historia, y el mundo se traduce a códigos acelerados de interconectividad sin límite, de *inmediatez* comunicativa, donde, como se cansan de repetir los eslóganes comerciales y políticos, *todo es posible* (Méndez Rubio, 2012: 34).

Sucede así que el presente, según Hartog (2007), se ha convertido en la categoría predominante, ante la cual se subordinan el pasado y el futuro. El *presentismo* es, por tanto, un «régimen de historicidad»³⁹ determinado por una recurrente remisión al tiempo presente en los medios de comunicación, por la obsolescencia de la cultura y de la tecnología (cuya evolución y sucesión periódica relega al olvido lo que hace apenas unos meses era la más pura novedad) y por la creación de una historia del tiempo presente, que genera la idea de que el ahora es, en sí mismo, objeto histórico por desentrañar (ocultando, así, el pasado). Todo ello, enmarcado en lo que Hartog denomina «tiempo globalizado», que brota de la posibilidad inmediata de acceso (desde cualquier punto) a los más diversos

³⁹ La definición más concisa que ha dado Hartog sobre «régimen de historicidad» es la que ofreció en una entrevista con Aravena Núñez, puesto que resume en apenas unas líneas las teorías que en *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo* desarrolla por extenso: «Un régimen de historicidad es el modo particular en que se articulan las tres categorías temporales: pasado-presente-futuro. Es la manera de construir el tiempo que tiene cada sociedad según sea la preponderancia de una de estas categorías por sobre las otras (sería esto lo que organizaría la experiencia del tiempo). Antes del siglo XVIII la categoría dominante era la categoría de pasado, lo que significaba que los sujetos, al momento de proponerse la comprensión del mundo o tomar una decisión, comenzaban por mirar hacia el pasado para encontrar allí precedentes, ejemplos y fórmulas. La forma de la historia correspondiente a este régimen es la historia *magistra vitae*. Para comprender el presente se miraba al pasado, en esto consistía el régimen de historicidad del Ancien régime. En sentido inverso, cuando el futuro llega a ser la categoría dominante se mira hacia él para comprender el presente y el pasado. Es esto lo que se registra en Europa hacia finales del siglo XVIII y mediados del XIX. Es el momento de la doctrina del progreso, de la teoría de la evolución, en fin, es el tiempo "moderno", un tiempo que marcha hacia delante. El tiempo mismo es concebido como un "actor" de la historia, y la historia es concebida como un "proceso". Este es el régimen moderno de historicidad, en el que tenemos la idea de que cada acontecimiento es único. Yo creo que el moderno régimen de historicidad, y su experiencia del tiempo, se encuentra cuestionado desde hace al menos unos cuarenta años, es decir, ha perdido su carácter evidente. Hemos entrado entonces en el predominio de la categoría de presente. De aquí esta apelación al término presentismo. El mejor ejemplo de este régimen presentista es el funcionamiento de los mercados financieros, que se operan en lo instantáneo o inmediato, e internet. Aquí solo hay presente, todo lo que existe en la red es puro presente [...] El futuro se concibe fundamentalmente como un tiempo de amenazas, un tiempo de catástrofes. Hace cincuenta años el futuro era aquello a lo que teníamos que dirigirnos lo más rápido posible, se debía estar en la vía moderna. En esto no había diferencia entre derecha o izquierda, compartíamos finalmente la misma ideología del progreso. Pero hoy en cambio compartimos el sentimiento de que el futuro es amenazante y que, al contrario de lo descrito, se trataría de impedir que llegue, o al menos retardarlo» (Núñez, 2014: 229).

acontecimientos que se suceden en el mundo, generando una vorágine de información que nos obliga a permanecer en la perpetua cresta de una ola (por continuar con la metáfora de Deleuze) que nunca acaba de romper contra los riscos o la arena.

Frente a la virulencia de un discurso global que focaliza sobre un presente perpetuo, se produce, en el caso español, lo que algunos historiadores como Ismael Saz han denominado *demandas sociales*: la voluntad social durante los años de la Transición fue la de olvidar un pasado que había sido fuente de todas las desgracias y cuya sola presencia podía abrir heridas y comprometer el futuro (2007: 194). En la actualidad, sin embargo, en el marco de una democracia más consolidada, se produce una demanda social de memoria que se alimenta, primero, de la aparición de nuevas generaciones que buscan saber, segundo, del encuentro entre las generaciones que hicieron la Transición y las nuevas generaciones que no la vivieron, y tercero, de la demanda de justicia y de la tendencia generalizada en todos los países que han sufrido experiencias traumáticas a la recuperación de la memoria (2007: 196-197). Habla, Ismael Saz, desde una línea historiográfica que ya Paloma Aguilar había defendido en *Memoria y olvido de la guerra civil española*, volumen en el que la autora hacía uso de dos nociones: *pacto de no utilizar políticamente el pasado* y *amnesia colectiva*. Para Aguilar (1996), durante la Transición Española los dirigentes políticos trataron (o, al menos eso afirmaron) de cerrar unas heridas abiertas desde la Guerra Civil a través de pactos y consensos que permitieran centrar la mirada en el prometedor futuro que, a todos, se supone, nos esperaba. Bajo el lema «Nunca más» –nunca más una Guerra Civil o nunca más una dictadura– fueron elaborados unos discursos explícitamente encaminados a la reconciliación y a la creación de un nuevo y deseado marco democrático, tras los cuales se escondía realmente una amnistía absoluta que protegió (y protege) la investigación judicial sobre esos hechos. Recordemos que Xabier Arzalluz pronunció, durante el debate de aprobación de la *Ley de amnistía* en 1977, unas palabras que llevan simbolizando desde entonces el sentir de quienes la promulgaron: «Es simplemente un olvido, una amnistía de todos para todos, un olvido de todos para todos. Una ley puede establecer el olvido, pero ese olvido ha de bajar a toda la sociedad. Olvidemos, pues, todo»⁴⁰. El discurso social predominante de la Cultura de la Transición (Martínez, 2012) nos ofreció una visión única de este momento

⁴⁰ El perpetuo cuestionamiento sobre la *Ley de Amnistía* llega, por supuesto, hasta nuestros días. En fechas recientes, buena parte del documental *El silencio de otros* (Carracedo y Bahar, 2018) orbita sobre la imposibilidad que tienen los afectados de abrir la puerta a las investigaciones sobre los crímenes del franquismo. Ni siquiera la *Ley de Memoria Histórica* ha conseguido derribar tales barreras.

histórico, es decir, una interpretación que debíamos aceptar como verdadera para no volver a los oscuros tiempos del franquismo⁴¹. Fue, sin embargo, como ya acertó a definir Vázquez Montalbán, una suerte de trampantojo:

El supuesto milagro de la Transición consistió simplemente en la adecuación de unas superestructuras de poder a lo que en la base material ya se había dado: la conformación de una sociedad fundamentalmente burguesa, cuya vanguardia, militar en la socialdemocracia o en los centros democráticos, había de ser la gran protagonista y beneficiaria de la Transición y la que aportaría cuadros, cargos y dirigentes a casi todas las formaciones políticas y todos los estamentos de poder, que son la verdadera silueta del *establishment* democrático. (Vázquez Montalbán, 1998: 83-84).

Este pacto, esta suerte de ley de punto final, establece la barrera insuperable (al menos a nivel legal) de la *demanda social de memoria* de la que hablaba Ismael Saz: es el pasillo antirretorno del que hablábamos anteriormente. Los poderes legislativos y ejecutivos devienen esa señal que nos indica que no debemos pararnos ni retroceder (a menos que queramos volver a navegar las agitadas aguas de la dictadura), sino avanzar hacia un espacio nuevo y diferente, oxigenado y democrático, luminoso y participativo en el que, al menos a nivel infraestructural, todo parecía haber cambiado cuando, en realidad, poco (o casi nada) lo hizo realmente: pareciera que los agentes sociales de los años 70 en España iban a ser los constructores de una nueva historia cuando, realmente, lo que se afirmaba con leyes como la de amnistía era lo que años después, desde una óptica conservadora, Fukuyama reinterpretaría como el *fin de la historia* (1992), y que tantos diálogos establece con las anteriores reflexiones de Hartog y Sloterdijk. La demanda social de memoria queda transmutada, por lo tanto, en el *ángel de la historia* de Benjamin, que dirige su mirada hacia el ayer, a la vez que es empujado, en una suerte de perpetuo presente borrascoso, hacia un futuro cuyo horizonte no puede atisbar (porque, quizás, no exista más futuro que una perenne actualidad):

⁴¹ Guillem Martínez define la *Cultura de la Transición* como «la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas canijos, estrechos, en los que sólo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página o ser interpretado como un borrón. Son unos pentagramas, por otra parte, formulados para que la cultura española realizara pocas formulaciones (Martínez, 2012: 14). Es, en cierta medida, una idea vinculada con las reflexiones de Giorgio Colli, para quien «la libertad de la cultura es al que el Estado le concede, o sea, es una servidumbre a la que el poder político le permite alardear de orgullosa autonomía» (Colli, 1978: 39).

Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad (Benjamin, 2008: 310).

Aunque sean muchos los años de diferencia que median entre el Benjamin de las *Tesis* y el Hartog del *presentismo*, hasta cierto punto encontramos unas similitudes que nos permiten explicar la situación española al borde del 2000 como un *espacio-entre*, cuyos límites son, por una parte, la Transición democrática (relato fundacional del ahora en España) y, por otra, la tormenta del presente que nos azota desde todos los ángulos sin permitirnos pensar el pasado como un proceso social abierto y en el futuro como un porvenir que exige determinadas actuaciones para ser habitado (ecológicas, sociales, económicas, etc.). Este *presentismo* absoluto, que marca y define el *efecto 2000* dentro de la vorágine capitalista, está también atravesado por la *aceleración* y la *velocidad* que Virilio definiera como los principales pilares de las sociedades contemporáneas. La velocidad, dice el filósofo, es la vida misma (1997a: 16) y «la verdad de los fenómenos siempre está limitada por su velocidad de surgimiento» (1997b: 39). La liberación de lo que Virilio llama *velocidad absoluta* (siguiendo a Einstein: *c*), materializado en el control de las telecomunicaciones (que nos permiten interconectarnos a la velocidad de la luz) inaugura «un planeta en suspensión en el tiempo» (Virilio, 1997b: 15) o, mejor dicho, una perpetua residencia en un presente que define el pasado (lo que fue presente) y el futuro (lo que será presente): al fin y al cabo, a medida que un cuerpo se acerca a la *velocidad absoluta*, tras la senda del Einstein de la Relatividad Especial y General, el tiempo se ralentiza cada vez más hasta que, finalmente, cuando conseguimos que el cuerpo de referencia la alcance, el reloj acaba por detenerse.

He ahí, precisamente, el punto de cruce entre Virilio y Hartog (que, por supuesto, tiene a Benjamin como telón de fondo y, hasta cierto punto, a Einstein): la *velocidad absoluta* detiene el tiempo y lo hace, precisamente, en el hoy, generando, así, una perpetua(da) sensación de *presentismo*. Este habitar el ahora (este caminar el pasillo sin retorno y sin final o esa espera burocrática de Josef K.) provoca (y es, a su vez, provocado por) una actualización perpetua del capitalismo, que se lleva a cabo a partir de un masivo

bombardeo de información que sustenta, tanto la *aceleración* de Virilio como el *presentismo* de Hartog y, por supuesto, colabora en la implantación de una *doctrina del shock*, tal y como la formulara Naomi Klein. Estas actualizaciones, como decíamos, responden a lo que hemos llamado *retórica de la ruptura* que van marcando y apuntalando los procesos históricos y, por ende, literarios: el año 2000, convertido por lo tanto en piedra angular, es uno de estos umbrales (como decíamos) que el *ángel de la historia* atraviesa sin posibilidad de volver atrás (ni de mirar hacia adelante). El *efecto 2000* con sus correspondientes *shocks* asociados (Naomi Klein, 2007), es el discurso tangible tras el cual se esconde el fantasma de un cambio de paradigma definitivo, indefectiblemente marcado por el auge de unas nuevas tecnologías que en aquel momento comenzaban a copar nuestras vidas y que han acabado por interconectar definitivamente todo el mundo al instante, a partir de series de unos y ceros que viajan a la velocidad de la luz por las líneas telefónicas y rebotan, aquí y allá, con los satélites lanzados en órbita: Internet.

Ahora bien, el *efecto 2000* no es más que el virus latente de una enfermedad que se manifestó definitivamente el 11 de septiembre de 2001. Si las bombas de Hiroshima y Nagasaki fueron las dos últimas campanadas que cerraron la primera parte del siglo XX y abrieron una segunda marcada por el enfrentamiento «silencioso» entre los bloques capitalista y socialista, la caída de las Torres Gemelas (retransmitida en directo en todo el mundo) fueron el último giro de llave que clausuró, no solo el siglo XX, sino también un segundo milenio plagado de temores que, recordemos, había dado comienzo con la amenaza de un apocalipsis global en plena Edad Media.

A nivel de discurso público, el círculo que cierran los atentados de Al Qaeda en Nueva York comenzó a dibujarse cuando George H. W. Bush confirmó, tras la caída del bloque soviético a principios en 1991, la emergencia de un «nuevo orden mundial», cuyo origen conceptual se remite al *NOVO ORDO SECLORUM* del reverso del Gran Sello (y, por ende, a Virgilio, que, no lo olvidemos, fue el escritor de la *Eneida*, obra mítico-mitológica fundacional del Imperio Romano y, por consiguiente, del mundo occidental):

La consecuencia geopolítica de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York y Washington ha sido la destrucción, para bien o para mal, de la estructura geopolítica internacional creada a principios de la década de los noventa tras el colapso del sistema soviético. El orden mundial existente en aquel momento, de un claro duopolio soviético-estadounidense, se transformó en un sistema de dominio

americano. En términos militares, supuso prácticamente un monopolio de poder; monopolio, sin embargo, ejercido de forma suave en los años siguientes. La dominación estadounidense no causó inquietud alguna entre el resto de las principales naciones, ya que se consideraba que Estados Unidos, independientemente de sus excentricidades o excesos, era un país en quien se podía confiar, y un guardián responsable del orden mundial (Ptaff, 2002: 57)⁴².

El 11-S modificó tal situación durante la presidencia de George W. Bush, momento en que Estados Unidos pasó a centrarse en la llamada «defensa nacional» cuyas programadas guerras de «carácter preventivo» se convirtieron en el mecanismo de control de una nueva geopolítica:

Los teóricos neoconservadores de la administración Bush creen que es necesario el poderío estadounidense para instaurar el nuevo orden mundial, y las dramáticas circunstancias que han seguido a los atentados del 11-S les han animado a actuar de acuerdo con sus creencias. En la práctica, su intención es neutralizar a los Estados delincuentes y a los «Estados fracasados» utilizando los medios militares, siempre que sea necesario, y organizar un sistema internacional afín a EE UU mediante la superposición de alianzas militares y asociaciones comerciales, mercantiles y financieras, todas ellas siguiendo las normas estadounidenses. Pretenden que EE UU domine la alta tecnología militar, justificando esto mediante consideraciones de no proliferación e interoperabilidad de las alianzas (Ptaff, 2002: 65).

En opinión de Zizek, las piezas de este (renovado) nuevo orden mundial comenzaron a ubicarse sobre el tablero en torno a esas fechas: los medios de comunicación, afirma, habían estado bombardeándonos sobre la amenaza terrorista como sucede en los filmes *Escape de Nueva York* o *Independence Day* (Zizek, 2002: 28), así

⁴² Ciertamente es que los anuncios de un «nuevo orden mundial» se han sucedido a lo largo de la historia: fue vociferada por la Alemania nazi, posteriormente fue bandera de la ONU, etc. En cualquier caso, el anuncio de «nuevos órdenes mundiales» dialoga directamente con las sucesivas *retóricas de la ruptura* en las que se fundamenta el modelo capitalista. Tal es así que, tras la victoria de Donald Trump, nos encontramos con el resurgir de la idea. Sirva, como ejemplo, el artículo de *El País* «Trump impone a golpes el nuevo orden mundial», vinculado con decenas de textos que podemos encontrar en los más prestigiosos diarios estadounidenses, como el *New York Times* («Trump vs. the World Order» [Leonhardt, 2018], «Trump's Assault on the World Order» [Hartung, 2018], etc.) o el *Washington Post* («In Trump, some fear the end of the world order» [DeYoung, 2018], «Donald Trump and the end of the liberal world order», etc.): «La presidencia de Donald Trump ha entrado en un punto crítico. Tras romper esta semana el acuerdo nuclear con Irán, el mandatario ha dado luz verde a la apertura este lunes de la embajada en Jerusalén, luego decidirá la suerte del Tratado de Libre Comercio con Canadá y México, después el destino de la guerra arancelaria con Europa, y el 12 de junio, el futuro nuclear de Corea del Norte. En apenas un mes, el mundo habrá asistido a un terremoto geoestratégico del que emergerá el nuevo orden soñado por Trump. El de una América más solitaria que nunca» (Martínez Ahrens, 2018).

como en innumerables publicaciones en diarios, revistas, noticieros, etc. Los atentados, por lo tanto, habían sido incluso visualizados en numerosas películas catastrofistas financiadas por la industria hollywoodiense: «lo impensable que sucede era un objeto de fantasía, de forma que, en cierto sentido, Estados Unidos obtuvo aquello con lo que había estado fantaseando, y esta es la mayor sorpresa» (Zizek, 2002: 18). Continúa el filósofo esloveno anotando las interrelaciones entre la Casa Blanca y Hollywood a partir de unas reuniones en las que el gobierno de Estados Unidos solicitó ayuda a los guionistas y directores de la industria californiana en octubre de 2001 para popularizar la guerra contra el terrorismo a partir de la grabación de películas que imaginaran situaciones para posibles ataques terroristas y las formas de combatirlos, «transmitiendo el mensaje ideológico correcto no solo a los estadounidenses, sino también al público de Hollywood de todo el planeta, prueba empírica de que Hollywood funciona de hecho como aparato ideológico del estado» (Zizek, 2002: 18)⁴³. Esta participación conjunta del Estado y de los dispositivos culturales (de los *aparatos ideológicos*, diría Althusser [1974]) en la creación de un relato institucionalizado sobre la «guerra contra el terror» que Estados Unidos estaba dispuesto a abanderar en Oriente Medio, recuerda (y Zizek lo sabe muy bien) al trabajo colectivo realizado durante la Guerra del Golfo, que en su momento estudió Baudrillard:

Basándonos en el material disponible (la ausencia de imágenes y la profusión de comentarios), cabría pensar en un inmenso test publicitario, semejante a aquel que promocionó en su momento una marca (GARAP), del que nadie supo jamás cuál era el producto que anunciaba. Publicidad pura, que tuvo un éxito descomunal, porque pertenecía al dominio de la especulación pura [...] la información «en tiempo real» se sitúa en un espacio completamente irreal, que muestra por fin la imagen de la televisión pura, inútil, instantánea, en el que se pone de manifiesto su función primordial, que consiste en llenar el vacío, el colmar el agujero de la pantalla del televisor a través del cual se esfuma la sustancia del acontecimiento (Baudrillard, 1991: 20-22).

⁴³ En este punto, podríamos anotar algunos detalles posteriores al libro de Zizek: aquellas películas cuyo argumento es el propio 11 de septiembre. Así sucede en dos filmes aparecidos en 2006 (cuando se cumplió el quinto aniversario del suceso): *United 93* (bajo la dirección de Paul Greengrass) y *World Trade Center* (de Oliver Stone). Ambas, reproducen el esquema hollywoodiense del héroe que, individualmente, lucha contra la injusticia (en este caso representada por el islamismo), abrazando los valores del otro lema del Gran Sello, a partir de la lectura tangencial (un tanto nietzscheana, si se quiere) que el neoliberalismo ha hecho de ellos: E PLURIBUS, UNUM.

Es evidente la intertextualidad que guarda la obra de Žižek con las teorías sobre la *hiperrealidad* y el *simulacro* de Baudrillard⁴⁴. Y, por supuesto, con su referente anterior más claro, el Guy Debord de la *sociedad del espectáculo* (2002). Ahora bien, en cierta manera, Žižek prefiere completar las reflexiones con el Lacan del «atravesamiento de la fantasía» para explicar el once de septiembre como símbolo del advenimiento de una nueva concepción de la realidad:

Deberíamos, por lo tanto, invertir la lectura habitual según la cual las explosiones del World Trade Center fueron la intrusión de lo Real que altera nuestra esfera ilusoria: al contrario, era antes del hundimiento del World Trade Center cuando vivíamos en nuestra realidad, percibiendo los horrores del Tercer Mundo como algo que no formaba parte de nuestra realidad social, como algo que existía (para nosotros) en una aparición (espectral) en televisión. Y lo que sucedió el 11 de septiembre fue que esa aparición fantasmática entró en nuestra realidad. No se trata de que la realidad entrara en nuestra imagen: la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad (es decir, las coordenadas simbólicas que determinan nuestra experiencia de la realidad) [...] La pregunta que deberíamos habernos hecho mientras veíamos la televisión el 11 de septiembre es simplemente: *¿Dónde he visto yo eso una y otra vez?* (Žižek, 2002: 19).

No debe extrañarnos que la conjunción de elementos comentados hasta este punto (el año 2000 como umbral, el desarrollo tecnológico cada vez más acelerado, la *velocidad* y el *presentismo*, etc.) generara el caldo de cultivo idóneo para que en 1999 fuera estrenada una película que habría de convertirse en uno de esos «extraños episodios en los que una temática fuertemente arraigada (o, en el peor de los casos, inspirada) en la filosofía se hermana con la cultura de masas para crear un tremendo éxito comercial» (Dopazo Gallego, 2005): *Matrix*. El filme venía a representar buena parte de los temores sociales presentes hacia el final del milenio: el avance tecnológico como motor de la destrucción social (como ya señaló años atrás la taquillera saga *Terminator* y la posteriormente reconocida *Blade runner*, entre otras) o la vida como *espectáculo* y

⁴⁴ Recordemos lo que decíamos en el capítulo inicial: que Baudrillard subvertía las nociones de mapa y territorio que presentaba Borges en «El rigor de la ciencia». El mapa, dice Baudrillard, es lo que ahora se mantiene; bajo su manto, el territorio, que no puede ser referido por el lenguaje: «La era de la simulación se abre pues con la liquidación de todos los referentes [...]. No se trata ya de imitación, ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse» (1978: 7). Al *simulacro*, y ello conviene reafirmarlo, no se le opone lo real, sino la *ilusión de lo real*.

simulación (al estilo, y por volver sobre lo fílmico, de *El show de Truman*). Todo ello, sobre la espalda de un héroe dubitativo: un trabajador de oficina que, como tantos de los espectadores que ocuparon las butacas, sospecha de que habita un mundo de falsedades, un mundo que es, en el fondo, ficción e ilusión. Así pues, el éxito de *Matrix* es, en definitiva, el síntoma de que hay en la sociedad (constantemente asaltada por dantescas noticias sobre ataques terroristas, caídas de los equipos informáticos, guerras, etc.), al menos, dos detalles remarcables: primero, con Benjamin, que «la humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden» (1973: 57); y, segundo, una voluntad de «atravesar la fantasía», lo cual quiere decir, siguiendo a Zizek, identificarse plenamente con la fantasía o, en las palabras de Richard Boothby utilizadas por el esloveno

Atravesar la fantasía no quiere decir que el sujeto de algún modo abandone su implicación con caprichos arbitrarios y se acomode a la realidad pragmática., sino precisamente lo contrario: el sujeto es remitido al efecto de la falta simbólica que revela el límite de la realidad cotidiana. Atravesar la fantasía en sentido lacaniano es ser llamado por la fantasía de una forma más profunda que nunca, en el sentido de ser llevado a una relación más íntima con el núcleo real de la fantasía que trasciende su conversión en imagen (Boothby, 2001: 275-276).

El psicoanálisis, desde esta óptica, nos dice que es necesario diferenciar la realidad de la ficción: «deberíamos ser capaces de distinguir, en lo que experimentamos como ficción, el núcleo duro de lo Real, que solo somos capaces de soportar si lo convertimos en ficción» (Zizek, 2002: 21). ¿No es acaso *Matrix* un ejemplo patente al filo del milenio de esta necesaria ficcionalización de los miedos reales que habitan la psique social? ¿No parece explicitarse, según lo dicho hasta aquí, aquella famosa cita utilizada por Jameson según la cual es más sencillo imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo? ¿No es todo ello un claro síntoma de que, en el año 2000, en tanto umbral, se había popularizado un discurso que nos invitaba, a las claras, a dar el salto a un vacío llamado siglo XXI en el que todo, al parecer, iba a verse alterado?⁴⁵

⁴⁵ No podemos resistirnos a copiar aquí una extensa cita de Zizek en la que desgrana la necesidad de convertir «lo Real» en «espectro irreal de pesadilla» para, así, poderlo soportar: «Esto quiere decir que la dialéctica de la semejanza y lo Real no puede reducirse al hecho elemental básico de que la virtualización de nuestras vidas cotidianas, la experiencia de que estamos viviendo cada vez más en un universo construido

Poco sucedió, sin embargo, en la noche del 31 de diciembre de 1999 y en la mañana del 1 de enero del 2000: nos despertamos con la Marcha Radetzky y con los Saltos de esquí, la tecnología siguió funcionando y el tantas veces temido *efecto 2000* quedó en agua de borrajas y en algunos pequeños errores. En España, por ejemplo, se reportaron fallos sin especial importancia en dos centrales nucleares, alguna gasolinera y el sistema de recogida de datos de la DGT (Declós, 2000). El «Bienvenidos al desierto de lo real», preconizado por Morfeo entre las ruinas de Nueva York en una famosa escena de *Matrix* (inspirada en Baudrillard y que influyó, a su vez, en Zizek), que parecía ser el reverso tenebroso del esperanzador «Bienvenidos al siglo XXI», no fue, sin embargo, más que una breve sección de metraje de una película distópica. Ahora bien, no importa tanto (al menos en este punto de la reflexión) lo que sucedió realmente con el cambio de milenio, sino lo que juzgábamos que podía ocurrir, puesto que ello nos va a permitir reflexionar sobre la sintomática situación justo antes de la llegada del año 2000.

Hablábamos en páginas anteriores sobre la *retórica de la ruptura* como uno de los elementos clave del capitalismo para su constante perpetuación de modelos y estructuras. Este discurso, que como hemos visto habita en numerosos productos culturales al filo del milenio, es un elemento estructural de lo que aquí va a centrar verdaderamente nuestra atención: el campo literario (Bourdieu, 1995). En España, el campo literario en general y el campo poético en particular se han fundamentado históricamente en la sucesión diacrónica de diversos modelos generacionales que han ido marcando las pautas estéticas y las ideologías políticas de los principales actores del campo literario. Tales modelos se sostienen, habitualmente, en la retórica de la ruptura, que se materializa en una dura crítica a la estética y a las ideologías poéticas inmediatamente anteriores con el objetivo de fundar *una* nueva vía de creación mayoritaria que controle los «procesos de canonización» (Even-zohar, 1991), a partir de un trabajo conjunto de los diferentes actores del campo: los creadores, la crítica, las instancias legitimadoras, etc.:

artificialmente, da origen a una irresistible urgencia de “retorno a lo Real”, de recuperar un asidero firme en una “realidad real”. Lo Real que vuelve tiene el status de otra apariencia: *precisamente porque es real, es decir, a causa de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla*. Esta es la naturaleza de la imagen atractiva del derrumbe del World Trade Center: una imagen, una apariencia, un “efecto”, que al mismo tiempo nos entregaba la “cosa misma”. Este “efecto de lo real” no es lo mismo que Roland Barthes, en la década de 1960, llamaba *l'effet du réel*: es más bien su contrario: *l'effet du irréel*. Es decir, en contraste con el barthesiano *effet du réel*, en el que el texto nos hace aceptar un producto ficticio como “real” aquí, lo Real mismo, para poder ser soportado, tiene que ser percibido como un espectro irreal de pesadilla» (Zizek, 2002: 20).

El método generacional acaba conduciendo, de modo inevitable, a lecturas limadas, reductoras, que se suman a una lógica continuista, a una concepción de la poesía como oficio artesanal. Dado un común dialecto poético, un repertorio de adjetivos e imágenes, de palabras prestigiosas, de entonaciones y ritmos, y también una tónica, una selección de poses y giros temáticos, al poeta no se le pedirá sino el ejercicio de una combinatoria, un trabajo de variaciones limitadas que nunca llegaría a cristalizarse en lengua personal (Casado, 1992: 28).

Bajo el rótulo generacional se aglutinan aquellos escritores que a la postre conformarán una nómina seleccionada, cuyo rasgo característico es la tendencia a la imitación del vecino convertido en alto modelo poético (Robayna, *apud* Doce, 2005: 298) y que, a su vez, en el marco de la Cultura de la Transición antes definida, favorecerán desde las instituciones aquellas propuestas que no problematicen nada:

El fenómeno puede describirse, en otros términos, como un deseo desmesurado en el joven poeta de verse asimilado a una determinada tendencia o corriente, pues de lo contrario corre el riesgo de quedarse fuera de los recuentos panorámicos, de los árboles clasificatorios, de los manuales y antologías. El presente abunda siempre, desde luego, en epígonos más que en voces genuinas, distintivas. Pero a esta ley imperturbable cabe añadir, hoy en día, la nada desdeñable ayuda de un modelo que favorece la profusión de los ecos sobre las voces y el seguidismo más chato con respecto a los inmediatos predecesores, pues si estos han tenido la suerte de ser incluidos en la foto generacional, el camino más seguro hacia ese principio de canonización provisional implica sin duda mimetizar sus maneras (Doce, 2005: 298-199).

No excluimos una explicación literaria a este fenómeno de la sucesión de generaciones (basada en el agotamiento de modelos y en la necesidad creativa de un cambio de paradigma), ni tampoco un carácter (si se quiere) didáctico, como en muchas ocasiones ha comentado la crítica. Sin embargo, no podemos dejar de aludir a un componente vinculado con las prácticas habituales del capitalismo: es necesario en el campo poético se vaya reformulando para perpetuar determinados modelos y para movilizar la compra-venta y el trasvase de capitales (económicos y simbólicos, siguiendo a Bourdieu [1995]), a partir de tácticas publicitarias convertidas en fuentes historiográficas (Talens, 1989) y haciendo para ello uso de las estrategias del etiquetado (Méndez Rubio, 2004a):

La tendencia al etiquetado es, en primer lugar, coherente con la mecánica mercantil, por cuanto crea ilusión al consumidor de que dispone de variedad para efectuar su elección («busque, compare...»). Pero en verdad lo que se hace es poner etiquetas a objetos que se revelan funcionalmente idénticos. En segundo término, el etiquetado cumple la función de dejar satisfecho al consumidor, que cree así conocer perfectamente el objeto desde su lema, disuadiéndole de entrar en él y efectuar su crítica. Y tercero: mientras se discute qué denominación es la más acertada, se habla del fenómeno poético mismo que se desea promocionar (Alicia Bajo Cero, 2019: 96).

Se produce así, sobre el telón de fondo del mercado, una interrelación entre la cultura (o la literatura, si se quiere) y la *industria editorial* (Adorno y Horkheimer, 1988), que cuenta con los medios de comunicación de masas como principal altavoz, «sustituyendo como ente de homologación a las instancias críticas y académicas, para promover la rentabilidad máxima como único valor» (Rodríguez-Gaona, 2019: 27)⁴⁶. Convertida en un aparato ideológico del estado (Althusser, 1974), la poesía se sostiene en la enunciación de unos modelos de mundo en consonancia con el discurso del poder, que oficializa, y en parte crear, las literaturas más conservadoras, acríticas, acomodadas y arraigadas, a la vez que intenta ubicar en los márgenes o anularlas mediante la integración a todas las demás prácticas (López Merino, 2008: 20), como sucede con las escrituras vanguardistas más problemáticas o con los realismos más críticos. Se ha dado y se da, en definitiva, un proceso de institucionalización sistémica y sistemática de una parte de la cultura, aquella que, en resumen, explicita (o implícita) un relato que no pone en tela de juicio los argumentos y premisas que sostienen la (infra)estructura social:

El sistema institucional, por lo tanto, debido a su estrecha vinculación con lo político y lo empresarial, no fomentó, pese a sus ingentes subvenciones, ninguna autonomía o especialización, ni mucho menos una adecuada proyección hacia nuevos lectores. En concordancia, la cultura y el periodismo se entendieron exclusivamente como empresas, sin responsabilidad o vinculación con la ciudadanía, más allá de considerarla como consumidores. Imposibilitando cualquier atisbo de consenso en cuanto a la valoración literaria o artística, fue la propia industria editorial, en última

⁴⁶ En palabras de Vicente Luis Mora: «La perfecta coordinación entre la máquina editora de libros y las editoras de periódicos, unidas bajo las mismas macrofirmas empresariales, se ha venido encargando del trabajo de precisión: los librerías españoles demandan títulos después de leer los tres suplementos culturales de tirada nacional (ABC, El mundo, El País); los distribuidores sólo aceptan lo que los librerías van a pedir; los editores no publican lo que los distribuidores no van a querer» (2006: 36)

instancia, la que minó el respeto hacia el autor y la obra, algo que se creía inmodificable (Rodríguez-Gaona, 2019: 27)⁴⁷.

Sobre estos pilares, la historia de la poesía española de los siglos XX y XXI, como hemos desarrollado en el apartado anterior, se ha construido a partir de aparentes rupturas con respecto a los modelos previos (explicitadas en antologías, textos críticos, manifiestos teóricos, etc.) que plantean nuevas y sucesivas (e incluso sugestivas) generaciones. Un ejemplo paradigmático, en el campo poético español, es el de la práctica antológica como herramienta de establecimiento generacional y grupal, cuya profusión en las últimas décadas (a ambos lados del milenio) nos indica una clara vinculación con las teorías del *presentismo* de Hartog y de la *aceleración* y la *velocidad* de Virilio ya comentadas:

El fenómeno de las antologías viene indisolublemente unido al de las generaciones, sin el cual sería difícilmente comprensible. Así pues, las diez antologías mencionadas⁴⁸, que cubren un abanico de más de veinte años, nos han presentado ya, como mínimo, una generación del setenta, otra del ochenta, otra llamada de los postnovísimos, otra más de fin de siglo, una generación del noventa y nueve, y finalmente, en 2003, una última que engloba a los hijos de una cópula entre Razón lógica y Orfeo [...] muchos de los escritores incluidos en una muestra se repiten en otras, no sólo de diferentes antólogos, sino del mismo [...] *Las generaciones ya no se constituyen cada quince años, como sugería en su momento el filósofo español; ahora lo hacen cada quince meses* [...] Así, el concepto de antología, tal como se ha ido conformando en los últimos años, se inserta en una concepción de la lectura equivalente a la comida rápida y preparada [...] *La antología se emplea sin remilgos como un instrumento del poder destinado a crear una jerarquía o escalafón poéticos*,

⁴⁷ Rodríguez-Gaona completa este párrafo con una nota que creemos necesario remarcar: «Esta pasividad gremial y ciudadana estuvo sostenida mediante el sistema de premios y conmemoraciones, el cual, en su impermeabilidad y conservadurismo, supuso un control social de prácticas y discursos vinculado estrechamente a la representatividad y el espectáculo» (2019: 172).

⁴⁸ Se refiere a las antologías de Luis Antonio de Villena *Postnovísimos* (Visor, 1986), *Fin de siglo (el sesgo clásico en la penúltima poesía española)*, (Visor, 1993), *10 menos 30: la ruptura interior en la poesía de la experiencia* (Visor, 1997) y *La lógica de Orfeo* (Visor, 2003) y a las de José Luis García-Martín *Las voces y los ecos* (Júcar, 1980), *La generación de los ochenta* (Mestral Libros, 1988), *Selección nacional: Última poesía españolas* (Libros del Peixe, 1995), *Treinta años de poesía española* (Comares, 1997) y *La generación del 99: una antología crítica de la joven poesía española* (Nobel, 1999). No incluye, por diversos motivos, otras que harían la nómina de rótulos todavía mayor: la antología consultada *Último tercio de siglo 1968-1998* (Visor, 1998), *La nueva poesía 1975-1992* de Miguel García-Posada (Crítica, 1998), *La otra joven poesía española* de Krawietz y León (Igitur, 2003), *Última poesía española 1990-2005* de Rafael Morales Barba, *Poesía española reciente 1980-2000* de Juan Cano Ballesta (Cátedra, 2007), *La inteligencia y el hacha: Un panorama de la generación poética del 2000* del propio Luis Antonio de Villena (Visor, 2010), ni las vinculadas a los grupos Poesía de la Diferencia *Elogio de la diferencia: antología consultada de poetas no clónicos* elaborada por Antonio Rodríguez Jiménez (Cajasur, 1997) y *Poesía de la Conciencia, Once poetas críticos de la poesía española reciente* editada por Enrique Falcón (Baile del Sol, 2007).

previa construcción de una red de favores recibidos y devueltos que envuelve como melaza el trabajo de las revistas, editoriales e instituciones culturales (Doce, 2005: 295-297; la cursiva es nuestra).

Ahora bien, como también hemos analizado en apartados anteriores, el relato de la historiografía de la poesía española es, al cabo, la historia de un *continuum* realista que, en contadas ocasiones, es fracturado o sesgado por un impulso vanguardista fruto de un (al parecer innato) espíritu revolucionario y agitador, que se disuelve con el caer de los años al ver que sus propuestas menos arriesgadas entran en los procesos de canonización e institucionalización, lo cual suele estar aparejado a un traslado de las poéticas hacia el espacio de un figurativismo que bebe de las aguas de la tradición clásica, neoclásica y realista:

Resulta sintomática, en este sentido, la operación neutralizadora que de la estética novísima de los años sesenta y setenta [...] se ha llevado a cabo desde la poesía de la experiencia en las últimas dos décadas. No ha sido ajeno a esta operación el proceso de desideologización seguido por el posfranquismo en el interior del marco cultural de la desmemoria histórica. Con ese horizonte de expectativas, en el que han campado a sus anchas el olvido de la teoría crítica y la institucionalización de la normalidad a toda costa, se ha tejido un imaginario canónico ajeno a cualquier disonancia. Un imaginario que ha sancionado como “no asimilable” (caso de la estética novísima) todo aquello que se resiste a ser leído desde un concepto de lo “popular” restringido a la inmediatez acrítica de lo “natural”, lo fácil y comprensible, obviando que lo popular no es un a priori dado, sino una construcción problematizada en términos históricos (Pont, 2005: 268).

Paralelamente a la vindicación del realismo más tranquilizador, se propone una demonización de los planteamientos de vanguardia más inconformistas (pensemos, por ejemplo, en el postismo, en Ullán, en Aníbal Núñez, en *Dau al set*, etc.), puesto que la fuerza de estos radica en su habitual puesta en jaque de los discursos críticos oficialistas y homogeneizadores que necesitan, en el marco de un estado capitalista, el campo y el mercado para perpetuarse. Estos modelos sufren, entonces, un proceso de borrado o de silenciamiento:

La exclusión (o su reducción a un lugar accesorio) de las escrituras poéticas de vanguardia en el canon historiográfico español pone al descubierto razones teóricas y críticas más profundas que conviene tener en cuenta. ¿Es preciso recordar que la escritura vanguardista, y con ella su diverso grado de excepcionalidad, tiende muy a

menudo a cuestionar y diluir los planteamientos unidireccionales, distorsionando estatutos críticos y poéticas tendentes a uniformizar (dar coherencia) panoramas donde impera la diferencia? Romper la conciencia de armonía (el simulacro o la ilusión de armonía) supone introducir, frente a la inmovilidad y la automatización, la divergencia o la idea de fractura, el fenómeno de una diferencia adherida al cambio permanente de valores, al contraste, al disenso, a la agitación y al conflicto en un período histórico que, en su omnisignificación canónica, se quiere reducido a consensos esencialistas o hegemónicos (Pont, 2005: 258).

Se obvia, en este sentido, el diálogo crítico acaecido durante el siglo XX, que ha quedado simbolizado en la polémica mantenida entre Adorno y Lukács. Mientras Adorno (que, recordemos, había lanzado la máxima «Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie», contestada sintomáticamente por Paul Celan), afirmaba que el lenguaje de vanguardia podía ser una herramienta efectiva para el cambio social, Lukács condenaba estas representaciones culturales porque, afirmaba, su propia abstracción bloqueaba la comunicación con el público y, por ende, la toma de conciencia de la colectividad. Se dejan de lado, en el caso español, a su vez, las estrategias de las vanguardias que abrían el camino a una crítica y a un arte que atentara contra los principios tradicionales de la hermenéutica (Bürger, 1987: 164-165), al enfrentarse a su autonomía en el marco de una sociedad burguesa y al desacralizar los canales de distribución, emisión y recepción:

Se reproduce así una larga inercia acrítica, que descalifica todo aquello que suene a vanguardia y que impide comprender en qué medida lo que al menos una parte de la vanguardias planteaba no era una desconexión de lo real sino, más bien, una relación con lo real en términos de opacidad y de conflicto, y no de claridad o de reconocimiento [...] Las formas más convencionales del credo realista siguen, es cierto, ocupando una posición dominante en el escaparate institucional, y esto no sólo por la recurrencia de títulos y autores en esa onda, sino ante todo, por la forma que sus defensores tienen de entender las relaciones con la alteridad, no en clave de diálogo autocrítico sino en clave de propaganda y dogmatismo (Méndez Rubio, 2004b: 40).

Una vez entendemos que el relato del campo poético en la España contemporánea ha marginado estas disquisiciones, dejan de extrañarnos afirmaciones como las que siguen (todas ellas, también, lanzadas en los años de debate sobre la poesía que se iba a realizar en el tercer milenio), aunque no por ello debemos dejar de señalarlas como

mecanismos de autodefensa, de autolegitimación y, paralelamente, de perpetuación del canon realista: «Las vanguardias hoy son como la Europa del Este, una verdadera estafa» (García Montero, 1994: 16), «Son los poetas llamados —con bastante imprecisión— de vanguardia, poetas que acaban dibujando letras, balbuceando incoherencias o inventando neologismos» (García Martín, 1992) o, ya en el nuevo milenio, «Este modelo presentó una ambivalencia irresoluble entre intención revolucionaria y apuesta por el sinsentido y el desvío, perdiendo la relación con el receptor» (Scarano, 2004: 204). Sirvan estas tres muestras como ejemplos.

Por otro lado, resulta curioso que la *retórica de la ruptura* se haya sustentado en numerosas ocasiones no sobre determinados hechos literarios, sino sobre elementos puramente históricos, cuya relevancia en la reformulación de las estructuras sociales da por supuesta la necesidad consiguiente de cambios de paradigma en lo poético: la llegada de la democracia tras la muerte de Franco parecía llevar aparejada una nueva estética, una nueva *poesía democrática*, como si el mero cambio de sistema generara (*per se*) una literatura sustentada en *los valores democráticos*⁴⁹; como si, por otra parte, toda la poesía del periodo 1939-1975 fuera, por ende, una *poesía dictatorial*. Sea como sea, el marbete ha funcionado, aunque en los textos críticos no encontremos explícitamente las características específicas que distinguen a esa *poesía democrática* o que se pregunten por qué es esa, y no otra, una *poesía en democracia*. Sí habló sobre este enredo Alicia Bajo Cero en dos momentos de *Poesía y poder*, al analizar algunos textos de los años ochenta y noventa que orbitaban alrededor de este argumento⁵⁰:

Sentimos la necesidad de terminar, provisionalmente, reiterando nuestro particular rechazo a una falacia sobre la que tendremos ocasión de volver más adelante: la de que un régimen produce, de manera lineal, un correlato literario de idéntico carácter, de manera que del régimen franquista emana una literatura franquista y de un régimen democrático (!) emana una literatura democrática [...] que sería poco calificar de mecanicista, puede generar el engaño de que oponerse a la literatura

⁴⁹ Sin entrar en detalles, una rápida búsqueda nos aporta resultados como: «Poesía en democracia» (Soria Olmedo, 2017), *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)* (Iravedra, 2016), «Poesía, democracia, posmodernidad» (Geist, 1995), etc. Incluso, hay quienes, como Juan José Lanz, utilizan el hecho histórico como núcleo generacional en *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia* (Lanz, 2007).

⁵⁰ Se refiere Alicia Bajo Cero, principalmente, a dos textos: «De hoy para mañana: la literatura de la libertad», de Francisco Rico (1992) y el prólogo de Luis García Montero al libro de Felipe Benítez Reyes *Poesía (1979-1987)* (García Montero, 1992). Valgan estos como dos pequeños de lo comentado anteriormente.

actualmente oficializada (de la que los críticos actualmente oficializados viven) sólo puede realizarse desde un espacio antidemocrático y totalitario (2019: 71).

Al plantear que una política democrática (suponiendo indulgentemente que esto lo sea) produce necesariamente y con naturalidad una determinada poesía –que, no lo olvidemos, es la que aquí se defiende y promociona–, esta visión de la historia niega automáticamente la dialéctica, niega al mismo tiempo la posibilidad de cambio y de imprevisibilidad, y niega, finalmente, los mismos planteamientos materialistas a los que, paradójicamente, Luis García Montero dice adscribirse (2019: 78).

De igual forma que sucedió con la Transición (entendida como relato fundacional del actual Estado español)⁵¹, el cambio de milenio fue concebido como un nuevo punto de inflexión: si aquello desembocaría en la democracia (previo paso por el esperanzador y tensionado *shock* de la Transición), esto desembocaría en la etapa del progreso tecnológico por antonomasia (previo paso, ahora, por el *shock* de un *efecto 2000* que podía dejar en la cuneta todo avance anterior). Lo curioso es que ello no sucedió (o, más bien, no solo sucedió) una vez había comenzado el siglo XXI, a partir de revisiones y recopilaciones de lo que los últimos años nos habían ido ofreciendo a nivel poético, sino que el terreno fue preparándose desde tiempo atrás, dando lugar al sentimiento de que el año 2000 *iba a ser o tenía que ser* (nótese la voluntaria utilización del futuro), también en lo literario, un año de rupturas y cambios de paradigma: en definitiva, un umbral. Al fin y al cabo, las fechas redondas no dejan de tener una suerte de inefable aura que el sistema mercantilista sabe bien aprovechar para continuar cosechando periódicamente éxitos en el seno del campo poético, tanto en lo referido al capital económico, como en lo concerniente al capital simbólico (siguiendo, de nuevo, a Bourdieu [1995]): las

⁵¹ Todos los estados y regímenes, en este sentido, más o menos totalitarios, más o menos democráticos, han necesitado acudir a un origen mítico-mitológico que los justifique. Son un claro ejemplo las epopeyas de la antigüedad clásica, como *La Iliada* y *La Odisea* en la Antigua Grecia o *La Eneida* en Roma, pero también textos más recientes como los elaborados por Alfonso X el Sabio (*General Estoria* y *Estoria de España*) en los que iguala su linaje al de los grandes dirigentes anteriores como Alejandro Magno, Julio César o Carlo Magno. Sucede, también, en los países actuales: Estados Unidos, por ejemplo, aludiendo a la firma de la Declaración de Independencia y de la Constitución, todavía vigente, en 1776 y 1787-1788 respectivamente; o Italia, remitiéndose a su Unificación y tomando a Garibaldi como héroe del proceso. En España, la Transición es nuestro relato fundacional: después de ese gran peregrinaje por los infiernos de la Guerra Civil y por las agitadas aguas de la dictadura, unas pocas decenas de heroicos gobernantes se reunieron para dirigirnos finalmente a la deseada Ítaca de la dichosa Edad de Oro, donde es posible recoger, de los miles de árboles que pueblan sus valles, los frutos de la democracia, de la constitución, de la participación ciudadana, de la libertad de expresión o de prensa, de reunión o de culto o de la división de poderes, así como encontrarnos aquí y allá, sobre la hierba siempre verde, decenas de otras bondades. Pero en esa Ítaca a la que fuimos conducidos no se cumplía lo que vaticinara el bueno de Alonso Quijano: «No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza». Y ello, es evidente, tiene unas consecuencias sociales que afectaron y afectan, por supuesto, al campo poético y a sus agentes (Molina Gil, 2019: 14).

celebraciones de los centenarios del nacimiento o la muerte de un escritor bien podrían servirnos como ejemplo.

Para hacernos una idea de la trascendencia que las instancias legitimadoras dieron al cambio de milenio, podemos retrotraernos, por ejemplo, a 1992 (año, además, de suma relevancia tanto en el ámbito internacional, por la reciente disolución de la Unión Soviética, y en el nacional, por la apertura de la reciente democracia española gracias a la celebración de la Exposición Internacional de Sevilla y de los Juegos Olímpicos de Barcelona). Fue entonces cuando vio la luz la antología de Luis Antonio de Villena, cuyo significativo título, *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* escondía ya una sorprendente tesis que auguraba el cierre de la corriente de la experiencia cuando esta, realmente, acababa de nacer como tal (si atendemos a que la primera utilización del término corrió a cargo de Molina Campos [1988]) y que, en el fondo, daría sus más relevantes obras hacia mediados de la década, tras la consecución por parte de Luis García Montero del Premio Loewe en 1993 y del Premio Nacional por *Habitaciones separadas*, que había venido precedido por los Premios Loewe de Álvaro Valverde en 1991 (*Una oculta razón*) y de Felipe Benítez Reyes en 1992 (*Sombras particulares*), así como por el Premio Nacional de la Crítica de Andrés Trapiello en 1993 (*Acaso una verdad*), y que estaría refrendado, de nuevo, por Felipe Benítez Reyes en 1995, cuando consigue con *Vidas improbables* también el Premio Nacional de Poesía (que obtuvieron posteriormente Carlos Marzal en 2002 o Joan Margarit en 2008) y el Premio Nacional de la Crítica (galardón con el que también se hicieron Antonio Cabrera en el 2000, Carlos Marzal en 2001, Vicente Gallego en 2002 o Luis García Montero en 2003). Esa primera ruptura, teorizada por Luis Antonio de Villena, vuelve a estar presente en *10 menos 30*, de 1997, en cuyas páginas señala en antólogo una bifurcación en el seno experiencialista: por una parte, un auge del realismo cotidiano, de lo pop y de lo coloquial, que proponían determinadas poéticas cercanas al *Dirty Realism* anglosajón (con Roger Wolfe como referente principal y con un joven Pablo García Casado, que publicaría ese año *Las afueras*, posteriormente reeditada en 2001 –comienzo de milenio– y 2007 –décimo aniversario–) y, por otra, una tendencia meditativa de corte esencialista que en gran medida se estaba desvinculando de la anécdota y de la narratividad tan propias de la poesía de la experiencia (Villena, 1997)⁵². Luis Antonio de Villena constató una deriva

⁵² Luis Antonio de Villena se convierte, probablemente junto a José Luis García Martín, en el más prolífico antólogo durante estos años. La velocidad a la que comienza a proponer nuevos caminos para la poesía es tal, desde la aparición de *Postnovísimos* en 1986, que en muchas ocasiones utiliza sus propias antologías

en el seno de lo experiencial que algunos años después explicitó Ángel Luis Prieto de Paula bajo el término «diáspora estética»: la sección más importante de la poesía de la experiencia, dice, «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» (Prieto de Paula, 2002: 380). En la misma línea se ha pronunciado Iravedra tanto en «Palabras de familia gastadas tibiamente. Sobre la disolución de un paradigma o la diáspora estética de la poesía de la experiencia» (2008), utilizando el término de Prieto de Paula, como en el prólogo de *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, en la que el apartado del extenso prólogo «El ocaso de la experiencia: sendas de la ruptura interior» (2016: 115-127), dialoga conceptualmente, ahora, con Luis Antonio de Villena. Es precisamente Iravedra quien, en 2007, focalizó en parte de estas rupturas, en *Poesía de la experiencia* al constatar que «el concepto se ha desleído y perdido entidad al desdibujarse los rasgos distintivos (referencialismo, narratividad, anecdótico biográfico...) en los que muchos de sus cultivadores han dejado de reconocerse» (2007: 157).

No deja de resultar sintomático que las fechas sean muy similares a las que marcaron, en gran medida, los desarrollos de la llamada poesía de la conciencia crítica (García-Teresa, 2013), entre cuyas heterogéneas poéticas encontramos un poso común de oposición a la lírica dominante, tal y como materializaron, por ejemplo, el colectivo valenciano Alicia Bajo Cero en *Poesía y poder* o algunos de los textos de quienes formaron (o forman) parte de Voces del Extremo, del Ateneo Obrero de Gijón, de La Palabra Itinerante, etc. Es cierto que para comprender lo sucedido deberíamos remitirnos a 1987, cuando Jorge Riechmann publicó *Cántico de la erosión* (un año posterior a la también sintomática *Postnovísimos*⁵³ y del mismo año en que, por contraposición, García

para subsanar sus propios errores: la publicación de *Cántico de la erosión* de Jorge Riechmann en 1987, fue un duro golpe para *Postnovísimos*, antología en la que había sido incluido a pesar de ser un autor inédito, pues la poética propuesta en su libro de 1987 y refrendada en *Poesía practicable*, de 1990, atentaba contra las bases defendidas por Luis Antonio de Villena en el prólogo de *Postnovísimos*. Así, Riechmann es desplazado de la antología de 1992, *Fin de siglo*, en pos de incluir a nuevos autores que comenzaban a practicar con pautas distintas a las puramente experienciales, como Luis Muñoz. Algo similar sucede con Roger Wolfe, que no fue incluido en *Fin de siglo*. Luis Antonio de Villena percibe que su *Días perdidos en los transportes públicos*, de 1992, es lo suficientemente relevante como para ser tratado, de forma que sí aparece en *10 menos 30*, como representante de la línea del realismo sucio. De forma paralela, el auge de la vía más esencialista y menos ligada a la experiencia, representada por Luis Muñoz en el compendio de 1992, vuelve a verse refrendada con su inclusión y con Carlos Pardo.

⁵³ En ella, como afirmara Luis Antonio de Villena, tienen más relevancia las tendencias de corte clásico, realista y figurativo, lo cual indica el camino futuro de la poesía española. La ideología poética de Villena se ajusta más, dice Lanz, a unos cuantos de los autores incluidos (Miguel Mas, Felipe Benítez Reyes, Luis

Montero lanza *Diario cómplice*⁵⁴ y la otra sentimentalidad se disolvía en el epigonal *1917 versos*⁵⁵, así como un año anterior a que Molina Campos acuñara el término «Poesía de la experiencia» [1988]⁵⁶ y a que José Luis García Martín coordinara *La generación de los ochenta*⁵⁷). Llegamos, así, a 1990, cuando Riechmann refleja su pensamiento poético en *Poesía practicable* (publicado dos años después de las reflexiones de García Montero en *Poesía, cuartel de invierno*, fundamentales para comprender el auge de la poesía de la experiencia junto a su libro de 1993 *Confesiones poéticas* y al volumen escrito junto a

García Montero o Leopoldo Alas) que al resto, de manera que podemos atisbar en ello un intento de aupar a una de las estéticas con la finalidad de favorecer sus procesos de canonización y su hegemonía (Lanz, 1998: 273).

⁵⁴ En opinión de Luis Bagué, *Diario cómplice* ejemplifica la «revisión del pacto realista» y la «reactivación del pacto autobiográfico preconizado por Lejeune» (2006: 54), ya desde el primer poema del libro, «Invitación»: «El autor despliega, al socaire de una historia amorosa, una iconografía urbana simbolizada en los sonidos del tráfico, las vallas publicitarias, los amantes resguardados de la intemperie en los portales, e incluso el escenario (ahora metafórico) de la barra del bar, que acabaría fijándose en uno de los *lugares* más reconocibles de la poesía de la experiencia. En esta pieza, García Montero invita a los lectores a entrar en el juego de espejos que plantea *Diario cómplice* y a participar de su concepción de la poesía, a la que él define como el oficio extranjero de escribir la nostalgia» (2006: 55). Sintomático de que nos encontramos ante un libro que comienza a (re)velar el cambio de paradigma de la obra de García Montero es que Díaz de Castro lo concibe como «un libro decisivo en el proceso de maduración poética de García Montero [...] Un libro en el que se llevan a una práctica poética lograda los presupuestos teóricos de la otra sentimentalidad: la poesía como género de ficción, el protagonismo del artificio puesto al descubierto aquí frente a su enmascaramiento en la concepción romántica de la poesía, el sujeto desacralizado y en inseparable relación con el espacio urbano coprotagonista de los poemas» (2015: 132).

⁵⁵ En ella, a los nombres de Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, se sumaban los de Benjamín Prado, Javier Salvago y Antonio Jiménez Millán quienes, a la postre, han sido fundamentales en los procesos de canonización de la corriente experiencialista. Benjamín Prado ponía de relevancia en el prólogo el componente marcadamente político de la antología, a la vez que revitalizaba y reactualizaba los principios más relevantes de la otra sentimentalidad cuando ya sus presupuestos habían comenzado a insertarse en el cauce de la posteriormente llamada poesía de la (Iravedra, 2017a: 202-203). Queda así, pues, «*1917 versos* como una de las últimas (si no la última) antología marcadamente política del ya ampliado núcleo granadino, un último brindis al sol apenas instantes antes de la aceptada y planificada inercia hacia lo experiencial» (Molina Gil, 2018: 74).

⁵⁶ Aquí, Molina Campos identifica tres líneas entre la poesía joven de los años 80: la «nueva épica», la «indagación metafísico-lingüística» y la «poesía de la experiencia», de la que dice que es «la más significativa, cuantitativamente, al menos» (1988: 182). Los poetas de esta estética, continúa, reflexionan sobre su vida en el seno de una sociedad desatendida y que no espera nada de la poesía (1990: 184), a partir de herramientas como el distanciamiento o la ironía, el uso de un culturalismo *light* (alejado de lo que consideraban los excesos novísimos), la ambientación urbana y un uso de un lenguaje y una métrica de tradición clásica (Molina Campos, 1988).

⁵⁷ Dice Iravedra: «La carta de navegación ensayada en *Postnovísimos* para transitar una generación recién inaugurada resulta enseguida matizada por las consideraciones de otro de los antólogos más pertinaces de la poesía nueva [José Luis García Martín] [...] García Martín matiza el continuismo que aquel diagnosticara, contestado antes que por una ruptura llamativa con lo inmediato anterior, visible algunas veces, por un cambio de referentes y lecturas» (Iravedra, 2017a: 195). Iravedra toma como ejemplo a García Montero para comentar la diferencia entre *Postnovísimos* y esta, que es, a su vez, el matiz que indica que nos encontramos ante un cambio de paradigma que vehiculará la última década y el salto hacia el nuevo milenio: «El Luis García Montero que recorta *La generación de los ochenta* diluye sensiblemente al poeta comprometido dibujado en *Postnovísimos*. Tal vez porque la publicación de *Diario cómplice* ha dejado ya plenamente instalado a su autor en la poesía de la experiencia. Y aun permaneciendo vivo el propósito de indagación y de transformación moral como acicate de la escritura, los planteamientos radicalmente marxistas de la otra sentimentalidad han acusado una pérdida de dureza que debilita las implicaciones combativas del proyecto, mucho más perceptibles en aquella obra fundacional que fuera *El jardín extranjero*» (2017a: 197).

Antonio Muñoz Molina, *¿Por qué no es útil la literatura?*⁵⁸). Podríamos encontrar más puntos de unión, como sucede con las similares fechas de publicación de dos de las más relevantes antologías de la llamada poesía de la conciencia crítica: 1998 es el año en que Isla Correyero lanza en DVD Ediciones *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*⁵⁹ (un año después de *10 menos 30* [Villena, 1997], un año antes que *La generación del 99* [García Martín, 1999] y, por tanto, en pleno auge del pleito de las antologías que llevaba teniendo lugar desde *Postnovísimos*, de 1986, con Luis Antonio de Villena, José Luis García Martín, Miguel García Posada, Germán Yanke, etc., como principales valedores), mientras que 2007 fue el año en que vio la luz *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, coordinada por Enrique Falcón⁶⁰ (y publicada el mismo año que *Poesía de la experiencia*, de Araceli Iravedra). Si aquella primera de Isla

⁵⁸ Es en el texto de Luis García Montero dentro de este libro donde encontramos sus tantas veces citadas reflexiones sobre la «normalidad»: «Es importante que los protagonistas de los poemas no sean héroes, profetas expresivos, sino personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales. En una época donde cada día se potencia más la homogeneidad de los aparentes extraños, la vulgaridad de los que se creen originales, el corazón masificado de los héroes, es importante hablar de lo contrario, de la posible originalidad de los vulgares, del protagonismo, dignidad y diferencias íntimas de las personas normales [...] Frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, prefiero la poesía de los seres normales» (García Montero y Muñoz Molina, 1993: 9). En opinión de Iravedra, «el pacto de normalización política hallaba su correlato estético en un propósito de normalización artística que postulaba una revisión *tranquila* de la tradición, un nuevo talante frente a esta que implicaba el rechazo a la ideología de la vanguardia y de la tradición de la ruptura» (Iravedra, 2017a: 185).

⁵⁹ Frente a las programáticas y fundacionales antologías de la poesía de la experiencia, *Feroces* fue una de las contestaciones más claras a los procesos de canonización iniciados y auspiciados por los críticos afines al núcleo granadino, una «respuesta más o menos explícita y polémica a los numerosos repertorios destinados a encumbrar la supuesta frivolidad y los códigos balsámicos del experiencialismo dominante» (Iravedra, 2017b: 262). Esas tensiones y juegos de fuerza provocados por los movimientos de los experiencialistas, «no solo provocó la inmediata emergencia de un discurso crítico denunciador de la frivolidad, la integración complaciente y el cinismo social y político de un canon que renuncia a criticar el mundo; sino que propició asimismo la eclosión de nuevas antologías que, enarbolando el designio cívico como seña de identidad, se alzaron contra el paradigma experiencial tratando de disputarle su lugar de privilegio en el campo literario, en una operación que apenas ocultaba la pugna de las hegemonías y una larvada batalla por la centralidad» (2017b: 262).

⁶⁰ Falcón focaliza, en la introducción, en el carácter plural (renegando de lo programático-grupal) y disidente de las voces recogidas: «Creemos que, en todo caso, estos Once poetas son lo suficientemente significativos como para dar cuenta de diversos proyectos de escritura resistente y su selección responde igualmente a la necesidad de mostrar una tensión fundamental que se ofrece en sus obras: la que anuda (eso sí: gradualmente y sin marcar excesivas separaciones) un latido crítico de pretendida ruptura y transgresión del lenguaje y otro tipo de retóricas pretendidamente más transparentes donde una noción plana de “realismo” podría sin embargo resultar agujereada en más de algún aspecto. Si bien existe una apreciable complicidad compartida (y que desborda en los Once el mero ámbito literario para alcanzar prácticas vitales de compromiso personal y organizado), los registros aquí experimentados –el lector habrá de descubrirlos– son plurales y se mueven del objetivismo documental a la deriva libertaria, de la poesía de la conciencia al torrencialismo irracional, del vitalismo en resistencia a la reflexión distanciada, del vanguardismo crítico al realismo más contundente, del relato narrativo al discurso atomizado, de la historia de la memoria al ejercicio de la ironía, del impulso visionario a las prácticas saludables de la lucidez, y –en fin– de las tácticas disidentes de la sugestión a las estrategias materialistas del extrañamiento. De ninguna de estas opciones, sin embargo, cabría deducir que “lo personal” y “lo político” pudieran constituirse como esferas separadas, por mucho que el discurso neoliberal imponga falsamente en nuestro tiempo una brutal separación entre lo público y lo privado» (Falcón, 2007: 10).

Correyero fue, en cierta medida, una reunión de los poetas heterodoxos en plena construcción del campo poético a mediados de los noventa, que entraría en diálogo crítico con las propuestas antológicas que los afines a la experiencia estaban publicando, la obra de Enrique Falcón actúa, más bien, como una suerte «cierre», en un momento en que el campo poético había comenzado (como veremos en capítulos posteriores) a abrirse hacia nuevos creadores cuyas propuestas dialogarán (o no) con las estéticas que nos han legado los ochenta y los noventa.

Pero no solo son momentos coincidentes entre estas dos vertientes, también lo fue para la llamada poesía de la diferencia, cuya antología programática *Elogio de la diferencia* vio la luz en 1997, tras la sucesión de numerosos debates críticos en *Cuadernos del sur*⁶¹ y *Claves de razón práctica*⁶² que enfrentaron a sus miembros contra los experiencialistas granadinos.

Está implícita en algunos de estos compendios (sobre todo en los de tipo programático [Ruiz Casanova, 2007]) la voluntad de desentrañar qué nos deparará el cambio de milenio, lo cual es visible, por ejemplo, en los propios nombres de las antologías: *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, titula Luis Antonio de Villena (1993); *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Germán Yanke (1996); *La generación del 99*, José Luis García Martín (1999), ofreciendo una visión de cierre, previo a la esperada eclosión del 2000. Por su parte, *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*, de Martínez Sánchez-Mesa (2007), resume de ese salto hacia el umbral y *La inteligencia y el hacha (un panorama de la generación del 2000)*, de nuevo de Luis Antonio de Villena (2010), recoge parte de la creación poética española una vez ya habían sido recorridos diez años del nuevo milenio (el aniversario redondo, de nuevo). Sucede, también, en congresos universitarios, como «Al filo del milenio», celebrado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València en 1993, o en seminarios como «La poesía ante el tercer milenio: poesía de las

⁶¹ Desde las páginas de este suplemento cultural del diario *Córdoba*, «el núcleo de la diferencia plateó un proyecto de oposición sobre el que, según estos autores, se cimentaba la lírica figurativa de los últimos lustros. Al decir de los teóricos de la diferencia, la poesía de la experiencia, recluida en el claustro de la intimidad y plegada a las oscilaciones de la autobiografía, no solo no afrontaba los problemas sociales, sino que concordaba de manera tácita con los valores del sistema neocapitalista» (Bagué, 2006: 86). Para un análisis detallado, que aquí no tenemos espacio de realizar y que nos alejaría del tema central de nuestra reflexión, remitimos a los textos de Antonio Enrique (2016: 109-124), Antonio Garrido Moraga (2016: 125-134) y Antonio Rodríguez Jiménez (2016: 135-148).

⁶² Para un análisis de la polémica entre Antonio Rodríguez Jiménez y Felipe Benítez Reyes, remitimos a Bagué (2006: 87 y siguientes).

lenguas y lengua de la poesía», celebrado del 6 al 8 de noviembre del 2000 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, entre muchos otros. En el caso de artículos y libros, se convirtió, incluso, a ambos lados del año 2000, en un *leitmotiv* necesario, por el que pareciera que debían pasar los críticos (desde diferentes ópticas, eso sí). Citamos una selección de estos que, pese a sus variados y diversos contenidos, tienen como nexo de unión la focalización sobre la aparente ruptura que significaría (o significó) el cambio de milenio: «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo» (Oleza, 1994) «Lo nuevo, lo caro y lo ajeno: poesía que se despide de siglo» (O'Hara, 1997), «La poesía ante un nuevo siglo» (Guillén, 1999), «La poesía española ante el nuevo siglo» (Cuenca, 2000), «La poesía frente al siglo XXI» (Ospina, 2000), *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo* (Díaz de Castro, 2002), «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000» (Prieto de Paula, 2002), *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio* (Bagué, 2006), «Luces de cabotaje: la poesía de la Transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio» (Lanz, 2008), «La poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)» (Bagué, 2014), etc.

Parece que había (y hay) demasiada prisa por ser el primero en definir (desde un posicionamiento más prospectivo que grupal) por qué sendas caminaría la poesía española a partir de ese umbral que es el año 2000. El objetivo tiende, en cierta medida, al funcionamiento de cierto tipo de periodismo que anuncia diversas opciones con respecto a temas del futuro reciente para, en posteriores notas de prensa y artículos, vanagloriarse de que tal o cual noticia había sido ya adelantada por tal o cual diario: «la inmensa mayoría de la crítica no fotografía o retrata la poesía del momento, sino que la perfila y encauza; exactamente del mismo modo que los medios de comunicación no informan sobre la realidad, sino que la conforman mediante una premeditada selección e interpretación de los hechos» (López Merino, 2008b: 27). En este sentido, y siguiendo a Talens, el problema historiográfico de este mecanismo, diríamos, *presentista* y *acelerado*, es particularmente grave, puesto que, a pesar de que muchos juicios apresurados sean corregidos y algunos nombres en un primer momento silenciados se incorporen con posterioridad al relato histórico de la literatura, «rara vez sucede que dichos cambios modifiquen de manera global el marco genérico donde se insertan, al menos, de manera más o menos inmediata» (1989: 7). Por supuesto que es necesario historiar el presente (eso estamos haciendo en las páginas de este trabajo, sin ir más lejos) aunque, ahora bien,

no con el ánimo de objetivar y naturalizar los fenómenos para empujar las prácticas poéticas hacia determinadas parcelas, sino teniendo en cuenta las implicaciones histórico-ideológicas concretas, y de nuevo con Talens, haciendo frente «al sistema de contradicciones que lo atraviesan, lo definen y lo constituyen» (1989: 24).

Parece claro que existe, por lo tanto, un *efecto 2000* en el campo poético español que, en realidad, se venía desarrollando desde bastantes años antes del cambio de milenio. La *retórica de la ruptura*, cuyo discurso ha atravesado toda la historia de la poesía española durante el siglo XX, se aferró a esta fecha redonda desde diversas premisas: primero, para analizar en qué estado había llegado la poesía a este momento histórico (siempre, por supuesto, desde una óptica de apego al realismo más tranquilizador y de rechazo a las estéticas más radicales, bien sea por el lado de lo vanguardista o bien por el de los realismos más críticos con el *status quo*); segundo, para desentrañar qué iba a suceder en el futuro, a partir de un discurso de tintes prospectivos que ha sido muy común en la instauración del modelo generacional (al menos) desde Castellet (1960 y 1970), tal y como estudió Jenaro Talens:

Si se lee con detenimiento el prólogo firmado por Castellet [en *Nueve novísimos poetas españoles*], puede comprobarse que la intención fundamental que guía su estructura es la de adelantar una serie de hipótesis a partir de un conocimiento bastante precario del material existente en la época; precariedad que el antólogo honestamente subraya y explicita (Talens, 1989: 24).

Recordemos que a partir de *Nueve novísimos poetas españoles*, se imponen los conceptos «poesía nueva», «poesía joven» y «poesía última» (González Moreno, 2016: 14)⁶³ y se atiende a una poética de la antología que focaliza en lo absolutamente reciente,

⁶³ Ya en torno a los años inmediatamente anteriores a la publicación de *Nueve novísimos* nos encontramos con esta terminología en compendios como *Antología de la joven poesía española* (Martín Pardo, 1967), *Doce jóvenes poetas españoles* (VV.AA., 1967) o la *Antología de la nueva poesía española* (José Batlló, 1968). A partir de 1970 nos encontramos con *Nueva poesía española* (Martín Pardo, 1970), *La nueva poesía española. Antología crítica* (Martínez Ruiz, 1971), *Poetas españoles postcontemporáneos* (Batlló, 1974), *Florilegium. Poesía última española* (Jonhg Rossel, 1982), *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (Buenaventura, 1985), *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* (Villena, 1992), *Selección nacional. Última poesía española* (García Martín, 1995), *La nueva poesía (1975-1992)* (García-Posada, 1996), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (Correyero, 1998), *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española* (García Martín, 1999), *Poesía española reciente (1980-2000)* (Cano Ballesta, 2001), *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (VV.AA., 2003), *Última poesía española (1990-2005)* (Morales Barba, 2006), *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (Falcón, 2007), *Tenían veinte años y estaban locos* (Miguel, 2011), *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)* (VV.AA., 2011), *El canon abierto: última poesía en español (1970-1985)* (Sánchez García y Geist, 2015), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)* (Iravedra, 2016), *Identikit. Muestra de poesía española reciente* (Díaz, 2016),

obviando con rapidez lo pasado y generando, así, una sucesión de generaciones, grupos y movimientos. La publicidad se convierte, parafraseando a Talens (1989), en fuente historiográfica; la actualidad, ahora releendo a Antonio Méndez Rubio (2012: 34), ocupa el lugar de la historia, en un contexto de pre-Transición marcado por el rechazo de los proyectos críticos, por el olvido colectivo como pacto de convivencia nacional y por una lógica de demanda represiva o política de borradura (Méndez Rubio, 2004b: 31)⁶⁴; la aceleración de las sociedades relacionada con el flujo sin trabas y masivo de la información en nuestro tiempo, como dijera Eriksen (2001), nos traslada a una situación en la que todo amenaza con convertirse en una serie histórica de momentos saturados sin un «antes» ni un «después», un «aquí» y un «allí» que los separen (de hecho, incluso el «ahora y aquí» están amenazados, pues los momentos se suceden tan rápidamente que se hace difícil vivir en el presente) (Ramos Torres, 2014); todo ello, en un marco de crisis de los relatos utópicos, tal y como las analizaran Lyotard (1984) o Ricoeur (2009), al que se suma un generalizado «desencanto» (Vilarós, 1998) auspiciado por la asunción de «pactos tácitos de silencio» y «pactos de olvido» (Aguilar, 1996) tras la muerte de Franco.

Castellet dio por hecha una generación cuando, de hecho, se estaba todavía construyendo: el proceso en marcha de la antología castelletiana, en el que el fin mismo se une en una suerte de paradoja con los medios utilizados, es un claro ejemplo de un cambio que se avistaba ya en un horizonte no muy lejano y que trasladará la práctica antológica y crítica desde la radiografía de lo hecho hasta la profecía de lo porvenir. Ello nos indica, entre otros detalles, que el campo poético comenzó a re-estructurarse años antes del inicio de un nuevo periodo democrático en la historia de España cuyos cimientos, sin embargo, ya habían comenzado a ser construidos. Por ello ha sido necesario

Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española (Floriano y Rivero Machina, 2016), *Voz. Vértebra. Antología de poesía futura* (VV.AA., 2017), *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018), etc.

⁶⁴ Seguimos, en este sentido, las tesis de Buckley que aplicó al mismo periodo Antonio Méndez Rubio (2004b: 30-32) y que conciben 1968 como una suerte de pre-transición marcada por la explosión del pensamiento radical (escalada de atentados de ETA, creación del FRAP, acciones de los GRAPO, represión policial, penas de muerte de 1975, etc. Buckley afirma: «para entender la transición de 1975 hay que entender esa transición anterior a la transición misma, la de 1968. Solo a partir de esa *doble transición* podemos comenzar a entender el papel que desempeñaron los escritores españoles tras la muerte del general Franco». Se produce así, alrededor de estos años, una quiebra del pensamiento occidental, dice Buckley, una ruptura en la relación de fuerzas que lo había sustentado: «La dialéctica [Hegel-Marx] se basaba en un binomio de fuerzas en que cada fuerza busca y se explica a sí misma precisamente en su relación con la fuerza contraria. El Mayo francés revela la falsedad de esta propuesta en una sociedad posindustrial. El trabajo ya no se *explica* a sí mismo por el capital –ni viceversa–, sino que ambos se supeditan a un complejo entramado de fuerzas –el *marketing*, la publicidad, el control de los medios audiovisuales– que constituyen los verdaderos resortes del poder en una sociedad de consumo». [Citamos a partir de Méndez Rubio, 2004b: 30-31].

volver a Castellet para comprender por qué la práctica poética y antológica de los años noventa es heredera del modelo castelletiano, que acoge la *velocidad* (Virilio) y el *presentismo* (Hartog) como una de sus señas de identidad, focalizando en un perpetuo ahora marcado por la relevancia de lo joven como herramienta principal de la *retórica de la ruptura*. Al cabo, la sucesión de generaciones literarias es ejemplo claro de que vivimos en una acelerada cultura de lo fragmentario cuya velocidad se va a ir acrecentando con los años: es necesario en el campo poético, parece, ser el primero en discernir qué sucederá, como si la labor del crítico o del antólogo debiera ser la de mirar únicamente hacia lo porvenir y, con ello, desatender lo que ha estado realizándose o lo que está en plena (re)construcción.

En ocasiones, y como un último detalle a tener en cuenta, el carácter prospectivo de tales acercamientos es tan patente que directamente de los textos emerge una terminología que explicita una *retórica de la ruptura*, si cabe, más marcada. Prefijos como «post-» o referencias al «después» señalan, al insertarse en el discurso público, una escisión por sí mismas que anticipan que la propuesta que va a desarrollarse se fundamenta directamente en un corte (aparentemente) radical con lo anterior. Cabría preguntarse, como hiciera Luis Bagué, si hay vida después de los prefijos, o si la novedad consiste en aprovechar la fuerza centrífuga para establecer inesperadas correlaciones peligrosas (2014: 7). En cualquier caso, no deja de ser significativo para reflexionar las formas de materialización textual de la *retórica de la ruptura*.

En este sentido, la primera antología en recurrir a este prefijo fue el temprano compendio de José Batlló *Poetas españoles postcontemporáneos* (1974). Aunque, es cierto, la popularización del mismo llegó con *Postnovísimos*, de Luis Antonio de Villena, en la que el antólogo, como hemos anotado, propuso una superación por la vía del clasicismo de los modelos culturalistas y vanguardistas de la generación de los setenta, lo cual marcó los juegos de fuerza en el campo poético, aupando a los poetas afines a la estética realista (a la postre, la poesía de la experiencia)⁶⁵. No deja de resultar sintomático

⁶⁵ Dice López Merino que Villena hizo malabarismos teóricos para leer la poesía que él bautizará como *postnovísima* desde su propia poesía: «da a entender que, entre las varias tendencias del momento, es ésta —la de corte clásico, la que él mismo prefiere como lector y autor— la que más futuro tiene. Acto seguido un regimiento de poetas jóvenes y algunos menos jóvenes se aproximan a esa estética con miras a ser mencionados por el ahora poderoso crítico, tal vez reseñados, tal vez incluidos en el próximo florilegio, entrando así en el grupo de existentes y abriéndoseles así las puertas de las revistas de renombre, de los premios importantes, de las editoriales conocidas y con distribución, y de los recitales pagados» (2008: 44-45). Además, «cae con frecuencia en el amiguismo, favoreciendo a aquellos poetas que entablan relación

que, precisamente, en 2003 Agustín Fernández Mallo anunciara en *Contrastes* una *poesía postpoética* cuyas bases teóricas serían ampliamente desarrolladas en su libro *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* en 2009⁶⁶. En aquel temprano texto, el escritor ubica las cartas sobre la mesa para proponer, en apenas unas páginas, una radical ruptura en la práctica poética: «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» (2003: 107). La poesía, así, parece que debe participar del juego de la posmodernidad y transportarse con ello hacia un nuevo paradigma ecléctico, cuya propuesta de la *poesía después de la poesía* dialoga, tras un aparataje decididamente atravesado por lo *pop* o lo *kitsch* (que mantiene, como dijera Luis Bagué, curiosas similitudes con el Castellet de *Nueve novísimos* [2008: 51]), con la *historia después de la historia* de Fukuyama (1992), con el *pensamiento débil* de Vattimo (1988) y con la muerte de los *metarrelatos de la modernidad* analizada por Lyotard (1984): «Tras la Segunda Guerra Mundial, se asiste al fin de las ideologías y utopías, al fin de los, en palabras de Lyotard, *grandes relatos* que aquel Siglo de las luces había puesto en marcha» (Fernández Mallo, 2009: 20). Es entonces cuando, para el autor, se produce la muerte del *sujeto moderno* (tras la senda de Foucault [1984]) y el nacimiento del *sujeto posmoderno* (2009: 20): «si con todo esto lo que hemos perdido es el Principio de Realidad, no es a fin de cuentas una gran pérdida» (2009: 20), afirma reformulando a Vattimo. Ello tiene como consecuencia la emergencia de una *ciencia posmoderna*, marcada por la *simulación*, que va a influir en los procesos creativos de la *postpoesía*: «compuesta por diversas ramas como teoría de sistemas complejos, teoría del caos, teoría de catástrofes, fractales, etc., en las cuales el científico

personal con él [Ángel Petisme] y discriminando o directamente silenciando a aquellos que no lo hacen o que lo hicieron y después se han alejado de él [Julio Llamazares]» (2008: 41-42).

⁶⁶ Recordemos que Agustín Fernández Mallo había auto-publicado *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del tractatus* en 2001, libro que no gozó de una destacada acogida, como tampoco sucedió con *Creta, lateral travelling*, de 2004, *Joan Fontaine Odisea (mi deconstrucción)*, de 2005, o *Antibiótico*, de 2006. La crítica comenzó a mirar la obra poética de Fernández Mallo a partir de 2006, cuando su *Nocilla Dream*, publicado en Candaya, se convierte en un inesperado éxito, al que sucedieron las dos posteriores entregas (ya publicadas en Alfaguara). No es casual, por lo tanto, que *Postpoesía* viera la luz en 2009 en Anagrama (como finalista del premio de ensayo de la editorial), momento en que Fernández Mallo acababa de cerrar su trilogía y estaba ya siendo reconocido como el principal escritor del posmoderno grupo de la *generación nocilla*. Ahora bien, aunque el reconocimiento de la crítica y el éxito comercial llegó ya mediada la primera década del siglo XXI, no podemos obviar que las propuestas de Fernández Mallo, que proponen explícitamente una *retórica de la ruptura* anclada en los moldes de una ecléctica posmodernidad, había comenzado su andadura prácticamente con el cambio de milenio. Un síntoma más, al cabo, de que el año 2000 parecía tener guardados succulentos movimientos tectónicos que azotarían sucesivamente el campo literario.

ha asumido que el modelo determinista, la *verdad* exterior al hombre que la ciencia debía encontrar, es falsa: otro *gran relato*» (2009: 20-21). Desde este estado de cosas emerge la poesía postpoética, como un «método sin método» que «trata de poner en diálogo todos los elementos en juego, no solo de la tradición poética, sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas, a fin de crear nuevas metáforas verosímiles e inéditas» (2009: 37).

Apenas cinco años después, es Luna Miguel quien publica en línea *La poesía posnoventista española en quince voces* (2014), con composiciones de poetas nacidos entre 1992 y 1997: «una antología de claros tintes prospectivos, que retrata, por supuesto, el más reciente panorama poético, sí, pero siempre con la vista dirigida hacia un horizonte que tan solo el paso del tiempo nos dirá si es lo que parece o es únicamente mera ilusión y simulacro» (Molina Gil, 2018: 91).

Incluso, más allá va el volumen de Kokoro Libros *Voz. Vértebra. Antología de poesía futura* (VV.AA., 2017), al proponer un compendio en el que la antóloga ficticia Ayganim Katharmova, habitante del octavo milenio, envía al año 2017 la poesía de autores nacidos entre 2027 (Aizhan Mazhilis) y 150 millones de años hacia el futuro (Kraanerg-Iashjartum-Ae: «un Animal Totémico y un haz vibratorio akásico dotado de conciencia. Los Animales Totémicos son formas de vida evolucionadas a partir del ser humano. Vivirán dentro de 150 millones de años en burbujas de espacio-tiempo encriptado» [VV.AA., 2017]). Es este, evidentemente, un caso muy particular y único en la historia de la poesía española que debemos tener en cuenta, aunque no tenga que ser tomado como los anteriormente citados, al tratarse de una suerte de juego borgiano que participa en el campo literario con argumentos bien distintos, basados, por ejemplo, en la pseudonimia, en lo irónico, etc., En posteriores capítulos analizaremos por extenso el volumen.

La conjunción de estos factores, de este *presentismo* tan acuciante que es capaz de señalar el final de lo poético y la emergencia de una nueva práctica creativa marcada por el prefijo *post-* (o, directamente, por la mirada hacia un futuro, aunque sea como juego), es lo que ha generado que autores como Luis Bagué titulara uno de sus textos, reformulando a Fernández Mallo y, también, a Luis García Montero en el prólogo a *Poesía (1979-1987)* de Felipe Benítez Reyes (García Montero, 1992), «La poesía después de la poesía: cartografías estéticas para el tercer milenio» (2008). Estas consideraciones sobre la poesía van a tener unas consecuencias relevantes en el campo poético que

estudiaremos en profundidad en apartados siguientes (cuando nos refiramos a la poesía escrita por los nativos digitales). Queden, por el momento, estas palabras de Rodríguez-Gaona como resumen:

Confirman los diagnósticos que Arthur C. Danto sostuviera sobre el fin de la historicidad artística en *Más allá de la caja Brillo: las artes visuales desde una perspectiva poshistórica*, en 1992, después del cuestionamiento de los grandes relatos [y contemporáneo, añadiríamos, al decreto sobre el *fin de la historia* de Fukuyama]. Inmersos en una poshistoricidad poética, no resulta imprescindible, digamos, escribir buena o mala poesía (valoración de difícil consenso), sino crear y consolidar un circuito de textos que sean asumidos por una comunidad determinada (consolidada en base a la reciprocidad y la colaboración mutua). La validación será, posteriormente, recibida como una consecuencia natural del sistema, al reconocer su valor de mercado (Rodríguez-Gaona, 2019: 36).

Hablamos aquí de un hecho muy concreto dentro de ese *efecto 2000* globalizado como es el de la poesía española en ambas orillas del milenio. Pero, y por avanzar sobre lo dicho anteriormente en un plano más general, nos encontramos ante un relato que necesita ser nuevamente *rupturado*. El posmodernismo como paradigma filosófico emergido hacia la mitad del siglo XX, parece que deja de tener cabida, también, en torno a los años noventa y dos mil, tras la emergencia de un nuevo cambio sistemático aupado por el impacto tecnológico y la masificación de los medios de comunicación, que comienzan a copar todos los órdenes de existencia y, a partir de la irrupción de los *smartphones*, nos ubica en el lugar de *esclavos de la inmediatez*. El *performatismo* de Eshelman, la *metapostmodernidad* de Holland, la *transmodernidad* de Epstein, la *post-postmodernidad* de Brooks y Toth o la *post-millennial age* de Gans son, tan solo, algunos ejemplos de esta nueva estética y de esta nueva filosofía que ya comenzó a preparar la gran diagonal (recurriendo a términos ajedrecísticos) para demostrar, como síntoma, una vez más, que el año 2000 simbolizó un umbral del que prácticamente ningún espacio epistemológico quedó a salvo.

Ahora bien, la cuestión que queda pendiente, una vez ya sabemos que la poesía y la crítica en España quiso entender el año 2000 como una suerte de pasillo sin retorno, es la que nos traslada directamente hacia el próximo capítulo de esta tesis doctoral: ¿Qué sucedió realmente en el campo poético español tras el advenimiento del nuevo milenio? ¿Qué cambió? ¿Qué se ha mantenido? ¿Han funcionado los vaticinios de los más

influyentes críticos para demarcar la configuración y la estructura del campo poético más reciente o, más bien, han sido sorprendidos de nuevo por la emergencia de voces que inesperadamente han tirado por tierra los naipes que conformaban el castillo? ¿O, quizás, han pasado las dos cosas? ¿Fue el *efecto 2000* tan inocuo para la poesía como lo fue para la sociedad al afectar, tan solo, a unos pocos aparatos informáticos no actualizados?

**3. La materialización (o no) de los vaticinios del efecto 2000:
nuevos nombres y ¿*nuevas*? poéticas**

Cabría, eso sí, preguntarse por qué nadie ha conseguido
irrumper, revolucionar o convulsionar.
JUAN CARLOS RECHE

Visto lo visto, no cabe duda de que al comenzar el nuevo milenio nos encontramos con un campo poético que, si bien no está acusando una radical fractura (como tantos parecían querer vaticinar durante los años noventa), sí está viendo un tanto modificadas sus reglas de juego. Ello sucede, principalmente cuando el centralizado paradigma experiencial más se vio sumido, si atendemos a la crítica, en una «ruptura interior» (Villena, 1997; Iravedra, 2007; Iravedra 2016; Abril, 2019)⁶⁷, en una «diáspora estética» (Prieto de Paula, 2002) o en una «disgregación» (Bagué Quílez y Santamaría, 2013) que, a grandes rasgos, llevó al abandono de lo anecdótico, de la intimidad y del autobiografismo, como elementos nucleares que habían articulado estas poéticas desde finales de los ochenta⁶⁸, para proponer una práctica más vinculada a lo que Luis Muñoz tildó de «nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998)⁶⁹:

⁶⁷ El concepto es originalmente de Luis Antonio de Villena, que lo utiliza por primera vez en *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* (1997). A partir de ese momento, han sido muchos los críticos que se hicieron eco de su propuesta para analizar las derivas e inercias de la poesía española de los últimos veinte años, bajo la sombra de su manto. Citamos, aquí, algunos de los textos que utilizaron ese concepto como ejemplo de su uso.

⁶⁸ Recordemos que ya en 1988 Enrique Molina Campos había detectado estas derivas en el seno de La Otra Sentimentalidad, lo cual le llevó a proponer por vez primera el marbete poesía de la experiencia para hacer referencia a las prácticas textuales que habían comenzado a desarrollarse entre algunos miembros del núcleo granadino y otros poetas afines. En aquel representativo artículo, defendía la existencia de tres ejes fundamentales en sus poéticas: la intimidad, el autobiografismo y la subjetividad. Tomando estos conceptos como pilares fundamentales, los poemas se construían a partir de los mecanismos del distanciamiento, propios del monólogo dramático (sobre los que teorizara Langbaum y que ya Gil de Biedma interiorizó), de un lenguaje sobrio que tendía hacia la narratividad y de los ritmos y la métrica tradicionales (Molina Campos, 1988). Así, la poesía de la experiencia de los años ochenta, siguiendo a Ángel Luis Prieto de Paula, partió de la inexistencia de pautas filosóficas generales, y colocó en lugar de aquéllas los incidentes, livianos o anecdóticos, de sus particulares biografías como manifestación del orgullo de lo circunstancial y lo precario, ocupando el sitio que habían dejado vacante los grandes sistemas eudemonológicos (2004: 166). Tomemos el camino que tomemos, parece claro que a finales de los años ochenta, «el paradigma realista, figurativo o experiencial se había instaurado como noción dominante y había establecido una norma diferenciada que conformaba el horizonte de la nueva creación e identificaba la escritura de la generación última» (Iravedra, 2008: 288)

⁶⁹ Luis Muñoz pone en primer lugar en el citado texto «las necesidades de aventura interior, de pensamiento, de expresión, de libertad para indagar en los sentimientos, o de la fabricación de la libertad para indagar en ellos, y a la vez de plasticidad, de cotidianidad candente [...] la vigilancia permanente sobre agotamientos expresivos del lenguaje, sobre la renovación constante de lo que Pedro Salinas llamaba el “arsenal expresivo”. Es ese lado de la poesía del lenguaje que tiene toda poesía. Y ese lado de construcción

Diversos autores nacidos en los años sesenta y principios de los setenta se acogen a este remozado simbolismo para constatar su extrañeza ante lo cotidiano: Ada Salas, Guadalupe Grande, Álvaro García, Eduardo García, Jordi Doce, Lorenzo Plana, José Luis Piquero, Lorenzo Oliván, Pelayo Fueyo o Javier Rodríguez Marcos, además del mismo Luis Muñoz. Estos escritores recuperan una «poética de la imagen» y reivindican el «poema como espacio de introspecciones (Andújar Almansa, 2007). La *mirada elíptica* (Martín-Estudillo, 2007) conduce hacia un lirismo más alusivo que alusivo, donde adquieren importancia las grietas del discurso, así como los espacios de indeterminación que reproducen la naturaleza esquiva de las impresiones (Bagué Quílez y Santamaría, 2013: 21).⁷⁰

A comienzos del siglo XXI, afirma Luis Bagué en una acertada tesis, el *canon* experiencial estaba ya consolidado (2008: 49-50). Así lo demuestran, primero, la publicación de las obras completas y de las amplias recopilaciones de algunos de los nombres más destacados de la tendencia: Benjamín Prado (*Ecuador. Poesía 1986-2001* [2002]), Felipe Benítez Reyes (*Trama de niebla. Poesía reunida 1988-2002* [2003]), Carlos Marzal (*El corazón perplejo. Poesía reunida 1987-2004* [2005]) y Luis García Montero (*Poesía 1980-2005* [2006])⁷¹, que, en muchos casos, han sido ampliados posteriormente (Bagué, 2008: 50); y, segundo, la «intensa recepción crítica», materializada en «diversos estudios que 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 (Bagué Quílez, 2008: 50).

A su vez, Bagué señala también la disolución de las corrientes anti-experiencialistas como un rasgo fundamental de este supuesto cambio de paradigma, «que parecen

lingüística que necesita de la novedad no porque la novedad de por sí sea buena, sino que necesita de la buena novedad, de la novedad que abre el camino, de la novedad que ensancha el campo de la poesía» (1998: 19-20).

⁷⁰ Esta idea ha sido constatada por numerosos autores. Juan Carlos Reche, por ejemplo, afirma: «A finales de los años noventa, mientras algunas estéticas empezaban a agotar sus presupuestos y seguían combatiendo entre ellas para mantener su hegemonía, en la hornada de los poetas nacidos en los sesenta –y que empiezan a publicar a finales de los ochenta y principios de los noventa– ya se comenzaba a distinguir un cambio de actitud, lo cual daría origen a una nueva conformación del ecosistema poético. Estos poetas se presentaban, pero no agrupándose en torno a algo. Más que convivencia de estéticas, había una floración de propuestas individuales caracterizada por la apertura de miras y una gran curiosidad por otras tradiciones» (Reche, 2016: 11).

⁷¹ Luis Bagué incluye en esta nómina *Limpiar pescado. Poesía reunida* de Luis Muñoz (2005). No somos partidarios de añadirlo a la nómina experiencialista, puesto que, pese a sus primeros pasos afines a la corriente desde su Granada natal, su obra ha evolucionado hacia lo que antes identificábamos con un *simbolismo* renovado, que no toma la tradición de la poesía de la experiencia (Eliot-Langbaun-Cernuda-Gin de Biedma-Ángel González), sino el de la línea que une a Rimbaud-Mallarmé-Laforgue-Rilke-Ungaretti-Montale-Antonio Machado (*Soledades*)-Juan Ramón Jiménez.

enfriarse después de 1997, hasta desembocar en distintas opciones provinciales, locales o unipersonales la ya disuelta UEPV, el grupo onubense Voces del Extremo, la *poesía practicable* de Jorge Riechmann o la *poesía entrometida* de Fernando Beltrán» (2008: 50). Creemos, sin embargo, que es esta una óptica hasta cierto punto reduccionista del fenómeno ligado a la poesía de la conciencia crítica que tan por extenso estudió Alberto García-Teresa (2013). Si bien es cierto que el posicionamiento de las diversas tendencias que conformaron el marbete se retrae en la cantidad de textos teóricos y críticos que definen sus posicionamientos con respecto a los juegos de fuerza que se están dando en el campo poético (en comparación a lo sucedido a mediados de los noventa, cuando Alicia Bajo Cero publicó *Poesía y poder*, por ejemplo), no podemos dejar de destacar que esta poesía *disidente* (como la calificó García-Teresa en su antología de 2015 partiendo de las nociones de Enrique Falcón⁷²) continuó con sus planteamientos «poe-líticos», en términos de Virgilio Tortosa (2000), durante los primeros años del nuevo milenio y que, con sus altibajos, lo ha continuado haciendo hasta nuestros días: la celebración anual de Voces del Extremo en Moguer, la organización de un Voces del Extremo Valencia en 2017 o en el Valle del Jerte y Canarias, el blog Addison de Witt, etc., pueden ser algunos ejemplos de ello. Lo que sucede, sin embargo, es que esta toma de la palabra se ha venido realizando desde espacios no centralizados y por cauces de difusión no mayoritarios, lo que ha provocado que la crítica académica más especializada, así como las revistas y suplementos culturales de mayor tirada (de los cuales se han nutrido históricamente los análisis historiográficos y críticos), no hayan profundizado (o, más bien, hayan invisibilizado) un fenómeno que, sin ser alumbrado por los focos del poder, ha continuado su camino *radical, marginal y heterodoxo* (por citar, ahora, los tres conceptos de Isla Correyero [1998]), como Antonio Orihuela ha defendido recientemente (2017: 193-229). Eso sí, no tanto manifestándose en contra de la corriente experiencial (como sucedió a principios y mediados de los noventa, y volvemos de nuevo a *Poesía y poder* o a *Poesía practicable*), como haciéndolo a favor de una escritura que toma la palabra desde un

⁷² Enrique Falcón hablaba en sus textos de la *palabra disidente* para reflexionar sobre la relación que debe establecer el poeta y su obra con los procesos de producción y los desarrollos socio-políticos: «La palabra disidente) que pronuncia el texto no es, desde luego, una norma paralela a la palabra oficial que le amenaza: no puede destruirla, puesto que está al margen. Su paradoja es la de no poder ser dicha con efectividad pública y social. De ahí se deriva la ineficacia del texto literario disidente en tanto agente único de transformación, ya que sólo puede dar nombre, formular y sobre todo acompañar procesos materiales de acción política (siendo éstos los únicos dotados de potencial transformador, y no sólo en lo simbólico). Por ello mismo, creo que es imprescindible afirmar la necesidad de todas aquellas estrategias que sean posibles de autorrepresentarse como interventoras materiales de militancia y que –respaldando los procesos de construcción de textos intolerables– se conformen desde dinámicas de acción en grupo y desde la coordinación colectiva de nuevas maneras críticas de participar en el mundo» (Falcón, 2010: 29).

mundo en quiebra para señalar los desafíos sociales y las injusticias de las actuales sociedades, con la finalidad de crear pequeños espacios de resistencia de acción grupal, cuyas problemáticas, tras la senda de Falcón (2010: 29), la poesía debe nombrar, formular y acompañar:

Por ahí sigue la lucha, porque la poesía de la conciencia crítica más que establecer un canon, ejercer la hegemonía de un discurso, imponerse totalitariamente o transformarse en un objeto de consumo, ha pretendido problematizar la vida, criticar, combatir y hasta intentar desmontar el orden existente, superar toda dualidad entre lo público y lo privado, dar rienda suelta a las estrategias materialistas y a las fantasías más visionarias, a lo espiritual y a lo material, a la línea clara y la poesía oscura, el objetivismo documental y la deriva libertaria, el torrencialismo irracional y el vitalismo distanciado, el vanguardismo y el realismo (Orihuela, 2017: 226).

Podríamos añadir aquí otras opciones que en los años inmediatamente anteriores al cambio de milenio habían ya cobrado fuerza en el campo poético, a partir de planteamientos que, pese a dialogar con las corrientes anteriormente citadas y con tradiciones poéticas diversas, no pueden ser ubicadas bajo esos marbetes que cercenan, al fin y al cabo, la heterogeneidad del relato de la poesía española de las últimas décadas. En este sentido, es necesario pensar, por ejemplo, en los rasgos logofágicos propios de las escrituras silenciarias (Blesa, 1998 y 2004) presentes en poetas como Chantal Maillard, Ada Salas u Olvido García Valdés (Molina Gil, 2017: 72-73), en la polifónica obra de Juan Carlos Mestre, en la particular poética de Sánchez Robayna o, por ejemplo, en la evolución de Javier Egea, hasta su trágico fallecimiento en 1999, y de Álvaro Salvador⁷³.

Esta inercia del bloque experiencialista hacia otras geografías estéticas (decimos *otras* y no *nuevas* ni *renovadas*, así como *inercia*, y no *ruptura* ni *fisura*, con todo conocimiento de causa), unida a la no emergencia de propuestas grupales o generacionales generan en la crítica una suerte de desconcierto: si el campo poético español, como ya hemos analizado detenidamente, se ha basado en una sucesión cronológica de generaciones o grupos (promovidas por los más jóvenes actores del campo

⁷³ Si pensamos en la Otra Sentimentalidad, más allá de la evolución hacia la experiencia de García Montero, debemos anotar que Javier Egea, por ejemplo, continuó defendiendo el carácter rupturista y revolucionario del proyecto, lo que le provocó el silencio en los últimos años y que, a su vez, Álvaro Salvador siguió abierto a su simpatía por la vanguardia y ha mostrado su desacuerdo con que los presupuestos originarios de la otra sentimentalidad se diluyeran en propuestas más amplias, como en su opinión ha hecho Luis García Montero (Soria Olmedo, 2000: 125-126).

y aupadas por la crítica consagrada, la academia, la práctica antológica, los sellos editoriales de prestigio, etc.) que han utilizado la retórica de la ruptura para señalar una fisura con lo inmediatamente anterior, ¿qué puede hacer una crítica acostumbrada a este relato cuando, repentinamente, comienzan a surgir nuevos autores cuyas propuestas no contradicen ni se enfrentan (a grandes rasgos) las poéticas anteriores? ¿Qué hacer cuando no existe una retórica de la ruptura en la que anclar el discurso?

Liberarse de algunos lastres (como el de tener que matar al padre) fue una característica central de esa actitud heredada que, como ya hemos visto, habría de convivir con otras actitudes minoritarias y anticuadas. La fuerte influencia de algunos autores de esa generación anterior, extranjeros o no, se aprecia en el enriquecimiento del concepto de tradición, en las distintas preocupaciones y visiones del mundo, más ricas y, consecuentemente, en un nuevo concepto de universalidad (Reche, 2016: 13).⁷⁴

Ello, al fin y al cabo, va a suponer una profunda (re)estructuración del campo poético tal y como la crítica la había entendido hasta ahora, puesto que tienen que ser modificados los argumentos que generaban y radiografiaban sus movimientos, excluyendo (hasta cierto punto) lo grupal-generacional y focalizando en las líneas estéticas y temáticas de fuerza: en definitiva, poner en primer plano del análisis la heterogeneidad, eliminando los binomios y dualidades de la ecuación:

A diferencia de lo sucedido a lo largo de todo el siglo XX, estos autores se constituyen como una generación sin centro, rompiendo con la dinámica histórica de

⁷⁴ Esta misma idea es orillada por Luis Bagué y Alberto Santamaría: «Toda generación es continuista hasta que no se demuestra lo contrario. En el caso que nos ocupa, este criterio parece justificarse por el hecho de que no hay una ruptura explícita con los *padres*, ni puede hablarse de un salto generacional (aunque se recuperen algunos nombres *ex -céntricos* del 68, como Aníbal Núñez). Frente al rupturismo de las vanguardias, la poesía actual ha procedido a través de una dialéctica fundada en la asimilación de una tradición plural y, al mismo tiempo, en la *sospecha* de las definiciones cerradas, grupales, en el sentido exigido por la perceptiva retórica. Sin duda, esa sospecha se impone como un elemento importante. La última poesía, en efecto, se ha constituido a partir de una particular relectura de la tradición, tanto por lo que respecta a las improntas foráneas como a las conexiones dentro de la lírica española. A riesgo de incurrir en la caricatura, se diría que ha dejado de ser operativa la lógica dualista que situaba en un lado del cuadrilátero a Gil de Biedma, Ángel González y la poesía de la experiencia, y en el opuesto a Valente, Gamoneda y la poesía órfica o metafísica. No creemos que esa pluralidad en el gusto pueda atribuirse a un eclecticismo superficial, ni a la voluntad interesada de pactar una tregua con quienes desempeñan un magisterio sobre los nuevos autores. Nos hallamos más bien ante un resquebrajamiento del concepto unitario de tradición, que se fragmenta en múltiples tradiciones, no siempre contiguas en la geografía o en el tiempo» (Bagué Quílez y Santamaría, 2013: 16-17). Otro buen ejemplo de ello son las palabras de Javier Rodríguez Marcos: «Por primera vez no hemos sentido necesidad de matar al padre (la poesía de la experiencia) o reivindicar al abuelo (los novísimos). Esa transición pacífica se da porque no han existido banderas, ni escuelas, ni facciones enfrentadas. No hemos declarado ninguna guerra literaria» (Ruiz Mantilla, 2010).

las hegemonías. Debido a ello, esta generación estará ligada a lo largo de toda la primera década del siglo XXI a un relato generacional lleno de claroscuros. La falta de una tendencia dominante opuesta a la estética nuclear de sus predecesores unida al carácter silencioso de su irrupción provocará un desconcierto entre la crítica literaria, acostumbrada a «una música concreta» (Rodríguez Callealta, 2017: 47).⁷⁵

Se antoja necesario, por lo tanto, asimilar que puede existir un campo poético no dual, un campo sin binomios, un campo heterogéneo en el que (hasta cierto punto) puedan desdibujarse las fronteras entre centro y periferia. Ahora bien, si tomamos como referencia algunas de las investigaciones publicadas en los primeros años del cambio de siglo, notaremos una cierta tendencia, todavía, a interpretar el campo poético desde las dicotomías, siguiendo el estilo predominante en las décadas anteriores.

Prieto de Paula y Luis Bagué, por ejemplo, en su artículo de significativo título «De ríos que se van (y que regresan): una aproximación a la poesía española en 2002 y 2003» (Prieto de Paula y Bagué Quílez, 2004) analizan por extenso los poemarios y antologías aparecidos en esos años, subdividiéndolos en dos apartados («Hacia el hondón metafísico: la poesía de la experiencia entre continuidad y cambio» y «Una encrucijada estética: la evolución de los poetas del 68 y del 50») «sin desglosar un inventario exhaustivo de obras y autores ni vaticinar los caminos por los que puede discurrir la lírica española de los próximos años, cuyas bifurcaciones suelen sorprender a los críticos más avisados» (2004: 461), sino limitándose «a constatar algunas tensiones estéticas que, en

⁷⁵ De forma similar se pronunció Martín López-Vega en una reseña sobre un libro de Abraham Gragera. Las líneas que aquí destacamos, no solo nos permiten ubicar la obra de Gragera en el campo poético, sino que puede ser extensibles a muchos de los poetas que comenzaban a publicar durante esos años: «Cuando los poetas nacidos en torno a mediados de los 70 del pasado siglo comenzaron a publicar, las discusiones del medio eran más tribales que estéticas (que también lo eran, aunque no siempre muy argumentadas). Para cualquiera que asomara un poco la cabeza a lo que estaba pasando en otras latitudes, y especialmente a lo que se traducía de otras lenguas a otras lenguas, resultaba evidente en seguida que existía una serie de nombres fundamentales del siglo XX que nunca se habían publicado en España o de los que nos habíamos conformado con tener muestras no siempre bien resueltas. De Joseph Brodsky apenas había un libro de poemas, de Milosz sólo se publicó una antología tirando a deplorable después de que ganase el Nobel (lo mismo ocurrió con Szymborska), de Zbigniew Herbert y Miroslav Holub apenas había breves antologías, nada de Vasko Popa, poco de Marin Sorescu, algo de Yehuda Amichai... y así con un larguísimo etcétera de poetas que comenzaron a constituir para muchos una verdadera generación anterior de referencia, nombres junto a los que cabían sin duda José Ángel Valente o Ángel González, que dejaban de ser referencias únicas. Además, se leyó con interés verdadero, y se vio igualmente como padres, a poetas latinoamericanos como Rafael Cadenas, Efraín Huerta, Darío Jaramillo o José Watanabe, seguidos de otro larguísimo etcétera. No todo venía ya de Claudio Rodríguez. Sin duda esto pilló fuera de juego a buena parte de la crítica patria, que veía difícilmente más allá de Alexandre y que no se dio cuenta (y en muchos casos, no se la ha dado aún) de cómo esta generación ha puesto en hora el reloj de la poesía española» (López-Vega, 2013a: 78).

este comienzo de siglo, corrigen el desvitalizado egotismo y las trampas conservadoras de los argumentos posmodernos» (2004: 461).

De forma similar pareció actuar Ángel Luis Prieto de Paula en su artículo de 2002 «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000» al sobrevolar los detalles que llevan «De la experiencia a la meditación» (cogiendo el guante del Luis Antonio de Villena de la «ruptura interior») y al analizar la «Encrucijada de caminos» existente en esos años, reflexionando sobre las derivas de los poetas del cincuenta y del sesenta y ocho durante el principio del nuevo milenio.

Ambos ejemplos son sintomáticos de que, primero, una vez superado el *efecto 2000*, la crítica de poesía vuelve a tener la necesidad de analizar lo absolutamente presente (a pesar de las dificultades⁷⁶) para comprobar si los vaticinados cambios y rupturas comienzan a producirse; y, segundo, de que todavía no existe un claro relato sobre los nuevos nombres, de forma que los citados artículos (como tantos otros) se limitan a la revisión de las inercias en las que se han visto sumidas las corrientes surgidas a partir de los años ochenta. Existe, es cierto, una sensación de que el campo está tendiendo hacia la heterogeneidad, como afirmara Manuel Rico: «Contra lo ocurrido en etapas anteriores de nuestra historia literaria, no hay –o solo parcialmente– una reacción colectiva en contra de la poética hegemónica protagonizada por sus predecesores [...] Sí hay sin embargo una actitud beligerante en favor de la diversidad» (2000: 16). Ahora bien, todavía tienden a repetirse, como se ha visto, los esquemas que han caracterizado los estudios de poesía durante la segunda mitad del siglo XX a partir de las divisiones entre el centro y la periferia del polisistema (Even-Zohar, 1991), hasta el punto de que parece esperarse la emergencia de un nuevo grupo o generación articulado alrededor de una antología o manifiesto (siguiendo el modelo que analizó Miguel Casado⁷⁷) que comience a definir las

⁷⁶ Precisamente, Prieto de Paula anota al inicio de su artículo que, una de las razones que dificulta la comprensión de lo presente, es la elevada publicación de libros, acompañados de reseñas y textos que anuncian el advenimiento del próximo gran poeta generacional. Una vez más, estas palabras se encuentran en sintonía con las teorías de la aceleración y el presentismo de Hartog y Virilio y demuestran, al cabo, la imperiosa necesidad de la crítica (y de la industria editorial) por constatar una ruptura que permita generar el clásico relato dual, fundamentado en las lógicas capitalistas del etiquetado y la mercantilización: «La distancia temporal suele ser buena consejera del ejercicio crítico, pues el transcurso histórico actúa como un cedazo que selecciona los frutos en sazón y elimina las impurezas de la producción estética. Sin embargo, según demuestran las fluctuaciones a las que se ve sometido el canon literario, no es recomendable confiar demasiado en el arbitrio de la cronología. En los últimos años no hay semana en que no se anuncie el descubrimiento de un valor secreto, perdido en la bruma de los mapas generacionales, y en que no se atribuya el siempre modesto éxito de un libro de poemas a las contingencias de la moda o a las sigilosas maquinaciones del poder editorial» (Prieto de Paula, 2002: 441).

⁷⁷ En opinión de Miguel Casado (2005), los relatos generacionales se articulan en dos fases sucesivas. La primera de ellas es la «delimitadora» en la que se plantea una nómina canónica de los poetas que

nuevas líneas del campo desde una posición centralizada de poder: «el asentamiento de la diversidad, en tanto que rasgo fundamental de la generación, se acompaña del deseo de atisbar una o varias líneas dominantes que, metonímicamente, representan a todo el conjunto», dice Rodríguez Callealta (2017: 51)⁷⁸.

Un paso más allá van muchos textos de los años posteriores, una vez algunos de los jóvenes poetas nacidos a finales de los setenta y ya en los años ochenta habían publicado sus primeros libros. Andrés Neuman (2005), por ejemplo, toma la imagen del puente para ilustrar una generación en tránsito que se siente híbrida, admirando estéticas distintas y resistiéndose a elegir (2005: 23). En opinión de Neuman, la poesía joven se encuentra en un momento en que ya no es posible retomar sin discusión las propuestas y las ideologías literarias inmediatamente anteriores, puesto que no existen unas marcadas líneas estéticas. En contraposición a los textos anteriores, es sumamente interesante constatar que ya comienza a asentarse la idea de que esa misma heterogeneidad impide realizar una interpretación dual del campo poético:

Desde un puente es posible contemplar al mismo tiempo las orillas enfrentadas, y uno deja de ver dicotomías donde hay paralelismos, o disyuntivas donde hay canales. El puente es un concepto: un punto fijo cuya razón es el tránsito. Y el puente puede ser un lugar en sí mismo, una casa al aire libre. Esta manera de entender el camino de la poesía y sus tradiciones es la que, en apariencia, genera contradicciones y contrastes. Pero a mí me parece que la contradicción también es una ética (Neuman, 2005: 22).

conformarán una generación, generalmente a partir de la publicación de una antología («programática», en términos de Ruiz Casanova [2007]) acompañada de un prólogo esquemático (a modo de manifiesto) en el que se define la poética de grupo a partir de unas breves notas. Estas notas se amplían en la segunda fase, la «simplificadora», que ya no se centra en la nómina, sino en el «diseño de la estética dominante en el grupo generacional», es decir, en el establecimiento de un entramado teórico que consolidé una de las opciones sobre el resto y permita a la tendencia acceder, así, a los procesos de canonización y a la participación en el juego de fuerzas del campo.

⁷⁸ Rodríguez Callealta incluye aquí un breve repaso a las reseñas publicadas por Manuel Rico y Ángel Luis Prieto de Paula en *Babelia* entre 2002 y 2009, de las que destaca una serie de significativas citas a este respecto: «[estos poetas] representan, desde campos diferentes, la convivencia entre las nuevas corrientes poéticas»; «En la poesía que emerge, no se percibe una estela dominante que reduzca la pluralidad creativa y la dote de unas claves homogéneas para su valorización»; «El campo de la poesía más joven sigue ampliándose sin que parezca posible establecer espacios claramente acotados, corrientes dominantes o principios estéticos ampliamente compartidos»; «La diversidad de enfoques estéticos y la convivencia de corrientes parece haberse asentado en el panorama poético de nuestro país en esta primera década del siglo» (Manuel Rico y Prieto de Paula en Rodríguez Callealta, 2017: 51-52).

Sintomático es que Neuman identifique ya una familiaridad con la poesía hispanoamericana que no había sido tan popular anteriormente (2005: 23)⁷⁹, vinculada a Juarroz, Carlos Martínez Rivas, Watanabe o Darío Jaramillo, así como la influencia de poetas como Li-Po, Su Dopongo, Kobayashi Issa o Basho a partir de las traducciones chinas y japonesas.⁸⁰

En algunos casos, como sucede con Andújar Almansa en «Retrato robot de la poesía reciente», se afirma que «pese a la evidencia ya aceptada de que nos encontramos ante un reemplazo generacional, el panorama sigue resultando todavía un tanto confuso» (2007: 23), de forma que «ha resultado más fácil hasta ahora tratar de síntomas que aventurar un diagnóstico, perfilar un retrato-robot antes que definir el paisaje de las nuevas inquietudes líricas» (2007: 23). Para Andújar Almansa no existe todavía una línea definida, pero sí da por descartados y por cerrados los antiguos debates y cruces de acusaciones entre partidarios de diversas tendencias: «Estamos viviendo una transición pacífica, sin altercados de importancia. No hemos presenciado, por tanto, un plante generacional verdaderamente provocador [...] Ni siquiera hemos alumbrado un manifiesto como el que propagaron en su día los poetas de la otra sentimentalidad» (2007: 27). Ello, puede ser observado, en su opinión, a partir del trabajo de las instancias legitimadoras del campo poético:

Si atendemos a todo aquello que a manera de infraestructura acaba rodeando a cada nueva etapa literaria: revistas, editoriales, colecciones, premios, la joven poesía se encuentra ya en ese momento efervescente, y estoy por decir que único, en que el pluralismo y la diversidad de tendencias estéticas coexisten en perfecta disparidad y

⁷⁹ Es evidente que Neuman se refiere aquí únicamente a la poesía mayoritaria durante las décadas anteriores. Un simple repaso a parte de las poéticas de la conciencia crítica, como la de Enrique Falcón demostraría una clara influencia de Ernesto Cardenal; visitar a Roger Wolfe nos trasladaría a los norteamericanos Carver y Bukowski; la obra de Méndez Rubio, de Olvido García Valdés, de Ada Salas o de Chantal Maillard ya nos indica la influencia de Eduardo Milán, por ejemplo, o de las corrientes orientales, así como de la poesía de Vladímir Holan, ya presente en la obra de Clara Janés, que ha sido su traductora. Aunque es cierto que las traducciones han sido mucho más frecuentes en los últimos años, así como las ediciones de poetas latinoamericanos, no podemos obviar la relevancia de algunas de ellas ya aparecidas en las décadas anteriores para comprender con mayor profundidad el funcionamiento del campo poético en los ochenta y noventa.

⁸⁰ Varios años después, han sido muy numerosos los autores que han constatado estas influencias. Recordemos las palabras de Martín López-Vega transcritas en una nota al pie anterior, por ejemplo. O retomemos las de Luis Bagué y Alberto Santamaría ya en 2015: «La influencia de otras tradiciones se ha mostrado de un modo evidente. El universo anglosajón, la riqueza de sugerencias de la poesía oriental, las literaturas de la vieja Europa, así como las constantes filiaciones e impregnaciones culturales de la poesía hispanoamericana, refuerzan la idea de una tradición plural, plena y vigente» (2015: 29). Son, en este sentido, fundamentales los artículos de «El diálogo con la tradición europea continental: ecos de la lírica francesa y alemana» (Gómez Toré, 2013: 163-179) y «Un mismo cielo: aproximación a Extremo Oriente» (Rodríguez, 2013: 181-190)

alternancia. La verdad es que este es un hecho que reconforta. Reconforta que por el momento se haya conseguido poner punto y final a esos estériles debates sobre el bien y el mal de la poesía, a los congresos y simposios de grupo, a la necesidad de presentar previamente el DNI poético... No hay más que decidirse a recorrer el itinerario que nos brindan las páginas de antologías como *10 menos 30* (1997), *Feroces* (1998), *La generación del 99* (1999), *Yo es otro* (2001), *Inéditos* (2002), *La lógica de Orfeo* (2003) o *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003) para convencerse rápidamente de la variedad de paisajes que conforman el mapa de la actual poesía española, de la multiplicidad de caminos que la recorren. Sobre todo, cuando a estas alturas resulta todavía difícil saber cuáles de esos caminos se convertirán en anchurosas y transitadas vías, y cuáles serán tan sólo escondida senda o veredas de solitario (2007: 24-25).

En este sentido, es sumamente significativo que Andújar Almansa ya realice una división en dos «tramos generacionales»: el primero, en torno a nombres como Luis Muñoz, Álvaro García, González Iglesias, José Luis Piquero, Lorenzo Plana, Pelayo Fueyo, Eduardo García, Jorge Gimeno, Lorenzo Oliván o Rodríguez Marcos, que «conforman en realidad el segundo tramo generacional de la poesía de los 80, cuyos mayores serían los Martínez Mesanza, García Montero, Benítez Reyes, Aurora Luque, Amalia Bautista, Carlos Marzal o Vicente Gallego» (2007: 26). Y, por primera vez, habla de una «segunda oleada», integrada por los componentes de una última generación, en la que destaca a Elena Medel o a Raúl Quinto y de la que se deja abierta una puerta para una futura periodización:

Entre algunos de los poetas citados en el primer grupo y la más joven del segundo (Elena Medel) hay una diferencia de veinte años, una distancia demasiado dilatada para intentar marcar los límites de una novedad literaria. Así que supongo que en algún momento se producirá un acotamiento más restrictivo, con el riesgo que eso supone, por otra parte, de que voces verdaderamente valiosas queden en esa situación tan penosa y tan complicada como es la del limbo generacional (Andújar Almansa, 2007: 26).

Sin embargo, Andújar Almansa tampoco dibuja con detalle una definición, ni realiza una parcelación o genealogía de esta segunda oleada: apenas la perfila o la esboza, dejando la posibilidad de acometer su estudio a otros críticos.

De alguna forma, este testigo es recogido por Alberto Santamaría (2008), que habla, incluso, del curso de verano de la UIMP en el que Andújar Almansa dictó la conferencia

de la que se desprende el artículo anteriormente citado. En este estudio, Santamaría vuelve sobre la idea de la pérdida de los prejuicios, de la asimilación tranquila de las tradiciones, y, en definitiva, de lo irrelevante que resultaron los enfrentamientos dicotómicos:

En realidad, nada sustancialmente revolucionario en las formas (no hay manifiestos), sino simplemente la toma de conciencia de lo inane de aquellas dicotomías. Una nueva forma de mirar la realidad impone una superación de polaridades. No hay consignas, ni etiquetas, tan sólo una profunda inquietud intelectual, cultural, que está muy presente, y una necesidad de absorber y recrear la tradición. La poesía más joven ha perdido en parte ese prejuicio (ajena hasta cierto punto a esa crítica) y ha tratado de aprender de los libros de sus mayores, no de sus modos y trifulcas. Tan sólo el poema, y eso es lo que cuenta. Desde esa “influencia” han surgido los mejores (si es posible decirlo) libros de los poetas jóvenes y, junto a ello, una progresiva y sana despatrimonialización de nombres y, por extensión, una reducción y banalización de las etiquetas (a pesar de ser una técnica sumamente atractiva) (2008: 124).

Partiendo de esta idea de superación de las polaridades, que parece haber acabado por convertirse durante estos años en un lugar común para la crítica (hasta el punto de que, en ocasiones, como se ha visto, se refugia en ella para no insertarse en la maraña de textos y propuestas de la actual poesía), Alberto Santamaría avanza hacia la constatación de la «Fugacidad y la disolución del yo» como una de las líneas de fuerza que percibe entre los poetas que han comenzado a publicar a partir del año 2000 (como Andrés Neuman, Josep M. Rodríguez, Elena Medel, etc.) y que entronca con las propuestas de aquellos que comenzaron a hacerlo en los noventa (Luis Muñoz, Juan Carlos Abril, Ana Merino, etc.). A continuación, señala Santamaría que buena parte de la poesía joven brota no del romántico *hacer visible lo invisible* (cuyas estructuras rizomáticas bien podrían rastrearse en autores contemporáneos como Ada Salas, Antonio Méndez Rubio o Chantal Maillard, quienes tanto deben a José-Miguel Ullán, José Ángel Valente, Clara Janés o Antonio Gamoneda, dentro de la tradición hispánica, o a Hölderlin, por citar a un romántico), sino de un reformulado *hacer más visible lo visible*, «dejando de un lado todo llano realismo y destacando la percepción simultánea, desde una clara pluralidad estética, absorbiendo lo variable, la transitoriedad de las hipótesis» (2008: 151). Sucede pues, en este sentido, que una sección de la joven poesía (la aquí definida por Santamaría, que

únicamente se centra en una de las parcelas) toma las ideas de Ashbery⁸¹ y de la poesía hispanoamericana (cita Santamaría a Carlos Martínez Rivas, pero no deja de ser curioso que obvie, por ejemplo, a Nicanor Parra o a Raúl Zurita) con la finalidad de «permitir-que-todo-tenga-cabida-en-el-poema» (2008: 152):

Esta referencia de Ashbery deja bien a las claras el punto diferencial del que parten las nuevas poéticas. Esto es ya observable en los poetas citados, Gragera, Pardo, Alonso y en otros como Rafael Espejo, Martín López Vega, Ana Gorría o Fruela Fernández; e igualmente en poetas influidos inicialmente por los mass media como Portela, Medel, Raúl Quinto o Carmen Jodra y en la misma medida en poetas-científicos como Agustín Fernández Mallo [...] En efecto, la poesía joven, en gran medida, parece desconfiar de las imágenes (y usos) dualistas de la realidad, de ambas parcelas. Realismo y contra-realismo son nociones abrazadas. Observamos, así, en pequeñas dosis, intentos de superar esas dicotomías habitando la tensión compleja de la superficie, de lo visible (2008: 153).⁸²

Finalmente, identifica Santamaría una clara vinculación de los jóvenes poetas como Elena Medel, Álvaro Tato, Juan Carlos Reche, David Mayor, Carmen Jodra, Ariadna G. García o Antonio Portela con lo tecnológico, que ya Vicente Luis Mora había plasmado en *Mester de cibervía* (2000), todavía en la época del Pentium III. Ahora bien, es sintomático que al final del artículo el autor tome ciertas precauciones, lo cual nos indica, a las claras, que todavía en 2008 la crítica percibía el campo como un espacio sumamente inestable, en el que se cruzan diversos discursos y en el que la no existencia de un centro claro y definido generaba una incómoda situación a la hora de establecer los relatos generacionales: «A pesar de haber aventurado (peligrosamente, soy consciente) ciertas

⁸¹ Citamos a Ashbery desde Santamaría (2008: 152): «Pensé que, si podía ponerlo todo por escrito, esa sería una forma. Y luego se me ocurrió que dejarlo todo fuera sería otra forma, aún más verdadera [...] Con frecuencia comienzo escribiendo un poema con una colección de anotaciones extrañas que proceden de conversaciones, sueños, comentarios escuchados en la calle, y éstos, de nuevo, suponen una definición ulterior de un área que estoy tratando de explorar. Muy frecuentemente arrojé estas notas iniciales una vez he concluido el poema; pero, insisto, son recursos que me permiten llegar a un sitio que todavía no conozco. Creo que todo poema antes de ser escrito es algo desconocido y el poema que no lo es no merece la pena escribirlo».

⁸² En la introducción a *Malos tiempos para la épica*, Alberto Santamaría, ahora junto a Luis Bagué, vuelve sobre estas vinculaciones: «Por otra parte, a la hora de hablar de tradiciones, en plural, es necesario mencionar la presencia de la ciencia, de la tecnología, de la cultura pop, de otras disciplinas artísticas. Si bien podría aducirse –desde ese síndrome de *déjà vu*– que se trata de fenómenos ya vistos en nuestra poesía, la diferencia radica en que, en el pasado, el acercamiento a la tecnología o lo pop se hizo desde la conciencia de estar introduciendo y mezclando niveles de discurso opuestos, de estar provocando una oposición [como sucedió, podemos pensar, con buena parte de los novísimos]. La poesía reciente ha naturalizado este proceso. Los poetas actuales no introducen desde fuera un elemento ajeno al discurso; al contrario, esos elementos forman parte del interior del poema» (Bagué y Santamaría, 2013: 29).

líneas básicas comunes en la poesía joven, hay una evidente conciencia individualista, más allá de agrupaciones o filiaciones. No hay límites ni juicios determinantes previos. Sólo el individuo ante su obra y el mundo, una mente abierta» (Santamaría, 2008: 157). Y decimos, precisamente esto último porque en el ya citado artículo escrito entre Luis Bagué y Alberto Santamaría como introducción a *Malos tiempos para la épica*, una vez transcurridos quince años del nuevo milenio, no aparece tal duda, sino que las afirmaciones sobre algunas de las características de la poesía última, como pudieran ser la identidad escindida del sujeto (2013: 23-24), el «don de la ironía» (24-26), el «diálogo con el fragmento» (26-27), la «superación del síndrome del *déjà vu*» (27-29), la relevancia de la red (29-31) o el «renovado interés hacia lo pop» (31-32) son presentadas sin vacilaciones, es decir, desde la certeza de que tres lustros de estudios, lecturas y publicaciones permiten justificarlas.

Varios años más tarde, no deja de ser representativo que, de nuevo, Luis Bagué hable de «dos tramos cronológicos» en la poesía del 2000 (Bagué, 2014). El primero de ellos, conformado por los nacidos en la década del sesenta, agrupados en una heterogénea nómina que abarca desde la *poesía del desconsuelo* de Riechmann (Casado, 1991), al *nuevo simbolismo* de Luis Muñoz (Muñoz, 1998), pasando por el *dirty realism* de Roger Wolfe (López Merino, 2005), por el *realismo desorbitado* de Manuel Vilas (Morales Barba, 2011), por el concretismo valentino y la *poesía silenciaria* de Ada Salas (Molina Gil, 2017) o por las particulares poéticas de Amalia Bautista, Jorge Gimeno, Juan Antonio González-Iglesias, Jordi Doce o Lorenzo Oliván; en el segundo, también sumamente variado, se sitúan los nacidos en los setenta: Mariano Peyrou, Julieta Valero, Pablo García Casado, Juan Carlos Abril, Miriam Reyes, Martín López-Vega, Antonio Lucas, Carlos Pardo, Josep M. Rodríguez, Alberto Santamaría, Andrés Neuman o Ana Gorriá⁸³. Esta coexistencia, dice Bagué, «ha disparado las alarmas de la cadena de montaje generacional» (2014: 5), lo cual ha generado una modificación en la forma de entender las relaciones del campo poético, como explica en las siguientes líneas, en las cuales, además, justifica la subdivisión más allá del criterio cronológico:

Así, se ha señalado que el primer grupo representaría la facción continuista con respecto a las maneras literarias y las polémicas paraliterarias impulsadas por los «hermanos mayores» de los ochenta. A su vez, los segundos convocarían una

⁸³ Aunque más adelante hace referencia a Elena Medel y a Ben Clark, Luis Bagué no incluye en esta nómina de autores del nuevo milenio a ningún poeta nacido en los ochenta o los noventa.

aparente *ruptura* sustentada en el regreso a los senderos por los que transitaron los «abuelos» del 68: fragmentariedad, culturalismo, iconografía pop, metapoésia. Esta división nos autorizaría para operar en un nuevo quirófano con el instrumental de siempre, a riesgo de poner parches donde se requiere una sutura precisa (Bagué Quíle, 2014: 5).

Revelador de esta heterogeneidad y de la ausencia de una línea estética centralizada, a pesar de los avances que poco a poco, como vemos, van (re)velando la fotografía, es también el fracaso de los rótulos generacionales aglutinadores. Si venimos de un campo habitado por poetas de la experiencia, poetas de la conciencia crítica, poetas de la diferencia, etc., nos encontramos en un momento en que ni la «generación poética del 2000» (Villena, 2010), ni la «Generación del 2005» (Plaza, 2005), ni la «generación desolada» (Morales Barba 2005 y 2009) ni los conceptos «autores deshabitados» (Abril, 2008) o «escritura del desconcierto» (Prieto de Paula, 2010) han acabado por triunfar, como tampoco lo hizo la ya comentada «generación del 99» (García Martín, 1999).

Esta variedad ha continuado forjando en años posteriores que la crítica, al enfrentarse al panorama de la poesía reciente en España, haya utilizado términos y metáforas como los siguientes para referir la multitud y variedad de autores y propuestas: «exuberancia selvática» (Naval, 2010: 119), «maraña» (Prieto de Paula, 2010: 28), archipiélago de «poetas-isla» (Sánchez, 2015: 6), «convivencia sosegada de idearios» (Morante, 2016: 12), «diáspora» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225) o «insobornable pluralidad» (Díaz, 2016: 11). Tales afirmaciones esconden, así, varios elementos comunes que ya han sido comentados y que aquí queremos recopilar: primero, que ante las variadas propuestas estéticas no existe un centro marcado y definido por una determinada poética, creado a partir de manifiestos grupales o de antologías programáticas (siguiendo la terminología de Ruiz Casanova [2007: 119]) en los que se señalen las líneas de fuerza de una corriente determinada a la que los autores puedan acogerse; segundo, que los acercamientos a la poesía española más reciente no han sido lo suficientemente profundos como para plantear una definición más certera de sus sendas (hay variedad, sí, pero no podemos definir el campo única y exclusivamente como una suma de individualidades sin prácticamente nexos en común); tercero, que ante la escasez de análisis amplios, se antoja necesario plantear ya una taxonomía de las líneas estéticas y temáticas del campo poético que nos ayude a señalar una primera cartografía sobre la cual poder desarrollar futuros acercamientos; y, cuarto, que ante la insistencia por parte

de la crítica de encontrar una retórica de la ruptura que permita afirmar la llegada a una nueva Ítaca, es necesario tomar consciencia de que los análisis deben partir de la idea de que nos encontramos en una nueva situación que no ha roto explícitamente con los padres para proponer diversas materializaciones, sino que ha asumido la existencia de tradiciones diversas concretadas en propuesta diferentes, que tendrán vinculaciones, pero que no necesitarán de marbetes generacionales para expresarse y agruparse.

Estamos en un momento en el que no son posibles más rupturas, pues no se puede romper más lo fragmentado: toca reconstruir las posibilidades de la poesía con los añicos y jirones, renovar con gusto y personalidad. El obsoleto ser *absolutamente moderno y rompedor* pasa por saber gestionar la herencia, tomar el pulso del presente y de la lengua a la luz de un concepto de tradición heterodoxo, cosmopolita o como fuere, pero en cualquier caso responsable, bien heredado –único modo de poder catalizar el futuro y advertir sus peligros–. (Reche, 2016: 16).

En fechas recientes, cuando nos planteamos la realización de *Lecturas del desierto: antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018) tuvimos que enfrentarnos estas cuestiones. Es por ello que afirmábamos que «un estudio sistemático podría revelar huellas, rutas y senderos sobre los que no se ha focalizado, e incluso destacar tendencias y puntos de inflexión en la poco transitada, pero bulliciosa, historia de la poesía española joven de los últimos años» (2018: 7). En el breve prólogo que abría el compendio (en el cual se recogieron poemas y entrevistas a 47 poetas jóvenes) realizamos una pequeña cartografía, concluyendo que, a partir de nuestras investigaciones y lecturas, podíamos señalar, al menos, cinco líneas estéticas fundamentales (derivadas del discurso experiencial, derivadas de la conciencia crítica, poesía best-seller, poesía silenciosa y poesía de la fragmentación y reestructuración del lenguaje) de las cuales brotaban, por combinación, cuatro líneas temáticas (nomadismo, lo pop, la retórica del cuerpo-género-sexualidad-enfermedad y, finalmente, la crisis). Hoy, casi un año después de la publicación de dicha antología, deberíamos incluir una línea más: el neorruralismo, que ha venido tomando fuerza en estos meses a partir de la obra de María Sánchez, de la concesión del Premio Félix Grande a Mario García Obrero (con catorce años) y del XXXIV Premio Hiperión a Maribel Andrés Llamero o de la publicación de *Neorrurales. Antología de poetas del campo* (Domene, 2018), que recoge la obra de autores de diversas generaciones para tratar de mostrar una genealogía justificada.

Estas líneas estéticas y temáticas, sin embargo, no pudieron ser desarrolladas por extenso en las páginas de *Lecturas del desierto*: creíamos conveniente, ahí, destacarlas y ofrecer las páginas siguientes a ejemplificarlas a partir de la obra de diversos poetas, abriendo nuevas sendas que pudieran ser posteriormente transitadas a partir de textos críticos, textos poéticos, entrevistas, publicaciones, etc. Queda pendiente, por lo tanto, en las páginas siguientes, construir sobre unos cimientos ya consolidados. Es decir, entrar de lleno en este entramado para cartografiar por extenso el territorio, proponiendo, así, un acercamiento en profundidad que nos ayude presentar un primer dibujo (una primera panorámica) del campo poético actual, a pesar de saber que este no será definitivo y que deberemos repensarlo y reactualizarlo en el futuro: detalle este ineludible al estar trabajando sobre un elemento vivo, en pleno proceso de evolución. Es por ello que, frente a los sintagmas y términos antes aludidos, preferíamos utilizar la imagen del desierto por dos motivos que aquí suscribimos:

Primero, porque este es un paisaje en permanente y rápida (re)construcción cuyo ecosistema resulta análogo al funcionamiento del campo poético, esto es: un espacio habitualmente considerado como un lugar inhóspito e inexplorado por unos pocos sujetos que en realidad se rige por unas dinámicas vertiginosas de visibilización/invisibilización que ocultan bajo la arena un gran registro de especies. En segundo lugar, porque, si cambiamos el foco de observación, la crítica (tanto por su cercanía temporal a los más recientes creadores como por la avalancha indiscriminada de publicaciones, editoriales y antologías de nuevos nombres, entre otros muchos motivos) todavía no ha abordado las dunas de la poesía actual con una visión global y panorámica. Sí ha dado constancia de su presumible diversidad, sobre todo a través de estudios parciales, aunque sin adentrarse en sus detalles. Somos conscientes, por tanto, de que este paraje puede parecer caótico, inconexo o efímero en un primer vistazo –de hecho, quizás lo sea, como la propia orografía de un desierto–. Ahora bien, creemos que un estudio sistemático podría revelar huellas, rutas y senderos sobre los que no se ha focalizado, e incluso destacar tendencias y puntos de inflexión en la poco transitada, pero bulliciosa, historia de la poesía española joven de los últimos años (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018).

Sin embargo, antes de pensar por extenso sobre ello, es necesario realizar una primera genealogía que nos permita visualizar de qué forma estos poetas iniciaron su andadura en el campo poético. Hablamos, como se comentaba en la introducción de este

trabajo (a la que remitimos para la justificación) de aquellos que comenzaron a publicar ya en los años dos mil, es decir, después de la disgregación del paradigma experiencial y tras la relajación de las polémicas mantenidas entre estos y los poetas de la conciencia crítica o los de la diferencia a los que hemos aludido en anteriores apartados. Coincide, en este sentido, que son autores nacidos en los últimos setenta o ya en los años ochenta: esto es, poetas que han vivido en un estado directamente no marcado por la dictadura franquista, que han desarrollado sus vidas en un país de la Unión Europea, que han convivido con el auge de las nuevas tecnologías y de las redes sociales desde su juventud y que han sido víctimas de una de las crisis económicas mundiales más duras y largas que se recuerdan en Europa desde el final de la II Guerra Mundial. Son autores, también, que, como ya se ha referido, han habitado un mundo atravesado por la muerte de los metarrelatos (Lyotard, 1984), por el auge del pensamiento débil (Vattimo, 1988), por el preconizado fin de la historia (Fukuyama, 1992), un mundo, al fin y al cabo, acelerado (Virilio 1997a y 1997b) y presentista (Hartog, 2007): un territorio *hipermoderno*, como diría Lipovetsky (2006), permanentemente conectado a lo real mediante los cotidianos discursos de la ficción:

Son todos hijos de la Transición democrática, nacidos a partir de 1975 y vivieron una infancia en la que el país despegaba hacia nuevos horizontes de progreso y modernidad. Se han encontrado un mundo hecho y también tienen por delante un mundo por hacer. No han desarrollado, por ello, una conciencia crítica, y las nuevas tecnologías han protagonizado, desde su más temprana adolescencia, los fenómenos culturales y de comunicación [...] No creen que la palabra pueda convertirse en una herramienta transformadora de la realidad, quizás porque consideran que el mundo que han heredado de sus padres es relativamente aceptable. Más bien entienden la poesía como un instrumento para conocerse a sí mismos, o para interpretar cuando los rodea, y su existencialismo moderado, a veces transformado en asco vital, trata de suturar las brechas que se abren en su mundo interior, y consideran que solo mediante la palabra pueden construirse los puentes necesarios que les devuelvan los vínculos perdidos con el mundo (González Moreno, 2016: 107).

Estudiar la más reciente poesía publicada en España supone, por lo tanto, atender a diversas emergencias que han modificado profundamente el campo poético y, a su vez, pensar sobre los condicionantes materiales en los que se han desarrollado los acontecimientos históricos. En unas reflexiones, Prieto de Paula planteaba una serie de detalles de la realidad contextual que la crítica debería tener muy en cuenta para lanzarse

a bucear entre estas agitadas aguas y que aquí debemos retomar para tratar de visualizar la metodología con la que trabajar:

La poesía hodierna ha de asumir una realidad contextual con mimbres muy distintos a los de entonces: un receptor no necesariamente vinculado al libro [...]; un sistema del que han caído los argumentos de autoridad de la crítica tradicional, arrinconada por una nueva crítica autoconstituida y sedicente —que no precisa del espaldarazo de ninguna academia o director de periódico— y más aún por una riada de internautas atendidos solo a su gusto [...]; la variedad de los soportes de la poesía, de los que el papel y aun el libro son ya solo una parte del conjunto [...]; y, en general, el abandono, cuando no el desprestigio, de la canalización rítmica y armónica que la poesía ha mantenido hasta ayer [...] Procede resituarse el papel de la subjetividad y al vertebración biográfica en la nueva poesía, en la que incide la estampida de los yoes producida a partir de la desintegración de los proyectos utópicos (Prieto de Paula, 2014: 3).

Aunque del tono sarcástico de Prieto de Paula parece emanar una suerte de visión pre-apocalíptica, en la que la «estampida de lo yoes» combinada con la «crítica sedicente» parece abocarnos hacia un estadio de caos crítico y poético con difícil solución, no creemos que tales detalles sean elementos negativos a la hora de asumir la necesidad de caminar las actuales sendas del campo poético. Si nos paramos a pensar y no extraemos conclusiones precipitadas, tampoco parece haberse dado un cambio tan profundo. Es cierto que la red nos ha ofrecido centenares de nuevas posibilidades a una velocidad tal que la crítica ha sido incapaz de caminar en paralelo con un armazón teórico definido que haya permitido asumir los cambios desde una perspectiva crítica: han sido nombrados y señalados, sí, pero en la mayoría de las ocasiones el tren del progreso tecnológico ha pasado de largo mientras nosotros todavía estábamos comprando el billete en la ventanilla, sin ser conscientes de la posibilidad de adquirirlo en plataformas web. Ahora bien, en cuanto al estatuto de la crítica, no parece tan claro que la democratización que internet ha permitido sea más negativa para la crítica poética de lo que lo fueron los espacios académicos y los suplementos culturales que, a fin de cuentas, actuaron guiados por determinados intereses vinculados con la acumulación de capital simbólico y económico (Bourdieu, 1995). Hay más ruido de fondo, es cierto, y ello dificulta la labor del crítico, que tiene que discriminar con mucho más ahínco y trabajo para, al cabo, desentrañar los aciertos y descartar los errores: si antes dos o tres decenas de revistas, suplementos culturales y editoriales nos permitían rastrear los relatos generacionales del

campo poético a partir de una activa participación en los procesos de canonización, ahora son unos cuantos centenares las que nos brindan esa posibilidad. No hay nada negativo *per se* en ello, sino más trabajo por delante para separar el trigo de la cizaña.

3.1 «No soy lo que soñaron»: la emergencia de los nuevos nombres en el año 2001

Y que solo yo escucho
con la cabeza enterrada en la almohada
MIRIAM REYES

Tras los cambios acaecidos en la poesía española hacia finales de los años noventa y después de las decenas de vaticinios que comprendieron el año 2000 como un umbral que, al ser atravesado, nos transportaría directamente hacia un renovado panorama lírico, nos encontramos, de nuevo, tras la última de las campanadas, ante un campo que continuó caminando las mismas sendas que los años inmediatamente anteriores. El *efecto 2000* poca repercusión tuvo en nuestro día a día (a pesar de que lo apocalíptico emergió en los medios de comunicación generando *shocks* sociales, tras la senda teórica de Naomi Klein) y, de igual forma, poca relevancia tuvo en la configuración de lo poético. La esperada retórica de la ruptura no emergió en antologías o manifiestos, ni tampoco (aunque fuera de forma implícita) se dejó entrever en los poemarios publicados en los primeros años del nuevo milenio. Ahora bien, el campo poético seguía esperando que la brecha iniciara su fractura:

Algunos lectores que buscan ser orientados, críticos, profesores, suplementos literarios, poetas de escaso interés, editores y empresas culturales comparten un sentimiento general y latente: la espera de una suerte de mesías, un gran poeta que con un libro revolucionario y rupturista haga evolucionar eso llamado *poesía española actual* para poder explicársela y encajonarla (Reche, 2016: 10).

Mientras eso ocurría, en 2001 vieron la luz numerosos volúmenes de autores de generaciones anteriores que consolidaban una obra que, en algunos casos, estaba ya firmemente asentada: tras una carrera iniciada con *El último de la fiesta* en 1987, Carlos Marzal publicó *Metales pesados*, que conseguiría el Premio Nacional en 2002; Luis

Muñoz, *Correspondencias*; Antonio Moreno, *Metafísicas*; Álvaro Salvador, *Ahora, todavía*; Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*; Jorge Riechmann, *Desandar lo andado*; Lorenzo Oliván, *Puntos de fuga* (Premio Loewe); Ángel González, *Otoños y otras luces*; Leopoldo María Panero, *Águila contra el hombre: poemas para un suicidamiento*; Antonio Orihuela lanzaba su antología, *Piedra, corazón del mundo*, mientras Fernando Beltrán hacía lo propio con *El hombre de la calle*, etc.⁸⁴

Sin embargo, la crítica vio la oportunidad para reclamar lo *nuevo* en otro tipo de volúmenes: en aquellos libros de poetas (habitualmente nacidos en los setenta) que habían iniciado apenas unos años antes su trayectoria, así como en las óperas prima de creadores jóvenes nacidos tanto en dicha década como en los ochenta. Sobrevolar estos libros nos permite no solo sostener esta tesis de la epifanía, sino también comprobar hacia qué geografías estaba siendo orientado el campo, gracias a la participación de sus más poderosos agentes y actores.

Sucede, por ejemplo, con Pablo García Casado, que publicaría en 2001 *El mapa de América* y reeditaría *Las afueras*, originalmente publicado en 1997 (Premio Ojo Crítico de Poesía) y que se articulaba en torno a la periferia, la evasión y el desengaño (Moyano, 2018). *Las afueras* es un poemario básico para comprender los desarrollos del campo poético hacia finales del siglo XX, en el que García Casado «ahondaba en el *topoi* urbano y en la existencia de quienes parecían quedarse al margen de cualquier idea de centro» (Mora, 2016: 427) a partir de «una narratividad sincopada que algo debe al mundo del cine y a las letras del rock» (García Martín, 1999), es decir, de unos versos desenfadados que, para Rodríguez-Gaona, podían apuntar, nada más y nada menos, que a un cambio inminente de paradigmas en la poesía española contemporánea por la notable fractura que planteaba con «su exploración de un costumbrismo contemporáneo, la plasmación de una nueva sensibilidad generacional y, quizá lo más determinante, la presentación de sus logros formales de manera consistente y reconocible» (Rodríguez-Gaona, 2015):

por más que se extiendan las ciudades hasta juntarse
unas con otras por más desengaños que el sexo la muerte
o las oposiciones nos deparen quedarán siempre las afueras

la oscuridad de los polígonos industriales la ineficacia
el ministerio de obras públicas por más que se empeñen
colectivos ciudadanos asociaciones de vecinos seguirán

⁸⁴ Para una revisión completa de las publicaciones de los años 2001-2002 se recomienda la consulta de amplio catálogo «La poesía al comenzar el siglo (2001-2002)» (Díaz de Castro, 2003)

amaneciendo los restos del amor en las afueras
(García Casado, 1997: 13).

Convertido en un canto generacional⁸⁵, *Las afueras* supo plasmar el determinismo posmoderno y el cansancio de la vida en la periferia, cuyo orden se impone no como una redención cínica, sino, más bien, como una losa sobre los habitantes de la urbe (Rodríguez-Gaona, 2015). La imagen fea y oscura del Nueva York lorquiano emerge, de alguna forma, en el contenido de las composiciones de García Casado, aunque se aleja de los tonos elegíacos y de la subjetividad lírica del poeta de Fuente Vaqueros (Morales Barba, 2006: 289), para acercarse a las tradiciones estadounidenses del *dirty realism* (dialogando, así, en el marco español, con las obras de Roger Wolfe, Violeta C. Rangel, Graciela Baquero o cierto David González)⁸⁶ y, a su vez, en una materialización de lo que hoy denominaríamos *glocalización* (García Canclini, 1999) que le permite aplicar a su Córdoba natal las particularidades de la dualidad *local/global* que ejemplifica la porosidad de las actuales sociedades y que determina la adquisición actual de lo identitario:

Desde luego, García Casado había bebido mucho de la tradición norteamericana (sin disimulo titularía su siguiente libro *El mapa de América*) pero más allá de un tributo a los escritores que admiraba, *Las afueras* era un profundo ejercicio de retratar y entender nuestro propio paisaje. García Casado habría leído a Carver, pero uno nunca dejaba de perder de vista que de aquello de lo que nos hablaba era de Córdoba (de una Córdoba de la mente, claro). La irrupción de García Casado y la enorme atención

⁸⁵ Al hablar de *Las afueras*, Ignacio Escuin Borao lo pondría en relación de importancia con la poética de Riechmann: «Volviendo a la cuestión de las actualizaciones, debemos marcar que Riechmann sí sentó un importante precedente con el libro del que hemos traído ejemplos citados [*El día que dejé de leer El País*]. Pablo García Casado, posteriormente, jugaría a algo semejante en su libro *Las afueras*, espina dorsal de la literatura del autor y fuente inagotable de inspiración para los jóvenes poetas que habitan el panorama poético actual (y la vida literaria) [...] a lo largo de sus tres ediciones, hasta la fecha, este libro se ha convertido en santo y seña de una nueva generación de poetas ya que recoge a la perfección el sentir de una nueva generación (que viaja a la deriva de una relación a otra con el ruido de fondo de la televisión y los excesos publicitarios)» (Escuin Borao, 2013: 74).

⁸⁶ Esta vinculación, fue ya destacada por Dieter Ingesnsschay: «No solo el mundo urbano de Wolfe es sucio, sino también las calles y las ciudades de *Mapa de América* de García Casado, e igualmente lo es la realidad en la obra de David González [...] así mismo es sucia la constante búsqueda de sexo de Violeta C. Rangel, que vierte en lirismo el vocabulario de la calle [...] Lo importante es que estos modelos de experiencia abren de nuevo una dimensión de incertidumbre existencial en el contexto de la articulación lírica y que su carácter primario es la transnacionalidad. Cuando los poemas de Wolfe y de Casado tematizan el “American way of life”, cuando Wolfe sustituye el ajenjo de Baudelaire por Bourbon, cuando los cigarrillos llevan la marca Winston y cuando aparece James Mason, el neurótico urbano de la película, se ha dado el primer paso para romper con la sedimentaria poesía española autorreflexiva. Después de logrado esto, el *realismo sucio* del futuro gozaría seguramente de buena salud, pues se nutre de las cosas feas del mundo» (Ingesnsschay, 2002: 47).

que se le prestó supuso que la poesía española se manchara un algo de realidad sin caer en la copia (López-Vega, 2013b)⁸⁷.

El mapa de América plantea, por su parte, un desplazamiento geográfico «hacia una denuncia que perdía contundencia al aproximarse a la mitología *beatnik*» (Bagué, 2008: 57)⁸⁸: «luego casas pequeñas negros fábricas del extrarradio / y luego los sembrados los pequeños regadíos la autopista / el límite del estado y luego américa» (García Casado, 2001: 21). Tras una ópera prima como *Las afueras*, el problema, dice Luis Antonio de Villena, era sobrevivir a él (en López Vega, 2013b). O, mejor dicho, diríamos, sobrevivir al relato y los argumentos de fuerza que sostenían el campo poético hacia finales del siglo XX, muy apegados a las tradiciones del realismo más clásico:

En nuestra opinión, que la obra de García Casado no alcanzara a instituirse en un modelo para sus contemporáneos -como fue costumbre con otras poéticas exitosas- podría obedecer a que el poeta respondía a un concepto distinto de la actividad literaria, que no encajaba en la cultura corporativa dominante en aquellos años. Es decir, el autor de *Las afueras* nunca pretendió arrogarse representatividad mediática alguna, una circunstancia que evidencia tanto la reducida agenda temática de los medios culturales masivos como un sentido más independiente de la creación artística (Rodríguez Gaona, 2015).

Otro caso es el de Ariadna G. García, que tras la edición de *Construyéndome en ti* en 1997 en la editorial independiente Libertarias-Prohufi, publicó en 2001 *Napalm. Cortometraje poético*, en el que cobra protagonismo la sintaxis del cine (Bagué y Santamaría, 2013: 32; Medel, 2004: 34-35; Barrera, 2001: 16) con la finalidad de ofrecer un proyecto independiente y autónomo que ofrece «un montaje basado en la yuxtaposición de experiencias de distintos personajes que pretende dar forma poética a un determinado modelo (dado o inventado) de conductas en el mundo de las relaciones

⁸⁷ En opinión, de nuevo, de Rodríguez-Gaona, «La clave del encanto de *Las afueras*, sin embargo, está en las resonancias que establece con las vivencias de sus lectores. La narratividad permite trabajar un lirismo ficcional, que evita todo patetismo mediante el empleo reiterado del ridículo. Consecuentemente, García Casado no apela a lo sublime –la emoción desde el lenguaje elevado- sino a la identificación, a la representatividad, a la empatía sociológica. El poeta se deja imbuir por escenarios del imaginario popular industrializado, pero su propuesta es muy distinta a la del pop culturalista de Pere Gimferrer o Luis Alberto de Cuenca: los protagonistas aquí han perdido su identidad, y ya no se lamentan, pues se reconocen como parte de un melodrama que se repite en toda geografía citadina. De una forma oblicua, *Las afueras*, en sus situaciones reales pero exageradas, también es parte de la españolísima tradición del esperpento» (2015).

⁸⁸ Sobre *El mapa de América* dice Vicente Luis Mora: «Esta obra se presenta como un itinerario que sustituye a la realidad, creando “un continente alternativo» (Moyano, 2008: 159). Además, se construye como una meditación sobre el viaje sin destino. Un viaje compuesto mediante referentes que proceden del imaginario cultural norteamericano. Se trata de un universo que encaja dentro de la estética beat, donde la presencia de la carretera y del viaje es trascendental» (2018: 4).

afectiva» (García, 2001: 7) y que tiene en el eclecticismo de sus influencias y en la inserción de elementos provenientes de tradiciones y estratos culturales diversos su seña de identidad:

Suma diversa de influencias (del lema inicial de fray Luis de León a la banda sonora del grupo musical Korn en la escena primera, o citas de Rosario Castellanos y Julio Cortázar), en este proyecto estallan escenas a través de una voz ajena al lastre aparente de la contención [...] *Napalm* es una obra que se desborda en la definición de escenas yuxtapuestas que reivindican en el detalle la actualidad: desde Korn a toda la tramoya que en cada escena remite a una actualidad muy marcada y definitoria; desde las liposucciones o el universo informático de PCs y hackers (Díaz Rosales, 2014: 43-44).

Ariadna G. García propone una poética, como resaltó Ricardo Ruiz, con imágenes turbadoras de gran dureza, con metáforas de alta temperatura erótica, con un léxico de alusiones tecnológicas y con un lenguaje contundente basado en el versolibrismo con cierta tendencia al prosaísmo narrativo; en definitiva, «una poesía directa, rebelde, urbana, innovadora, subversiva, ajena al convencionalismo formalista y de marcado estilo experiencial, figurativo y realista, que rehúye el sentimentalismo vacuo y manido sin perturbar su fuerza expresiva y su intenso lirismo» (Ruiz, 2001). Sin embargo, en ciertos momentos del poemario todavía encontramos versos, como los de «Imán» que nos recuerdan por su recurrencia a los ritmos y métricas tradicionales, así como por sus imágenes hasta cierto punto cercanas a la cotidianeidad y el autobiografismo a las poéticas experienciales (salpicadas, eso sí, de un tono más duro y directo pero que no por ello alcanza las formulaciones realistas más duras y críticas como las de Antonio Orihuela, David González, Roger Wolfe, Karmelo Iribarren o, incluso, el ya citado Pablo García Casado): «En la calle es distinto, / la gente nos recibe con una calurosa bienvenida a base de volcanes, / y el odio es un revólver / que apunta a nuestras manos cuando van enlazadas, / que apunta a nuestros labios si nos damos un beso. / Pero somos más fuertes, / y nuestro corazón bombea en las ventanas sin miedo a los cristales» (2001: 17).

José Luis Rey, por su parte, entró en la escena poética gracias a *Evangelio español*, que consiguió un accésit de Premio Adonáis en 1996 y que se hizo con el Premio Andalucía de la Crítica. En 2001 publicó *La luz y la palabra* en Visor (convirtiéndose desde entonces en un asiduo del sello madrileño al publicar todos sus siguientes volúmenes en la citada editorial, la inmensa mayoría de las veces gracias a diversos

premios vinculados, como el Jaime Gil de Biedma, el Loewe o el tantas veces discutido Ciudad de Melilla)⁸⁹. No deja de resultar sintomática de esa necesidad de encontrar a un joven poeta que abanderara el futuro de la poesía española la rápida asimilación de la obra de José Luis Rey entre las más relevantes editoriales vinculadas a la poesía de la experiencia. Sin ir más lejos, Moreno Ayora, en este sentido, lo definió, en un breve texto para el *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, en el que vinculaba su obra con la del Cernuda más reclamado por los experiencialistas, como «Cabeza de una generación» (Moreno Ayora, 2002: 127). A nivel textual, sus poemas de estilo himnico (Bagué, 2008: 68 y 2012: 36), y clásico (Mora, 2016: 443) entroncan, ya desde sus títulos, con la vertiente culturalista de algunos poetas del 68 (cierto Gimferrer —que escribió unas breves palabras al inicio de *Un evangelio español* y a quien dedicó José Luis Rey la primera sección de este poemario—, cierto Carnero y, sobre todo, el Luis Alberto de Cuenca de *Scholia* o *La caja de plata*) y con el estilo experiencialista por la recurrencia al endecasílabo y el alejandrino, como sucede en: «Velázquez», «El público visita el panteón», «Paisaje federal en Cartagena», «Entierro del Conde Orgaz» o «Visión después de la fiesta» (recordemos, por ejemplo, «Los convidados de la fiesta», de Carlos Marzal, o «Los convidados de las últimas fiestas», de Felipe Benítez Reyes) o «Epifanía en La Granja», en el que leemos unos juanramonianos versos: «Mis manos hoy / florecen como rosas. / Mis palabras / ascienden como pájaros: son tuyas. / Y tú eres mío, sí, ya es hombre el hombre, / pues late en él la tierra. / Jardín, vida. / Tú nunca morirás ni yo contigo» (2001: 27). Hablamos, en definitiva, de un poeta que, en opinión de Vicente Luis Mora, «guarda una fe ciega en la palabra [...] conserva una idea moderna de la poesía y la belleza, y tiene un respeto reverencial por la tradición, materializado en ecos y homenajes hacia sus maestros (Gimferrer, Dickinson, Blake, Juan Ramón Jiménez, etc.)» (2016: 443).

De una tradición similar brotan los poemas de Milena Rodríguez (actualmente profesora en la Universidad de Granada), que publicó en 1998 *El pan nuestro de cada día*

⁸⁹ Curiosas son, si tenemos en cuenta estos detalles, las declaraciones del poeta en una entrevista de Luis Miranda para el *ABC* de Sevilla tras obtener el XVI Premio Internacional de Poesía Jaime Gil de Biedma: «Este es el problema del mercado literario, que hay que presentarse a premios. Yo siempre he defendido la poesía en sí misma, y estoy en contra de muchos que quieren convertir la poesía, que es el último bastión de la libertad en literatura, en mercado y en escalafón. Hay gente que se cree realmente lo de los premios. A mí me acaban de dar uno y yo digo que esto es la forma más rápida de publicar un libro y que hace que llegue a más gente. En realidad, deberíamos volver a aquella época de Jiménez, de Lorca, en que los poemas valían por sí mismos. Pero el mercado también tiene cosas buenas, como que hoy haya ediciones accesibles de poetas extranjeros» (Miranda, 2006).

(Premio de Poesía Federico García Lorca de la Universidad de Granada) y que en 2001 publicó *Alicia en el país de lo ya visto* (en Maillot Amarillo, editorial de la Diputación de Granada y uno de los principales altavoces de la poesía de la experiencia). Versos, como los de «Una habitación propia», nos trasladan a la alcoba tantas veces visitada por Luis García Montero («Habitación 219» de *Habitaciones separadas*, por ejemplo, de tan kavafianos ecos), Abelardo Linares («Hotel reforma: habitación 952» de *Espejos*), Carlos Marzal («Domingo bajo las sábanas» de *La vida de frontera*) o Inmaculada Mengíbar («Una película» de *Pantalones blancos de franela*)⁹⁰ y recuerdan, en gran medida, al estilo de García Montero en los giros finales de las composiciones que otorgan un toque a caballo entre lo irónico y lo existencialista: «Y sentimos un ruido allí en el pecho / y abrimos / y no hay nadie / solo la soledad dando portazos» (Rodríguez Gutiérrez, 2001: 15)⁹¹. No debe extrañarnos, por lo tanto, que, en otras composiciones, Milena Rodríguez tome la ciudad de Granada como objeto del poema, volviendo al lugar común de varios de los autores anteriormente citados (recordemos «Me persiguen...», «Nocturno» o «Sonata triste para la luna de Granada», por ejemplo, de García Montero, que tanto se dejó influir, en este sentido, por el Lorca anterior a *Poeta en Nueva York*), aunque, ahora, desde la visión del migrante: «Aquí ya no soy yo sino mi isla / y su dolor exótico, sin marca. / Y a pesar de los amigos que son ciertos / me vuelvo mar a veces, hago agua» (2001: 21). Pese a estas intertextualidades, también es cierto, sin embargo, que en ocasiones los versos de Milena Rodríguez se quiebran o se alargan (hasta alcanzar la prosa), tomando como referentes a los poetas latinoamericanos a quienes ha dedicado numerosas investigaciones, como sucede en «Blancanieves y los enanitos» (poemas en prosa) o en «Otra vez el mar (oda a Alfonsina Storni)» (poema en versículos).

⁹⁰ Dice sobre esta dualidad privado-público Alicia Bajo Cero en *Poesía y poder*: «En conexión con la espacialidad intimista y privada aparece el tópico del hotel, cuyo interés se centra, entre otras cosas, en que selecciona socialmente a los personajes» (2019: 142). Alicia Bajo Cero amplía el análisis, también, a la canción de autor, focalizando en el Sabina de *Hotel, dulce hotel*.

⁹¹ Los matices irónicos, muy presentes en la lírica de Gil de Biedma y de Ángel González, son un lugar común en la lírica de los autores de la experiencia, que tanto reclamaron las enseñanzas de estos dos autores, y se convierten, también, en motivo recurrente, como han señalado Luis Bagué y Alberto Santamaría (2013: 24-26) en los poetas más jóvenes del nuevo milenio, como Ben Clark, Abraham Gragera o José Luis Gómez Toré. Sobre esta genealogía, decía Antonio Jiménez Millán: «De las diferentes poéticas de la modernidad puede extraerse la conclusión de que la poesía como ejercicio de inteligencia se ha apoyado frecuentemente en la ironía. Una ironía que implica cierto descreimiento y, sobre todo, desacralización: de la supuesta esencia del yo poético» (1996: 13). En las últimas décadas señala Jiménez Millán su presencia en Luis Alberto de Cuenca, Ana Rossetti, Javier Salvago, Jon Juaristi, Germán Yanke, Luis García Montero, Amalia Bautista, Aurora Luque, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Álvaro García, Juan Bonolla o José Luis Piquero, entre otros.

Rafael Espejo, también hijo de los setenta, que había publicado en Granada *Círculo vicioso* (Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada) en 1996 y *Con* (Cuadernos del Vigía) en 1999, se alzó en 2001 con el Premio Hiperión de poesía (*ex aequo* con Ariadna G. García) gracias a *El vino de los amantes*, en el que lo clásico emerge en un brindis «por una recreación personal sobre los tópicos relacionados con la brevedad de la belleza, donde el elogio de la caducidad contrasta con la brevedad de la belleza» (Bagué, 2012: 35). Es sencillo ubicar la poética de Rafael Espejo en el ámbito de influencia de la otra sentimentalidad granadina y la poesía de la experiencia con tan solo atender a la página de agradecimiento del volumen: «Incapacitado yo para disociar la vida y la literatura, todos los poemas de este libro tienen nombres y apellido», que son los de Luis García Montero, Álvaro Salvador, Luis Muñoz, Carlos Pardo, Andrés Neuman y Luis Melgarejo (Espejo, 2001: 57). También podemos establecer estos nexos a partir de elementos extratextuales, como su rápida inclusión ya desde el primer número (de 2006) como reseñista habitual de *Paraíso: revista de poesía*, dirigida por Juan Carlos Abril y publicada por la Diputación de Jaén⁹². En una clara reafirmación de la tradición experiencial, y con la finalidad de asentar a Rafael Espejo como uno de los continuadores de la corriente, José Luis García Martín dice en una reseña de *El Cultural*: «¿Poeta de escuela? Sí, de una de las mejores que un poeta joven ha podido encontrar en la última década. Y con capacidad para abandonar el coro y convertirse en solista» (García Martín, 2001). Menos explícito, aunque cabalgue tras las mismas huellas, fue Juan Carlos Reche: «Si echamos un vistazo a algunos títulos de sus poemas, encontraremos sonetos, elegías, fábulas, postales, bodegones, epigramas, paisajes, simulacros..., en definitiva, composiciones clásicas occidentales» que son materializadas «con la búsqueda de un lenguaje preciso, de fractura clásica, para hablar de los temas de siempre» (2010: 52)⁹³. Sirvan, como muestras de lo dicho, estos versos de *El vino de los amantes*, que recogen el tono sentimental y amoroso que atraviesa el libro y lo hacen con una dicción, un estilo

⁹² Rafael Espejo publica reseñas de *La sal*, de Mariano Peyrou (2006), *Adiós a la época de los grandes caracteres* de Abraham Gragera (2007), las obras completas de Watanabe (2009), la poesía completa de Joaquín O. Giannuzzi (2010) y de la poesía completa de Karmelo C. Iribarren (2013).

⁹³ No deja de resultar sintomático de qué forma la crítica vuelve, al hablar de estos autores, sobre los detalles esencialistas que ya fueron utilizados para hablar de los poetas de la experiencia. Esos «temas de siempre» recuerdan al esencialismo «que congela, igualmente, los objetos en la eternidad al negarles la posibilidad de cambio, puesto que las esencias, como se sabe, son inmutables. Bastará con proclamar que la versión propia de la literatura constituye su esencia para descalificar, por contingentes, el resto de modelos» (Alicia Bajo Cero, 2019: 68). Recuerdan estas palabras de Reche, por ejemplo, a los apuntes de Jesús Bonilla en *Selección nacional*: «Los resultados que la realidad nos propone no pueden ser muy variables: amor, desasosiego, temor a la muerte, repugnancia por el paso del tiempo... Los de siempre» (García Martín, 1995: 121-122).

y unas imágenes que podemos vincular directamente con los presupuestos experiencialistas propios de principios y mediados de los noventa:

Me aprietas silenciosa. Tú también tienes frío.
Pero los dos sabemos que quizás
sea mejor así,
caminar solitarios los recodos del pueblo
y a espaldas del convento
—piedras despellejadas con verdín—
nuevamente entregarnos en un culto
feliz porque salvaje:
dos mamíferos
que luchan contra el medio por conservar no más
que su sangre caliente.
(Espejo, 2001: 45)

También de 2001 es la ópera prima de Joaquín Pérez Azaústre, *Una interpretación*, publicado en Rialp gracias al Premio Adonáis. Azaústre, cordobés de nacimiento y afincado en Madrid, donde había coincidido con José Luis Rey, era, por entonces, becario de la Residencia de Estudiantes. Desde una óptica que tiende hacia lo que Luis Muñoz denominó «nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998), *Una interpretación* se construye a partir de un recorrido por la historia de España desde la Guerra Civil, apoyado en el influjo de Eliot, Rilke y, sobre todo, Claudio Rodríguez, como sucede, por ejemplo, en «Estampa del exilio»:

Tu puente de agua blanca va y se extiende
más allá del país de los naufragios.

El faro verde de estribor te avisa,
vas nadando con fe hasta la baranda.

Te extrañas. Nadie sale a recibirte.

Estás aquí, en un barco
de vidrio silencioso
y descubres de pronto nuestra fiesta
de huérfanos que sueñan con el mar.
(Azaústre, 2001: 17).

Los poemas de *Una interpretación* nos ofrecen un viaje, en algunas ocasiones desde la mirada de Ícaro («El perfume de las nubes» o «Una noche de conjuros y ebriedad») y, en otras, desde un posicionamiento mucho más cercano a lo terrenal («Parada en la Calle Velintonia» o «De una hermosa muchacha que despierta en 1939 tras un largo sueño»), aunque siempre sus versos están salpicados de ese cariz simbolista de tintes «elegíacos» (Bagué, 2012: 36) que, en opinión de Luis Antonio de Villena, marcaron años antes la «ruptura interior» de la poesía de la experiencia (Villena, 1997). La deuda, por lo tanto,

con las poéticas experienciales y con el nuevo simbolismo de Luis Muñoz es más que patente (así como con parte de las poéticas de la Generación del 50) y se explicita no solo en las composiciones, sino también en sus declaraciones. En una entrevista con Carmen Azaústre, el poeta contestaba de la siguiente forma a una pregunta sobre los personajes de sus obras con unas reflexiones que, en cierta medida, dialogan con las teorías de García Montero sobre la poesía para los seres normales (1993b): «En cuanto a los personajes, trato de que sean tan reales y creíbles como yo mismo, como la gente que he conocido, de manera que pueda pararme a escucharlos hablar y reconocer que son ellos quienes lo hacen, sin impostura, porque los personajes han de hablar tal y como son» (Azaústre, 2016). De nuevo, un recorrido por su siguiente obra nos indica un acercamiento a los espacios editoriales y a los premios que durante estas décadas coparon las poéticas figurativas: *Delta*, de 2004, fue publicado en Visor como accésit del XV Premio Jaime Gil de Biedma; *El jersey rojo*, de 2006, también vio la luz en Visor, galardonado con el XVIII Premio Loewe de Creación Joven; en 2011, *Las ollerías* se hizo con el XXIII Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe y, por tanto, fue editado por Visor; *Vida y leyenda del jinete eléctrico*, de 2013, consiguió el XXIII Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma que le permitió, de nuevo, aparecer en el catálogo de Visor; finalmente, en 2016, su antología *Ella estaba detrás del laberinto*, fue publicada por la editorial afín a la *poesía best-seller* Frida Ediciones⁹⁴.

Tras la publicación en 1997 de *Un intruso nos somete* (de nuevo gracias al Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada), Juan Carlos Abril lanzó en 2001 *El laberinto azul* (accésit del Premio Adonáis que, ese año, lo ganó Joaquín Pérez Azaústre). La poética de Juan Carlos Abril está fundamentada, dice Bueno Maqueda, en la evocación de experiencias personales, que le sirven para construir una voz propia como identidad y para ejercitar la memoria en un intento de encontrar resquicios que le posibiliten reconstruir el futuro (2008: 11). Aunque *Un intruso nos somete* es un poemario en el que se dejan entrever elementos propios de la poesía de la experiencia monteriana (no en vano fue García Montero su director de tesis doctoral), como podemos atisbar en composiciones como «Ojos anónimos» o «Mentira», la obra de Juan Carlos Abril señalaba ya en nuevas direcciones (similares a las marcadas por Carlos Pardo, Jorge Gimeno o Luis Muñoz) que acabarían por materializarse en *El laberinto azul*: «aunque el

⁹⁴ Sobre las vinculaciones entre los principales valedores de la poesía de la experiencia y los actuales poetas *best-seller* hablaremos en el apartado «4.4. “Te deseo un poema sin adornos”: sobre la poesía *best seller* y los procesos de *bestsellerización*».

lenguaje es sencillo, este dista mucho del tono conversacional de la poesía de la experiencia, acercándose a un simbolismo de claras connotaciones clásicas, extraído del ambiente rural y enmarcado en referencias intertextuales provenientes del mundo ficticio de los cuentos infantiles» (Benavente Macías, 2008: 139) y que recuerda, en numerosas ocasiones, al Machado de *Soledades* con ecos, también, de cierto Juan Ramón Jiménez:

De tanta claridad, un mediodía
quedarse deslumbrado.
Entonces, ciego,
la belleza extraviada de las luces
esconde un tacto débil, mediodía
de la uva, del susurro
ardiente, del proceso que se engulle
—por imperfecto y corto—
en su nube de almíbar tan lejana
que en el centro madura.
(Abril, 2001: 11)

Fue entonces cuando en 2001 Fruela Fernández, ya nacido en 1982 en Langreo (Asturias), publicó *Círculos*, un «aplicado cuaderno de ejercicios más o menos valentianos» (López-Vega, 2013c) en el «que sabe conjugar lo despojado y la urgencia de la sensación, muchas veces empapada de nihilismo» (Morales Barba, 2006: 54), que le valió el favor de los antólogos:

Aquel prometedor comienzo, sumado a una notable habilidad para la autopromoción y el compadreo intergeneracional (conste que no lo menciono como un defecto, sino como un complemento la mar de efectivo en esta España mía, esta España nuestra), le sirvió para aparecer en algunas de las más cacareadas antologías de poesía joven de los años siguientes (López-Vega, 2013c).

Es hasta cierto punto lógico que la crítica, deseosa de encontrar al poeta que marcara el devenir de una nueva generación, viera en su juventud una perfecta ocasión para comenzar a promocionarlo a partir de su inclusión en diversas antologías: sus poemas fueron recopilados en *La lógica de Orfeo* (Villena 2003), *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (García, López Gallego y Tato, 2003), *Ventanas altas: vertientes de la poesía actual en Asturias* (Sánchez Torre, 2006), *Última poesía española* (Morales Barba, 2006), *Deshabitados* (Abril, 2008) o *La inteligencia y el hacha* (Villena, 2010), además de en el número 7 de *Zurgai* en 2008, un ejemplar dedicado a *Voces del norte*. El cariz programático de la inmensa mayoría de ellas nos indica que diversos antólogos comenzaron a tener en cuenta la obra de Fruela Fernández a la hora de definir la más contemporánea poesía española, aunque posteriormente su carrera ha sido demasiado

intermitente. A su vez, también fue incluido en la nómina de colaboradores de *Clarín. Revista de literatura* (editada por Nobel y dirigida por José Luis García Martín desde la Asturias natal de Fruela Fernández), en la que llegó a publicar hasta trece textos de forma no periódica entre 2001 y 2009⁹⁵ y de *Poesía digital*, en la que aparecen, al menos, tres documentos⁹⁶. Sin duda, un recorrido muy amplio para un libro que él mismo califica de plaquette (2013: solapa). Todo ello no deja de resultar curioso si tenemos en cuenta que el siguiente poemario que publicó fue *Folk* en 2013 y que su labor durante esos doce años se centró más en la traducción.

Por otros derroteros transita el primer libro de Vanesa Pérez-Sauquillo, *Estrellas por la alfombra*, publicado en 2001 por Hiperión gracias al IV Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal. Es su poética, dice Rafael Morales Barba, una pulsión no exenta del grito reivindicador del yo cercenado en el diálogo amoroso (2006: 54), que se materializa en este dietario sentimental en el que la aceptación gozosa y la reivindicación tienen en la autora «una inquieta reflexión muy vívida, y donde el dolor va imponiendo su gravitación demoledora, pero sin enquistarse en este registro» (2006: 54): «Esta mañana supe / que me visto en tus verbos, / desayuno tu nombre / y me quedo perdida, como tonta, / si me encuentro algún “no” / camino de la tarde, / camino de la noche» (2001: 17). La visión de amor en Pérez-Sauquillo es dolorosa, desgarrada y cuestionadora, y se ve atravesada por lo irónico (Calabrese, 2017), así como por la interrelación (un tanto romántica y, hasta cierto punto, existencialista) de los pares vida-sueño y llanto-amor: «Una vida abierta al sueño que origina vida, al llanto que teje compasión, al amor que se transforma en barco, al cuenco que acoge y ofrece los milagros, una vida así es, casi forzosamente, vida que transita hacia más vida» (Herrero de Miguel, 2016: 273). El amor como fuente de dolor que trasluce en los versos de Vanesa Pérez-Sauquillo se interrelaciona con una amplia tradición de la que emanan no solo las imágenes y el tono de los mismos, sino también ese «decir claro» (Morales Barba, 2006: 54)⁹⁷. Así, la poesía

⁹⁵ Estos textos son: «Pequeña antología canadiense» (2001), «Marino Gómez Santos, cronista de un tiempo de silencio», «Brorwyn: La destrucción o el amor» (2001), «Eduardo Jordá, viajero y estable» (2002), «Martín López-Vega, la huida hacia el encuentro» (2002), «Hölderlin: una lectura de(sde) Luis Cernuda» (2002), «Jordi Doce, la búsqueda y la duda» (2002), «Juan Antonio González Iglesias» (2002), «Kostas Kariotakis: et in arcadia ego» (2003), «Los vivos y los muertos» (2004), «La pena de Bélgica» (2005), «Trece tentativas sobre Cormac McCarthy» (2008) y «Sentido y lugar de Patrick Kavanagh» (2009).

⁹⁶ Estos documentos son: «El discreto inmunólogo Miroslav Holub» (2007), «Gumbo español» (2008) y «Del reino meridiano» (2008).

⁹⁷ Otra vertiente creativa de la poesía de Vanesa Pérez-Sauquillo vincula su obra con Nicanor Parra y la autoparodia: «lo invoca en el poema que comienza con el verso “Este es mi contestador automático” [*Bajo la lluvia equivocada*, 2006]. Esta autora, aunque no entra de lleno en el terreno de la ironía, sí tiene zonas

de Vanesa Pérez-Sauquillo se construye, tal y como ha señalado José Luis Gómez Toré, con una mayor cercanía a la poesía de los años ochenta, focalizando en el tránsito constante entre experiencia y transfiguración simbólica, en la evocación sentimental y en el distanciamiento irónico (Gómez Toré, 2013: 171), pero, todo ello, sin abandonar un poso reivindicativo que no estaba presente en otros poetas estrictamente contemporáneos de los que ya hemos dado cuenta. Así se percibe en la siguiente composición:

No te apagues en esta noche coja.
No. No te me apagues.

Que sé que el viento afuera
va crepitando ramas.
Que sé que ya mi nombre
no asoma a las palabras
en esta calma fría
en que el humo
hasta el humo,
tiene prisa.

Hasta que el corazón me deje sola,
no te apagues, amor,
de entre mis dedos.
Espera a que me duerma.
(Pérez-Sauquillo, 2001: 33).

Con cierta presteza, los poetas anteriormente citados (como en algunos casos ya se ha adelantado) comenzaron a copar las páginas de muchas de las antologías que se publicaron en los años inmediatamente posteriores. Pablo García Casado ya había sido tenido en cuenta, tras la publicación de *Las afueras*, por Isla Correyero en *Feroces* (1998) y por José Luis García Martín en *La generación del 99* (1999), lo cual nos indica, por lo pronto, que se dio un rápido intento de reclamar su obra por parte de los antólogos de dos de las corrientes enfrentadas durante los noventa. José Luis Rey, por su parte, está en *Milenio. Ultimísima poesía española* (Rodríguez Cañada, 1999), *La otra joven poesía española* (Krawietz y León, 2004), *La inteligencia y el hacha* (Villena, 2010), *El canon abierto* (Sánchez García y Geist, 2015), *Fugitivos* (Aguado, 2016) o *La cuarta persona del plural* (Mora, 2016), entre muchas otras. Comparte espacio con Rafael Espejo en *La inteligencia y el hacha*, quien también está en *Deshabitados* (Abril, 2008), en *Campos magnéticos. Veinte poetas españoles para el siglo XXI* (Abril, 2011) y en *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI* (Andújar Almansa, 2018). Joaquín Pérez

lúdicas donde lo cotidiano se desrealiza y se desacraliza por medio de un lenguaje cargado de sugerencias ilógicas, y siempre en el dominio del tono coloquial» (Luján, 2013: 160).

Azaústre fue también incluido en *La inteligencia y el hacha* (Villena, 2010) y en *Edad presente: poesía cordobesa para el siglo XXI* (Lostalé, 2003), en la que comparte páginas con Pablo García Casado, José Luis Rey y Rafael Espejo. Juan Carlos Abril, por su parte, vio su obra ya publicada en compendios programáticos e históricos como *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* (Villena, 1997), *Yo es otro* (Rodríguez, 2001), *La inteligencia y el hacha* (Villena, 2010) y *Centros de gravedad. Poesía española del siglo XXI* (Andújar Almansa, 2018). Todos ellos, salvo Milena Rodríguez, son antologados por Ariadna G. García, Guillermo López y Álvaro Tato en una de las más relevantes antologías de principios del siglo XXI: *Veinticinco poetas españoles jóvenes*⁹⁸. Aunque Vanesa Pérez-Sauquillo camina, hasta cierto punto, por otras sendas (como sucedía con García Casado), tal y como demuestra su inclusión en *Voces del extremo. Poesía y resistencia*, también ocupó páginas en las señeras *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (García, Tato y López Gallego, 2003) o en *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el Tercer Milenio* (Bagué, 2012). El eclecticismo visible en estos compendios, que lleva a los antólogos a incluir la obra de autoras y autores que conciben la poesía desde la heterogeneidad junto a la de quienes toman abiertamente el canon experiencial como modelo, responde a la necesidad imperante por parte de la crítica de construir un nuevo relato de lo poético (o, más bien, un relato similar en el que cambian los actores), así como al «efecto bola de nieve», que ha marcado desde hace décadas los proyectos antológicos en la España contemporánea, tal y como aseverara Lanz (1998: 281-282), según el cual sucede que muchos antólogos acaban seleccionando para sus antologías a aquellos poetas que ya fueron incluidos en compendios anteriores. Un poeta existe si está en las antologías, que son, al fin y al cabo, las recopilaciones que han permitido a la crítica (que en muchas ocasiones no transita los poemarios, sino los compendios) señalar las direcciones historiográficas de la poesía española. Lo cual tiene, como dijera Jordi Doce, unas consecuencias fundamentales para comprender las derivas, devaneos e inercias que se dan en el campo poético:

Se trata, a todos los efectos, de una estrategia de perpetuación como árbitro de la escena literaria, a la que contribuye la peculiar conformación de la misma en torno a núcleos de poder con pie en las instituciones (locales, autonómicas, centrales). Lo

⁹⁸ Aunque dedicaremos un extenso apartado a las antologías, hemos querido destacar aquí que hay por lo tanto, una voluntad por parte de las instancias legitimadoras del campo poético, de ayudar a establecer a estos jóvenes autores en los procesos de canonización a partir de su inclusión en antologías de diversos tipos: programáticas, panorámicas, locales, etc., con la finalidad de ofrecer una imagen de renovación y de construir nuevas líneas de fuerza que articulen el polisistema literario futuro sobre sus poéticas.

que al principio constituye un movimiento más o menos espontáneo de escritores jóvenes que tratan de buscar un espacio propio y evolucionar al margen de sus mayores, se domestica y petrifica rápidamente en manos de un antólogo prestigiado socialmente a quien preocupa, sobre todo, controlar el movimiento de las promociones que le suceden (Doce en Sánchez Robayna, 2005: 292-293).

En un momento como este: de cambio vaticinado, en el que los diversos agentes del campo y los consumidores desean ser testigos de un cambio de paradigma en el seno del campo literario, la publicación de estas primeras y segundas obras de autores jóvenes parece ser comprendida como el primer aviso de que las placas tectónicas del polisistema literario van a comenzar a agitarse. Sin embargo, un rápido vistazo como el de las páginas anteriores nos invita a pensar con claridad que, en el fondo, muy poco se estaba modificando. Las obras que en 2001 nos ofrecieron Ariadna G. García, José Luis Rey, Juan Carlos Abril, Milena Rodríguez, Rafael Espejo, Joaquín Pérez Azaústre y, en menor medida, Fruela Fernández (no incluyo a García Posada ni a Vanesa Pérez-Sauquillo por las consideraciones antes aludidas) no son síntomas de que nos encontremos ante una *nueva* poesía, sino ante unos *nuevos* poetas. En sus versos, transpiran los mecanismos del distanciamiento brechtiano, las enseñanzas del monólogo dramático teorizado por Langbaum y un uso del lenguaje que tiende a la narratividad y al empleo de los ritmos y métricas tradicionales; es decir, las características que ya Molina Campos (1988) atribuyó a finales de los ochenta a la por entonces recién nacida poesía de la experiencia, cuyos pormenores serían desarrollados por Luis García Montero en diversos textos y practicado por este y por otros muchos autores a lo largo de los años noventa. Si algo diferente había en ellos, con respecto a los Benítez Reyes, Aurora Luque, Benjamín Prado, etc., era la concepción del poema como espacio de introspección, la recuperación de una poética de la imagen y la creación en los versos de asociaciones inéditas (Andújar Almansa, 2007), ya presentes, por otra parte, en ese «nuevo simbolismo» propuesto por Luis Muñoz (1998)⁹⁹, que había sido ya transitado por Carlos Pardo¹⁰⁰ o Jorge Gimeno, y del que había

⁹⁹ Recordemos que Luis Muñoz proponía una poesía anclada en la tradición simbolista «pasada por el tamiz de nuestra tradición poética y nuestra historia, y por el tamiz de la evolución del lenguaje poético, por la operación de flexibilidad coloquialista que ya había emprendido en la poesía española Campoamor, despojándola de bisutería y de tics pseudopoéticos, y que había continuado felizmente y con rigor Luis Cernuda» (1998: 20).

¹⁰⁰ De su poesía, dice Morales Barba: «Muestra todo un mundo entreverado de contención y elipsis, del pensamiento como imprecisión sobresaltada, y donde destaca la yuxtaposición de imágenes que apela a los imaginarios irracionales para acercar el desamparo, tal y como rima en *Desvelo sin paisaje*. No hay en ese sentido una transformación hacia lo hímico, por poner un ejemplo, sino una modulación del discurso hacia la metonimia» (Morales Barba, 2006: 53).

dado cuenta en 1997 Luis Antonio de Villena en *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*: «El neorrealismo ha avanzado hacia la metonimia con Luis Muñoz, abandonando el discurso declarativo o clasicista que osciló entre García Montero y Benítez Reyes o Juan Lamillar y que endureció Marzal» (Morales Barba, 2006: 52). Precisamente en el subtítulo de la antología de Luis Antonio de Villena radica una de las claves: si hay *ruptura* (eso sería otra discusión), esta no deja de ser *interior*. Esto es, se produce en el seno mismo del discurso experiencial, no para proponer una práctica poética otra fundamentada en una retórica que dinamite lo anterior, engarzada directamente con la comprensión histórica del modelo generacional, sino para marcar una pequeña heterodoxia y heterogeneidad dentro de las propias fronteras de la poesía de la experiencia, por la que, por otra parte, también caminan las obras de los poetas antes analizadas. Una vez parece claro que la ruptura no se había producido abiertamente, la crítica (que anteriormente había aupado lo generacional) se decantó por señalar estas notables (o sutiles) diferencias dentro de los propios márgenes experienciales, justificando, así, la inercia de la corriente, que es personalizada, ahora, en nuevos nombres:

Innovar no es hoy, pues, *romper* una tradición –acaso profundamente nunca lo haya sido– sino indagar en su interior, ahondarla. Ese es el camino en el que están ahora mismo empeñados (con qué fortuna es aún temprano para decirlo) los *poetas de la experiencia*. La mayoría de estos poetas más nuevos –hay algunos, anteriores, satisfechos en su poltrona– se han dado cuenta de que la *poesía de la experiencia* estaba en un punto muerto. Su deseo no es romper la estética, sino prolongarla, llevándola más lejos [...] No asistimos, entonces, a un cambio de rumbo, sino a una ruptura interna (Villena, 1997: 38).

La obra de García Casado y de Pérez-Sauquillo se distanciaba, como ya se ha adelantado, en cierta medida, de las poéticas experienciales anteriores y de sus derivas finiseculares para orillar el realismo sucio (en el caso del primero) y ciertos modos de realismo crítico (en el caso de la segunda). Ahora bien, en nuestra opinión, entre quienes inician su andadura en el campo poético ya en el nuevo milenio, es Miriam Reyes quien consiguió proponer una práctica más personal que consiguió diferenciarse a partir de la interrelación de diversas tradiciones y de diferentes concepciones epistemológicas sobre las capacidades de intervención de la poesía en la materialidad histórica y sobre la concepción biopolítica del cuerpo, dos detalles fundamentales para comprender los futuros desarrollos de la poesía española. Se inicia esta en 2001 con *Espejo negro*,

publicado en DVD Ediciones, casa editorial que publicó en 1998 la antología *Ferozes*, coordinada por Isla Correyero, en la que ya fueron incluidas algunas composiciones de la por entonces inédita autora¹⁰¹. En *Espejo negro* y, en general, en su posterior producción poética, Miriam Reyes ofrece una visión del mundo desde los ojos de un sujeto femenino que toma la palabra en una suerte de búsqueda de lo corporal en tanto declaración identitaria (siguiendo de cerca las teorías de Butler [1993]), como sucede en «Eventualmente paso días enteros sangrando» (2001: 18) o en «Con el sexo negro húmedo y ácido», una reflexión que vincula muerte y patriarcado («Sé que cuando la muerte se vista mi cuerpo / se restregará contra la tierra; / los tojos la reconocerán, la llamarán vida. / Y entonces habré resucitado / redimida al fin de mi especie» [2001: 25])¹⁰². No podemos dejar de destacar, en esta línea, el rechazo a la maternidad, presente en numerosas composiciones:

Tengo un asesino en mi brazo izquierdo
Producto de la más alta tecnología.
Si no fuera por él
mi cuerpo sería una fábrica de engendros satánicos
mi querido psicótico.
No tienes ni una pequeña idea del peligro que corres
tú, hombre,
al internarte en mi.
Eso que tú expulsas
casi como un desecho
es basura reciclable en mi cuerpo.
Puedo construir muñecos
a tu imagen y semejanza.
Dios me ha dado ese poder.
Yo lo he disimulado con mi frágil apariencia.
Bastaría con que despidiera a mi asesino a sueldo
para tenerte en mi merced
atacado por un ejército de soldaditos de plomo a mi servicio.
¿O acaso dudas de mis dotes como bailarina?

¹⁰¹ Miriam Reyes había comenzado a publicar sus poemas en el fanzine leonés *Vinalia Trippers*, una de las publicaciones *beat* por excelencia, como afirma Ignacio Escuín (2010), que, por entonces, estaba dirigido por Vicente Muñoz, Alfonso Xen Rabanal, Silvia Díaz Chica y Cusco: «Además de Miriam Reyes, otros poemas como David González se dieron a conocer al mundo literario a través de esta publicación ciertamente vinculada al denominado realismo sucio, aunque cercana también en ocasiones a otros géneros como el fantástico e incluso el suspense» (Escuín Borao, 2010: 72). La propia Miriam Reyes narra una anécdota esencial para comprender su entrada en el campo poético: «Isla encontró mis poemas en una separata de poesía que durante algún tiempo publicó el fanzine *Vinalia Trippers*. Cuando Isla me escribió para invitarme a participar en la antología yo ya no quería publicar y se lo dije. A lo que me respondió con una carta de 11 páginas escritas a lápiz donde enumeraba las razones por las que ella creía que debía hacerlo. Nunca he sabido darle las gracias».

¹⁰² De nuevo, dice Escuín: «La crueldad con la que Miriam Reyes observa su yo desde el sujeto desdoblado roza en algunos instantes la intención de acabar con todo, incluso con su vida, dar fin a ese vacío existencial que lo recorre todo en su vida, el vacío enorme que habita» (2013: 222).

(Reyes, 2001: 21)¹⁰³

Los poemas de Miriam Reyes combinan largos versículos («En cada uno de mis cabellos serpentean setenta mil gusanos / en cada uno de los gusanos amenazan setenta mil bocas» [2001: 25]) con breves pinceladas encabalgadas («Anda hombre / levántate de ti» [2001: 32]) a partir de los cuales intenta, al fin y al cabo, deconstruir la violencia (Butler, 2006) que brota de la matriz de *dominación masculina* (Bourdieu, 2000)¹⁰⁴, ofreciendo un nada tranquilizador mundo ficcional donde todo parece conspirar contra un sujeto poético que deambula («No tengo casa a la que volver / ni esperanza de la que colgarme / por eso camino» [2001: 43]) por el *locus eremus* de la urbe: «Las casas se derrumban a mi paso / la tierra es una alfombra de escombros. / Me detengo a admirar la belleza de las palas mecánicas / los movimientos de las excavadoras me erizan de deseo» [2001: 43]). En definitiva, la poesía de Miriam Reyes es fundamental para comprender cómo se articulan a principios del siglo XXI (al igual que lo venían siendo, por ejemplo, la obra de Ana Rossetti, de Luisa Castro o de Blanca Andreu) los conflictos de la representación del género en los versos de las poetisas más jóvenes del panorama, a partir de una reinterpretación de los cánones del realismo de la que emerge un diálogo perpetuo con la crisis de la identidad, adquiriendo, así, una dimensión politizada en tanto la palabra se torna consciente de su vinculación con lo social¹⁰⁵. Así, la poesía de Miriam Reyes dialoga con los movimientos feministas que, siguiendo a Firestone se han planteado un horizonte en el que quedarán eliminadas las clases sexuales a partir de una revolución de la clase subyugada que permitiera que «se restaurase a la mujer la propiedad sobre sus propios cuerpos [...] no simplemente [para] acabar con el privilegio masculino, sino con

¹⁰³ Dice Ignacio Escuin sobre esta composición: «Las diferentes menciones corporales que aparecen en este poema están especialmente vinculadas a la imagen de la maternidad, y este es un elemento eminentemente femenino. De hecho, ha sido tomado en ocasiones como el objeto de mayor fijación de la mujer al género (tanto desde perspectivas machistas como desde puntos de vista feministas). La maternidad ha sido vista siempre como un tema de conflicto en las disputas de género y así ya lo señalaba Kristeva» (Escuin Borao, 2013: 218).

¹⁰⁴ La dominación masculina teorizada por Bourdieu comporta la división de «todas las cosas del mundo y todas las prácticas [incluyendo la literaria] según unas distinciones reducibles a la oposición entre lo masculino y lo femenino» (Bourdieu, 2000: 45). Según este esquema, corresponde al hombre el campo de lo exterior, de lo oficial y lo público, del derecho (2000: 45), mientras que la mujer está situada en el campo de lo interno, de abajo, de la curva y de lo continuo, y le son adjudicados todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos (2000: 45).

¹⁰⁵ Destacamos, en este sentido, las palabras de Ignacio Escuin Borao: «El conflicto del género en la poesía de Miriam Reyes resulta sumamente interesante y nos empuja a un acercamiento teórico hacia lo femenino en cuanto a mito, es decir, en cuanto a imagen de la identidad. Una imagen que se construye cuando el individuo interactúa con los otros, es decir, lo femenino de la poesía de Miriam Reyes no sería tal en cuanto a imagen de ese femenino, en cuanto a mito, si no existiese una participación de la sociedad, en primer término, y de sus lectores posteriormente» (2010: 72).

la distinción de los sexos misma» (Firestone, 1976: 12). Siempre desde la convicción de que «Al igual que el sexo, el hombre y la mujer, el género, como concepto, es un instrumento que sirve para constituir el discurso político del contrato social como heterosexual» (Wittig, 2006: 104). Sin duda, esta senda será una de las más relevantes para las poetas del futuro, que tomarán la reflexión sobre el cuerpo, el sexo, la enfermedad, el género o la maternidad como un centro gravitacional de primer orden que definirá, a la postre, una de las temáticas más relevante de nuestra contemporaneidad, directamente relacionada con las últimas movilizaciones sociales en este sentido (el debate sobre el matrimonio homosexual que se materializó en la Ley 13/2005, las masivas manifestaciones del 8M, la Ley Orgánica 1/2004 de 28 de diciembre de 2004 de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, etc.) y que, en el ámbito literario, tendrá como síntoma el boom de las antologías y recopilaciones centradas en la poesía escrita por mujeres (González Moreno, 2016: 28-46; Paz Moreno, 2017a: 227-257 y 2017b: 245-259, etc.).

En cualquier caso, y pese a las dislocaciones (controladas) que presentan las obras de Pablo García Casado, de Vanesa Pérez-Sauquillo y de Miriam Reyes, no dejamos de encontrarnos en 2001 ante un panorama que ha decidido continuar las sendas del realismo figurativo de los ochenta y noventa, sazonado de ciertos tintes simbolistas tras la estela de Luis Muñoz, Jorge Gimeno o Carlos Pardo. Así, la poesía que comienza a publicarse y a publicitarse (premios de poesía mediante) es de similares características a la que nos había legado el final del siglo XX: el *efecto 2000* es, de nuevo, un simulacro que, además, se acrecienta debido al aparato cultural socialdemócrata instaurado durante catorce años de gobierno del Partido Socialista, cuyas bases marcarán el relato de la poesía española hasta nuestros días:

Los alumnos, becarios, discípulos y familiares poéticos de los poetas de la experiencia, que directamente ya nacieron bajo los efectos del éter de la socialdemocracia y no tenían que justificar juveniles veleidades marxistas, asumieron de sus próceres con total naturalidad que el compromiso es más bien cosa del ciudadano y no del poeta, aunque no explican cómo se puede ser poeta sin ser ciudadano. También considerarán que hay otros cauces más apropiados que la poesía para expresar las convicciones personales o los conflictos sociales. Así, lo que nació como programa revolucionario se afirma hoy desde los suplementos de papel cuché como forma íntima de rebeldía interior. Estamos ante la sedición de los ensimismados, los que entienden que nada les ata, apela, reclama y pide su

posicionamiento a menos que desde las instancias políticas y/o mediáticas a las que sirven así se les indique (Orihuela, 2017: 208).

Y ello es muy significativo de que todavía el verdadero poder del campo literario recae sobre los mismos sujetos que lo adquirieron en las décadas anteriores: «Los cambios de moda y paradigma estético no se producen, o no sólo, por azar ni por generación espontánea, al dictado de un ritmo natural y prefijado que no tenemos potestad para gobernar, sino que están vinculados a decisiones concretas de personas concretas» (Doce, 2005: 286). Puesto que, ahora tras la senda de Juan Carlos Rodríguez, al tratar de analizar los devaneos del campo literario, debemos ser conscientes de que una categorización «quedará contaminada de algún modo por esos inconscientes hábitos de lectura generados por la ideología dominante y concretados en la escuela, hábitos que nos dicen tanto lo que es un texto literario, como lo que es cualquier otro hecho vital» (1994: 259-260). Y ello está ligado, sin duda, a la demonización de las vanguardias de la que se ha nutrido históricamente el discurso del campo literario:

La evacuación del legado de las vanguardias no es tanto (o no solo) cuestión de detallismo historiográfico como, más radicalmente, síntoma de una actitud ideológica empeñada en borrar de la práctica de la escritura (y la lectura) cualquier posible momento de discontinuidad o descentramiento [...] la negación de todo conflicto que amenazara la estabilidad de ese orden convencional (Méndez Rubio, 2012: 56).

Nada nuevo, es evidente, en el marco de una Cultura de la Transición en la que todo discurso que se salga de los estrechos pentagramas es tratado como un borrón (Martínez, 2012). Es decir, no dejamos de ser herederos de aquellos cambios sociales que se dieron en España desde finales de los setenta a principios de los ochenta (es decir, desde la legalización del partido comunista a la victoria del PSOE) y que están en clara vinculación, tal y como lo expresara Lanz (1994) con la sustitución del culturalismo novísimo por el intimismo y el realismo figurativo. Esto es, en palabras de Talens, que «el Partido Socialista Obrero Español, durante los años de su mandato, siempre favoreció, en la medida de sus posibilidades (que eran muchas) aquellas propuestas que no problematizaran nada, como si mencionar juntos escritura y política fuera mentar a la bicha» (2005: 148). Quizás, la imagen de José María Aznar en el Congreso leyendo *Habitaciones separadas* es bastante reveladora de que determinados objetos culturales habían acabado siendo por completo institucionalizados y de que, por ende, aquellos que

siguieran una similar ideología literaria comenzarían con rapidez a copar el centro del polisistema literario¹⁰⁶.

En este sentido, si Luis Antonio de Villena, José Luis García Martín, Miguel García-Posada o Germán Yanke habían bombardeado desde mediados de los ochenta el campo poético con diversas antologías programáticas (dirigidas a la consolidación de la corriente mayoritaria y a la modificación a partir de la fuerza de la crítica de los detalles que ellos consideraron oportunos para llevar a cabo una modelación personal e interesada del campo literario) y, junto a otros muchos, ofrecieron reflexiones críticas en los años ochenta y noventa que su selección, parcelación y etiquetado «desplazó a las demás [...] resultando ser la versión de la realidad más conocida y repetida por terceros» (López Merino, 2008b: 38), no es en absoluto extraño que 2001 nos ofrezca una visión continuista, puesto que las voces *disidentes* y/o vanguardistas se encontraron con un campo poético que ejerció sobre ellas unas políticas de borrado y silenciamiento. Ello provocó, sin duda, que la capacidad de influencia de estas últimas vertientes sobre los más jóvenes se viera muy reducida (aunque, por suerte, no fuera completamente anulada). Precisamente, fue Luis Antonio de Villena en *Teorías y poetas* quien ya presentaba estas derivas (hasta caer en el discurso de la naturalización, negando por lo tanto otras posibilidades) que los premios poéticos y editoriales no tardarían, de nuevo, en refrendar, de forma que «a fuerza de repetir en los medios adecuados que el poema es *ansí*, finalmente termina siendo entendido precisamente *ansí* por la mayoría. Y acto seguido surgen multitudes que no entienden la poesía más que como se les ha dicho que es» (López Merino, 2008b: 22). En este sentido, plantea Luis Antonio de Villena, sin salirse del realismo más canonizado y retomando antiguos argumentos ya lanzados en *10 menos 30*, que la deriva monteriana de finales de los noventa se convierte en una supuesta alternativa que, en el fondo, esconde un *que todo cambie para que no cambie nada* (tan presente, por cierto, en los augurios del *efecto 2000* y, por ende, en la propia estructura

¹⁰⁶ Sobre este hecho, dijo García Montero: «Me sentí desorientado. Es normal cuando un político de derechas lee a un poeta de izquierdas. Después me enteré de que tenía buenos asesores en poesía como Luis Alberto de Cuenca y Jon Juaristi. Y me acabé divirtiendo con la imagen pública elegida. Felipe González, muy poco lector, se había aplicado al cultivo de bonsáis. Aznar se hizo lector de poesía. Seguí sin cambiar mis ideas sobre el PP. Pero agradecí que un político se presentase en el Parlamento leyendo poesía. Y me consta que la poesía acabó siendo para él algo más que una pose. Uno no elige a sus lectores, pero uno debe mostrarse agradecido a ellos, a cualquier lector [...] Mi editor, Chus Visor, me ha dicho alguna vez que la noticia había supuesto, por lo menos, la venta de una edición y media. De la segunda edición se pasó a la cuarta en poco tiempo. Lo interesante es que han pasado los años y el libro aún se mantiene entre los lectores más allá de la coyuntura. Pero sí, aquel azar fue un raro golpe de suerte para el libro» (Fallarás, 2017)

del capitalismo) y facilita, de esta forma, un mantenimiento de las estructuras de poder heredadas:

Es lógico que los poetas más jóvenes (véanse libros últimos de casi inaugurados autores en Renacimiento, Pre-Textos o La Veleta...) sigan, con gusto y buen hacer –teniendo como tienen respeto a la tradición literaria– la labor de sus inmediatos mayores [...] Un poeta realista, figurativo, busca perseverar a su manera, pero yendo más lejos. Avanzando si no cambiando. O cambiando sin ruptura. ¿Cómo salir y hacia dónde del tono más clásico de esta *poesía de la experiencia* íntima, como la hemos señalado en sus poetas más significativos? El propio Luis García Montero lo ha entrevisto bien: abriéndose a la plural realidad contemporánea, ensanchando el abanico del realismo e intentando saltar sobre los *topoi* más ilustres en que, tan a menudo, se funda la retórica literaria y más aún la retórica poética (Villena, 2000: 125).

Sería injusto, ahora bien, no afirmar la existencia de, al menos, algunos (pequeños) cambios: «Los años 2000 constatan más la aparición del fragmento y la falta de cierre en el poema, lanzado como texto abierto, o la paulatina difuminación de las antiguas corrientes de los últimos veinte años», dice Morales Barba (2006: 55). En este caso, el crítico es comedido, al hablar, no de ruptura, sino de *difuminación*, de forma que no se aleja demasiado de las tesis anteriormente comentadas. Aunque la palabra *ruptura* emerge en la siguiente de las citas de Morales Barba, es también matizada:

Hay una gran heterogeneidad que a veces se propone el discurso más claro como el de Pérez-Sauquillo, y a veces en el fragmento como en el caso de Fruela Fernández, Ana Gorría, Abraham Grajera y Carlos Pardo, entre otros, pero que en líneas generales rompe con el tono de los 90, aunque persista la herencia y haya muchos matices, y sin duda desazonados en líneas generales [...] Y no podemos olvidar que los poetas del 80 y 90 continúan en plena madurez creativa [...] Aunque hay buenas propuestas que, en algún caso, se muestran prometedoras, parece que todavía es pronto para que los jóvenes del 2000 hayan presentado ese libro esperado. Esa univocidad inicial que poseyó Claudio Rodríguez [con *Don de la ebriedad*] no se ha resuelto en lo venidero, aunque ya se perciban cantos prometedores desde Lorenzo Oliván a Carlos Pardo y Pérez-Sauquillo, y de Luis Muñoz a Ana Gorría o Fruela Fernández, entre otros [...] Hay múltiples méritos, pero las cartas están todavía tapadas (Morales Barba, 2006: 56).

Es cierto también, desde nuestra óptica, que los naipes todavía esconden el anverso. Ahora bien, visto lo visto, no nos cabe duda de que, en estos primeros años del siglo XXI, los reversos son, si no iguales, sí al menos muy similares a los de las cartas que la poesía figurativa lanzó sobre el tapete en los años ochenta y noventa. Por el momento, únicamente podemos decir que la delantera fue tomada por el realismo más tranquilizador y más vinculado con la poesía mayoritaria de las décadas anteriores (a pesar de García Casado, de Miriam Reyes y, en cierta medida, de Vanesa Pérez-Sauquillo). A su vez, las manos de los crupieres de la crítica y las antologías siguen, a grandes rasgos, siendo los mismos que marcaron el panorama anterior. En 2001 se atisbaba, por lo tanto, un horizonte de cambio sin cambio: no es este el campo que soñamos, podemos decir reformulando un verso de Miriam Reyes. Nuestra labor, por lo tanto, debe ser, en las siguientes páginas, analizarlo para ver qué se mueve (si es que algo lo hace) y qué permanece anclado.

3.2 «Comienza el derrame de los cimientos»: continuidades y derivas

Porque, a la caricia de la punta,
comienza el derrame de los cimientos
formando arco iris en la noche.
ELENA MEDEL

A pesar del elevado número de libros publicados en 2001 por parte de los autores más jóvenes del panorama (nacidos en los setenta y los ochenta) y de la rápida asimilación antológica, la crítica no ha dudado en focalizar, con el objetivo de señalar el momento inicial de la entrada en el campo poético de estos poetas, en el año 2002:

El núcleo originario se localiza en torno al año 2002. En esta fecha ven la luz varios libros en los que ya se advierte cierta distancia con respecto a las sensibilidades y sentimentalidades anteriores. Basta con mencionar a tres autores que publican en 2002 tras obtener algunos de los premios de poesía joven del momento: Andrés Neuman (Premio Hiperión por *El tobogán*), Carlos Pardo (Premio Emilio Prados por *Desvelo sin paisaje*) y Elena Medel (Premio Andalucía Joven por *Mi primer bikini*) (Bagué, 2012: 21).

Desde nuestra óptica, tal y como afirmábamos en *Lecturas del desierto* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 7-8), 2002 también era un año clave en la apertura del campo por la aparición de dos hijos de los ochenta, decíamos: Elena Medel (1985), con *Mi primer bikini*, y Fernando Valverde (1980), con *Viento favorable* (accésit del Premio Hispanoamericano de Poesía Juan Ramón Jiménez); un suerte segundo aldabonazo en las puertas del campo, según lo dicho hasta este punto. A estos nombres, podríamos sumar los de tres autores que publican en 2002: Raúl Quinto (1978), que publicó *Grietas* (Dauro; reeditado en 2007 junto a *Poemas del Cabo de Gata* por La Garúa), Josep M. Rodríguez (1976), que lanzó *Frío* (Pre-Textos), tras haber publicado en 1998 *Las deudas del viajero* y Bruno Mesa (1975) que, tras *El laboratorio*, galardonado con el Premio Loewe Joven en 2000 y publicado en Visor, lanzó *Nadie* en la misma editorial cuatro años más tarde. En cualquier caso, y tal y como hemos realizado anteriormente, se antoja necesario sobrevolar y pensar sobre los citados poemarios, con la finalidad de reflexionar sobre sus estéticas y sus planteamientos, de forma que podamos continuar analizando el relato del campo poético una vez comenzado el nuevo milenio en lo referente a los autores más jóvenes del panorama.

Aunque *Grietas* supuso para Raúl Quinto un primer acercamiento al campo poético, junto a la obra de teatro en homenaje a Pirandello *Un autor en busca de sus personajes* (también de 2002), fue *La piel del vigilante* (Premio Andalucía Joven 2004 y publicado en DVD en 2005), el libro con un planteamiento estético y temático diferente, en la línea de la «reamericanización» (Bagué, 2006: 145) que ya planteó García Casado en *El mapa de América* en 2001, que por esas fechas retomarían también Alberto Santamaría en *El hombre que salió de la tarta* (2004) o Joaquín Pérez Azaústre en *El jardín rojo* (2006) y que, incluso, dialogaría con el «ejercicio irónico sobre la naturaleza de los superhéroes» (Bagué, 2008: 67 que Álvaro Tato orilló en el *Libro de Uroboros*, en el que encontramos poemas sobre Faetón y Eurídice, y también sobre Estela Plateada, los Cuatro Fantásticos y Robin. Esta normalización de la inserción de lo pop en la poesía tiene para Raúl Quinto su inicio (todavía indeciso) en *Grietas*, en el que prima, sin embargo, una poética que trata de penetrar con la palabra en la epidermis de lo real para visualizar, aunque sea momentáneamente, lo que nos ha sido ocultado:

Querrían ser de aire pero pesan
demasiado las venas
y sus blancas raíces.

No, no podrán jamás ser respirados

ni unirse con el humo
en su vertical fuga.

Están presos del mármol de los zócalos
como vetas de sangre
que buscan las aristas
para escapar con vida del desgaste.
(Quinto, 2002: 22)¹⁰⁷.

La imbricación definitiva de lo poético con lo pop en la obra de Raúl Quinto se da, sin embargo, en *La piel del vigilante*, e indicará con ello una senda fundamental en la poesía de muchos de sus contemporáneos (Unai Velasco, David Refoyo, Berta García Faet, Guillermo Molina Morales, etc.), quienes tienen en común una negación del gesto culturalista novísimo para afirmar una asimilación de lo pop como compañero de viaje en la cotidianidad contemporánea: «Para los últimos autores, lo pop no es un inventario de obsesiones particulares, sino la consecuencia de la transmutación de los valores [...] La poesía reciente intenta llevar a cabo una reapropiación y una vivificación de la cultura, pues las alusiones intelectuales se subordinan con frecuencia a una dimensión lúdica» (Bagué y Santamaría, 2013: 31). Así, *La piel del vigilante*, en palabras de Raúl Quinto

Toma como punto de partida los personajes y la trama del clásico del cómic *Watchmen*, escrito por Alan Moore y dibujado por Dave Gibbons a mediados de los 80; construyendo un juego de máscaras en el que cada poema se corresponde con un monólogo dramático de uno de los personajes (el Comediante, Ozymandias, el Náufrago, etc.) que deben ser vistos como arquetipos de interpretación abierta y no como referencias culturales cerradas. La máscara que cubre a los protagonistas de *Watchmen* es la misma que desfigura el rostro de la literatura, también la que nos hace conscientes de la carga teatral del discurso poético. Mi voz se diluye tras el disfraz de esas miradas ficticias al igual que las tuyas bajo mis palabras o las de los autores que encabezan los poemas. No soy yo, ni *Watchmen*, ni las citas, quien configura el sentido de *La piel del vigilante*; es la realidad la que se filtra por los

¹⁰⁷ Al hilo de la reedición de *Grietas* junto a *Poemas del Cabo de Gata*, dice Pablo López Carballo, consciente de sus diferencias que «Tomando lo que de simulacro hay en el mito de la caverna de Platón, podrían entenderse las grietas de este libro como una salida al mundo. Es ésta una acción que se antoja inevitable: la inercia es un río sin líquido ni cauce. Por ello, se abandona un simulacro para nacer a otro nuevo, que ahora es el vasto desierto que ejerce el control sobre las situaciones, en las que un sujeto poético ofuscado se imbrica entre los poemas, sabiéndose ya multiplicado. Esta toma de conciencia se reproduce a través de una serie de imágenes de violencia depurada que transmiten la dificultad del acto vital ante el nuevo panorama, el aire se derrite en los pulmones. Pero de nada le serviría permanecer en ese estado y así el nuevo territorio requiere un avance en su exploración [...] Tanto *Grietas* como *Poemas del Cabo de Gata* comparten una misma atmósfera y solamente quedan separados por la respiración y la regulación de la entrada de la luz, como si de un obturador fotográfico se tratase. El poeta pasa a ser el fotógrafo de las cosas que habitualmente no capta una máquina» (2008).

poros de esta máscara que ahora deberá cubrir el rostro y las pupilas del lector (Quinto, 2005: 7).

No hay, sin embargo, una voluntad de experimentación de corte vanguardista en ninguno de los dos poemarios, como sí sucedía, por otra parte, con los novísimos castelletianos. La poesía de Raúl Quinto no es (y no quiere serlo, de hecho) la del Gimferrer de *La muerte en Beverly Hills*, la del Vázquez Montalbán de *Una educación sentimental* o la del Leopoldo María Panero de *Así se fundó Carnaby Street* («Deseo de ser piel roja», por ejemplo) o *Teoría* (y su inmenso «Canto del llanero solitario»), puesto que no trabaja con la quiebra formal de las tradiciones rítmicas y no dialoga con las silenciadas herencias vanguardistas de los años veinte y treinta. En *La piel del vigilante*, por ejemplo, los poemas se construyen sobre una sucesión, en la inmensa mayoría de las ocasiones, de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, que dotan al poemario de un tono clásico que, hasta cierto punto, genera un extrañamiento al caminar en paralelo con la temática pop. Sirva, como ejemplo, «El búho nocturno», encabezado por un verso de Vicente Aleixandre («esa piel desprendida que no puede besarse más que en pluma»):

Los secretos del aire, su ambigua partitura,
esclavizados soles
que se han vuelto metal por culpa del silencio,
yacen dentro de mí
y no me pertenecen,
porque cerré la puerta
para no oír el flujo del vacío
arañando la tapa de aquel féretro.

Volví a tener un rostro,
la miseria de ser una persona.

La sangre no obedece a los cuerpos desnudos,
no responden las venas.
Es hora de volver.

No queda más salida que esta puerta,
al final del camino
nos decide el principio:
los secretos del aire, su ambigua partitura,
que nadie reconozca el color de mis ojos.
(Quinto, 2005: 13)

Frío, de Josep M- Rodríguez, viene a materializar, por su parte, una idea ya presente en su ópera prima, *Las deudas del viajero* (1998), que el propio autor plasmó en unas líneas escritas para la antología de Juan Carlos Abril, *Deshabitados*: «la imagen se me antoja una herramienta imprescindible. Hasta el punto de considerarla el corazón de mis

poemas» (2008: 203). Ello se materializa en versos como los siguientes: «Una radiografía. / La dejas otra vez sobre la mesa / que aún conserva intacta / su memoria de ramas, tronco y árbol // (la memoria no muere, / se transforma). // Ramas en tus pulmones / y en la mesa // y en el papel de un libro. // Todo es parte de todo, / un mismo árbol» (2002: 30), leemos en varias estrofas del poema «Ramas», construido a partir de una sucesión (in)conexa de flashes cuyos vínculos deben ser establecidos (llegado el caso) durante el acto de lectura. Esta indeterminación simboliza, precisamente, la falta o la pérdida del hablante lírico ante un mundo que no hace concesiones y le lleva a trasladar a los versos el estado de *incompleción* del sujeto contemporáneo (tras la senda teórica y epistemológica de Foucault) a partir de las nociones textuales de Oomen [1988] y Doležel [1997])¹⁰⁸ hasta proporcionar, siguiendo a Luis Bagué, «un autorretrato lírico que oscila entre la codificación del frío como perplejidad y los recovecos de la memoria como clave para conocerse a sí mismo» (2008: 62), lo cual, en palabras del autor, significa escribir «desde un realismo ensanchado psicológicamente» (Villena, 2003: 269): «la realidad esconde siempre / distintas realidades, / más esquinas» (Rodríguez, 2002: 25). Es así como se genera una particular obra poética que, en palabras de Lanz, construye el hueco para habitar su borrado (Lanz, 2016), con la finalidad de establecer una determinada construcción identitaria del sujeto-hablante lírico: esto es, realizar una propia «arquitectura del yo», como rezan los títulos de dos de los textos críticos del volumen que *Fragmenta* dedicó a Josep M. Rodríguez (Cabrera, 2016; Jiménez Millán, 2016). Se advierte, así, una tendencia a la concepción de la poesía más como conocimiento¹⁰⁹ que como comunicación, fundamentada en la utilización de la metáfora, de la analogía y del aparatage simbólico, así como en una tendencia a la «epifanía» (Nantell, 2016), a la

¹⁰⁸ Dice Oomen: «En poesía puede faltar una explicación de la situación de habla, y volverse ambigua, por tanto, la interpretación de los posibles referentes. La multiplicación de papeles en poesía cambia y amplía las posibilidades de la comunicación. La comunicación ya no está restringida a los límites que se les imponen al hablante y al oyente individuales en otras formas de discurso. El poema se dirige, por tanto, a alguien sin tener en cuenta el espacio y el tiempo» (Oomen, 1988: 143). Sobre este carácter incompleto, afirma Doležel en «Mímesis y mundos posibles», que debemos tener en cuenta la existencia de toda una serie de mecanismos al alcance del escritor que le permiten «minimizar o maximizar la incompleción inevitable de los mundos ficcionales [...] las culturas o los periodos con una visión estable del mundo tenderán a minimizar la incompleción, mientras que los períodos de transición y conflicto tienden a maximizarla» (Doležel, 1997: 85).

¹⁰⁹ En la Antología de Luis Antonio de Villena, *La lógica de Orfeo*, escribe Josep M. Rodríguez: «La poesía, como ya dejara escrito Altolaguirre, es mi principal fuente de conocimiento. Me enseña el mundo y en ella aprendo a conocerme a mí mismo.' Pero la poesía es conocimiento en la medida en que también es misterio, comunicación o refugio: un lugar donde descansar y donde cobijarse, como un área de servicio. Ahora bien, si lo dicho hasta aquí sirve igual para el lector que para el poeta, la tarea de este último exige algo más: un punto de partida, una especie de palanca de Arquímedes que le permita empezar a moverse, empezar a construir su propia voz» (Villena, 2003: 269).

concepción de la lírica como una suerte de palabra en el tiempo, es decir, como un «instante eterno» (Andújar Almansa, 2013) que utiliza la incertidumbre como cohesión (Morales Barba, 2016), y a la asimilación de las tradiciones orientales (Rodríguez, 2013: 181-190). Hay, de nuevo, como sucedía en Raúl Quinto, un diálogo con algunos presupuestos novísimos, aunque, también, reformulados desde una óptica diferente al culturalismo dominante en los sesenta y parte de los setenta:

Por lo general, sus poemas remiten a otras construcciones culturales (versos suyos o ajenos, hechos históricos, referencias científicas, etc.) que no tienen por qué ser identificadas por el lector aun si este tuviera una cultura universal y exhaustiva (el lector ideal de un Góngora, por ejemplo, poeta que entorna puertas para evitar la algarabía en su jardín de las musas; o, entre los contemporáneos, el de un Guillermo Camero). Esas referencias, implícitas en su mayoría, son recuerdos del autor, incitaciones de su consciencia o subconsciencia, motivaciones constreñidas al ámbito de su intimidad al que nadie, ni culto ni inculto, tiene acceso, pues están más acá de la cultura. No se trata, pues, de culturalismo en el sentido en que funciona en los del 68, sino de otra cosa bien distinta (Prieto de Paula, 2016: 134).

Por su parte, Carlos Pardo (1975) publicó *Desvelo sin paisaje* en 2002 en la valenciana Editorial Pre-Textos (gracias al II Premio de Poesía Emilio Prados), siete años después de su primera y clarificadora entrega, *El invernadero* (finalista del X Premio Hiperión), gracias al cual comenzó pronto a ser vinculado con la línea que ya Luis Muñoz venía proponiendo en sus textos poéticos y que acabó por teorizar en el ya citado «Un nuevo simbolismo» en 1998, lo que le permitió ser incluido en la nómina de *10 menos 30* por Luis Antonio de Villena, como representante de la «ruptura interior» (Villena, 1997). Existe, en la poética de Carlos Pardo, un poso de descreencia «en el lenguaje como portador de verdades, totalidades, eternidades», tal y como afirma el propio autor (García, López Gallego y Tato, 2003: 144), que únicamente puede llevarnos, en palabras de Iruvreda, «a la ruptura de la linealidad, a la mirada reticular y al fragmentarismo, que, si no apunta a la negación del sentido, lo hace a la constatación de su inestabilidad y evanescencia» (2016: 153). Ello se materializa en un sistema de elipsis y alusiones veladas y en un «mundo de contención [...] donde destaca la yuxtaposición de imágenes que apela a los imaginarios irracionales para acerar el desamparo» (Morales Barba, 2006: 53). Así se observa en su poema «fuga», de *Desvelo sin paisaje*:

La luz, al menos, es la misma,
ligera y fiel,

y el viento echa a perder los nomeolvides
que ella cuidó disciplinada. Buscará
dóciles ideales para matar el suyo
de abandono. El perdón
obsceno luce un quiste:
la idea de regreso.

Sus quejas vegetales, me repito,
y, aunque no explica, da seguridad.

Tomo impulso.
Cubre las azoteas humo
blanco. Los sentimientos,
como el aire, están llenos de microbio.
Por todas partes.
(Pardo, 2002: 9).

La escritura de Carlos Pardo, por lo tanto, se adensa, se llena de cesuras, salientes y recortes, hasta quebrar deliberadamente su música con el fin de obtener gélidas instantáneas transemocionales que recuerdan, en ocasiones, «el *zoom* desasosegante de Justo Navarro y ciertas prosas de Luis Martín Santos [...] Una familia posible para este poeta la componen Costafreda, Barral, Núñez y Talens» (Jiménez Heffernan, 2004: 466)¹¹⁰. El propio autor se posiciona en esta línea en unas reflexiones sobre lo que ha denominado «simbolismo musical»:

Yo empezaba a escribir unos poemas que, entre otras cualidades, no tenían lectores. Eran poemas que no podían leerse en público, me decían, porque no eran «musicales». Cuando asistía a un recital con compañeros, jóvenes como yo, pequeños triunfadores de un porvenir de versos efímeros, mis pobres y balbucientes encabalgamientos no podían competir con sus robustos endecasílabos. Yo me justificaba diciendo que la verdadera música estaba en el sonido del «caño roto». Estaba empezando a aborrecer el predominio de una poesía que repetía endecasilábicamente una historia divisible en introducción-nudo-desenlace. Intentaba imitar las polirritmias de algunos discos de jazz (donde el batería es Tony Williams, un chaval de menos de dieciocho años); adoraba las derivas repetitivas (los bucles obsesivos hechos de material precedero tomado de la realidad) de Janáček; quería condensar cada partícula significativa del verso hasta convertir el poema en una serie de aforismos, imágenes, fragmentos esparcidos por el poema con voluntad de emancipación. Quería un poema sin centro de gravedad. Y no era el único que en desearlo (Pardo, 2013: 80).

¹¹⁰ De hecho, a Costafreda dedica el poema «fotografía de Alfonso costafreda en su despacho de ginebra» (Pardo, 2002: 25).

Desde el punto de vista estético, los poemas de Carlos Pardo devienen una «deconstrucción desencantada» en cuyo diálogo con la *différance* derrideana (tal y como ha defendido Erika Martínez [2013: 58]) radica una idea de parodia y de ironía que ha sido destacada por Luis Bagué y Alberto Santamaría (2013: 25), por García Román (2013: 111-112) y por Araceli Iravedra (2016: 157), claramente visible en composiciones como «yo también lo título amour fou» (2002: 14), «demasiado joven, y aun así llego tarde» (2002: 26) o «mi predisposición al autoengaño» (2002: 30), que, en cierta medida, plasman un desencanto que no presenta tintes existenciales, sino que, más bien, se materializa una perpetua tensión lingüística (Bagué y Santamaría, 2013: 22), como también ocurre en el gideano «el autor juzga a sus personajes» (Pardo, 2002: 11):

El invierno,
el vaso,
bolígrafos mordidos
y la sombra
naranja sobre el calendario.
Objetos con certeza,
único mástil al final del día.

La oscuridad enseña sus nudillos
pudorosos, golpean sin violencia.
Las pupilas descosen la red del argumento.
Locura: lámpara encendida.

Por otra parte, la abundante carrera poética del hispano-argentino Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) había comenzado en 1998 con *Simulacros* (Granada, Cuaderno del Vigía) y con *Métodos de la noche* (I premio de Poesía Joven Antonio Carvajal; Madrid, Hiperión), tuvo su continuación en 1999 con *Alfileres de luz* (Premio Federico García Lorca; Granada, Universidad de Granada) y en el 2000 con *El jugador de billar* (Valencia, Pre-Textos). En 2002 se fue galardonado con el XVII Premio Hiperión gracias a *El tobogán* publicado en la editorial madrileña ese mismo año y que supone, para Luis Bagué y Alberto Santamaría, uno de los tres libros más relevantes de autores jóvenes (junto al ya comentado *Desvelo sin paisaje*, de Carlos Pardo, y al *Mi primer bikini*, de Elena Medel, que posteriormente trataremos [Bagué y Santamaría, 2013: 14]) que, publicados ese año, son significativos para comprender la evolución de los jóvenes autores hasta nuestros días. En *El jugador de billar*, Neuman se acercaba a lo simbolista, pero presentado como un equilibrio entre lo sensitivo y lo comunicativo, con el que caminar «más allá de lo aparente» (Oliván, 2001: 18):

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 antilope*, 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 (Bagué Quílez, 2008: 61).

Si *El jugador de billar* nos hablaba del tiempo, a partir de una equiparación de la vida con una fantasmal partida de billar (en diálogo con las escenas de la partida de ajedrez que Bergman nos legó en *El último sello*) que se materializa en una sucesión de fotografías sostenidas en un motivo común¹¹¹, *El tobogán* lo hará «cimentado en la memoria y la imaginación y repleto de tanta piedad como ternura» en cuyos versos «el amor, ese pasado que parece futuro y principalmente el carácter fronterizo de la identidad son los temas que va abordando el libro» (Artigue, 2002)¹¹²:

Aprendí con mi abuelo a plantar árboles.
Los sauces necesitan
más agua, Andrés, que tú
y sus raíces
al principio no son
demasiado profundas.
A veces crecen rápido
y otras veces se estancan en la tierra,
asustados del aire.

Hoy no existe ni abuelo ni país
ni tampoco ese niño, pero queda
aquel sauce encorvado al que –me digo–
Andrés, hay que cuidar,
estas raíces frágiles,
este miedo a la altura de la vida.

¹¹¹ Dice Lorenzo Oliván: «Neuman demuestra que la realidad hay que reinventarla en el propio acto de escribir. Su mirada metafórica establece la red de relaciones y correspondencias que hacen más grande el mundo, y acierta especialmente cuando, sin alegorías forzadas, con la naturalidad de la intuición que se impone indemostrable, el juego que se trae entre manos cifra la vida misma o adquiere incluso un inquietante temblor metafísico» (Oliván, 2001: 18):

¹¹² También estas características fueron destacadas por Miguel García-Posada en una temprana reseña: «El tobogán es, pues, un libro sobre y en el tiempo, como lo corrobora a mayor abundamiento su título [...] Pero conforme a la mejor tradición de la poesía castellana, el acento puesto sobre la fugacidad del existir no conjura el canto o cántico al puro presente diamantino, al “amor más constante que la muerte”, que el propio Quevedo resumió en el memorable verso “polvo serán, mas polvo enamorado” El pasado es el origen: origen del propio engendramiento, con sabio uso de las especulaciones numéricas, que poseen ciertas connotaciones platónicas; miedo a la vida, visión hostil de la violencia que la vertebraba a ésta. En enumeraciones caóticas celebra, y llora, el autor a la ciudad nativa, Buenos Aires, evocada en años trágicos, y sede ahora de rotas raíces» (García-Posada, 2002).

(Neuman, 2002: 11).

La poética de Neuman se sostiene, así, sobre una predisposición a la imagen («Preferiría ser un poeta del sustantivo, y proceder por combinación de imágenes» [Neuman, 2008: 93]), cuya dicción tiende, a pesar de su huida de los parámetros estróficos («las construcciones libres me interesan más que las estrofas tradicionales» [2008: 93]), a una versificación de estilo clásico (fijémonos en la predisposición al heptasílabo y endecasílabo en el poema citado, que se repite en *El tobogán* como lo hizo en *El jugador de billar*): «Una cuestión menos pero esencial: ¿verso libre o metro clásico? Personalmente, me quedo con el segundo. Por contradictorio que parezca, el verso clásico delata mejor a los impostores: si no se elabora de manera auténticamente personal, enseguida suena a *alguien* o a otra época» (2008: 93), dice el poeta.

Habíamos destacado, unas páginas atrás, la aparición en el campo poético de Fernando Valverde con *Viento favorable* en 2002 como un detalle histórico muy a tener en cuenta para comprender la evolución de la poesía en los últimos quince años (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 7-8). Publicado por la Diputación de Huelva gracias al accésit del Premio Hispanoamericano de Poesía Juan Ramón Jiménez, *Viento favorable* explicita, para el escritor, el entendimiento de que «en un poema es necesario que el autor deje espacio libre al lector, para que sus dos mundos, o sus dos soledades, puedan encontrar un equilibrio» (Valverde, 2017a: 11). En el poemario latente, desde el inicio, las influencias de Bécquer y las del Alberti de *Marinero en tierra* («Si estás mirando al mar / recuérdame un momento, / igual que yo al mirar / la lluvia, te recuerdo» [2017a: 18]), se escuchan ecos juanramonianos («Te irás, como se van todas las cosas / del mundo y de los hombres [...] Y nunca te habrás ido para siempre, / y siempre estarás lejos, demasiado» [2017a: 19]) y se entrevén imágenes del Antonio Machado de *Soledades. Galerías. Otros poemas* («A veces cuando llueve varios días, / melancolía ingrata y pasajera / que juega su partida con la vida / y apuesta alguna lágrima cobarde» [2017a: 24])¹¹³, señalando hacia unas tradiciones que ya reclamaron, por ejemplo, Álvaro Salvador, Javier Egea y, sobre todo, Luis García Montero en los textos fundacionales de la otra sentimentalidad y que tan relevantes fueron en la conformación

¹¹³ Dice José Luis Morante sobre la relectura de las tradiciones de Valverde: «El poeta de Granada fija su posición desde una herencia plural, donde los sustratos romántico y clásico se convierten en genealogías fuertes. Este diálogo verbal permite también un trasvase de influencias y afinidades con ramas colaterales, como la poesía iberoamericana y el ámbito anglosajón» (Morante, 2016: 13).

de la estética de la experiencia años después¹¹⁴. Estas intertextualidades con la poesía mayoritaria de los noventa se explicitan, por ejemplo, en «Noches de verano», que se abre con una cita de Felipe Benítez Reyes («Las noches de verano de mi infancia, / son un tiempo inmortal que muere en mí»). El recuerdo, en este poema, se representa a partir de un tono nostálgico¹¹⁵, que nos traslada no solo Benítez Reyes, sino también a cierto García Montero (el de *Fotografías veladas de la lluvia* o el de *Habitaciones separadas*, por ejemplo) o al Martínez Mesanza de *Europa*: «Las noches de verano fueron siempre / un niño enamorado en todas partes», leemos al inicio; «Las noches de verano ya no existen, / las dejé en algún lugar, seguí viviendo», en los últimos versos de la composición (Valverde, 2017a: 26). La repetición del sintagma «Las noches de verano» al inicio de siete de las ocho estrofas del poema nos traslada, por lo tanto, a un pasado inalterado e inalterable (una suerte de reformulación de ese «Cuando fuimos los mejores» de Loquillo o de la «Calle melancolía» de Joaquín Sabina) sostenido en una sucesión de endecasílabos heroicos puros. La estructura tan solo se rompe formalmente en la tercera estrofa, al insertarse un tridecasílabo y un heptasílabo, aunque se siguen manteniendo el tono y la temática:

Fueron también septiembre y despedidas,
cartas inútiles, más útiles que el mundo,
promesas de algo eterno que murió
en el primer obstáculo,
vencido por el tiempo o la impaciencia,
escasa rectitud de las palabras.
(Valverde, 2017a: 26)¹¹⁶.

¹¹⁴ Dice Morales Lomas sobre estas relaciones a nivel extratextual: «No podemos obviar en su ya largo recorrido su formación universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, ni el haber sido discípulo de profesores como Juan Carlos Rodríguez Gómez (desgraciadamente fallecido hace pocas fechas), el relevante ideólogo de la poesía de la nueva sentimentalidad, y de poetas y profesores tan influyentes en los últimos años del siglo XX como Luis García Montero, que llevó a la práctica lírica esta forma de construcción poética que acabó convirtiéndose en un referente de la lírica de finales del XX» (Morales Lomas, 2017: 129).

¹¹⁵ Recordemos las reflexiones de Gubern sobre la nostalgia, concebida como ideológicamente conservadora y funcoinal para la industrialización cultural masiva (1977). Alicia Bajo Cero, al analizar determinadas poéticas de la experiencia, dice, en este sentido: «La congelación de los procesos le impide instalarse en el futuro, y la focalización del pasado le impide considerar el presente más allá del mero ir tirando. La caída en la nostalgia es inevitable en estos casos y se crea la ilusión de que, ya que todo tiempo pasado fue mejor, los buenos tiempos han pasado demasiado deprisa. La imposibilidad de recuperarlos genera frustración, ya que no se encuentra satisfactorio un presente que es juzgado en tanto mera degeneración ni existen esperanzas para el porvenir» (2019: 136).

¹¹⁶ Para Laura Scarano, el poema «Noches de verano» funciona de contrapunto al omnipresente *tempus invernale* que atraviesa el poemario, dando pie a una imagen más benigna de la ciudad: «“La ciudad extraña” identifica esa identidad urbana fugitiva e inaprensible, como forma de pertenencia y experiencia de expulsión. De noche y en invierno, el hablante se encuentra consigo mismo sin máscaras que lo oculten [...] Innumerables veces conecta la ciudad con el frío, la lluvia y el invierno, espesor climático del desamparo [...] Asume su condición de paseante urbano, impregnado de tristeza» (Scarano, 2018: 295).

En otras composiciones del libro se explicita una clara tendencia a un individualismo que se aleja de la figura del yo romántico para, (in)conscientemente, acercarse a la posición moral del liberalismo. El mundo ficcional es contemplado desde la óptica del yo, que se muestra, en ocasiones, como la única posible: «Me entiendo con el mundo si estoy solo / y todos los rincones están lejos, / también cuando es de noche y de repente, / despierto de algún sueño realizable» (2017a: 24), «Me entiendo con el mundo sin el mundo» (2017a: 24), «Aquí ya todos saben quién soy yo, / difícil esconderme de mí mismo» (2017a: 25) o «Cuando la madrugada apareció / me encontré solo y sin coartada» (2017a: 21). El alejamiento de la colectividad no es ahora el gesto de *El caminante sobre el mar de nubes* de Friedrich, o el del superhombre nietzscheano que se alza de entre la masa, sino el del voluntariamente incomunicado ser humano actual, aislado en una torre de marfil (que hoy toma la forma de un bloque de pisos o de un adosado en las afueras de una gran ciudad): no es el *flâneur* Baudeleriano, por mucho que transite la ciudad; es, más bien, un trasunto de la acomodaticia clase media cuyos aparentes paseos sin rumbo y cargados de cuestiones existenciales tienen, en el fondo, una meta u objetivo: el mantenimiento del status quo, a pesar de las injusticias que aprecie a su paso. He ahí, quizás, la diferencia entre la utilización de la primera persona del singular que emerge de la poesía de Fernando Valverde (fundamentada en la nostalgia y la melancolía) y la que analizábamos en las obras de Miriam Reyes o de Pablo García Casado (que nos muestran un mundo fracturado, donde el yo ha sido permanentemente asediado por los discursos de la publicidad, del patriarcado, de la violencia, etc., y que, al cabo, se encuentra en permanente diálogo con las problemáticas sociales)¹¹⁷.

Es por todos estos detalles que las palabras de Fernando Valverde al hablar de lo que años después se conoció como *poesía ante la incertidumbre* guardan una estrecha

¹¹⁷ En su visión de lo urbano, emerge en Valverde el carácter nómada, tan propio de la juventud actual. No lo hace, sin embargo, desde el cuestionamiento (¿por qué el joven ha devenido nómada?), lo cual le llevaría a reflexionar sobre las condiciones materiales, sino desde la aprehensión de la multiculturalidad (gracias al viaje) como un elemento enriquecedor para el sujeto: «Veremos aquí cómo Valverde reescribe las ciudades que su personaje recorre en todo el planeta, con palabras que les otorgan un nuevo sentido, ya que estas ciudades escritas emergen como dobles alucinados de sus contrapartes, las ciudades reales que habita o visita, pero son aquellas las que se alimentan de los archivos del imaginario. Cuando encuentra un lugar, al habitarlo el hablante lo hace suyo, lo incorpora a su imaginario cultural, lo convierte en “espacio practicado”, en el sentido de apropiado y le otorga entidad poética. Esta es una de las matrices más relevantes para la comprensión de su poesía, que no evita nunca el emplazamiento material, más bien lo refuerza, creando una cartografía existencial, afín a lo que parece ya un fenómeno de época y suele denominarse (emulando otros giros) como “the spatial turn” (el giro espacial)» (Scarano, 2018: 293). En este sentido, es de suma importancia su vinculación con la *poesía ante la incertidumbre* (que buscó establecer puentes entre ambos lados del Atlántico y cuyos pormenores analizaremos en el apartado dedicado a las antologías) y con el *humanismo solidario* (también de cariz globalizador).

relación con las reflexiones de García Montero sobre la poesía de los seres normales, a pesar de la negación del estatuto ficcional (o artificioso) de lo poético, que sí ha estado presente en las obra teórica monteriana desde los iniciales textos de la otra sentimentalidad:

La poesía no es un artificio, la poesía está en el mundo y es patrimonio de todos los seres humanos, no se trata de un lenguaje de intelectuales que ha acabado encerrado en los departamentos de las universidades. La poesía es la forma de comunicación más noble y humana porque nos sirve para hablar de lo que nos resulta complicado porque nos duele o nos avergüenza, de cosas tan íntimas como el miedo, la fe, el amor, la muerte, la decepción o el fracaso (Valverde, 2017b)¹¹⁸.

Bastante más significativo que *Viento favorable*, poemario que en el fondo tuvo un recorrido menor, es en el caso de Fernando Valverde su evolución posterior, que ha llevado a parte de la crítica a definirlo como «el poeta más relevante en lengua española nacido después de 1970» (Morante, 2016: 13). Afirmaciones como esta se han apoyado, al menos desde 2015, en la antología de Visor *El canon abierto. Última poesía en español* (Sánchez y Geist, 2015), elaborada a partir de una consulta a cerca de doscientos investigadores de más de cien universidades, entre los cuales fue Fernando Valverde el poeta más votado. En este sentido, ha sucedido, en definitiva, que el campo literario perpetuó sus estructuras de poder para ejercer rápidamente su influencia sobre el autor, que en pocos años se vio aupado a posiciones centrales: en 2004 fue ya Confundador y Codirector del Festival Internacional de Poesía de Granada; ha sido periodista cultural en *El País* y colaborador en varias de las revistas de mayor relevancia en el mundo hispano, como *Cuadernos Hispanoamericanos*; en fechas recientes, sus textos han sido recopilados en diversas publicaciones vinculadas con la Universidad de Granada y dirigidas o coordinadas por Remedios Sánchez García (anteriormente, recordemos, participó en el libro homenaje *La normalidad de Luis*, coordinado por Juan Carlos Abril y Xelo Candel); su tesis doctoral, *Ángel González, periodista*, fue dirigida por Luis García

¹¹⁸ Dice Orihuela sobre esta deriva hacia el yo de la poesía de la experiencia, que bien podría ser aplicada a Fernando Valverde, «que su miedo a que el yo individual se disolviera en el “nosotros” o en “ellos” les abocó a la única salida posible, presentar el yo individual como una categoría abstracta capaz de abarcar la totalidad, de nuevo hegeliana, de los “normales”, con lo que de paso se elude la lucha de clases y, lo que es más importante, se hace pasar por natural la dominación de la clase. Ya alertaban Marx y Engels de que esta operación encaminada a “presentar su propio interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad” no hace sino ocultar el fundamento de la dominación de clase» (Orihuela, 2017: 213).

Montero y Álvaro Salvador y defendida en 2010 en la Universidad de Granada¹¹⁹; sus poemarios han sido publicados en editoriales afines a la poesía de la experiencia: *Madrugadas* (Cuadernos del Vigía, Granada, 2003), *Razones para huir de una ciudad con frío* (Visor, Madrid, 2004; Accésit del Premio Fray Luis de León; *Los ojos del pelícano* (Madrid, Visor, 2010; VIII Premio de Poesía Emilio Alarcos Llorach); *La insistencia del daño* (Madrid, Visor, 2014); una vez convertido en uno de los poetas de cabecera de Visor, publicó también en esta editorial sus obras completas hasta la fecha, bajo el título *Poesía (1997-2017)*; en 2011 ganó el Premio del Tren de Poesía por el poema «Cayo Hueso – Dublín»¹²⁰; finalmente, ha sido también el principal valedor de la *poesía ante la incertidumbre* en España (siendo, junto al también granadino Daniel Rodríguez Moya¹²¹ y a la gaditana Raquel Lanseros¹²² los tres poetas españoles incluidos

¹¹⁹ Dice Morales Lomas: «No podemos obviar en su ya largo recorrido su formación universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, ni el haber sido discípulo de profesores como Juan Carlos Rodríguez Gómez, el relevante ideólogo de la poesía de la nueva sentimentalidad, y de poetas y profesores tan influyentes en los últimos años del siglo XX como Luis García Montero, que llevó a la práctica lírica esta forma de construcción poética que acabó convirtiéndose en un referente de la lírica de finales del XX» (Morales Lomas, 2017: 128).

¹²⁰ Los Premios del Tren de Poesía, que se otorgan no a un libro, sino a un poema, están dotados con un primer premio de 6.000€, un segundo de 2.000€ y cuatro accésits de 500€, que es asumido por la Fundación de los Ferrocarriles Españoles. Los ganadores desde sus inicios en 2002 han sido: Vicente Gallego (que también ganador del de relato en 2004), Carlos Marzal, Benjamín Prado (ganador del de relato en 2008), Javier Lorenzo Candel, Antonio Lucas, Álvaro Salvador, Marco Antonio Campos, Jorge Galán, Felipe Benítez Reyes (ganador del de relato en 2014), Raquel Lanseros, Fernando Valverde, Manuel Vilas y Juan Antonio González Iglesias. Los segundos premios han sido otorgados, por orden cronológico, a Luis Muñoz, Felipe Benítez Reyes, Andrés Neuman, Lorenzo Oliván, Ana Merino, Elena Medel, Javier Vela, Rafael Espejo, Daniel Rodríguez Moya, Juan Carlos Abril, Josep M. Rodríguez, Rafael Espejo (de nuevo) y Adolfo Cueto. Los prólogos a los doce libros publicados fueron escritos por Rafael Conte (2002-2005), Jesús García Sánchez (2006) y Luis García Montero junto a Jesús García Sánchez (2006-2014).

¹²¹ De nuevo, en Daniel Rodríguez Moya se repite un recorrido similar al que ya hemos visto en Fernando Valverde y en otros poetas jóvenes vinculados con la Universidad de Granada: en 2001, publicó en la granadina Editorial Dauro su primer libro, *Días idénticos a nubes*; ganó el Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada en 2001, que le permitió publicar *Oficina de sujetos perdidos* en 2002; en 2003, lanzó *El nuevo ahora*, en la también granadina Cuadernos del Vigía; a partir de este momento, dio el salto a Visor, con *Cambio de planes* (XI Premio Vicente Núñez de la Diputación de Córdoba, 2009), *Las cosas que se dicen en voz baja* (XXXIX Premio Internacional de Poesía Ciudad de Burgos, 2013) este último, además, le permitió dar el salto a Latinoamérica, al ser publicado por la Editorial Leteo en Nicaragua y por Los Torreones en Colombia, ambos en 2013; finalmente, en Argentina ha visto la luz *La bestia y otros poemas (antología poética)*, en la editorial bonaerense El suri porfiado. En lo que respecta a su papel como investigador, su tesis doctoral, *La educación y la cultura como armas de destrucción masiva en la Nicaragua sandinista (1979-1990)*, fue defendida en la Universidad de Almería y dirigida por la profesora de esta casa María Mar Campos Fernández Figares y por la profesora de la Universidad de Granada Remedios Sánchez García, formando parte del tribunal José Álvarez Rodríguez (ver nota siguiente), María del Carmen Quiles Cabrera (ver nota siguiente) y Fernando Valverde. Es, a su vez, junto a este último, Codirector del Festival Internacional de Poesía de Granada.

¹²² Guarda, también, algunas analogías el recorrido de Raquel Lanseros: tras una primera incursión gracias al Ayuntamiento de Encina de la Cañada, gracias al premio del ayuntamiento, vio la luz *Leyendas del promontorio* en 2005; ese mismo año, fue accésit del premio Adonáis por *Diario de un destello* que, como tal, fue publicado en Rialp; *Los ojos en la niebla* fue XXII Premio Unicaja de Poesía en 2008 y vio la luz, ya, en Visor; en Hiperión fue publicado *Croniria*, gracias al XIII Premio Antonio Machado de Baeza; en la misma editorial, pero ahora con el XXIX Premio Jaén de Poesía, fue editado *Las pequeñas espinas son*

en la antología que, también, editó Visor [VV.AA., 2011]) y uno de los principales defensores del humanismo solidario (cuya antología de presentación *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* fue editada y prologada por Remedios Sánchez García, y publicada en Visor en 2014). Cobran valor, visto lo visto, las palabras de Araceli Iravedra sobre la relevancia de los *poetas de la incertidumbre*:

En lo atinente a voces poéticas, la presencia en primera línea de Fernando Valverde, y las posiciones privilegiadas de los componentes de *Poesía ante la incertidumbre*, hablan mucho antes de una extraordinaria promoción editorial de sus obras fuera de España que de un liderazgo real o de una condición «referentes» a duras penas suscribible por cualquier lector informado. Probablemente, la fiabilidad y la objetividad perseguidas no puedan obtenerse de la bienintencionada y democrática consulta a cerca de doscientos relevantes estudiosos y especialistas de todo el mundo, en una inconveniente mayoría de los casos demasiado alejados de nuestra realidad nacional y demasiado desinformados en consecuencia: porque lo que sí ponen en evidencia los resultados de la antología, según acepta su propia artífice, es la falta de comunicación entre las diferentes fronteras nacionales del español (Iravedra, 2016: 166-167)¹²³.

pequeñas; finalmente, la vuelta a Visor se consuma con *Matria*, que fue lanzado en 2018 en la Colección Palabra de Honor y que fue galardonado con el Premio de la Crítica y con el Premio Andalucía de la Crítica. Curiosamente, su tesis *La poesía, herramienta de comunicación social: Poetas españoles nacidos en la posguerra: Antonio Colinas, Eloy Sánchez Rosillo, Antonio Hernández, Clara Janés, Joan Margarit, Juana Castro. Aplicación didáctica al aula de español como lengua extranjera*, defendida también en la Universidad Almería, fue dirigida por María del Carmen Quiles Cabrera y por Remedios Sánchez García, formando parte del tribunal Gabriel Núñez Ruiz, José Álvarez Rodríguez (que estaba en el de Daniel Rodríguez Moya) y la poeta Ana Merino. Tiene un club oficial de fans: <http://raquellanseros.blogspot.com/>.

¹²³ Un paso más allá que Araceli Iravedra fue el joven poeta mexicano-salvadoreño Antonio Cienfuegos, cercano al Círculo de Poesía de Alí Calderón, de enorme relevancia en la configuración transatlántica de la *poesía ante la incertidumbre* no como un proyecto poético, sino como una acción política encaminada a la acumulación de capital simbólico y económico. Aunque las siguientes palabras se refieren al campo literario mexicano, el lector podrá enseguida comprobar las asociaciones explícitas e implícitas con el español: «Que haya sido tan cercano a este poeta me brinda la posibilidad de contar todas las formas en que se puede hacer política en lugar de poesía para posicionarse en un mundillo literario pestilente, donde nada es casualidad, todo causalidad. Posicionarse no por calidad, sino por la corrupción es la manera más sencilla de ser reconocido en este país, como bien dice un amigo sociólogo: “En México más vale una hora de política que veinte años de trabajo”. Ésta es una premisa que siempre asocié con una frase que le escuché muchas veces a Alí: “La poesía, mi Toño, no tiene nada de poesía, todo es política, todo es saber hacer política. Poemitas cualquiera puede escribir”. Esto era muy cierto, ninguno de ellos escribe buena poesía, sin embargo hicieron un entramado de corrupción en donde involucraron a gente muy poderosa y con mucho peso literario en México como: Jorge Fernández Granados, Claudia Posadas, Efraín Bartolomé, José Luis Rivas, José Emilio Pacheco, Dana Gelinas, Roxana Elvridge-Thomas, Vicente Quirarte, Héctor Carreto, José Francisco Conde Ortega, Margarito Cuéllar, Marco Antonio Campos, Rogelio Guedea, Ricardo Venegas, Iván Trejo, Marco Fonz etc.; y en el extranjero: Waldo Leyva (Cuba), Omar Lara (Chile), Jorge Galán y Roxana Méndez (El Salvador), Luís García Montero, Jesús García Sánchez (Chus Visor), Raquel Lanseros,

A pesar de la importancia de los libros y de los autores anteriormente citados, probablemente la más destacada aparición en el campo poético, no solo en 2002, sino, en general, durante estos años, fue la de Elena Medel con *Mi primer bikini*. Esta «carta auroral» (Morante, 2016: 25), que vio la luz cuando Medel tenía tan solo diecisiete años, «instauraba una constelación cultural extrapolable a toda una generación de jóvenes autores» (Bagué, 2012: 31) a partir de una vindicación de lo pop, tamizada por la mirada del adolescente que ha habitado un universo (el televisivo, el de la publicidad, etc.) en el que la barrera que separa la alta y la baja cultura ha sido prácticamente derrumbada (por el influjo, evidentemente, de décadas de pensamiento posmoderno): «Góngora –grafito borroso en tu pupitre–, / la barba incipiente y orgullosa, / los novillos antes de tiempo, la desgana, / el tebeo de Goku que leías en el cole, / los partidos del recreo, / el bocata de chorizo» (Medel, 2015: 40)¹²⁴, leemos en el poema «Travelling», que iguala, a partir del recuerdo, a diversos referentes culturales. Esa misma conjunción de estratos culturales diversos se da, también, en «Coqueluche» («Aquí. / Pósters de Casillas y Cavafis y Bart Simpson / en mi habitación de cuento de brujas» [2015: 46]), para señalar, explícitamente, la pared de la habitación del adolescente como representación de su propia subjetividad, como simbolización de los destellos que definen lo identitario y, en definitiva, como resumen de los primeros pasos de su conformación ideológica:

Los saberes culturales se convierten en elementales nutrientes del poema, por cuanto actúa la evidencia de que sobre ellos se troquea también la identidad y la experiencia del yo. Es lo que Sánchez-Mesa llamaba un «culturalismo caliente», y que no habla de otra cosa que de la asunción de la cultura como parte integrante de la vida; algo a lo que no fueron ajeos los poetas de los ochenta, y a quienes los nuevos agregan ahora la sobreacumulación de referentes, además del deseo de diluir en estos la

Daniel Rodríguez Moya, Benjamín Prado y Fernando Valverde (España), Federico Díaz Granados, Ramón Cote y Andrea Cote (Colombia), Xavier Oquendo (Ecuador), Carlos J. Aldazábal y Ana Wajszczuk (Argentina), entre otros. Prácticamente todos los que aparecen en la antología “Poesía ante la incertidumbre” editada por Visor en 2011, están relacionados, coludidos y en contubernio para otorgarse premios, becas e invitarse a festivales a lo largo de toda Iberoamérica. Sin embargo, esto no implica que otros poetas a los que se acercó el grupo sean corruptos a priori, algunos no lo son (sobre todo Rivas y Pacheco), sin embargo han caído en el juego del amiguismo del Círculo de Poesía. Cabe resaltar que Marco Antonio Campos fue el nexo de Alí Calderón con Chus Visor, tanto para premiar a sus amigos en España como para publicar la antología de poesía joven llamada: “Poesía ante la incertidumbre» (Cienfuegos, 2013).

¹²⁴ Citamos de su obra completa, publicada en Visor, *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)* (Medel, 2016).

emanación confesional o de filtrar a través de su componente cívico (Iravedra, 2016: 157)¹²⁵.

En este sentido, Iravedra se cuestiona si hay en Elena Medel (o en otros poetas como Fernández Mallo, cierto Andrés Neuman o Raúl Quinto) una relación directa con los poetas del 68 desde la óptica del culturalismo, al igual que hiciera Prieto de Paula (2016) en otro texto anteriormente citado. Para Iravedra, por lo tanto, lo que sucede es que no pueden ocultarse los engarces, aunque, eso sí, con una sutil diferencia: «nos hallamos ante una poesía cuya novedad reside en su condición esencialmente permeable e integradora, que ha naturalizado unos procesos de fusión de materiales y niveles discursivos que hace tres décadas se sentían como provocadores y revolucionarios» (2016: 158). Habitamos, así, un campo poético que ha sido permeabilizado por una posmodernidad que ha abogado por el eclecticismo, por el paso de una *poesía ficción* de los 80 y 90 a una *poesía fusión* (Bagué Quílez y Santamaría, 2013: 32), por el *collage* o por una suerte de *zapping* literario que salte de Góngora a Goku en dos versos, al igual que se pasa de un programa cultural de La 2 al entretenimiento rosa de Telecinco: «El reordenamiento global de la cultura no elimina asimetrías, de modo tal que vivimos entre fronteras porosas, y podemos transitar a la vez lo culto, lo popular y lo masivo, lo moderno y lo tradicional, el centro y la periferia» (Scarano, 2014: 19). En este sentido, ha sido habitualmente citado el poema de *Mi primer bikini* «Irène Némirowsky», como un claro ejemplo de la integración de lo cultural (de varios de sus órdenes, de hecho: cine, pintura, música, fotografía, historia, etc.) con lo cívico, materializado en una composición cimentada en el uso recurrente de la anáfora, que acaba por proponer una imagen (hasta cierto punto biográfica) de Némirowsky que se construye a partir de una acumulación de detalles yuxtapuestos:

Yo soy Elisabeth Gille llorando tu marcha:
éstas son mis cartas de cumpleaños quemadas.

¹²⁵ En el caso de Elena Medel, su precocidad en el campo poético fue visto, en las primeras reseñas sobre *Mi primer bikini* con un tono de condescendencia por parte de sus mayores, que ocultó, en muchas ocasiones, un análisis en profundidad del poemario: «No son las habituales referencias literarias las que ocupan el primer lugar en la poesía de Elena Medel. Sus poemas están llenos de alusiones a cierta cultura juvenil y a la mitología de una infancia aún cercana: los pitufos, la Bella Durmiente, Cenicienta, Heidi. Una *comprensible ingenuidad* alterna en los mejores textos con una rara sabiduría y un decidido empeño de huir del mero desahogo sentimental tan propio de los adolescentes de cualquier edad [...] Son pocos los poemas de Elena Medel en los que no vale más la intención que el resultado, algo quizá inevitable, dada su edad. Pero su decidido empeño de ensayar diversos tonos, su afán de riesgo, resultan encomiables. Como en tantos otros poetas jóvenes, que en muchos casos tienen más de jóvenes que de poetas, lo que queda de su libro inicial *es menos el logro de algunos poemas que la promesa del nombre del autor*. Quienes gusten de las apuestas, no parece que arriesguen mucho haciéndolo por Medel, aunque de momento, para bastantes lectores, lo más llamativo de *Mi primer bikini* sea la *fecha de nacimiento de la autora*» (García Martín, 2002; la cursiva es nuestra).

Yo soy tu hija pequeña sin regalos de Navidad.
 Persiguiendo a los nazis, saltando la valla.
 Yo soy David Golder arruinado tras tu muerte.
 Yo soy un acorde de piano cualquiera
 que, de repente, en Issy-L'Evêque suena.
 Yo soy Danièle Darrieux tirándose a un ministro nazi.
 Yo soy la familia Kampf en un baile malogrado.
 Yo soy las lágrimas que derramaste
 en una cámara de gas en Auschwitz.
 Yo soy el espíritu de la mala suerte.
 Yo soy, como tú, una judía atea.
 Yo también me exilié por la guerra.
 Y soy un susurro al oído y un cuento de Chejov
 y las moscas del otoño en un suburbio de Moscú
 y soy un perro y soy un lobo
 y soy un trago de vino de soledad...
 Y soy tu todo y soy tu nada.
 Y soy el cabrón alemán que te mató.
 Y el germen de la semilla de tu ser.
 Yo también me marché de Kiev.
 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 tu 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, 2015: 43-44)¹²⁶.

En opinión de García Román, a nivel formal, la poesía de Medel no tiende al vértigo de la elipsis, sino que opta, más bien, por una lengua colorista, pasmosamente irracional y nueva, cuya expresividad es nerviosa e inmediata hasta el escándalo (García Román, 2013: 119). En este sentido, nos lanza unos versos colmados de sorprendidas combinaciones (a caballo entre lo *kitsch* y lo *pop*) tomadas «como armas arrojadas contra el discurso literario dominante como el pretexto para ejecutar un estilo propio (García Román, 2013: 120). Sucede, así, en «Cenicienta», cuyo cierre bien podría leerse como un guiño (irónico, al menos) a esa musa vestida con vaqueros que popularizó la poesía de la experiencia. Cenicienta cae aquí del maravilloso mundo de hadas a una realidad donde los zapatos hay que buscarlos en el vertedero, donde las calabazas de algodón y los personificados y simpáticos ratones han dejado paso a los sándwiches, a la Pepsi, a los aros gigantes y a los zapatos de vainilla, para culminar, al fin, con un verso

¹²⁶ El poema está dedicado a Benjamín Prado.

que señala definitivamente la amplia distancia que existe entre la idealización del personaje del cuento de hadas (vía Disney, claro está) y la realidad material, en un momento adolescente de pleno cambio y de toma de conciencia del lugar que se ocupa como sujeto en el mundo:

Espero al último baile.
Cera sellando cartas de amantes,
busqué los zapatos más lindos del vertedero,
los regueros de polvo de ángel
en la comisura de mis labios.

Y aquí estoy. Sin calabazas de algodón
ni ratones mordisqueando entre los dedos de mis pies.
Como pedigüeña entre sándwiches y Pepsis,
arrastrando las cadenas de rafia,
enumerando a las mercenarias
de aros gigantes y zapatos de vainilla.

Ya no quedan príncipes para mis vaqueros.
Jamás, me juro, seré tan asquerosamente bella.
(Medel, 2015: 27)

Gracias a *Mi primer bikini*, Elena Medel fue rápidamente incluida en las antologías *Inéditos: once poetas* (Elguero, 2002), *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (García, López Gallego y Tato, 2003), *La lógica de Orfeo* (Villena, 2003), *Última poesía española* (Morales Barba, 2006) o, más recientemente, en la ya comentada *El canon abierto* (Sánchez y Geist, 2015). Su obra poética continuó con los cuadernos *Vacaciones* (Almería, El Gaviero, 2004) y *Un soplo en el corazón* (Logroño, Ediciones 4 de agosto, 2007), así como con los poemarios *Tara* (Barcelona, DVD, 2006) y *Chatterton* (Madrid, Visor, 2014; XXVI Premio Loewe a la Creación Joven), en los que se aprecia una evolución que lleva a los versos a «perder hermetismo y textura barroca para respaldar una palabra más luminosa, más proclive a lo confesional, que acrecienta su impulso narrativo» (Morante, 2016: 26) y que, en cierta medida, acerca su poética a las corrientes figurativas de los noventa (lo vemos, por ejemplo, en «A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora», de *Chatterton*) a pesar de que, a nivel formal, Medel tiende en sus últimas composiciones a una declinación por el versículo, convertido en ocasiones en prosa (como sucede en determinadas secciones de *Tara*). Volviendo a lo extratextual, también en Visor han sido publicadas sus obras completas bajo el título *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)* en 2015. Esta escritura lírica ha sido compaginada con la gestión cultural y, sobre todo, con el trabajo editorial en La Bella Varsovia, que es, hoy en día, una de las más importantes editoriales de poesía en España

(quizás, tras las ya históricas Visor, Hiperión, Pre-Textos y Tusquets). En este sentido, el papel de Elena Medel en el campo literario excede lo puramente poético y accede al de las instancias legitimadoras.

Observamos, por lo tanto, una deriva hacia la inserción de lo pop en lo poético como vía para reflexionar sobre lo identitario. No podemos hablar de una ruptura, en este sentido, pues, aunque sí quede constatado un abandono de lo anecdótico y del autobiografismo propios de la poesía de la experiencia anterior, todavía nos encontramos con un gusto por lo intimista y por la subjetividad que, en el caso de Elena Medel, queda patente ya desde el posesivo que abre el título de su primer libro: *Mi primer bikini*. La puesta en primer plano del yo no debemos entenderla como una vuelta a los ochenta, pero sí debemos destacarla en contraposición a lo inmediatamente anterior (es decir, a las creaciones de finales de los noventa, como sucedía con Pablo García Casado) y hay que tenerla muy en cuenta para comprender las derivas futuras que han marcado algunas de las más relevantes poéticas hasta nuestros días y que tendremos que tener en consideración en futuros apartados:

Por tanto, la poética que vemos en algunos de los poetas nacidos en los ochenta hace variar, en buena medida, lo que sucedía con anterioridad. De un repudio hacia el protagonismo del yo en la mayoría de los poetas nacidos en los setenta, hemos pasado a una necesidad de situar al yo biográfico como eje de las mutaciones poéticas. Un yo que ya no es un sujeto que narra sino un sujeto cuyo yo, cuya identidad, no es narrable o lógicamente narrable y por lo tanto no es moralizante sino absolutamente esquizoide. Un yo que es incapaz de atraparse y que observa todas esas tramas potenciales de las que hablamos (Santamaría, 2017: 73).

Esa vuelta a la primera persona del singular, tan patente en Elena Medel desde el posesivo que abre el título su primer poemario y desde los primeros versos de este («Tengo una enorme colección de amantes. / Me consuelan y me aman y con ellos mi ego / se expande y extramuros alcanza la azotea» [2015: 17]) tiene, como compañero de viaje, un regreso a lo corporal, no desde una voluntad de deconstrucción de lo biopolítico o del discurso patriarcal que actúa sobre el cuerpo de las mujeres (como podía suceder en la obra de Miriam Reyes, por ejemplo), sino como una materialización más de la individualidad.

3.3. «Herederos de todos los despojos»: 2006 o la definitiva apertura del campo poético

Ya no había consuelo en nuestras almas.
Habíamos llegado tarde al mundo
BEN CLARK

Sucede que, entre 2002 y 2006, los autores antes comentados continúan publicando libros en los que sus composiciones van evolucionando a partir de las características ya presentes en los anteriormente analizados, mientras siguen acumulando galardones diversos, que les permiten participar de una u otra forma en el juego de fuerzas del campo literario.

Nuevos actores, nacidos en los setenta y los ochenta, entran en la fotografía durante los años que median entre 2000 y 2006: Julieta Valero (1971) con *Altar de los días parados* (2003) y *Los heridos graves* (2005); Mercedes Cebrián (1971) con *El malestar al alcance de todos* (2004) y *Mercado común* (2006); David Mayor con *En otra parte* (2005); Abraham Gragera (1973) con *Adiós a la época de los grandes caracteres* (2005); Julio Reija (1977) con *Los libros* (2003); Sandra Santana (1978) con *Marcha por el desierto* (2004); Juan Andrés García Román (1979) con *Perdida latitud* (2004), *Las canciones de Lázaro* (2005) y *Launa* (2006); Ana Gorría (1979) con *Clepsidra* (2004) y *Araña* (2007); Javier Vela (1981) con *La hora del crepúsculo* (2004) y *Tiempo adentro* (2006); Alejandra Vanessa (1981) con *Colegio de monjas* (2005) y las plaquettes *Brevas novas* (2004) y *La fiesta de pijamas* (2005); Verónica Aranda (1982) con *Poeta en India* (2005) y *Tatuaje* (2005). Son estos, tan solo, algunos ejemplos que indican que el campo poético continúa renovando sus nombres a partir de propuestas que conectan, de una u otra forma, con las prácticas poéticas de las décadas anteriores o con las propuestas de las autoras y autores antes comentados y que nos permiten afirmar el elevado número de publicaciones, por parte de los autores más jóvenes, al que nos enfrentamos en este primer lustro del siglo XXI¹²⁷.

¹²⁷ Son, también, años de profusión antológica con las publicaciones de *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (García, Tato y López Gallego, 2003), *La lógica de Orfeo* (Villena, 2003), *La otra joven poesía*

Así las cosas, llegamos a 2006, momento en que tiene lugar un hecho que posibilita la apertura del campo poético a una nueva juventud creadora con garantías de continuidad: la concesión *ex aequo* del XXI Premio Hiperión de Poesía a los noveles Ben Clark y David Leo (con 22 y 17 años respectivamente). Si bien los poetas nombrados en apartados anteriores habían conseguido hacerse con un pequeño espacio en 2001 y 2002, son Ben Clark y David Leo García (con *Los hijos de los hijos de la ira* y *Urbi et orbi*) quienes verdaderamente abrieron ese definitivo hueco que poco a poco se fue agrandando con la incursión de nuevas voces o relevos –al menos, en los nombres; ya veremos si también en sus prácticas literarias–. De hecho, uno de los poemarios que con más fuerza trató de representar la visión pesimista de la juventud española que estuvo en entredicho antes y durante la consolidación de la retórica de la crisis fue *Los hijos de los hijos de la ira*, poemario del que dijo el jurado que expresaba el «desasosiego de una generación emergente en la actual poesía española» (Clark, 2006: contraportada).

Si, de alguna forma, Pablo García Casado representó en *Las afueras* la incipiente glocalización y la imposibilidad afectiva¹²⁸ y Elena Medel, en *Mi primer bikini*, la materialización de la inmediatez y el presentismo de lo pop que ha marcado a los nacidos en los ochenta, Ben Clark (1984), con *Los hijos de los hijos de la ira* plasma ahora la toma de conciencia sobre una quiebra inminente. En este sentido, los tres podrían ser considerados perfectamente como poemarios generacionales, al dar cabida a diversas parcelas de enorme relevancia en la conformación identitaria de quienes vivieron su infancia y/o juventud durante los años noventa y principios de los dos mil. Una identidad, esta, marcada ya no por las agitadas aguas de la dictadura y la Transición, sino por el auge de las nuevas tecnologías, por la globalización de la globalización (y, a su vez, por su glocalización), por la alternancia en el poder del liberal-conservadurismo del Partido Popular y de la socialdemocracia-liberal-europeísta del Partido Socialista, por las privatizaciones de las principales empresas públicas, por la implementación de parches en forma de políticas sociales con el objetivo de construir un estado del bienestar en el que los sujetos no atendieran críticamente a las injusticias infraestructurales del capitalismo porque se les permitía habitar un mundo en apariencia tranquilo donde el estado teóricamente colaboraría para paliar sus necesidades cuando fuera necesario y, por

española (Krawietz y León, 2003) y *Última poesía española (1990-2006)* (Morales Barba, 2006), cuyos pormenores serán analizados en el apartado dedicado a la práctica antológica.

¹²⁸ Dice Prieto de Paula sobre la poesía actual que «hoy ya no es el capitalismo industrial, sino el capitalismo financiero en un contexto de hibridismo cultural y *glocalización* el que propicia que la poesía no se atenga a lo que tradicionalmente se ha entendido por tal» (2014: 3).

supuesto, por una pujanza económica basada en el boom de la construcción (a partir, sobre todo, de la Ley del Suelo impulsada por el Gobierno de Aznar en 1998) sobre cuyos problemas ya muchos advirtieron. Nos encontramos, pues, en un instante de extraordinaria prosperidad que, en pocos años, iba a devenir en una de las crisis económicas más extremas que se recuerdan. Elena Medel en 2002 se arrolla en el culturalismo de lo cotidiano (alejado de lo enciclopédico de los sesenta y setenta)¹²⁹, volviendo la vista (en la mayoría de composiciones) hacia una marcada postura individualista. Es decir, todavía no hay en ella la necesidad personal de asomarse a las ventanas para analizar las derivas críticas del mundo (puesto que estas estaban siendo escondidas tras las bonanzas de los muros de ladrillo y para acceder a ellas era necesario un trabajo de base, como el realizado, en aquel momento, por poetas como Antonio Orihuela, Enrique Falcón o Antonio Méndez Rubio desde parcelas obviamente diferentes) y todavía puede volverse sobre sí misma no para cuestionarse *su* posición ante el mundo, sino, más bien, para describir *su* propio estado. Por el contrario, Ben Clark, en 2006, cuando ya sonaban de fondo las primeras campanadas de una futura crisis, no puede más que observar las afueras del yo para dar cuenta de que las pequeñas fisuras eran indiscutibles grietas estructurales: «La poesía, si es que sirve para algo, sirve para conocerse a través de los demás, así que es importante que existan registros de diferentes momentos históricos porque las preocupaciones de cada generación son particulares, aunque la poesía trabaje para universalizarlos» (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 166). Estamos, no lo olvidemos, a un año del inicio de la crisis de las hipotecas *subprime*, de la suspensión de fondos de inversión de BNP Paribas, del *crash* de los grupos inmobiliarios Astroc y Llanera y de la defensiva declaración de Zapatero, según la cual España estaba en la Champions League de la economía mundial; y a menos de dos años de que el Ejecutivo del PSOE comenzara a hablar de «desaceleración transitoria» y de «debilidades económicas». También, por lo tanto, a muy pocos meses de que el Ministro Solbes utilizara por primera vez el término crisis en el parlamento y

¹²⁹ Lo cotidiano no es aquí un espacio de tranquilidad, sino que ejemplifica, como ha dicho Alberto Santamaría, el binomio fracaso del lenguaje / lenguaje del fracaso: «Incluso en la lectura de esta poética de Medel podemos observar una cierta sensación generacional de fracaso. Un fracaso que también puede leerse como esencial inseguridad o inquietud, y toda in-seguridad nos lleva irremediamente a la metafísica. Pero más allá de eso se trata de ver en el lenguaje, en las palabras, la existencia de una dualidad o paradoja irresoluble que en buena parte de estos poetas (luego lo veremos) es clave: la distancia entre la palabra como mediadora con la realidad (su sentido lógico) y la palabra como incapaz de mediar con la propia identidad y con el tiempo. Y en este contexto aparece también la vida cotidiana. Recuerdo que fue Mario Perniola quien decía aquello de que «la vida cotidiana es objeto de una degradación continua porque es el lugar de todas las verdaderas posibilidades que han fracasado»¹⁶. Podríamos pensar que esta poesía trata de salir de esa degradación a través de la toma de conciencia de ese fracaso» (Santamaría, 2017: 72-73).

de que el Presidente del Gobierno hiciera lo propio el 8 de julio de 2008 en una entrevista para Antena 3, en la que afirmó: «crisis, como ustedes quieren que diga».

Ben Clark escribe, por lo tanto, *Los hijos de los hijos de la ira* desde una España donde el paisaje urbano se ha visto salpicado de grúa: unas geografías modificadas por el abuso del ladrillo. Habita, así, los últimos días de la pujanza y lo hace desde una óptica existencialista que bebe explícitamente de la poesía desarraigada de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*, cuyo primer poema se abría con ese lapidario e histórico verso: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres» (2016: 39)¹³⁰. Ben Clark, por su parte, lo hace con una relectura de Milton («No es este el Paraíso prometido / y, sin embargo, ¿quién se ha dado cuenta?») ([2006: 11]) que le permite señalar de manera concisa la invisibilización de la ideología dominante, tan propia del capitalismo, en un momento en que la historia (dijeron) había muerto (Fukuyama, 1992), en que habíamos hecho nuestro el pensamiento débil (Vattimo, 1988) y estábamos caminando sobre las cenizas de los metarrelatos de la modernidad (Lyotard, 1984). Ben Clark va a apuntar en las páginas siguientes al mito capitalista del progreso infinito y a la idea, tantas veces orillada, de que el nuevo milenio empujaría a la humanidad hacia un estadio de evolución tecnológica y social nunca antes imaginado: «Llovía en las aceras y en las casas. / Llovía en todo el siglo XXI [...] Llovía en nuestros ojos y quemada / mientras nos divertíamos lamiendo / el “neblumo”, el *smog* de las farolas» (2006: 13) o «Aspirar a una altura irrespirable / desde donde las cajas de cartón / y sus ignominiosos inquilinos / no sean más que puntos bajo el cielo. // Esta ha de ser la idea del progreso» (2006: 21). Brotan, así, el tedio y el desasosiego como elementos definitorios de una generación, cuyo valor poético estaba ya presente en el Baudelaire de *Las flores del mal* («¡Es el tedio! – los ojos preñados de involuntario llanto» [2011: 37]) en Pessoa («Todo menos el tedio me da tedio» [1982: 310]) o en Vallejo («Zumba el tedio enfrascado / bajo el momento producido y caña» [Vallejo, 1996: 202]), y que toma cuerpo ya al inicio del poemario, en una de las composiciones fundamentales de *Los hijos de los hijos de la ira*: «También estaba el tedio / de tener que explicarles a los niños / palabras como pueblo indio, oso / pardo, ballena

¹³⁰ En opinión de Luis Bagué, «libros como *Los hijos de los hijos de la ira*, de Ben Clark, o *Extracción de la piedra de la cordura*, de Martín López-Vega, se elevan sobre un material preexistente –el título señero de Dámaso Alonso, en el primero; el cuadro de El Bosco y el poemario de Alejandra Pizarnik, en el segundo– para acotar un espacio referencial cuya originalidad no radica en el homenaje oblicuo, sino más bien en la reapropiación de determinadas claves artísticas» (Bagué, 2014: 8).

azul o lince ibérico» (2006: 16)¹³¹. Es este, el poema segundo, quizás, el más claro canto generacional, cuyo pórtico refiere una paternalista etiqueta que en el fondo descansaba en un poso de apatía y que nos mece, directamente, hacia la necesidad de la memoria: «“Hijos de la bonanza” nos llamaban: / los que no conocieron ni la hambruna / ni las agudas larvas de estridencia / chillando en el oído por las bombas» (2016: 15). Frente a la recordada guerra de los abuelos, nuestra consentida generación, nos dice Clark, es receptora de la carcajada de los mayores: «Y cuando nuestras piernas tan delgadas / caían y sangraban porque el parque / era de un hormigón armado y frío, / se quedaban callados, observando / nuestro llanto con un gesto de sorna» (2006: 15). Únicamente, pues, nos quedaba «vivir y dar las gracias» pues nuestras experiencias de infancia y juventud «eran minucias, sacrificios / en nada comparables al sufrido / por aquellos que ahora nos decían / “hijos de nuestra sangre” tan severos» (2006: 16). El poema nos transporta, a partir de esta suerte de intercambio entre el hablante lírico y un tú que representa a esa generación desarraigada de postguerra, hacia una estrofa final cuyos últimos endecasílabos funcionan, al fin y al cabo, «como un golpe de realidad en un momento de feliz despreocupación (que hoy leemos con temerosa lucidez)» (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 8), no solo porque anticipen la crisis económica que ha marcado a toda una generación (a toda nuestra generación), sino porque vienen a recoger, también, la crisis del sujeto (desde la angustia existencialista de Kierkegaard hasta el Sartre que dijera un hombre es lo que hace con lo que hicieron de él, pero también desde el Nietzsche que certificó la muerte de Dios hasta el Foucault que hizo lo propio con la muerte del hombre) y la crisis de la representación (que germinó durante las vanguardias y cambió para siempre la concepción del arte y la palabra y que sería, después, fundamental para comprender el pensamiento posmoderno):

Aunque, a veces, es cierto, no era fácil,
 simplemente intentamos ir viviendo.
 Haciendo caso omiso al comezón,
 al vacío que moraba en nosotros,
hijos de la bonanza;

¹³¹ En opinión de Luis Bagué, para Ben Clark la desesperación ha sido sustituida por el desconsuelo (2006: 141) y guarda, desde esta óptica, relación con las poéticas del realismo sucio, a pesar de no participar de su estética desgarrada ni del excesivo individualismo que primaba en obras como las de Roger Wolfe o Pablo García Casado: «El personaje poético es un tipo urbano acosado por la desesperanza y el nihilismo. Sin embargo, esta desazón no se vierte en una protesta religiosa o existencial, en los alledaños del tremendismo, sino en la abulia, el tedio y la aparente insolidaridad. El protagonista de los poemas es ahora un antihéroe desencantado, radicalmente individualista, que entiende su ejercicio de supervivencia como un acto de rebeldía contra el gregarismo. En esos escasos momentos es cuando el autor declara su fe en las palabras. Pero el personaje siempre logra escapar a las implicaciones de la mala urbana que lo rodea» (Bagué, 2006: 140-141).

los hijos de los hijos de la ira,
herederos de todos los despojos.
(Clark, 2006: 16)

No es la visión de Clark una materialización del carácter destructivo de Benjamin, que «hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos» (1990: 161), pues no poseen sus versos el cariz activo y militante de la filosofía benjaminiana. No son los despojos del último verso una consecuencia de revolucionarios actos generacionales que permitan hacer senda de ellos, sino (desde la óptica de aquellos mayores que nos miran con un gesto de sorna) propios de una juvenil pasividad que ha aceptado su herencia: el mapa queda ahora perfectamente instalado sobre el territorio, cumpliéndose *El crimen perfecto* de Baudrillard (1996); las ruinas de lo real son pasto del pasado en un mundo que vive del presente y solo algunos continúan «buscando en el pasado de los hombres [...] Buscaban encontrar algo que no / sabían muy bien qué podía ser; / quizás tan solo algo que estuviera / verdadera y profundamente libre / de aquel intenso olor a podredumbre» (2006: 24). Así, parece importar socialmente más la visión del otro, que la imagen que la juventud tiene de sí misma en tanto participante de los procesos históricos y materiales; subsumida en una placentera (y hasta cierto punto falseada) estancia en el estrato de las clases medias tranquilizadoras, la sociedad parece renegar de su revolucionario pensamiento obrerista (demonizado, diría Owen Jones [2012]) para abrazarse a un «fin de la historia» (Fukuyama, 1992) que ha desterrado la lucha y la posibilidad de cambio:

Hubo sobre la tierra un día negro.
Aquel día los gatos vomitaron
dejando los ratones en la acera.
Aquel día los niños, embutidos
en oscuras zamarras, destrozaron
las farolas lanzando antologías
de poetas que no hablaban del punzón;
de aquel desasosiego,
de un dolor que afligía hasta la infancia.

No existiría jamás un día igual.
Existía, quizás, ese consuelo.
(Clark, 2006: 17)

Para el hablante lírico, el control social (Deleuze 1993) se sustenta, no solo, en la invisibilización de la ideología dominante (en tanto característica propia del capitalismo para asegurar su perpetuación), sino también en una constatada burocratización del sistema que obliga al sujeto a la espera y a ocupar su tiempo en la consecución de documentos que aseveren sus capacidades: «Todos los formularios, las instancias, /

evocaban las uñas amarillas / de un enfermo de cáncer de laringe: / era inútil la voz en la pirámide / sempiterna de impresos. / Vivir certificándonos la vida. / Era ese el reglamento del sistema» (2006: 20). Esto es, el kafkiano proceso de Josef K. reformulado en un presente en que «nos exigieron / abandonar las ganas de estar vivos» y en que «Hasta la última instancia, hasta el último / impreso, preso. Preso» (2006: 20). Llegamos así, tras un repaso en trece poemas, a una última composición que cierra el apartado «Acero inoxidable». En ella, se focaliza en una suerte de sujetos subalternos («“Rumanos” los llamaban; “indigentes”. / “Están en todas partes y sin dios”») que cuando, al fin, toman la palabra, es para lanzar una doble imprecación en forma de pregunta que conecta con la cita inicial de Milton: «¿Y dónde el Paraíso prometido? / ¿Y dónde el paraíso prometido?» (2006: 29). Dice, significativamente, Ben Clark en una entrevista:

Estoy convencido de que la escritura poética está muy condicionada por las condiciones económicas del poeta o la poeta. El dinero equivale a tiempo, por desgracia, y hace falta tiempo para ser un buen poeta. Uno puede ser un poeta con mucho talento, pero las grandes poetas y los grandes poetas necesitan tiempo para leer, para escribir y para corregir. Estar en una situación económicamente inestable también crea mucho estrés, y el estrés combina muy mal con el pensamiento. En cuanto a la segunda parte de la pregunta: creo que hoy en día no se debate porque somos un país donde la gente niega ser pobre. En España ya no somos pobres, eso era antes. Pero los poetas con tres curros precarios para poder llegar a fin de mes (aparte de su trabajo como poeta) son peores poetas, peores ciudadanos y personas más infelices, como todos (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 168).

Y he dicho significativamente porque, a pesar de que late en sus declaraciones una voluntad de marcar la importancia de la clase, no hay tampoco un explícito discurso dirigido a la deconstrucción de las estructuras sociales, lo cual es, por otra parte, perfectamente comprable a la ideología que trasluce en *Los hijos de los hijos de la ira*: hay denuncia en ellos, sí, pero no se apunta esta al foco invisibilizado del problema, sino que, más bien, se radiografía lo visible. Ahora bien, entendiendo lo poético como una herramienta que permite participar en los procesos históricos y materiales, sería injusto no decir que, a pesar de no mirar a través de las grietas de lo real, hay por lo menos en la poesía de Ben Clark una voluntad de señalar determinadas injusticias. He aquí el punto de unión de su práctica poética con poéticas de la Generación del 50 (como la de Gil de Biedma, por ejemplo) y, a su vez, uno de los elementos que la diferencia de la obra de

muchos de los poetas de la conciencia crítica (como la de Isabel Pérez Montalbán, por poner un ejemplo de una práctica literaria que también brota de una dicción más clásica pero que señala, en este caso, hacia los fantasmagóricos problemas de base).

Esa veta existencialista, atravesada por el recuerdo no nostálgico que había estructurado la primera sección de *Los hijos de los hijos de la ira*, se materializa en la segunda, de título culturalista («Astor Piazzolla le dedica a Javier Siedlecki Five Tango Sensations»), a partir de un monólogo dramático entre ambos personajes en el que es Piazzolla quien toma la palabra: «En realidad, Javier, / uno tiene miedo toda la vida [...] ¿Cómo no tener miedo si al nacer / buscan desde un principio nuestro llanto?» (2006: 33). Desde estos iniciales versos, el temor y el llanto se hacen presentes a lo largo de las composiciones, en las que prima la existencialista idea del ser lanzado a la tierra, obligado a vivir («y se nace, / nos volvemos mortales, para siempre» [2006: 34]) en el frío del mundo («Helados por el son de un pecho ingente» [2006: 35]). Emerge, así, en la última composición, la noche: «No la noche / de la caricia azul, del beso tibio, / la noche mansa y tersa como un pecho / de mármol [...] Sino la del aullido de la fiera / detrás de las arrugas, la del ruido / que se repite golpe a golpe / como un aparador precipitándose / por unas escaleras sin final» (2006: 40). El sujeto, entonces, se recluye («¡No queremos visitas! No queremos / que nadie nos moleste» [2006: 40]) y el sonido del teléfono se convierte en ruido atronador («pero llaman no cesan las campanas / quién está al otro lado del teléfono / quién quiere entrar quién quiere entrar es / silencio» [2006: 40-41]).

«Análisis sintacto», la tercera parte de *Los hijos de los hijos de la ira*, se abre, de nuevo, con una referencia al silencio: «Es cierto, el silencio se creó / el día en que tú ni yo escuchábamos / un día que sin duda fue un domingo / –o un lunes, tanto da– / y comprábamos pollo / –siempre comprábamos pollo– / y en la cola dijiste exactamente / nada, / y yo en correspondencia contesté / precisamente nada» (2006: 45). Se suceden, así, las intertextualidades con Gil de Biedma (no libre de la muerte) y Pablo García Casado, cuyas poéticas, en el fondo, ha latido durante todo el poemario: «Y cuando Gil de Biedma se pregunta / ¿Quién? ¿Quién es el dormido? Me dan ganas / de gritarle al poema: “¡Es ella! ¡Ella! / La del telón de acero. ¡Pon su nombre / Jaime, nadie lo sabe!” Pero Jaime / está muerto o es poema, da lo mismo, / el caso es que no escucha y no sabrá, / que eres tú la mujer de *Las afueras*» (2006: 51). Continúa, durante el apartado, la caída del hablante lírico en el marco referencial de una noche perpetua y agresiva donde, si algo permite al hablante lírico alcanzar la tranquilidad es el recuerdo de «la primera vez que

unidos, / respirándonos mutuamente [...] / sentimos el poder de nuestro abrazo» (2006: 54). Se recluye, así, en la intimidad de un amor sanador que supera la noche («La noche en que sentimos que la noche / nada podía hacer para matarnos. / Que habíamos vencido» [2006: 54]). Parece, al fin, que el hablante lírico puede olvidar «el miedo que daba / estar en una calle tiritando, / como estoy hoy sin ti», sin embargo, el último y lapidario verso del poema nos transporta, de nuevo, a esa imagen de lo social en que, de nuevo, la soledad y la incomunicación le lleva a afirmar que «Nada da tanto miedo como el frío» (2006: 54).

Es de esta manera como, el último poema del libro, no puede más que llevar por título «Epitafio. La verdad del trilero». De alguna forma, Ben Clark relea el verso de Zamarreño «nada sabe de amor» (que había utilizado anteriormente como abertura de una sección) desde una óptica muy distinta a la de su relectura más famosa, la de Luis García Montero. Aquella amorosa y tranquilizadora visión del sur monteriana que dice «Nada sabe de amor quien no ha perdido / por amor una casa, una hija tal vez / y más de medio sueldo, / empeñado en el arte de ser feliz y justo, / al otro lado de tu voz, / al sur de las fronteras telefónicas» (2011: 387) se nos ofrece ahora desde el frío y la muerte: «Nada sabe / y tampoco sabrá nada su sangre, / noventa años más tarde, si decide / sentarse con los pies sobre el abismo / de esa ciudad al sur que está de moda / entre los suicidas más estetas / y no se tira» (2006: 58). El poeta, como Gil de Biedma, de nuevo, se sabe «un farsante, un tahúr, / un trilero», y recurre a la memoria familiar («porque mi sangre estuvo en Somme, en Ypres, / y le temo a la muerte un poco más / que a la creencia vaga de que Dios / no le hizo caso a Frank») para desembocar, al cabo, en una visión del mundo donde el amor prevalece en un diferente campo de batalla, a pesar de que este sea en el epitafio de una tumba: «como tampoco / me hará a / mí caso alguno si decido, / entre el mudo fragor de mi batalla, / dejar de amarte tanto todo el tiempo» (2006: 58).

A nivel formal, la obra de Ben Clark se inserta en la línea de las tradiciones rítmicas más clásicas, con tendencia a la utilización de los metros heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, como se puede deducir de los fragmentos anteriormente citados. Sin ir más lejos, el propio poeta así lo confirmaba en una reciente entrevista: «En lo formal soy poco innovador y me ciño bastante a una herencia poética que muestra cierta obsesión por el endecasílabo y el heptasílabo, en cuanto a la intención poética, sí que me siento más cerca de la introspección sentimental de los británicos, con Larkin y Auden a la cabeza. Quizá lo que estoy diciendo, en verdad, es que me gustaría ser Gil de Biedma» (López

Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 166). Es, sin embargo, al contrario de lo que sucedía en poetas anteriores, una obra que se acerca mucho más a las poéticas más señeras de llamada Generación del 50 (sobre todo, Gil de Biedma, como él mismo dice, pero, también, Ángel González) que a la poesía mayoritaria de los años ochenta y noventa. Se aleja, así también, del lenguaje del realismo sucio, a pesar de tener vinculaciones con él en lo referente a la desesperanza, la abulia, el tedio y la apatía (Bagué, 2006: 140). Si, en una ocasión, se refiere a Pablo García Casado es precisamente por estas vinculaciones, pues si la obra de este señala «la imposibilidad afectiva en la sociedad contemporánea» (Bagué, 2006: 141), la poesía de Ben Clark no deja, al fin y al cabo, de estar atravesada por una imagen del sentimiento amoroso y afectivo que sin llegar a estar en la línea de salvación del sujeto que emerge, por ejemplo, en el García Montero de «Merece la pena (Un jueves telefónico)», sí es similar a la planteada por Gil de Biedma en numerosas composiciones. Nos encontramos, por lo tanto, ante una interrelación que ejemplifica una profunda lectura de la poesía precedente y que señala, a su vez, un amplio conocimiento de la poesía inglesa (como, por otra parte, también sucediera en el caso de Gil de Biedma o, anteriormente, de Luis Cernuda), con Milton, Auden, Ashbery y Larkin¹³², quizás, como referentes más claros. Si la poesía de Ben Clark es una *poesía de la experiencia* lo es, al fin y al cabo, tras haber realizado un salto hacia el pasado, sobrevolando décadas hasta aterrizar en Langbaum y en las relecturas que de él hicieron los poetas del cincuenta. Así puede brotar esa visión del yo ante lo social que tan presente tuvo su más importante influencia en versos como «Yo nací, perdonadme, en la edad de la pérgola y el tenis» o «por mala conciencia escritores de poesía social» (Gil de Biedma, 1998: 54 y 1998:84). No podemos resistirnos a copiar una extensa cita de José Luis Morante sobre la poesía de Ben Clark que, creemos, resume el

¹³² Sobre las diferencias entre la influencia de las tradiciones anglosajonas en los diferentes periodos de la poesía española, dice Prieto de Paula: «En buena medida, los poetas más emulados o respetados, de lengua inglesa muchos de ellos, no se traen a colación para que ocupen las hornacinas que antes ocuparon los dioses casi siempre nacionales, sino para que actúen como pedrada en ojo de boticario y rompan la propia noción de modelo. El significado de la presencia de un Ashbery, valga como ejemplo, entre los jóvenes no es paragonable al que tuvo la de su mentor Auden entre sus predecesores medievales. Para estos, Auden había constituido un paradigma jánico al que atendieron los “poetas morales” como Gil de Biedma y los *poetas del no* como Valente. En cambio, la función de Ashbery parece cuestionar esa focalización, casi a la manera de un Schönberg y la *emancipación de la disonancia* contra la escalera tonal y el jardín armónico, pues señala la instalación de la poesía española en un atonalismo que se opone a la propia idea de jerarquía. Y si las yuxtaposiciones caóticas de un Eliot, y su versatilidad visionaria capaz de invalidar cualquier propuesta estática, representaban para sus seguidores una suerte de modelo que “regresaría” a las series armónicas y de cerrado simbolismo de *Cuatro cuartetos*, el tiouvivo de imágenes, la espiración sincopada y la fractura sintáctica de la lírica ashberyana representan, antes que una invitación canónica, un aterrizaje en la inorganicidad y el dislocamiento del lenguaje» (Prieto de Paula, 2014: 4).

análisis hasta ahora realizado y nos permite condensar parte de las hipótesis aquí desarrolladas:

En su escritura encuentra sitio una poesía existencial, indagatoria y crítica en la que habitan tópicos atemporales –el amor y el discurrir del tiempo– y los avatares de una sociedad postmoderna y tecnológica que ha diseñado unas complejas relaciones entre el ser urbano y los entornos naturales, con fracturas como la degradación ambiental y la incontenente producción de basuras. Ahí están los residuos tóxicos del progreso y la poesía no oculta ese rostro agrio del capitalismo consumista, causante de una despersonalización adictiva que ocasiona en el sujeto una conciencia disgregada y exige una continua reconstrucción. En la obra de Ben Clark no hay malos tiempos para la lírica porque el poema genera sólidas estrategias de superviviente. En sus versos, el músculo vital contemporáneo y sus instrumentos de representación se diseccionan con crítico bisturí porque propagan una metafísica de la sospecha que exige la desmitificación (Morante, 2016: 23-24).

Aquel poemario generacional que fue *Los hijos de los hijos de la ira* permitió a Ben Clark establecerse a lo largo de los años siguientes como uno de los creadores jóvenes más relevantes de la poesía española contemporánea. Las líneas de Morante son, precisamente, aplicables por entero a aquel primer libro porque en él laten las preocupaciones que han vertebrado su obra hasta nuestros días, en volúmenes como *Memoria* (2009), *La mezcla confusa* (VII Premio Nacional de Poesía Félix Grande, 2011), *Basura* (2011), *Los últimos perros de Shackleton* (con el que dio el salto a Latinoamérica en 2013), *La fiera* (Premio Ojo Crítico, 2014) y su más reciente *La policía celeste* (Premio Loewe 2017). Al igual que sucediera con *Las afueras* (reeditado en 2001 y 2007) y con *Mi primer bikini* (recuperado en *Un día negro en una casa de mentira*, la poesía completa de Medel publicada por Visor), también *Los hijos de los hijos de la ira*, en tanto poemario generacional, ha vuelto a ser reimpresso, en este caso, por la Editorial Delirio en 2017. Esta triada de reediciones viene a demostrar, al fin y al cabo, que existe en opinión de buena parte de la crítica del campo poético español la necesidad de encontrar un poeta que indique el camino a seguir por el resto de creadores y que esta tiene una especial predilección por este tipo de cantos generacionales (y utilizo generación no como un concepto poético, sino social-cronológico). No es casual, sin embargo, que las tres emerjan de unas tradiciones figurativas, si tenemos en cuenta que el relato del campo poético en la España contemporánea ha estado marcado por las tendencias realistas, acorralando la vanguardia o entendiéndola como un escaqueo propio de la agitadora

juventud. Debemos remarcar, eso sí, como hemos venido haciendo en páginas anteriores, que ello no es una consecuencia natural, sino naturalizada y que, al fin y al cabo, pese a que García Casado, Medel y Clark proponen en sus versos una estética que dialoga directamente con buena parte de las preocupaciones generacionales desde 1997 hasta 2006, no encontramos en ellos, tampoco, una *nueva* poesía: cambian los nombres, se actualizan, movilizan el campo poético, marcan tendencias y participan en los juegos de fuerza, pero lo hacen, de nuevo, sin incidir en esa retórica de la ruptura que la crítica ha necesitado para hablar de cambios de paradigma y para perpetuar, así, un modelo generacional que tantas relaciones guarda con el modelo capitalista del presentismo y la aceleración (Virilio, 1997a y 1997b; Hartog, 2007), así como con las estrategias de mercado centradas en lo publicitario (Talens, 1989) y el etiquetado (Alicia Bajo Cero, 2019; Méndez Rubio, 2004a).

Sucede algo muy similar con David Leo García (1988), cuyo *Orbi et orbi* compartió el XXI Premio de Poesía Hiperión con *Los hijos de los hijos de la ira*. En este caso, como sucediera con Elena Medel cuatro años antes, la crítica se hizo rápidamente eco de la juventud del poeta (diecisiete años, por entonces) y le abrió, por lo tanto, la posibilidad de transitar un amplio recorrido por los senderos del campo poético que, sin embargo, no fue tan esperanzador como carbía esperar. A pesar de que David Leo García fue rápidamente incluido en antologías como *La inteligencia y el hacha* (Villena, 2010) o *Tenían veinte años y estaban locos* (Miguel, 2011), únicamente ha publicado hasta la fecha dos poemarios más: *Dime qué* (que vio la luz en DVD en 2011 y que fue reeditado por RIL en 2018, una vez el poeta había adquirido cierta fama tras resultar ganador de *Pasapalabra*) y *Nueve meses sin lenguaje* (publicado por Ultramarinos Editorial, también en 2018). En opinión de Prieto de Paula, *Urbi et orbi* es un amplio y diverso muestrario poético de la ciudad contemporánea que recorre los días de la semana, uno por cada sección del volumen, con un inicio programático y un remate en que se identifican ciudad y poeta (Prieto de Paula, 2006). En este libro, decía recientemente Jesús Nieto Jurado, en relación al título «todo es un canto a la ciudad que es un mundo, y al mundo que es toda ciudad» (2016). Al igual que sucedía con la obra de Ben Clark, también *Urbi et orbi* viene a ejemplificar el desasosiego generacional, a partir de la interrelación de dos de los elementos clave para la definición identitaria en las sociedades actuales: lo urbano y el cuerpo:

Cruzando esta ciudad cruzando estáis mi vientre.

Mi cuerpo es su calzada, los dos nos poseemos
la quiera o no la quiera, me encuentre o no me encuentre.
Si la ofendéis a ella me resultáis blasfemos;

si vertéis en la acera vuestra saliva dura
ensuciaréis mi médula, me dejaréis deshecho,
y cuando entráis al templo con la camisa impura
irrupís en la honda catedral de mi pecho.

Sé que nació en mi parto, que de mi carne mama
y por eso perdono, dejo todo, la sigo.
Sé que habremos de arder en la misma alta llama,
ya que somos cercados por un mismo castigo.

Y su perfil urbano, que es mi encefalograma,
conmigo acabará cuando acabéis conmigo.
(García, 2006: 67).

El poemario se sostiene sobre un trabajo formal que tiene en el alejandrino (presente en este poema) y en el endecasílabo su estructuración fundamental, detalle que lo dota de un tono clásico que, como sucedía con Ben Clark, parece enfrentarse con un presente enraizado en el fin de la historia y en el que parecía que el *anything goes* posmoderno se había asentado hasta dinamitar las encorsetadas estrofas más clásicas. David Leo García, sin embargo, abre *Urbi et orbi* con una sextina, incluye dieciséis sonetos y numerosas composiciones sostenidas sobre cuartetos en endecasílabos con variadas rimas que, sin embargo, van a incidir en temáticas alejadas de los tradicionales paisajes bucólicos o sentimientos amorosos, como sucede en «Arrabal», cuyo léxico y temática se asemejan, más bien, a los de Ben Clark en *Los hijos de los hijos de la ira* y que también guardan pequeños nexos con los de Roger Wolfe, Iribarren o Pablo García Casado (sin llegar al espacio, por supuesto, del realismo sucio), al presentar la ciudad como un espacio inseguro donde el sujeto se siente acorralado y asediado por el hastío existencial:

Son calles afeitadas a navaja,
son noches desdentadas a codazos,
son aves que devoran sus regazos,
son cielos que la envidia descerraja.

Son cielos transmutados en retazos,
son aves que resguardan la mortaja,
son noches de la clase mediabaja,
son calles que estrangulan con abrazos.

Hay un burdel en todos los riñones.
Hay un tugurio en todas las cabezas.
Un arrabal en todos los pulmones.

Llegó el hastío, no llegó el asombro.

Llegó el dolor, no regaló impurezas.
Muere la turba. No desprende escombros.
(García, 2006: 37)

Radica en esta visión de la ciudad como espacio de turbación y de vacío una de las diferencias clave que, como vemos, permite establecer una evolución (aunque no una ruptura) entre la tranquilizadora poesía de la experiencia y la obra de creadores como David Leo García o como los anteriormente citados. Ya Roger Wolfe nos brindó unas vistas similares, aunque, eso sí, desde un aparataje textual mucho más dislocado. David Leo García, como Ben Clark, se asoma a esa misma urbe recóndita y oscura, habitada por jugadores de tragaperras (2006: 43) o por mendigos (2006: 36) y atravesada por la misantropía (2006: 29), pero nos la presentan con un lenguaje clásico y tranquilizador, que parece obviar, eso sí, las crisis de la representación que las vanguardias plantearon ya en los años veinte y que fueron retomadas por poetas como contemporáneos Antonio Gamoneda, José Ángel Valente, Ada Salas, Chantal Maillard, José-Miguel Ullán o Juan Carlos Mestre, entre muchos otros. La diferencia, aquí, con las corrientes mayoritarias precedentes, se da a nivel de contenido, pero ello, es cierto, no implica por sí mismo una ruptura con respecto a lo precedente:

En realidad, se puede decir todo en cuanto al contenido, lo que nos da ilusión de libertad. La censura, evidentemente económica, se ejerce sobre las formas. La trampa está ahí. Los contenidos no importan demasiado, no se juega nada a ese nivel, en la medida en que hay un consenso general en nuestra sociedad según el cual todo el mundo está más o menos de acuerdo sobre todo. Sin embargo, lo que puede todavía hacer moverse (un poquito... quizá...) las cosas en materia artística, es el trabajo de las formas. El interés ya sólo puede estar en la forma del discurso, más que en el discurso en sí. Y es aquí precisamente donde está cortado el paso, o se ejerce una presión hacia los márgenes (Tanner en Méndez Rubio, 2004b: 18) ¹³³.

¹³³ Esta cita, utilizada por Méndez Rubio, pertenece al cineasta Alain Tanner. Por ello, creo necesario glosar brevemente estas palabras para que podamos aplicarlas al campo poético. Primero, no hay que perder de vista que Tanner habla del cine. Si pensamos desde esta óptica en directores que han cultivado un cine de cariz experimental, como David Lynch o Jean-Luc Godard, por ejemplo, rápidamente caemos en la cuenta que la ruptura con respecto a la gran industria cultural del cine hollywoodiense se basa en un trabajo formal. Por ejemplo, *Alphaville*, de Godard, es una película de ciencia ficción distópica que muestra una sociedad totalitaria, lo cual no queda lejos de obras fílmicas dirigidas al gran público como la versión de *V de Vendetta*, dirigida por Larry y Andy Wachowski a partir de la novela gráfica de Alan Moore. En segundo lugar, Tanner habla de "censura económica", lo cual, en poesía es sumamente problemático, ya que no es este un campo en el que se comercie con las grandes cantidades de capital económico que sí moviliza el séptimo arte. Trasladar los presupuestos de Tanner al terreno de lo poético es posible, ahora bien, debemos tener en cuenta lo dicho en estas líneas para no caer en el error de equiparar una de las industrias culturales

Teniendo en cuenta lo dicho hasta este momento, el campo poético, si bien queda ya completamente abierto a las propuestas de los más jóvenes poetas del panorama poético que a partir de 2006 comenzaron a copar los premios y anaqueles de las librerías, continúa perpetuando estéticas cercanas a lo figurativo-realista que, a pesar de orillar una cierta tendencia a lo social desde una óptica existencialista, no proponen directamente una modificación de los elementos infraestructurales del campo literario ni, claro está, plasman un modelo de mundo cuyas bases y fundamentos atenten directamente contra el relato fundacional y fundamental del capitalismo. El mundo poético ficcional de David Leo García y de Ben Clark no es del todo tranquilizador para el lector, pero tampoco plantea problemática que enfoquen a lo estructural y que, por ende, generen un estado de permanente alerta en las instancias legitimadoras del campo: hay crítica, es cierto, pero no deja de ser asimilable, de forma que su obra no excede esos estrechos pentagramas de la cultura, de los que hablaba Guillem Martínez (2012), y, por lo tanto, no es leída como un borrón ni apartada hacia los márgenes, como sí sucedió y seguía sucediendo con las más revolucionarias creaciones (en lo que respecta a la interrelación semiótica forma-contenido) de buena parte de los poetas de la conciencia crítica, como Antonio Orihuela, Jorge Riechmann, Enrique Falcón, David González o Antonio Méndez Rubio. Esta asimilación, por otra parte, nos indica que el vacío existencial del que hablan David Leo y Ben Clark ya no señala, como lo hiciera en otras épocas (véase, por ejemplo, el existencialismo de Sartre en *La náusea*, de Camus en *La peste*, de Hermann Hesse en *El lobo estepario* o, hasta cierto punto, de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*), hacia las fallas sistémicas y sistemáticas de lo social, sino que ha sido aprehendido por sociedad (y, evidentemente, por la juventud creadora) como un elemento identitario más de la contemporaneidad que ya no resulta problemático ni para el relato infraestructural ni, tampoco, para el superestructural:

Estamos ante la continuidad de la poesía de la experiencia, que ahora acentúa sus rasgos meditativos e intimistas por otros medios, bien a través de una poesía de seres y formas huecas, construida sobre la insuficiencia, la angustia, la desorientación, la carencia, el derrumbamiento y el sinsentido del mundo; bien a través de una percepción que interpreta el mundo de forma fracturada, inconexa, discontinua,

más potentes del mundo (el cine; junto a la música y los videojuegos), con un muy pequeño sector editorial dirigido a grupos de población reducidos, como es la poesía.

desgajada y desapegada de los demás, de su entorno y de las relaciones entre uno y otro como efecto de un individualismo grosero y amnésico (Orihuela, 2017:209).

Recordemos que un mundo en crisis, decía Méndez Rubio tomando como referencia las enseñanzas de las vanguardias, únicamente puede ser referido a través de un lenguaje en crisis (2004b); y este, salta a la vista, no está presente ni en Clark ni en David Leo, como tampoco lo estaba en la inmensa mayoría de poetas hasta ahora analizados, que fueron y son quienes abrieron las puertas del campo poético a los posteriores nuevos creadores. Las *nuevas* poéticas tendrán, por el momento, que esperar, así como también deberá hacerlo esa *nueva* división del trabajo poético y político del que hablara Bourdieu (2001: 45), según una cita ya utilizada en apartados anteriores.

3.4. Antologuemos: tendencias, inercias y derivas de las últimas antologías poéticas en la España contemporánea

Las antologías sí que se leen. Creo que a partir
de ahora solo escribiré antologías
MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

Dice Jordi Doce que el concepto de antología, tal como se ha ido conformando en los últimos años, se inserta en una concepción de la lectura equivalente a la comida rápida y preparada (Doce, 2005: 297), una suerte de *zapping*, como irónicamente lo ha definido Miguel Casado (Doce, 2005: 297), relacionado en la inmensa mayoría de las ocasiones con la legitimación de una determinada corriente o grupo poético. Ambos hablan desde la clara constatación de que la práctica antológica se ha visto modificada por la profusión de publicaciones a lo largo de las últimas décadas, un aumento que podemos explicar a partir de las estrategias del mercado capitalista fundamentadas en el auge de lo publicitario (Talens, 1989) y en la voluntad de acumulación de «capital simbólico» y «económico» (utilizando la terminología de Bourdieu, 1995); en la *aceleración* y el *presentismo* que articulan la vida diaria de las sociedades actuales, tal y como los comprendían Virilio (1999) y Hartog (2007) respectivamente; y en la necesidad mercantilista del etiquetado, que, recordemos «tiende a sustituir a la lectura, la inercia al movimiento, la fuerza centrípeta al descentramiento» (Méndez Rubio, 2004a: 130), y que tanta relevancia ha tenido en el campo poético español de las últimas décadas como

herramienta identificadora y legitimadora de las sucesivas generaciones poéticas, que ya no se crean cada quince años, sino cada quince meses (Doce, 2005: 295)¹³⁴.

Mucho ha cambiado este espacio desde finales del siglo XIX, cuando, siguiendo a Menéndez Pelayo, la antología era considerada (desde un posicionamiento un tanto idealista) como un archivo literario que testimoniaba las transformaciones del arte poético (Menéndez Pelayo, 2014: 392), hasta nuestros días, en los que pueden (e incluso deben) ser concebidas (y así las comprenderemos aquí) como unos instrumentos del poder literario destinados a crear unas jerarquías y unos escalafones determinados, precedidos por una construcción de una red de favores recibidos y devueltos que envuelven como melaza el trabajo de las revistas, editoriales e instituciones culturales (Doce, 2005: 297). Estas sustanciales modificaciones en la comprensión del hecho antológico no solo debemos rastrearlas en las sucesivas publicaciones (principalmente de compendios programáticos, siguiendo a Ruiz Casanova [2007]), pues no podemos obviar el papel de otras instancias legitimadoras que les han otorgado esta relevancia desde diferentes espacios del campo poético: la crítica académica, la industria editorial, los suplementos culturales, los eventos y festivales orquestados en diversos lugares de la geografía española, las redes sociales, etc. Estos desarrollos generaron una nueva poética y una nueva política de las antologías, esto es, una nueva ideología en lo que respecta a la compilación y a la recepción de las mismas, de la que somos herederos hoy en día: sin los compendios de Gerardo Diego en 1932 y 1934 no habría sido posible el Castellet de 1962 y 1970; sin este, no podemos entender a Luis Antonio de Villena o a José Luis García Martín a partir de los años ochenta; y, sin todos ellos, no existirían Luna Miguel y su *Tenían veinte años y estaban locos*, ya en el nuevo milenio ni, por supuesto, otras compilaciones más recientes, como las de Floriano y Rivero Machina, Díaz, Morante o *Kokoro*, que trataremos en páginas posteriores. La idea, por lo tanto, es analizar las derivas y devaneos que han construido el campo poético hasta nuestros días, bucear en la(s) ideología(s) que hay tras ellas para, finalmente, comprender a partir de estas inercias el rol actualmente indispensable de las antologías, en tanto objetos culturales que permiten, siguiendo de nuevo la terminología de Bourdieu en *Las reglas del arte*,

¹³⁴ El problema no radica tanto en el etiquetado como elemento clasificador de la historia literaria, es decir, en su «carácter didáctico e informativo de tales clasificaciones, que sirven de guías para desplazarnos por la confusa maraña de títulos y nombres propios que, como el bosque de espinos que oculta el castillo de la Bella Durmiente, se extiende por las estribaciones y laderas del Parnaso particular de cada época» (Doce, 2005: 298), sino que, más bien, surge «cuando tales clasificaciones dejan de tener carácter didáctico y se convierten, bien en instrumentos normativos, bien en etiquetas globales que sustituyen al ejercicio de una lectura profunda» (Doce, 2005: 298).

participar en el campo poético a partir de la puesta en práctica de unas relaciones de fuerza que deriven en la lucha por las formas específicas de dominio, legitimación y hegemonía, en relaciones de alianza y conflicto y, finalmente, en la pugna por el capital (principalmente simbólico pero, también, por qué no, económico) (Bourdieu, 1995). Por todo ello creo, es más importante que nunca detenerse a reflexionar críticamente sobre este aspecto para poder comprender en qué situación nos encontramos e intentar averiguar hacia dónde nos dirigimos.

3.4.1. Un breve recorrido histórico-crítico: presencia, auge e importancia de las antologías en el campo poético

La historia de la poesía española de las
últimas décadas ha sido escrita
fundamentalmente desde las antologías.
JOSÉ LUIS FALCÓ

He querido abrir este apartado del artículo con una repetidísima cita del profesor, poeta, investigador y antólogo, José Luis Falcó, que sintetiza el papel de indiscutible relevancia de las antologías en la conformación del campo poético, esto es, en los procesos de canonización de autores y tendencias (Even-Zohar, 1990), en los modelos de interpretación de las prácticas de escritura y, entre otros factores, en la lectura seleccionada, y por lo tanto siempre parcial, de la historia literaria española. Lo hacemos porque la consideramos una suerte de grieta o, mejor un umbral, un palimpsesto que (re)vela demasiado: por una parte, una actitud frente al hecho poético, que parece definirse a partir de un objetivo final en apariencia dislocado, un objetivo que no se fundamenta tanto en la publicación de poemarios con los que proponer prácticas de escritura, tomar partido y participar en las tensiones del campo poético, sino en conseguir que un puñado de esos poemas formen parte de las antologías que marcarán el devenir de los procesos de canonización¹³⁵. Es evidente que afirmaciones de tal calado deben ser matizadas, y lo haremos a lo largo de estas páginas. Sin embargo, lo que no podemos negar es que también esa cita entronca con una línea de pensamiento sobre el hecho

¹³⁵ Ya Ángel Luis Prieto de Paula decía en referencia a la generación novísima: «Aunque en los estrechos círculos poéticos fueran los libros de algunos jóvenes (y los reconocimientos que obtuvieron, como el Premio Nacional de Poesía de *Arde el mar*) los que avisaron del cambio de rumbo, en un ámbito cultural menos específico cumplieron esa tarea las antologías. Gracias a ellas, lo que aparecía como un conjunto de aportaciones independientes, debidas sobre todo al talento individual, pasó a considerarse como realidad compacta y generacional» (Prieto de Paula, 1996:77).

antológico que podemos comenzar a rastrear en algunas de las primeras observaciones ya a finales del siglo XIX. En esos años, Menéndez Pelayo, en su *Antología de poetas líricos castellanos* de 1890, justificaba el valor de estas compilaciones a partir de argumentos históricos (clásicos, quizás), un tanto universalistas y fundamentadas en el poco crítico concepto del «gusto reinante»:

Las antologías poéticas son casi tan antiguas como la misma poesía lírica escrita. Nada tan expuesto a perecer como estas composiciones fugaces si a tiempo no se las recoge y ata formando ramillete. Cada época, cada país, cada escuela ha conocido estos libros de selección conforme al gusto reinante. Son los archivos literarios por excelencia y el testimonio fehaciente de todas las transformaciones del arte (Menéndez Pelayo, 2014: 392).

Una visión similar proponía Guillermo de la Torre en el artículo «El pleito de las antologías», recogido en la compilación *La aventura y el orden* (1943), al considerarlas como libros de inventario, como balance de una época, tendencia o estilo y como herramientas que permiten enlazar generaciones, encadenar épocas y mostrar fronteras más contiguas (De la Torre, 1943). Escribió Guillermo de la Torre en una época de ebullición antológica que marcará el devenir de la poesía española posterior, pues, recordemos que en 1932 vio la luz *Poesía española. Antología 1915-1931*, reimpresa y modificada en 1934, bajo el título *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. La primera, de tipo programático (Ruiz Casanova, 2007: 33) y marcada por un carácter generacional, consensuado y parcial, permitió a Gerardo Diego, desde su espacio de relevancia en el campo poético, defender e impulsar determinadas prácticas poéticas. Dos años después, modificó los criterios, ofreciendo una versión panorámica e histórica, tal y como lo explicitó el propio Gerardo Diego en ambos prólogos (Diego, 2007).

Nos interesa esta parte de la historia literaria española, al menos, en dos sentidos. Primero, y siguiendo a Ruiz Casanova, porque fue Guillermo de la Torre uno de los primeros que se propuso un *modo crítico* para las antologías literarias, aunque no desarrollara el plano teórico con el fin de afrontar la singularidad y el sentido o significado de las selecciones líricas (Ruiz Casanova, 2007: 20). Segundo, porque las antologías de Gerardo Diego, por su relevancia en el panorama de la poesía española del siglo XX, son enormemente significativas a la hora de comprender de qué manera se ha articulado el campo poético posterior. También Claudio Guillén, desde el ámbito de la literatura comparada, pero, a la vez, en la senda abierta por De la Torre, afirma:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga a la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos (Guillén, 1985: 375).

No son de extrañar estas palabras, escritas una década después del boom novísimo y en plena efervescencia de los procesos de canonización de las nuevas estéticas surgidas en los ochenta. Tampoco es excepcional que sobre unas reflexiones similares volviera Pozuelo Yvancos unos años más tarde, cuando ya aquellas poéticas que comenzaron a dar sus primeros pasos con García Montero, Egea y Salvador eran las mayoritarias y centrales del campo poético:

El acto de selección del antólogo no es distinto al que preside la construcción de una Historia Literaria, sea ésta de autor individual o colectivo [...] Es más, en el caso de la poesía lírica la impronta de las Antologías ha sido siempre de mayor calado y resulta hoy tan abrumadora que los distintos períodos generacionales y el nombre de algunos de estos períodos, como es el ejemplo de los poetas novísimos, han nacido al calor de una antología concreta” (Pozuelo Yvancos, 1996: 3).

Discurso este que ha sido repetido con pocas modificaciones hasta nuestros días en un claro síntoma de que lo antológico continúa hoy jugando un papel de fundamental importancia: «Es tal el estado de la situación, que aceptamos como natural el hecho de que la poesía española se encuentre en un permanente (y casi compulsivo) estado de antología, como un campo de Agramante donde a veces se libran las más encarnizadas batallas» (González Moreno, 2016: 46). Estas calas nos indican que no estamos ante una opinión de apenas un puñado de historiadores y críticos, sino ante una constante cuya existencia puede verificarse a lo largo de décadas. Lo cual, por otra parte, también nos señala que la actuación de los antólogos, en lo que a los objetivos a conseguir con la publicación de las compilaciones se refiere, no debe ser entendida como una actividad que nace de la copia inconsciente de lo que otros con anterioridad hicieron, sino como un hecho plenamente pensado y reflexionado, cuyas consecuencias no son fruto del azar, sino de una voluntad específica:

Algunas, en efecto, nacieron con vocación beligerante o afanes reivindicativos; otras, como plataformas para la promoción de ciertos grupos, movimientos o estéticas; las hay que surgieron como ecos, réplicas o meras prolongaciones de algunas anteriores,

o bien para dar proyección a poetas que no la tenían; incluso hubo casos de florilegios que proporcionaron más proyección al antólogo que a sus propios antologados. Incluso otras que solo han pretendido ser faros para guiar al desorientado lector en medio de unas aguas líricas demasiado turbulentas (González Moreno, 2016: 46).

La cuestión aquí no debe ser tanto qué antologías han contribuido a la conformación del campo poético en las últimas décadas, hasta la actualidad, como de qué manera lo han realizado, cuáles han sido los mecanismos propagandísticos de los que se han servido (editoriales, prensa, academia, etc.), qué ideologías han defendido los repertorios más canonizados y, sobre todo, por qué.

No podemos obviar, aunque parezca baladí, que toda selección es, a su vez, una exclusión, al igual que hay en toda fotografía un fuera de plano, de tanta o más importancia que el encuadre mismo de la instantánea. Las antologías se construyen sobre la dialéctica memoria-olvido y ello es tan tentador como peligroso: tentador por lo que potencialmente puede provocar su selección en el campo poético; peligroso porque tal poder puede ser destinado a generar una jerarquía o un escalafón que ejecute desde su posición más o menos privilegiada (en determinados casos, por supuesto), un desigual juego de fuerzas en el campo poético, amparado en motivos que, en ocasiones, están alejados de cualquier cuestionamiento crítico (amiguismos, gusto personal, capital económico, etc.). Al fin y al cabo, «la antología poética puede ser el más democrático de los libros, pero lo que es seguro es que es el libro sobre el que mayores tentaciones totalitarias se proyectan» (Ruiz Casanova, 2007: 162). No hay ningún viso de demonización de lo antológico en estas palabras, ni creemos que el problema radique en la antología en tanto selección, sino, parafraseando a Méndez Rubio, (2004a: 130) en la inercia acrítica que ese hecho ha supuesto, sobre todo cuando el fenómeno se acelera y reitera como lo ha hecho en las últimas décadas:

En primer lugar, la mayor parte de los estudiosos de la poesía española actual conocen a los poetas jóvenes por antologías y no por los libros propios, con lo que sólo conocen su producción poética fragmentariamente, y no en su totalidad, condicionada por el gusto del antólogo. En segundo lugar, muchos antólogos acaban funcionando mecánicamente, seleccionando para sus antologías a aquellos poetas que han sido antologados en obras anteriores, con lo que se produce el famoso efecto «bola de nieve». En tercer lugar, ante tal avalancha de nombres nuevos, las diferencias se difuminan y la calidad de las voces queda oculta entre los ecos de

meros poetas epigonales; en definitiva, el bosque impide ver los árboles (Lanz, 1998: 281-282).

Dicho lo cual, no creo que podamos desligarnos de la comprensión de la práctica antológica como un hecho de política literaria de primer orden en el que entran en juego la lucha por el poder, la dialéctica por las premisas del campo poético o las derivas de este, que, en definitiva, impulsan y frenan determinados procesos de canonización. Por consiguiente, este hecho discursivo se constituye como espacio de (re)producción ideológica (en sentido althusseriano [1974: 144]) que (re)construye y (re)escribe la historia literaria, la que nosotros, como lectores y ciudadanos, consumimos; la que la crítica genera, también. Todo ello, a partir de un juego más o menos velado de intereses y disputas que, en la actual *sociedad del espectáculo* (Debord, 2002) y de la información, se ha acercado en sus modos de actuación a los *mass media*. Sea en la dirección que sea, la práctica antológica, unida a la labor de la crítica que desde todos los medios se ha vertido históricamente sobre el fenómeno (entendida como un modo de «escritura en tanto que lucha ideológica en el interior de la propia ideología hegemónica» [Rodríguez, 1994: 31] que, en la inmensa mayoría de ocasiones, funciona como un microsistema autónomo, tal y como afirmara Ródenas [2003: 145]¹³⁶), han influido en la configuración del campo poético y en la creación de una determinada historia literaria oficial¹³⁷. Y ello, por supuesto, es de nuevo una selección. Es nuestra tarea en este apartado analizar sus implicaciones, examinar de qué manera ello ha determinado la construcción del campo poético y averiguar cómo se ha (re)producido hasta nuestros días (o no, ya veremos) esa tendencia que ha tenido un recorrido de enorme importancia en todo el siglo XX.

¹³⁶ Dice Ródenas: «La opinión de los lectores es irrelevante en el sistema en que opera la crítica, porque es un microsistema autónomo: sólo influye, e igualmente muy poco, entre autores y críticos (o editores) que son quienes recelan, remiran, se llaman, condenan, difaman, difunden y aplazan respuestas y venganzas. Cultivan una chismografía crítica de la que el lector que no sea autor o crítico lo ignora absolutamente todo. No le atañe, aunque le afecta porque es su víctima: el microsistema de la crítica finge hablar al lector cuando de hecho se está hablando demasiadas veces a sí mismo, en un diálogo con mensajeros diversos y un tempo indeterminado (intervienen ahí prólogos, presentaciones, antologías, dietarios, columnismo con negritas, almuerzos, recomendaciones, vetos, frustraciones, de todo, como en el microsistema de los tejedores de hilo fino o los productores de pegamento)» (Ródenas, 2003: 145).

¹³⁷ En el caso de la poesía, como bien ha indicado López Merino «el poder de modelación de la historia de la literatura que la crítica posee es mucho más obvio y efectivo en poesía que en otros géneros, entre otras razones porque la barrera entre poetas y críticos es, desde hace casi un siglo, cada vez más endeble. Hoy día el salvoconducto más efectivo para figurar en la historia de la poesía contemporánea no es ya la obra poética misma sino la presencia que la crítica le otorga» (2008: 1)

3.4.2. Castellet como modelo: genealogía del pleito de las generaciones y de las antologías

¿Qué que me pareció lo de los novísimos?
Fue una operación de política literaria
movida sobre todo por Gimferrer, lo
mismo que la anterior antología de
Castellet, fue una operación movida por
Barral, por Goytisolo y por mí.
JAIME GIL DE BIEDMA

Podríamos retrotraernos en este apartado muchas décadas atrás para analizar paso por paso la evolución del «pleito de las antologías». Quizás, estaría justificado comenzar en alguna de las compilaciones publicadas por Gerardo Diego durante los años treinta o, probablemente, en la programática obra de Castellet publicada por Seix Barral en 1962, *Veinte años de poesía española*, por nombrar algunas de las más canonizadas antologías del siglo XX en España. Creemos, sin embargo, que el cambio definitivo de paradigma se dio en 1970: Castellet, que había aprendido de Gerardo Diego a utilizar lo antológico como manifiesto y como mecanismo de promoción literaria, y la había puesto en práctica ya en su compendio de 1962 (García, 2017: 55), utilizó de forma más marcada si cabe tales maniobras publicitarias en *Nueve novísimos poetas españoles* (Barral Editores, 1970), que se convirtió, en palabras de Talens, en la primera antología publicada antes de la aparición en público de muchos de los autores incluidos, como propuesta prospectiva en lugar de como selección del trabajo realizado con anterioridad (Talens, 1989: 30)¹³⁸.

Josep Maria Castellet recurrió a la *retórica de la ruptura* para plantear una separación con la poesía inmediatamente anterior (que él mismo, por otra parte, había ayudado a aupar con la antología *Veinte años de poesía española*) y que adquirieron la forma de un enfrentamiento contra la estética que había dominado durante los primeros años de la posguerra hasta bien entrados los años cincuenta (Lanz, 1994: 55), como también señalaran en su momento Falcó y Fanny Rubio (1981: 58) y como detallara Prieto de Paula en *Musa del 68* (1996: 77-102). «The Times They Are a-Changin'», tituló Bob Dylan en 1964 una de sus más famosas canciones, y no le faltaba razón: Mayo del 68, la Primavera de Praga, el Movimiento por los Derechos Sociales en Estados Unidos, las revoluciones latinoamericanas, las descolonizaciones en buena parte de los países

¹³⁸ Castellet recoge en su antología a «Los seniors» (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez) y a «La coqueluche» (Felix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero).

africanos, etc. o, en nuestro caso, un repunte de la oposición interior al franquismo¹³⁹. Esa misma efervescencia cultural, atravesaba la poesía de finales de los sesenta (reducto, al fin y al cabo, de la cultura, en el que pocas son las rendijas por las que puede colarse la luz), fue también atisbada por Enrique Martín Pardo en 1967 (*Antología de la joven poesía española*, publicada en Pájaro Cascabel) y 1970 (*Nueva poesía española*, en Scorpio) y, principalmente, por José Batlló, que en 1968 coordinó la *Antología de la nueva poesía española*, publicada en Lumen y, que pese a utilizar y defender términos similares a los de Castellet en 1970, como la emergencia de una novedosa práctica poética que superaba los postulados de posguerra, careció de la habilidad y, quizás, de los contactos necesarios para posicionarse en la primera línea del frente de batalla, en esa lucha por las premisas que se estaba gestando a finales de los sesenta¹⁴⁰. Así pues, fue finalmente el crítico catalán quien sí pudo hacerlo con sus *Nueve novísimos poetas españoles* gracias al poder editorial de Barral Editores, a la importancia de Pere Gimferrer y de Guillermo Carnero, y a la relevancia de casi todos ellos en el ámbito de la crítica o la academia (Prieto de Paula, 2004: 164).

Esta aparente ruptura con respecto a la poesía escrita en España en los veinticinco años anteriores, convertido en un axioma que no admitía para Castellet discusión alguna y que se fundamentaba en factores derivados del trauma y de las consecuencias de la Guerra Civil (Prieto de Paula, 1996: 87), fue un argumento exagerado por el propio antólogo, tal y como ya indicara el también recopilado Guillermo Carnero (1983: 46). Es cierto, sin embargo, que tal brecha sí tenía un interesante correlato a nivel socio-político y cultural¹⁴¹, puesto que España había comenzado a abocarse a un aperturismo que en poco tiempo le llevaría a participar de las leyes y normas del neoliberalismo y la

¹³⁹ En relación al interés por los nuevos objetos culturales, por la relevancia de los *mass media* y por el auge de los discursos contraculturales, véase la sección dedicada a *Nueve novísimos poetas españoles* en el primer capítulo de esta tesis.

¹⁴⁰ Sobre las antologías de Martín Pardo (1967) y Batlló (1968), dice Ángel Luis Prieto de Paula: «Son, en realidad, muestras ambas de un estado de cosas en el que se podían percibir, en medio de la nebulosa propia del momento en que se compusieron, signos de cambio. Valga esta sinopsis comparativa: la primera, más atrevida, es un testimonio lógicamente inmaduro de la poesía nueva, en tanto que la segunda es un testimonio maduro de la poesía de la segunda generación de posguerra, con algún añadido de jóvenes autores en la medida en que no rompían el curso poético entonces aún dominante» (1996: 81).

¹⁴¹ Castellet, en la justificación de su antología, presenta esta ruptura como una suerte de conflicto, en un ejercicio que a todas luces le permite posicionar su antología en un espacio de enfrentamiento y, por consiguiente, publicitarla en una doble vía: aceptación, por parte de los jóvenes, y rechazo, por parte de los veteranos. En todo caso, propaga. Dice Castellet: *Veinte años de poesía española* «había constituido, en cierto modo, un manifiesto generacional de cuyos postulados los más jóvenes poetas disidentes radicalmente. Tan radicalmente, que no me ha parecido oportuno darles entrada en una nueva edición de mi libro [...] se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objetos de interés» (Castellet, 2011: 15-16).

globalización¹⁴². En ese espacio todavía en construcción, lo literario fue necesariamente modificado por las circunstancias (tal y como Adorno y Horkheimer habían anunciado al teorizar sobre la “industria cultural” y Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* o como posteriormente constataran, desde posiciones muy diferentes, Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos del estado* y Fredric Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* o, incluso, Terry Eagleton en *Marxismo y crítica literaria*). Nueve novísimos, por tanto, y a pesar de que sus planteamientos prácticamente quedaron relegados con la propia publicación del compendio, consiguió abrir sendas (que ya había comenzado a transitar Castellet en su antología de 1960) en lo que respecta a la acumulación de capital simbólico (y hasta económico) por medio de lo antológico, dirigido por la industrial cultural (Vives Pérez, 2013: 255).

Lo que sucede a nivel político, social y cultural a partir de la llegada de la democracia no hace sino dar la razón a estos argumentos. El poder del discurso oficial, pese al lavado de cara que supuso la Transición, sigue siendo de tal calado que resulta muy difícil escapar de él, hasta el punto de que toda lectura que sobrepase sus límites queda marcada a fuego por la etiqueta de charlatanería radical. Valga como ejemplo la siguiente explicación del 23-F:

En 1981 la desactivación de la cultura es tan grande que ya no se dispone de otra lectura del 23-F que la facilitada por el Estado y por su más alto representante, situación en la que, por otra parte, seguimos esta mañana a primera hora [...] La cultura, sea lo que sea, consiste en su desactivación, es decir, en crear estabilidad política y cohesión social. Trabaja, en fin, para el Estado, es el único gestor de la estabilidad y de la desestabilidad desde 1978 (Martínez, 2012: 15-16)¹⁴³

La llegada al poder en 1982 del Partido Socialista Obrero Español, que en su congreso de 1979 había abandonado su marxismo fundacional y había decidido moderar su discurso para convertirse en un partido de gobierno (Andrade Blanco, 2005: 50), llevó

¹⁴² «Si la crisis del realismo coincidía con la asunción del modelo neoliberal, resultado de la apertura del franquismo a las potencias occidentales, la integración en el capitalismo de los sectores afines al régimen sería motivo de un debate que ahora afectaba a la función poética» (Vives Pérez, 2013: 254-255)

¹⁴³ El reciente falso documental de Jordi Évole *Operación palace* (estrenado en 2014) es otro claro ejemplo de que el relato del golpe de estado está ocultado por una nebulosa que nunca ha dejado atisbar la realidad. Que buena parte de los espectadores creyera durante buena parte del documental la estrambótica versión de los hechos que ofreció Évole, en la que se narra que José Luis Garcí ejerció de director de escena de un Golpe de Estado impulsado por los partidos políticos y la corona con el objetivo de reafirmar la recién nacida democracia, es significativo de que todavía hoy existen demasiadas lagunas en el relato del 23F y, por ende, de la Transición.

aparejada una nueva estructuración de la cultura (y, por lo tanto, de la literatura y la poesía). En esta modernidad sobrevenida, a la que España tuvo que sumarse en apenas unos años, obviando los amplios procesos que marcaron el devenir de otros países europeos, la «Cultura y el Estado trabajan juntos con un fin común: la naturalización y neutralización de los conflictos sociales» (Méndez Rubio, 2012: 132), de forma que las manifestaciones más poderosas de la Cultura (el Arte, el Gusto, la Educación...) «maximizaron su poder gracias a la convergencia funcional con un modelo de estructura política que tenía que jugar públicamente las bazas ideológicas de la igualdad, la libertad y la fraternidad para fundarse como modelo democrático y de progreso» (Méndez Rubio, 2012: 132). Nos encontramos pues, en los años ochenta, con una amortiguación edénica del arte, cuya autenticidad progresista se buscó en máscaras exóticas y horizontes elegantemente realistas que habitaron siempre bajo el signo de un blando y amable neohumanismo (Jiménez Heffernan, 2004: 426). Y ello, en el campo poético, se resumió en una sucesión de promociones que instalaron «su discurrir en el más cuco y acomodaticio universo de la facilidad, la obviedad, la rutina y lo polvoriento mientras se decretaba maldita a la vanguardia (a todo riesgo estético, en general) y se intentaba vetar como anacrónica toda intervención política» (Martínez Sarrión, 2002: 9)¹⁴⁴.

La emergencia en 1983 de la Otra Sentimentalidad, fundamentada en el marxismo althusseriano de Juan Carlos Rodríguez (1974), y su rápida deriva desde este espacio de intervención ideológica hacia la poesía de la experiencia o de los *seres normales*, desde los planteamientos radicalmente marxistas hacia el horizonte burgués de la Ilustración o desde la utopía revolucionaria hacia la reforma *desde dentro* de la norma social (Iruviedra, 2013: 211), reafirma tales cambios de estructuración del campo cultural y poético en los años ochenta: Luis García Montero (ya establecido en 1988 como cabeza visible de la corriente, cuando Enrique Molina Campos definió por primera vez los postulados de la poesía de la experiencia [Molina Campos, 1988]), y el resto de poetas sumados a la corriente, supieron leer los objetivos del discurso del poder entre sus propias líneas y plantearon una práctica poética afín a ellos que les permitió alcanzar con presteza los espacios centrales del campo poético: «En la pugna entre los experienciales y los otros lo que hizo que la victoria cayese del lado de los primeros no fue el número o la calidad de los combatientes a sus órdenes sino su unión, el poder de sus armas, la influencia de sus

¹⁴⁴ A pesar de estas palabras, recordemos, sin embargo, las afirmaciones ya citadas de Martínez Sarrión en la nota final de *Poeta en Diwan*.

generales, la estrategia elegida y, por supuesto, cierto aire político favorable» (López Merino, 2008: 38). Es en este preciso instante cuando la corriente figurativa ya se perfilaba como noción dominante, dice Iravedra, y el poeta más carismático de la otra sentimentalidad (Luis García Montero) «asaltaba el canon general de la poesía, apareciendo en las antologías fundacionales de la nueva generación como la cabeza más visible de una revitalización del papel crítico de la escritura, en la estela del experiencialismo de los poetas del cincuenta» (Iravedra, 2017: 203). Lo cual tiene una vinculación con las circunstancias socio-históricas y políticas del periodo, como ha afirmado Antonio Méndez Rubio:

Desde principios de los años 80 del pasado siglo, en España se vivió el cumplimiento de la llamada transición democrática y la llegada al poder político de una socialdemocracia que puso las bases del neoliberalismo actual. Se ha llegado a hablar de los “felices ochenta” para utilizar una expresión que sitúa, por contraste, la depresión colectiva, económica e ideológica, de los 90, que no por casualidad desembocaron a nivel internacional en la llamada “dictadura de los mercados”, así como en nuevos conflictos y movimientos sociales de resistencia ante las políticas económicas, laborales y educativas en curso. Esta dinámica de retrocesos ideológicos y vitales corrió paralela a la canonización de una poética realista y narrativa, por lo general descreída y conformista, cuyo tradicionalismo formal se escudó en una denominación ambivalente y totalizadora: se trataba de la hoy célebre poesía de la experiencia. Este rótulo, poesía de la experiencia, no dejaba de ser en parte una construcción arbitraria y resbaladiza, pero eso no le impidió ser reconocida como una convención de identidad, o como mínimo, de consenso en torno a ciertos principios estéticos e ideológicos comunes (neoclasicismo, individualismo, escepticismo, etc.) (Méndez Rubio, 2008: 168).

Si atendemos a los desarrollos antológicos, ya en 1980 José Luis García Martín hizo primar en *Las voces y los ecos* a los poetas meditativos, temporalistas y neorrománticos, en un compendio tan madrugador que se tiene la sensación de que la doctrina está mucho más consolidada que la propia selección (Mainer, 1998: 26). En sus páginas, el joven crítico utilizaba de nuevo las estrategias castelletianas, cuyo cariz propagandístico había sido ya confirmado por los antologados, como sucede en estas declaraciones de Guillermo Carnero, que consideró *Nueve novísimos poetas españoles* como un «producto de marketing literario, guiado por arbitrarios criterios de camarilla» (Carnero 1983: 52). A partir de este momento, las antologías programáticas de José Luis García Martín, Luis

Antonio de Villena y Miguel García-Posada, entre otros, se sucedieron, siempre primando la vertiente figurativa entre sus páginas, hasta el punto de que, siguiendo a López Merino, su selección, parcelación y etiquetado han acabado por ser la versión repetida críticos, poetas y, si es que no pertenecen ya a las dos categorías anteriores, lectores (2008: 21).

Este mismo ejercicio se dio en *Postnovísimos* (1986) («la presentación en sociedad de los nuevos poetas», tal y como afirmara José Luis García Martín [1992b: 112]), en la que Luis Antonio de Villena afirmaba que de entre la amalgama de propuestas existentes, es la tendencia de corte clásico, realista y figurativa la que más relevancia tendrá en el futuro próximo de la poesía española, aunque para alcanzar tales cotas el antólogo tenga que forzar la inclusión de diversos autores con la voluntad implícita de aupar a otros: «la estética sustentada por Villena en su estudio prologal se adecua más a un pequeño grupo de los poetas incluidos en ella (Miguel Mas, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes o Leopoldo Alas) que a la totalidad de los poetas allí recogidos y al discurrir estético de la generación en su primera etapa» (Lanz, 1998: 273) en un claro intento de «impulsar una de las líneas estéticas precedentes, para hacerla dominante» (Lanz, 1998: 273)¹⁴⁵. Hablamos aquí de una selección perceptiva, como ya lo fueran *Veinte años de poesía española* o *Nueve novísimos poetas españoles*, que sugiere o adelanta estrategias a las que luego habrían de adaptarse los poetas (Casado, 2005: 28). No es de extrañar, después de lo visto hasta este punto, que este detalle haya dejado de ser la excepción para convertirse en la norma a lo largo de los años ochenta y noventa, tal y como refrendan *La generación de los Ochenta* (García Martín, 1988), *Fin de siglo* (De Villena, 1992)¹⁴⁶,

¹⁴⁵ Probablemente, el caso más curioso es el de la inclusión de Jorge Riechmann cuando todavía no había publicado su primer libro, *Cántico de la erosión* (1987). El perfil combativo de las composiciones de Riechmann incluidas en la muestra («Amo, luego combato» o «Como necios seguimos esperando...») resulta un contrapunto curioso, al menos al comparar las evoluciones de Riechmann (a partir de su *Poesía practicable* de 1990) y las de otros antologados, como Luis García Montero o Felipe Benítez Reyes. El propio Luis Antonio de Villena ha afirmado recientemente sobre algunas inclusiones en *Postnovísimos*: «Conocía también a poetas que me gustaban menos, aunque eran amigos y que iban por otra senda, pues ya sabemos que toda generación –partiendo del mencionado núcleo duro– termina inevitable y buenamente por ser plural. Me refiero a Blanca Andreu, cuyo inaugural *De una niña de provincias que se vino a vivir a un Chagall* (1981) tuvo notable éxito, o a Jorge Riechmann, entonces muy joven y un tanto obsesionado con la poesía del francés René Char, del que llegó a ser traductor. Los trataba a ambos, pero sus tendencias estéticas me parecían lejos de las de los poetas que mencioné al inicio [Felipe Benítez Reyes, Miguel Mas y José Gutiérrez]» (De Villena, 2016: 43-44). Riechmann queda apartado de los estos compendios, hasta la publicación de *La prueba del nueve* (Ortega, 1994), que presentó también a poetas «que se entregaban a una exploración crítica de la realidad desde lenguajes no figurativos basados en la fractura del texto» (Iruvreda, 2017: 204). Posteriormente, ha formado parte, mayoritariamente, de las nóminas de antologías vinculadas a la poesía de la conciencia crítica.

¹⁴⁶ Luis Antonio de Villena ya afirmaba en su antología *Fin de siglo* que la estética estaba a punto de agotarse, que existían figuras epigonales y que por lo tanto podía considerarse esta una antología de cierre (Villena, 1992: 32-33), en una afirmación a todas luces dirigida a la creación de una nueva estética a la que los poetas deberían sumarse. Incluso, Luis García Montero temía una posible deriva hacia una poesía que

Selección nacional (Última poesía española) (García Martín, 1995), *Treinta años de poesía española* (García Martín, 1996) y *La nueva poesía española 1975-1992* (García Posada, 1996):

El poder que este estado de cosas confirió a estos críticos es enorme. Desde finales de los años ochenta y durante gran parte de los noventa, todo joven poeta que quisiera aparecer en una antología leída por alguien más que los propios antologados y el antologador, o ser reseñado en un suplemento cultural de tirada nacional, tenía que dirigirse a uno o a varios de estos críticos o de lo contrario resultaba prácticamente imposible que su nombre empezara a sonarle al lector medio de poesía, si es que tal lector existe. Y todos sabemos que un poeta joven es tan maleable como cera a la temperatura adecuada (López Merino, 2008: 22)¹⁴⁷.

Hacia finales de los años noventa, Luis Antonio de Villena publicó *10 menos 30 (La ruptura Interior dentro de la Poesía de la Experiencia)*, en la que señala, como en otras ocasiones se ha comentado, que paralelamente se está produciendo un auge del realismo más cotidiano (con elementos propios del coloquialismo y de lo pop: Roger Wolfe, por ejemplo), mientras se constata la emergencia de unas poéticas meditativas, que tendían al abandono de los moldes de la anécdota y el autobiografismo para recurrir a juegos simbólicos (Luis Muñoz, Jorge Gmeno, Carlos Pardo, etc.) (Villena, 1997). No hay en ello, sin embargo, un intento de ruptura de lo experiencial, sino más bien trasluce el objetivo de mantener lo existente con algunos nombres añadidos (Juan Carlos Abril o Carlos Pardo, por ejemplo), «Son poetas, todos ellos, realistas, que parten de la

no consiguiera construir experiencias en el poema, sino que mostrara un vitalismo sin vida y una frivolidad injustificable, es decir, una poesía menor, según sus palabras, fundamentada en la estética de la experiencia, pero incapaz de conseguir, pese a las referencias cotidianas, un efecto de verosimilitud (García Montero, 1993a: 181-182).

¹⁴⁷ El propio López Merino analiza con detenimiento la infraestructura del campo poético, como forma de argumentar el porqué de tales acumulaciones de poder, partiendo de las editoriales, las revistas, los encuentros y los premios en los que participan activamente poetas de la experiencia y actores afines a ellos: «Luis Antonio de Villena, José Luis García Martín y Miguel García-Posada, entre otros, antologaron y reseñaron casi única y exclusivamente a poetas afines a esa estética. Que las editoriales de peso (Tusquets, Visor, Renacimiento —dirigida por Abelardo Linares, poeta afín a esa estética—, Comares —dirigida por Andrés Trapiello, poeta afín a esa estética—, algo menos Hiperión —dirigida por Miguel Munárriz, poeta en parte afín a esa estética— y Pre-Textos) y otras menos importantes (la colección «Maillot Amarillo» de la Diputación Provincial de Granada, dirigida por Luis García Montero, adalid y en parte teórico de esa estética) publicaron sobre todo a poetas afines a esa estética. Que muchas de las revistas de literatura con una buena financiación (Renacimiento, Fin de Siglo, Clarín, etc.) estaban dirigidas por autores afines a esa estética (Felipe Benítez Reyes, Juan Lamillar, de nuevo el crítico y poeta José Luis García Martín, etc.) y publicaban mayormente a poetas afines a esa estética. Que numerosos congresos y encuentros de poesía fueron organizados por personas afines a esa estética que invitaban sobre todo a autores, críticos y editores afines a esa estética. Y, finalmente, que casi todos los grandes premios de poesía fueron otorgados a autores afines a esa estética por autores, editores y críticos afines a esa estética» (López Merino, 2008: 38).

experiencia, secuelas de gente como García Montero, Felipe Benítez o Carlos Marzal, y que van evolucionando» (Goñi, 1997).

El caso de *La generación del 99*, de José Luis García Martín es similar. Pese a la inclusión de voces más jóvenes, como las de Luis Muñoz, Ana Merino, Andrés Neuman, o Carmen Jodra Davó¹⁴⁸, entre otras y otros, junto a las de los ya canonizados Benjamín Prado, Aurora Luque, Vicente Gallego o Jesús Aguado, el antólogo, que se mantuvo impertérrito al jaleo y fiel a sí mismo para ofrecer en este volumen la más pura y joven poesía figurativa (López Merino, 2008: 28)¹⁴⁹: «solo en el realismo frío de Pablo García Casado hallamos una propuesta de compromiso que entronca con los modos más genuinos del realismo sucio anglosajón y de su propulsor en España» (Iravedra, 2017: 216). García Martín atiende, de nuevo, a ese carácter prospectivo, ya normalizado en estos compendios, tal y como podemos comprobar con afirmaciones como las que siguen: «el buen antólogo es el que acierta a encontrar los que acabarán convirtiéndose en presencia obligada en cualquiera de los textos que se ocupen del período» (García Martín, 1999: 16) o «La generación del 99 [...] no pretende definir una generación poética [...] ni establecer la nómina cerrada de sus integrantes; no es una imposición del antólogo, sino una cortés invitación: estos son, a mi entender, los más notables de los nuevos poetas; pasen y lean» (García Martín, 1999: 30). Curiosa afirmación si tenemos en cuenta que el concepto *generación* aparece ya en el título mismo de la antología.

Es posible hablar, entonces, de una definitiva «victoria de los realistas» en el campo poético de la España de los noventa, tal y como lo avanzara Mainer (1999:31), fundamentada en una crítica sin cuartel hacia los experimentalismos, hacia las poéticas de herencia vanguardista y, también, hacia esa sección del realismo más crítico que habían abanderado nombres como Jorge Riechmann o Antonio Orihuela desde la poesía de la conciencia crítica. Las antologías vinieron a escribir, utilizando la cita de Falcó con la que abríamos este apartado, la historia de la poesía española:

Los críticos mencionados publicaron sus antologías en editoriales importantes (Villena en las influyentes Visor y Pre-Textos; García Martín en Júcar, en Renacimiento y en la más modesta Llibros del Pexe; y García-Posada en la

¹⁴⁸ *In memóriam* (1980-2019).

¹⁴⁹ El propio García Martín dice: «he leído y releído la mayor parte de la obra de unos cientos de poetas jóvenes y he procurado prescindir, en la medida de lo posible, de razones de amistad o afinidad a la hora de antologar los que me parecían más verdaderos y personales» (1999: 18). Pese a su intento por justificar la selección, entenderá rápidamente el lector que los criterios de «verdaderos y personales» quedan muy alejados de los argumentos críticos que, sin duda, deberían regir las antologías.

prestigiosa colección de clásicos de Crítica). Publicaron también sus reseñas primero en periódicos de tirada nacional (*El País*, *El Mundo*) o en revistas de poesía solventes y con verdadera distribución (*Renacimiento*, *Fin de Siglo*, *Clarín*, etc.) y, después, reunidas en libro, en las mismas editoriales que publicaron sus antologías (López Merino, 2008: 39).

Sucede, por lo tanto, que el discurso cultural de la España postransicional (hasta nuestros días) ha generado un modelo que ha favorecido la profusión de los ecos sobre las voces y el seguidismo más chato con respecto a los inmediatos predecesores: «si estos han tenido la suerte de ser incluidos en la foto generacional, el camino más seguro hacia ese principio de canonización provisional implica, sin duda, mimetizar sus maneras» (Doce, 2005: 299). Y estas maneras son, en gran medida, aquellas que señalaron los compendios antes citados: no se escribía ni se publicaba más poesía de la experiencia que de cualquier otro tipo, dice acertadamente López Merino, (2008: 58), sino que los principales antólogos antes citados recopilaron y reseñaron casi única y exclusivamente poetas afines a la tendencia, las editoriales de peso (Visor, Tusquets, Renacimiento y, en menor medida, Hiperión y Pre-Textos) lanzaron al mercado los libros de estos, las más importantes revistas literarias estaban dirigidas por ellos y publicaron en gran medida composiciones de corte experiencialista, los congresos y encuentros fueron organizados por críticos y poetas cercanos al marbete y, finalmente, casi todos los grandes premios fueron otorgados a autores afines (López Merino, 2008: 58). Y ello, es evidente, se materializó también en los nuevos compendios que aparecerían en los siguientes años, muchos de los cuales ya focalizaron mucho más en profundidad en los nuevos nombres que aparecieron en el panorama a partir de 2001. Lo más significativo de todo ello, en la línea de lo que en este artículo queremos destacar, es que estos procesos de canonización estuvieron en gran medida definidos por las antologías. Ahora bien, hubo, por supuesto, respuestas, y es de justicia tenerlas en cuenta para terminar de comprender los desarrollos de la práctica antológica hasta nuestros días.

3.4.3. La lucha por las premisas en los márgenes del campo: Feroces, críticos y disidentes

Si hacían daño las relaciones sociales y económicas establecidas, ¿cómo se podría decir sí a las mismas relaciones poéticas establecidas?

JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

Las formas más afines al realismo, dice Méndez Rubio, continuaron copando los espacios más dominantes, no solo por el número de títulos y autores, sino principalmente por los mecanismos de actuación de los mismos, fundamentados, más bien en la propaganda y el dogmatismo que en el diálogo (auto)crítico (2004b: 40). Frente a ellos, se sucedieron las alternativas disidentes. Para elaborar su genealogía, resulta curioso que debamos comenzar con aquella primera propuesta programática de una generación emergente a principios de los ochenta: *La otra sentimentalidad*, publicada en 1983, en la que Egea, Salvador y García Montero presentaron una nueva práctica materialista de la poesía a partir de textos teóricos, manifiestos y poemas, vinculados con el marxismo althusseriano de Juan Carlos Rodríguez. Ahora bien, pese al carácter «rupturista» con respecto a la poesía inmediatamente anterior, no cabe duda de que también nos encontramos en este caso con una puesta en marcha de una estrategia publicitaria que, vistos los resultados más de treinta años después, permite hacer nuestras las palabras de Amorós: «no los supera ni Castellet» (1989: 65). *La otra sentimentalidad* no fue una obra de referencia histórica a la manera de *Nueve novísimos poetas españoles*, es decir, no generó un discurso tan abarcador como lo hiciera el compendio de Castellet, sino una antología cuya importancia se debe, más bien, a las posteriores derivas (principalmente de Luis García Montero) hacia un espacio creativo que pronto abandonó las lecciones materialistas del maestro Juan Carlos Rodríguez (y, por ende, de Althusser o de Manuel Sacristán) para abrazar los postulados experienciales de la «cotidianización de la poética» (Rodríguez, 1999: 289), amparada en «el cultivo de una épica subjetiva fundada en la proyección de lo privado sobre lo público» (Iravedra, 2013: 206). Así, esta antología, de gran relevancia contestataria a principios de los años ochenta (una suerte de pequeño islote en un archipiélago inmenso de masas de tierra), ha acabado por devenir en una suerte de momento iniciático a partir del cual comprender las posteriores inercias de lo experiencial en el campo poético de la España inmediatamente posterior a su publicación.

A estos mismos tres nombres se sumaban los de Benjamín Prado, Javier Salvago y Antonio Jiménez Millán en *1917 versos*, publicada por Vanguardia Obrera para conmemorar el septuagésimo aniversario de la Revolución Rusa. Benjamín Prado ponía de relevancia en el prólogo el componente marcadamente político de la antología, a la vez que revitalizaba y reactualizaba los principios más relevantes de la otra sentimentalidad «en un momento en el que, de hecho, los supuestos de aquel programa se habían diluido en el cauce muy elástico de la poesía de la experiencia» (Iravedra, 2017: 202-203). La antología, sin embargo, tuvo y ha tenido poco recorrido, más allá de lo anecdótico que desde hoy nos resulta la inclusión de tres nuevos nombres que con posterioridad han sido fundamentales en los procesos de canonización de la corriente experiencialista. En 1987 las cartas ya estaban sobre la mesa: recordemos, por ejemplo, que Enrique Molina Campos acuñó el término *poesía de la experiencia* en un artículo de 1988. Queda así, pues, *1917 versos* como una de las últimas (si no la última) antología marcadamente política del ya ampliado núcleo granadino, un último brindis al sol apenas instantes antes de la aceptada y planificada inercia hacia lo experiencial.

Pero sin duda, si en las últimas décadas hay una antología de referencia para percibir las prácticas poéticas que trabaron un diálogo crítico de amplio calado contra la mayoritaria poesía de la experiencia, esa es *Ferozes. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, coordinada por Isla Correyero y publicada en 1998 por DVD Ediciones. A lo largo de sus más de cuatrocientas páginas, aúna las voces de poetas posteriormente ubicados en el amplio marbete de la poesía de la conciencia crítica (García-Teresa, 2013) cuyas obras fueron habitualmente apartadas de los cauces editoriales de mayor calado en los que se movieron las antologías analizadas en el apartado anterior. Hablamos de Jesús Aguado, Graciela Baquero, Violeta C. Ranjel, Enrique Falcón, David González, Antonio Méndez Rubio, Antonio Orihuela, Eladio Orta, Isabel Pérez Montalbán, Jorge Riechmann o la todavía inédita Miriam Reyes, entre otras y otros¹⁵⁰. La voluntad de Isla Correyero fue la de dar cuenta de unas vertientes creativas otras, si no enfrentadas sí al menos diferenciadas de las propuestas poéticas de la poesía de la experiencia, ya cómodamente asentadas en la «autocomplacencia de un sujeto cómodamente recluido en el reducto de su privacidad, ajeno y a la postre tácitamente conforme con los patrones sociales vigentes» (Iravedra, 2007: 143). De lo que aquí se

¹⁵⁰ Muy probablemente, los únicos nombres compartidos con los compendios antes citados sean los de Juan Antonio González Iglesias y Pablo García Casado, además, por supuesto, de Jorge Riechmann, incluido, como hemos visto, en *Postnovísimos*.

trata es de hacer una selección de toda una vorágine de nombres que han buscado (y buscan) situar a partir de poéticas muy diferentes el conflicto de la actual coyuntura histórica en el centro y eje (implícita y explícitamente) de su creación poética, manifestándolo «de una forma estructural, orgánica dentro de su obra, como base de su percepción de la realidad, del entorno, de los otros y de sí mismo; como principio básico en su estructura poética» (García-Teresa, 2013: 10-11). Para ello, se tienen en cuenta muy diversas formulaciones retóricas, desde el testimonialismo disolvente situado en la esfera del realismo sucio (David González o el ya estudiado Pablo García Casado), a la experimentación lingüística extrañada y combativa con el lenguaje de los pactos (Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón o un Jorge Riechmann a caballo entre la *estética de la pobreza* y un *realismo de indagación*), pasando por la expresa condena del orden establecido encauzada a partir de registros hiperrealistas cercanos a la antipoesía (Eladio Orta o Antonio Orihuela) (Iravedra, 2017: 206).

Heredera de esta compilación es *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (Falcón, 2007), fundamentada en la idea de que «ni la literatura es una estructura inocente ni en la actualidad existe posibilidad alguna de poner en marcha una práctica emancipatoria significativa si no es sobre la base de una simultánea transformación cultural» (Falcón, 2007: 7). En sus páginas se dan cita el propio Enrique Falcón, junto a Jorge Riechmann, Daniel Bellón, Isabel Pérez Montalbán, David González, Antonio Orihuela, Antonio Méndez Rubio, Miguel Ángel García Argüez, David Franco Monthiel, David Eloy Rodríguez y José María Gómez Valero, quienes, parafraseando al antólogo, son suficientemente significativos como para dar cuenta de diversos proyectos de escritura resistente: «la que anuda (eso sí: gradualmente y sin marcar excesivas separaciones) un latido crítico de pretendida ruptura y transgresión del lenguaje y otro tipo de retóricas pretendidamente más transparentes donde una noción plana de realismo podría sin embargo resultar agujereada en más de algún aspecto» (Falcón, 2007: 9). De nuevo, Falcón incide en la pluralidad de las estéticas recopiladas, como ya hiciera Correyero, para destacar, finalmente, en una crítica velada a las poéticas experiencialistas, que «De ninguna de estas opciones, sin embargo, cabría deducir que lo personal y lo político pudieran constituirse como esferas separadas, por mucho que el discurso neoliberal imponga falsamente en nuestro tiempo una brutal separación entre lo público y lo privado» (Falcón, 2007: 10).

La dispersión estética que ambas antologías defienden es a todas luces una de las más marcadas diferencias con respecto a las antologías analizadas en el apartado anterior. Si recordamos, hablábamos de muchas de aquellas a partir de su carácter prospectivo: el antólogo plantea una estética, incluye a poetas que la materializan junto a otros que la orbitan cercanamente y espera que ello tenga una continuidad que validará en un futuro (o no) sus apreciaciones y que nuevas voces se sigan la senda marcada. El caso de *Feroces* y de *Once poetas críticos* es bien distinto, puesto que su voluntad es la de recopilar, sin ánimo de establecer una pauta generacional, a poetas cuyas propuestas poéticas orilla la concepción del poema en tanto elemento de participación en el desarrollo histórico y material de los acontecimientos y que, en palabras de Falcón debe acompañar a los «procesos materiales de acción política (siendo éstos los únicos dotados de potencial transformador, y no sólo en lo simbólico)» (Falcón, 2010: 29) o, en palabras de Alicia Bajo Cero al «asociacionismo como acción crítica de grupo» (Alicia Bajo Cero, 2019: 57). Tampoco *Once poetas críticos* buscó en su momento crear una corriente poética a la que pudieran sumarse otras y otros autores, ni persiguió la formación de una generación marcada por unas pautas determinadas. Más bien, se planteó con la voluntad de dejar constancia de determinadas prácticas poéticas disconformes con el *status quo* poético y social, cuya explícita voluntad crítica con respecto a los discursos oficiales y centralizados del campo poético les valió un acalorado rechazo por parte de los canonizados poetas de la experiencia en esta «nueva lucha por la hegemonía» (Méndez Rubio, 2004b: 23).

Así pues, estas antologías debieron conformarse con ocupar un espacio periférico en los juegos de fuerzas del campo poético español: primero, porque no fueron (ni quisieron ser) refrendadas por los grandes sellos editoriales y, por lo tanto, no tuvieron la difusión que sí marcó la deriva de las anteriores; segundo, porque en un panorama que claramente ha abogado por el modelo generacional del etiquetado, fundamentado en la existencia de unas pautas comunes que los diferentes poetas del marbete siguen fielmente en sus escritos, ambas antologías dirigen su discurso no a la creación de una nueva corriente alternativa, heterodoxa o disidente, sino a la compilación de una serie de poéticas variadas con pequeños (pero muy relevantes, eso sí) puntos de contacto; tercero, porque las prácticas poéticas recogidas en ambas compilaciones buscaban una efectiva modificación de las estructuras sociales, no tanto a partir de sus escritos (al fin y al cabo,

eran conscientes de que un poema por sí mismo no tiene valor ni poder) sino a partir de las acciones que esos versos podían acompañar¹⁵¹.

Otra interesante cala es *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*, en la que Alberto García-Teresa ha recopilado ochenta y un nombres vinculados a la poesía de la conciencia crítica, en un intento de complementar su imprescindible estudio de 2013 *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)* y de reclamar la existencia e importancia de esta vertiente creativa en España. En sus páginas, se dan cita poetas nacidos en los ochenta (David Refoyo, Antonio Rómar, Paz Cornejo, Sara Herrera Peralta y Sergio C. Fanjul) y los noventa (Enrique Martín Corrales), junto a otros muchos más mayores, cuyas voces, de manera central, constante o bien en amplios tramos de su trayectoria, y no solo de forma puntual o circunstancial, ni reservada a declaraciones y manifiestos, «han hecho en su práctica poética del verso [...] una expresión de disidencia y de antagonismo; una crítica a la estructura socioeconómica actual, a su ideología y a los valores que la sustentan» (García-Teresa, 2015: 9). Todo ello, desde una diversidad de abordajes y desde una multiplicidad de registros que, lejos de anclarse en una opción estética determinada, dan pie a diferentes formas de enunciación poética, de toma de la palabra y de modulación de la misma, que abarcan la dicción clara y el registro narrativo, pero también la expresión surrealista y el ritmo disruptivo, pasando por el collage, la captura de hablas populares, lo elíptico o el carácter épico. No nos encontramos, por lo tanto, ante una antología programática (como tampoco lo fueron las directamente relacionadas *Feroces* u *Once poetas críticos en la poesía española reciente*), pues no es su objetivo hacer generación en tales páginas, sino más bien ofrecer una fotografía de lo que ha supuesto la poesía de la conciencia crítica en las últimas décadas, esto es, «un repertorio completo y exhaustivo de poetas críticos españoles en lengua castellana contemporáneos; un volumen que sea reflejo de esa pluralidad y riqueza de enfoques, que pueda responder tanto al presente como al futuro, y que revele las numerosas voces que se levantan desde el conflicto socioeconómico, político y ecológico que nos atraviesa» (García-Teresa, 2015: 10)¹⁵².

¹⁵¹ Así lo demuestran las obras publicadas por la Unión de Escritores del País Valenciano y Alicia Bajo Cero en el sello Ediciones Bajo Cero en colaboración con diversos colectivos: *Textos por la insumisión*, junto al Movimiento por la Objeción de Conciencia, en 1992; *Taller de escritura: El lugar de reencuentro*, junto a las Madres de la Plaza de Mayo, en 1995; y *La mirada urgente (textos contra el racismo)*, junto a Valencia Acoge, en 1995.

¹⁵² Durante la redacción de estas líneas, se anunció la publicación de una nueva antología de Alberto García-Teresa que, en la línea de la poesía de la conciencia crítica, recoge composiciones escritas por mujeres: *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres* (Baile del Sol).

Sea como sea, el desplazamiento de estas antologías hacia espacios no centrales del campo poético es un claro síntoma de que «hay en lo poético un peligro, una especie de amenaza difícil de advertir, que sin embargo resulta extrañamente impropia para el estado de cosas» (Méndez Rubio, 2004b: 14). En el marco socio-político que habitamos, no es de extrañar que las prácticas poéticas recogidas en estas antologías hayan sido recibidas bien por el silencio de la crítica oficialista (no hay mejor desprecio que no hacer aprecio, apunta tan acertadamente la sabiduría popular), bien con su rechazo. Al fin y al cabo, en este espacio en el que la Cultura trabaja para el Estado («Culture is not a mere supplement to the state but the formative principle of its efficacy. It is, in other terms, a principal instrument of hegemony» [Lloyd y Thomas, 1997: 118]), un objeto cultural tan solo es reconocido públicamente cuando no colisiona con él, es decir, cuando no se inserta en la zona de lo problemático (a nivel formal o de contenido), en la que por otra parte se ha producido gran parte de la cultura europea de los últimos cien años (Martínez, 2012: 15-16):

De hecho, en nuestras sociedades contemporáneas de la desaparición, donde el uso sistemático de la propaganda y la publicidad convierten las formas oficiales de cultura en sutiles mecanismos de ocultación, de negación de existencia, creo que el mayor desafío del poeta debería consistir en dejar constancia de lo que no (se) vio [...] Se trata, pues, de un recorrido crítico, inseguro, por las zonas de silencio creadas por las deslumbrantes proclamas institucionales al uso –políticas, culturales, literarias... (Méndez Rubio, 2004b: 36)

3.4. 4. ¿Pueden hablar los nacidos en los ochenta?

“Hijos de la bonanza”, nos llamaban
BEN CLARK

A nivel antológico, los nuevos nombres nacidos ya en su mayoría en los setenta y los ochenta comenzaron a transitar a partir de 2003 algunos compendios. Probablemente, el primer compendio de tipo no tanto programático (al no plantear una línea estética dominante) sino, más bien, panorámico (desde un punto de vista diacrónico o de época histórica [Ruiz Casanova, 2019: 119]) fue *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, publicado en Hiperión en 2003 bajo la batuta de Ariadna G. García, Guillermo López Gallego y Álvaro Tato: estaba integrada, dicen Luis Bagué y Alberto Santamaría, «por

autores pertenecientes a la nueva promoción, y se ofrecía como sinécdoque (la parte por el todo) de un horizonte abarcador, cuyo principal acorde era la pluralidad de voces representada» (2013: 14). El más mayor de los antologados es Pablo García Casado (de 1972 y que contaba entonces, por lo tanto, con 31 años); la más joven, Elena Medel (de 1985 y que acababa de entrar en la mayoría de edad). Se suman a ellos, en la nómina, David Mayor, José Luis Rey, Abraham Gragera, Juan Carlos Abril, Miriam Reyes, Rafael Espejo, Carlos Pardo, Antonio Lucas, Josep M. Rodríguez, Joaquín Pérez Azaústre, Sergio Rodríguez, Juan Antonio Bernier, Ariadna G. García, Andrés Neuman, Luis Melgarejo, Julio Reija, José Antonio Gómez-Coronado, Álvaro Tato, Guillermo López Gallego, Vanesa Pérez-Sauquillo, Esther Giménez, Carmen Jodra Davó y Fruela Fernández (único, junto a Medel, nacido en los ochenta). Representa esta antología una primera y potente irrupción de lo joven (como concepto generacional) en la práctica antológica del siglo XXI (heredera, como podemos fácilmente reconocer por su carácter más prospectivo que presentista, de la estela dejada por *Nueve novísimos poetas españoles* y por los más populares compendios de los ochenta y los noventa¹⁵³) aunque, es cierto, sin perpetuar la voluntad programática de establecimiento grupal, a pesar de defender, eso sí, una cierta deriva hacia lo rupturista, bajo el término de renovación: «si alguna afinidad tienen entre ellas [las obras de los 25 antologados] es la de su afán y su intención de superación y de renovación del lenguaje, del talante y la temática de la poesía. Son veinticinco poetas muy distintos entre sí, pero en todos está presente ese afán de renovación» (2003: 12). Dice, sobre ella, González Moreno:

En definitiva, se trata, por lo general, de un grupo de autores bastante refractarios a teorizar o a reflexionar sobre el hecho poético, sobre su función, sus límites, su utilidad o su sentido. Lo que sí puede observarse, en su conjunto, es que no presentan un afán de reacción contra escuela alguna, ni muestran ningún interés por manifestar una conciencia de grupo o escuela, sino que más bien tienden a afirmar su propia

¹⁵³ Sobre este detalle, apuntaba González Moreno: «Si dirigimos la mirada hacia la bibliografía de los últimos treinta o cuarenta años, advertiremos con perplejidad que nuestra lírica se encuentra en permanente estado de “poesía última”, o lo que es lo mismo, en una provisional y paradójica situación de novedad y juventud. Y el margen temporal podría ampliarse más aún, porque ya intentos más antiguos contribuyeron a la consagración del término» (2016: 15), como es el caso, en opinión del crítico, de *Poesía última*, publicada en 1963 por Francisco Ribes y que recogía composiciones de Eladio Cabañero, Ángel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente. Cita, también, *La nueva poesía española* (Cano, 1958), *Nuevos poetas españoles* (Jiménez Martos, 1961), *Antología de la joven poesía española* (Martín Pardo, 1967), *Antología de la nueva poesía española* (Batlló, 1968) y *La nueva poesía española. Antología crítica* (Martínez Ruiz, 1971). Desde entonces, continúa, González Moreno, «lo joven, lo último y lo nuevo, considerados como un hecho con valor en sí mismo y ajeno a una verdadera fundamentación estética, ha pasado a ser ya una mera apostilla retórica, un marbete que sirve solo para designar lo reciente» (González Moreno, 2016: 15).

individualidad [...] Se trata de unas voces que, acaso sin pretenderlo, absorben las tendencias y los tonos de las generaciones inmediatamente anteriores (culturalismo, realismo meditativo, irracionalismo de raíz surrealista, indagación metafísica) y, sin una firme voluntad subversiva, van situándose en una u otra de esas líneas radiales en cuyo centro gravitatorio se encuentra siempre la poesía del medio siglo [...] Este aspecto sincrético es, por otro lado, uno de los rasgos caracterizadores de lo que viene llamándose *posmodernidad* (González Moreno, 2016: 96-97).

Más amplia es, a nivel cronológico, *La lógica de Orfeo*, de Luis Antonio de Villena, también publicada en 2003 pero, ahora, en la Editorial Visor. En sus páginas se recoge la obra de poetas nacidos entre 1965 (Álvaro García) y 1985 (Elena Medel): Álvaro García, Lorenzo Plana, Eduardo García, Luis Muñoz, José Luis Piquero, Pelayo Fueyo, Lorenzo Oliván, Javier Rodríguez Marcos, Alberto Tesán, Ana Merino, Abraham Gragera, Antonio Lucas, Carlos Pardo, Josep M. Rodríguez, Juan Antonio Bernier, Andrés Neuman, Fruela Fernández y Elena Medel. Luis Antonio de Villena, en el prólogo, plantea la tesis de la existencia armónica de dos tendencias: una, la del realismo meditativo y que recibe el nombre de «voz lógica» y, otra, la del irracionalismo cognoscitivo, que es bautizada como «voz órfica». Esta coexistencia de una veta realista y de una veta simbolista, para el antólogo, define un campo que ha superado las fracturas y los embates de la década anterior, entre poetas figurativos y poetas de corte más vanguardista (desde parte de la diferencia y de la conciencia crítica, hasta las poéticas del silencio), para plantear una posibilidad de futuro (ya anotada en *10 menos 30*¹⁵⁴) que, sin embargo, no deja de incidir en el carácter dual que ha caracterizado históricamente al campo poético en la España contemporánea. Villena recurre, como viene siendo tradición en sus antologías, a una marcada *retórica de la ruptura*, fundamentada en la inflexión experiencial que acentúa la hondura metafísica y se adentra en lo meditativo-metafísico, que adelgaza la narratividad y la anécdota y que conduce a un encuentro con el irracionalismo sucintamente atravesado por técnicas vanguardistas (Iravedra, 2017: 217). Ahora bien, tal quiebra no es en exceso relevante ni, en opinión de González Moreno,

¹⁵⁴ Dice Iravedra: «La nueva antología de Luis Antonio de Villena, *La lógica de Orfeo*, recibe al siglo XXI confirmando con leves matices los planteamientos de *10 menos 30*. Cuando insiste en el progresivo ensanchamiento de la noción de realismo entre los autores de los ochenta, el antólogo no olvida en su nuevo diagnóstico el desplazamiento de este hacia la sordidez cotidiana, ni aquella corriente impulsora de un renovado designio crítico, atento a los conflictos civiles, asimismo apuntada en el prólogo del trabajo anterior. Sin embargo, esta última no se ve representada en la nueva antología, quedando recortada la primera de ellas al nombre de Alberto Tesán» (Iravedra, 2017: 217).

significativa de ningún cambio, sino que ha estado presente a lo largo de la historia de la poesía española:

Pero tan hábil propuesta, la de una conjunción de realismo y orfismo, solo venía a plantear como novedad lo que en realidad no lo era tanto, pues esa doble orientación o ese antagonismo ha existido siempre, con mayor o menor grado de intensidad, a lo largo de toda nuestra historia literaria, incluida la de tres décadas anteriores [...] La existencia de esa poesía sincrética (de carácter «anfíbio» según la denominación de Luis Muñoz) tan solo revela, aunque intenta oficializarla, la coexistencia de una línea «clara» y una línea «oscura». Pero semejante conjunción, por mucho que pretenda convertirse en una marca específica, en el fondo lo único que llegaría a confirmar es que vivimos, en los últimos años, en un periodo de transición y desconcierto, en un territorio que donde mejor se define es en lo plural, en lo heterogéneo, en lo diverso, y donde el eclecticismo ha pasado a ser la actitud más característica (González Moreno, 2016: 70-71).

Frente a estas propuestas, de cariz panorámico-diacrónico (la primera) y programático (la segunda), siguiendo la terminología de Ruiz Casanova (2007), nos encontramos con el compendio preparado por Alejandro Krawietz y Francisco León, *La otra joven poesía española*, que incide en la relevancia de las *singularidades* (término que popularizaría Vicente Luis Mora unos años más tarde [2006]) y que reclama esa tradición no figurativa (que concibe la poesía como acto de conocimiento), cercana a la obra de, por ejemplo, Eduardo Milán, Andrés Sánchez-Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela, que no en vano habían coordinado en 2002 *Las ínsulas extrañas*, de la que se declara heredera. La antología, menos programática que panorámica, incluye a autores nacidos entre 1962 (Esperanza López Parada) y 1974 (Marcos Cantelli): Vicente Valero, Antonio Méndez Rubio, Rafael-José Díaz, Francisco León, Juan Carlos Marset Ada Salas, Carlos Jiménez Arribas, Jordi Doce, Goretti Ramírez y José Luis Rey.

Volviendo de nuevo hacia las acertadas reflexiones de González Moreno, que, como sucedía con Luis Bagué y Alberto Santamaría (2013), concibe la publicación de estos tres compendios como un hecho fundamental en la historia de la poesía reciente, queremos destacar aquí las palabras con las que acaba por resumir esta sintomática irrupción antológica:

A través de los 18 autores que figuran en *La lógica de Orfeo*, los 25 de la antología de Hiperión y los 14 que aparecen en *La otra joven poesía española*, se pretende

ofrecer, pues, aunque desde formulaciones y planteamientos que no son necesariamente convergentes, testimonio de un cambio giro en la poesía española, de un cambio de sensibilidad, de un afán de renovación y reinterpretación de viejos y ya superados modelos [...] En resumen, tras una tarea previa de demolición que se inició en 1994, en tan solo unos cuantos años las sucesivas antologías, convertidas en un auténtico ariete destinado a abrir puertas y a otear nuevas direcciones, contribuyeron si no a imponer una estética determinada, sí al menos a dejar constancia de que unos nuevos rumbos estaban abriéndose en la poesía joven española; unos rumbos que se alejaban de todo radicalismo y de toda militancia en escuelas, y se caracterizaban por su talante conciliador y por la diversidad de sus propuestas (González Moreno, 2016: 71-72).

Tras esta primera «querrela antológica» (Prieto de Paula, 2003) de 2003, que da entrada en los compendios a buena parte de los autores nacidos en los setenta y los ochenta y que habían comenzado a publicar hacia finales de los noventa y los inicios del nuevo milenio, nos encontramos en 2006 con la publicación de *Última poesía española (1990-2005)* a cargo de Rafael Morales Barba (2006). El antólogo realiza en el extenso prólogo un repaso de la poesía española desde los novísimos hasta nuestros días, con el objetivo de justificar las tendencias actuales (de las que destaca la poesía esencial y el fragmentarismo). Ello le permite acoger a diversos autores que, desde su óptica, trabajan a partir de las diversas tendencias que han desarrollado en los últimos cuarenta años y que, a pesar de que nos permiten percibir una común conciencia generacional, no dejan de tender hacia un individualismo más fuerte que sus nexos colectivos. Recoge, en el compendio, un amplio abanico cronológico de veintidós años, desde Vicente Valero (1963) hasta Elena Medel (1985). Este arco, excesivamente extenso, unido a la variedad de las poéticas recogidas, no ubican la antología en el campo de lo programático, sino, más bien en el de lo panorámico histórico o diacrónico: Vicente Valero, José Mateos, Ada Salas, Eduardo García, Lorenzo Plana, Luis Muñoz, Jordi Doce, Lorenzo Oliván, Ana Merino, Rafael José-Díaz, Javier Rodríguez Marcos, Martín López-Vega, Carlos Pardo, Carmen Jodra, Fruela Fernández, Vanesa Pérez-Sauquillo, Ana Gorría y Elena Medel.

De entre todos ellos, hay una primera emergencia de autores nacidos en los ochenta que, ya en capítulos anteriores, hemos analizado. Elena Medel, por ejemplo, fue incluida en *La lógica de Orfeo* (Villena, 2003), en *25 poetas jóvenes españoles* (García, López Gallego y Tato, 2003), en *Última poesía española* (Morales Barba, 2006), en *Deshabitados. Antología de poesía española joven* (Abril, 2008), en *La inteligencia y el*

hacha (De Villena, 2010), en *Heterogéneos* (González y Boix, 2011) y, más recientemente, en *El canon abierto: última poesía en español (1970-1985)* (Sánchez García y Geist, 2015) y en *Fugitivos. Antología de la poesía española contemporánea* (Aguado, 2016). También la obra de Fernando Valverde está recogida en esta última antología, así como en *Poesía para la incertidumbre (Antología) Nuevos poetas en español* (VVAA, 2011) (de la que él mismo, en gran medida, fue impulsor) y en *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* (Sánchez García y Bianchi, 2015). David Leo, por ejemplo, apareció junto a Medel en *La inteligencia y el hacha* (De Villena, 2010). Ben Clark, por su parte, ha sido incluido en antologías temáticas bastante variadas y, a su vez, en la panorámica *Heterogéneos* (González y Boix, 2011). Probablemente, el nombre más recurrente en estas compilaciones que no ha sido nombrado en este apartado sea el de Fruela Fernández (1982), cuya obra fue recogida en *La lógica de Orfeo* (De Villena, 2003), *Última poesía española* (Morales Barba, 2006), *Deshabitados. Antología de poesía española joven* (Abril, 2008) y *La inteligencia y el hacha* (De Villena, 2010), pero cuya presencia no ha sido tan constante como la de Fernando Valverde, Elena Medel y Ben Clark en los últimos ocho años de práctica antológica.

Sin Fruela Fernández en 2001, sin Fernando Valverde y Elena Medel en 2002, sin Ben Clark y David Leo en 2006 y sin la inclusión de estos y otros nuevos nombres en algunas de las antologías anteriormente citadas, y en otras posteriores¹⁵⁵, no podemos entender lo que supuso el fenómeno Luna Miguel cuando en 2011 publicó *Tenían veinte años y estaban locos*, la primera antología coordinada por una joven poeta en la que únicamente se recogen las voces de otras y otros jóvenes nacidos después de 1980¹⁵⁶. Tampoco es posible comprenderlo sin tener en cuenta lo dicho en los apartados anteriores sobre las derivas y la importancia del hecho antológico en las últimas décadas y, por supuesto, sin ser conscientes del auge de las redes sociales, en tanto herramienta de

¹⁵⁵ Entre 2006 y 2011 vieron la luz algunos compendios que también incluyeron entre sus nóminas a poetas que comenzaron sus respectivas andaduras en el campo poético hacia finales de los noventa y principios del siglo XXI: *Cambio de siglo* (Sánchez-Mesa, 2007), *Metalingüísticos y sentimentales* (Sanz, 2007), *Deshabitados* (Abril, 2008) *Las moradas del verbo* (Prieto de Paula, 2010), *La inteligencia y el hacha* (Villena, 2010), *Poesía en mutación* (Jiménez Morato, 2010), *Para los años diez* (Reche, 2010), *Campos magnéticos* (Abril, 2011), *Heterogéneos* (González y Boix, 2011), etc. Algunas de ellas, las analizaremos en páginas posteriores.

¹⁵⁶ Antologados: Alberto Acerete, Cristian Alcaraz, Bárbara Butragueño, Laura Casielles, Ernesto Castro, Cristina Fernández Recasens, David Leo García, Berta García Faet, Javier Gato, Álvaro Guijarro, Alberto Guirao, Odile L'Autremonde, Ruth Llana, María M. Bautista, Constantino Molina, Enrique Morales, Raúl E. Narbón, Sara R. Gallardo, Marina Ramón-Borja, Eba Reiro, Judit del Río, Emily Roberts, Laura Rosal, Miguel Rual, María Salvador, Ángel de la Torre y Unai Velasco.

difusión y conexión. Al fin y al cabo, *Tenían veinte años y estaban locos* brota de un *Tumblr* creado por Luna Miguel en 2010:

A casi todos los autores los conocí o los leí por primera vez a través de la pantalla de mi ordenador. Internet es uno de los nexos que les une y el lugar que muchos de ellos decidieron utilizar, desde adolescentes, para colgar sus primeros poemas, pensamientos, reseñas o citas preferidas. Tras cuatro o cinco años de búsqueda en los blogs, di con una serie de nombres que con el tiempo fue creciendo. Algunos de ellos se convirtieron en mis amigos, otros en mis links, y otros en algunos de mis autores contemporáneos más respetados. Muchos me gustaban. Muchos merecían ser leídos y publicados y yo quería ayudar. En diciembre de 2010 creé *Estaban locos*, un *Tumblr* en el que intentaría publicar a todos esos autores y a los que en adelante conocí, principalmente nacidos entre 1983 y 1993 [...] La versión online de este libro cuenta con más de cien colaboradores de distintos lugares del mundo (Miguel, 2011: 10-11).

Tenían veinte años y estaban locos recoge a veintisiete poetas que «luchan en la calle, en la red y en el papel con la poesía como estandarte» (Miguel, 2011: 10) en un momento histórico de profunda crisis en España que generó (y continúa haciéndolo) un estado de *shock* neoliberal (Klein, 2012). En consonancia con las ideas de Ángela Martínez Fernández, que analiza esta antología a partir de las citadas teorías de Naomi Klein, en este compendio se aúnan «la emergencia no solo de nuevas subjetividades, sino también de movimientos sociales y luchas contestatarias que, en algunos casos, llegan hasta el terreno artístico» (Martínez Fernández, 2014: 392). En esta situación de miedo colectivo «el sujeto escribe desde un estado de shock producido por la crisis económica de España (violencia del capitalismo y privatizaciones), de manera que construye voces poéticas que tienen los efectos de ese trauma» (Martínez Fernández, 2014: 396). Reformulando a Ben Clark (2006: 15-16), estos veintisiete jóvenes fueron (fuimos), es cierto, «hijos de la bonanza» que no conocieron ni la hambruna ni las agudas larvas de estridencia, que simplemente intentaron ir viviendo, haciendo caso omiso a los escrúpulos hasta que al fin se encontraron de bruces, como sucede al leer el poema de Ben Clark, con la manifiesta realidad: ciertamente somos los herederos de todos los despojos. El poeta ibicenco no formó parte del elenco seleccionado por Luna Miguel, aunque poco importa, pues la impronta de esos versos es un resumen muy certero del sentimiento de toda una generación de jóvenes que, de alguna forma, late en el prólogo de esa «locura poemática» (Martínez Fernández, 2014: 413) que es la antología: «en estos días que corren tan

difíciles para la juventud, minados por la desconfianza política, la incertidumbre y la indagación, solo la literatura y solo su literatura parecen traer un poco de esperanza a nuestros ojos» (Miguel, 2011: 9-10). Estos poetas hacen bien suya la máxima del Bolaño de *Los perros románticos* ya desde el propio título y cabalgan, si cabe, más allá de aquel tiempo en que «yo tenía veinte años / y estaba loco. / Había perdido un país / pero había ganado un sueño» (Bolaño, 2006: 13). Y es este punto, creemos, este espacio concreto de la falta, también tras la senda de Ángela Martínez, uno de los nexos principales con respecto a las condiciones materiales en las que se enmarca *Tenían veinte años*: «Es precisamente esa pérdida de país uno de los sentimientos generalizados que surgen a raíz de la crisis española: la privatización de los servicios públicos hace que los ciudadanos sientan una pérdida de los derechos de asistencia básicos que, a su vez, se suman a las cifras ascendentes de emigración entre la juventud» (Martínez Fernández, 2014: 413).

Tenían veinte años y estaban locos se instala a caballo de una «fiesta de poetas ilusionados, un hogar de poetas sin prejuicios» (Miguel, 2011: 10) y un «manicomio joven, lúcido y lírico» (2011: 12), repleto de quienes «nunca rezan porque saben que están locos. Que estando locos todo es posible. Que aún queda mucho, pero, oye, lo hacen bien. Lo saben hacer. Lo están haciendo. Nunca por un Dios. Sí por la poesía» (2011: 13-14). Es decir, brota de un «puñado de soñadores» (2011: 14) que, pese a no creer en la literatura como una herramienta transformadora de la realidad (González Moreno, 2016: 107), sí consideran firmemente, al menos, que los versos tienen el potencial de devenir bocanada de aire fresco o espacio en el que respirar momentáneamente, «en este mundo de lobos donde los otros tan otros siempre» (Bárbara Butragueño en Miguel, 2011: 34). Esto es, la locura en tanto salvaguarda o «resistencia a los procesos de homogeneización subjetiva» (Martínez Fernández, 2014: 413) que nos permite evitar aquello que el hablante lírico de un poema de Judit del Río anuncia: «Arrancarme la lengua y morderme la oreja como un perro iracundo» (Judit del Río en Miguel, 2011: 142).

Tenían veinte años y estaban locos no contiene un programa estético enarbolado a modo de etiqueta de guerra o solapado en burdas pedanterías, ni defiende ningún cambio concreto de poéticas, sino que, más bien, señala la alternativa generacional mediante la anunciación de una nueva hornada de poetas prolíficos y calientes (Jorge Díaz Martínez en Miguel, 2011: 185). Hay huecos, por supuesto, tal y como la propia Luna Miguel manifiesta en el prólogo (2011: 12), a los que siempre podríamos añadir algunos otros nombres más. Ahora bien, pese a ello, a día de hoy, siete años después de su publicación,

son muchos los autores antologados a quienes *Tenían veinte años* les ha permitido acceder a nuevos espacios de difusión. El boom de la antología, insertada en los cauces publicitarios que fueron abiertos ya por Castellet en los años setenta, son aquí reformulados por Luna Miguel y sus antologados añadiendo a la ecuación la potencia de las redes sociales, lo que permitió a muchos de ellos continuar su propio tránsito en las páginas de La Bella Varsovia (Unai Velasco, Berta García Faet [que ya había publicado en la editorial cordobesa *Introducción a todo*, gracias al premio Pablo García Baena], Cristian Alcaraz [también vía Premio Pablo García Baena], la propia Luna Miguel, etc.) y a otros lanzarse hacia otras editoriales y otros galardones, entre los cuales podemos destacar el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández, que han conseguido los antologados Laura Casielles (en 2011 por *Los idiomas comunes*), Unai Velasco (en 2013 por *En este lugar*), Constantino Molina (en 2016 por *Las ramas del azar*) y Berta García Faet (en 2018 por *Los salmos fosforitos*)

Otra similitud con Castellet es el carácter prospectivo de la antología. *Tenían veinte años y estaban locos*, de igual manera que *Nueve novísimos poetas españoles*, se pensó y publicó también con anterioridad a la aparición pública de muchos de los nombres incluidos en su nómina: los hay, dice Luna Miguel, «con libros publicados. Los hay con libros por publicar» (2011: 13): «Era 2011, recordarán, y sus voces [...] penetraban como aire fresco, fresquísimo, en nuestras vidas [...] ¿Alguien se acordará de ellos? ¿Alguien volverá a leerlos? ¿Alguno, más tarde, llegaría a publicar su primer, segundo o tercer libro? ¿Alguno, más tarde aún, renegaría de aquellos textos? ¿De aquella antología? ¿De aquella locura que lo caracterizaba? ¿Acaso la echa de menos?» (Miguel, 2011: 9). Ahora bien, hay una importante diferencia: el crítico catalán, recordemos, da por hecho una generación cuando esta todavía se encuentra en pleno proceso de construcción (Talens, 1989); Luna Miguel, por su parte, no manifiesta aquí ese carácter programático, no define los rasgos de una generación, no pretende dirigir a los jóvenes poetas hacia una establecida práctica de escritura (como ocurrió en buena parte de las antologías de los años ochenta y noventa propugnadas por José Luis García Martín o Luis Antonio de Villena, entre otros) y tampoco subraya la necesidad de un etiquetado dirigido a la parcelación, categorización y comercialización de un determinado tipo de poesía con fines comerciales. Hubo capital simbólico y (en parte) económico en juego, por supuesto; sin embargo, los medios de los que se sirvieron para alcanzarlos fueron muy diferentes a los que hemos analizado en apartados anteriores. Por ello, sí, creemos que es posible

hablar, al menos en determinados aspectos, de un nuevo paradigma antológico que comienza a definir Luna Miguel en 2011 y que veremos a continuación si ha seguido la línea de *Tenían veinte años y estaban locos* o si, por el contrario, ha vuelto a mirar hacia las turbulentas aguas del etiquetado generacional.

3.4.5. Hacia una cartografía del campo actual I: La presencia de las nuevas voces en las antologías diacrónicas

Lo más fácil es matar a tu padre,
desacreditarlo y justificar su muerte.
RAFAEL BANEGAS,

Aunque la presencia de autores de los ochenta y los noventa en diversas antologías había comenzado ya en los primeros años del nuevo milenio, es la eclosión de *Tenían veinte años y estaban locos*, junto a la consecución de premios relevantes y al goteo publicaciones de estos jóvenes en editoriales de diversa importancia (desde sellos independientes hasta Visor o Hiperión), lo que permitió que sus nombres fueran cada vez más habituales en estos compendios. Nos centramos en este apartado en aquellas antologías *diacrónicas* (Ruiz Casanova, 2007), esto es, las que han recopilado a autores nacidos en los ochenta y noventa (cuya aparición en el panorama se dio ya en el nuevo milenio) junto a otros de mayor edad.

Heterogéneos, editada por David González y Eduardo Boix también en 2011, recoge un sustancial número de poetas nacidos en los ochenta, entremezclados, eso sí, con autores de mayor edad: «una selección generacional de autores, nacidos entre 1970 y 1987 [...] un tremendo elenco de poetas desarrollados en la democracia. Voces fuertes y jóvenes y sedientas» (González y Boix, 2011: contraportada). Estos son: Kirmen Uribe, Eduardo Boix, Arturo Méndez Cons, Javier Das, Lluís Pons Mora, Julieta Viñas Arjona, Alberto García-Teresa, Ignacio Escuin, Alejandra Vanessa, Alicia García Nuñez, Carmen Beltrán Falces, Laura Pérez Manzano, Hasier Larretxea, Vanessa Díez Tari, Eduardo Fariña Poveda, Ana Patricia Moya, Pablo López Gargallo, David Refoyo Aguiar, Sofía Castañón, Javier Pascual Ramírez, Antonio Huerta, Ben Clark, Elena Medel, Martín Mosteiro Espina, Almudena Vidorreta, Javi Gato. Nos encontramos, como el lector puede observar ya en el título y, por supuesto, en la nómina de antologados, ante un compendio que tiene en la pluralidad su seña de identidad; aunque, eso sí, una variedad no exenta de

cierta predilección hacia las estéticas politizadas, tras las sendas de la poesía de la conciencia crítica (lo cual, por otra parte, no es de extrañar, teniendo en cuenta los nombres de los coordinadores). De nuevo, y como dijera González Moreno, tampoco en este compendio hay «ninguna clase de formulaciones teóricas que lo sustenten» (2016: 82).

Ese mismo año ve la luz *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)*, una propuesta globalizadora y con tintes universalista que pretendía acercar España y América Latina al plantear «una nueva poesía transatlántica como no se veía desde hace un siglo en los tiempos del modernismo» (Pacheco, 2011: 62) a partir de las voces de ocho poetas nacidos entre 1973 y 1982: Jorge Galán (El Salvador), Raquel Lanseros (España), Francisco Ruiz Udiel (Nicaragua), Daniel Rodríguez Moya (España), Ana Wajszczuk (Argentina), Andrea Cote (Colombia), Alí Calderón (México) y Fernando Valverde (España). Si, hasta este punto, habíamos indicado que era la heterogenidad el argumento transversal de la inmensa mayoría de propuestas antológicas, en este caso nos encontramos ante un repertorio que «frente a las corrientes órficas o de un irracionalismo moderado (por donde deambulan otros florilegios anteriores), aquí quiere apostarse por una poesía de línea clara, antirretórica y antiexperimental, que tenga como objetivo básico, a través de la claridad expresiva, la comunicación directa con el lector, sin renunciar tampoco a la emoción poética» (González Moreno, 2016: 82), tras las enseñanzas, por lo tanto, de la mayoritaria y centralizada poesía de los seres normales (García Montero, 1994b). A este respecto, no es de extrañar que Fernando Valverde (cuyos inicios y cuyas inercias en el campo poético han sido ya tratados en apartados anteriores) se cuestione por el lugar de la poesía en las sociedades contemporáneas, marcadas, dice, por la pérdida de las grandes certezas ideológicas (ya analizadas por Lyotard o Jameson), por el descrédito de la política, por la pérdida de la soberanía de los estados y por lo frenético de las actuales formas de vida (Valverde, 2016: 305-306), y acaba por contestar(se), en una suerte de (re)afirmación de las teorías de Luis García Montero a principios de los noventa, lo siguiente: «En aquel momento, teníamos la sensación de que la poesía se encontraba arrinconada, de que habíamos perdido muchos de los vínculos que la habían conectado desde su origen con las personas normales, con los lectores capaces de emocionarse con un poema de forma espontánea, sin la necesidad de ser especialistas o investigadores de la literatura» (Valverde, 2016: 306). Reformula Valverde en esta defensa a la *poesía ante la incertidumbre* lo que ya firmaran los ocho

antologados en el prólogo «Defensa de la poesía» (VVAA, 2011: 7) y que también hemos visto reflejado en los textos de Santiago Espinosa (2016: 315-327)¹⁵⁷ y Allen Josephs y Luis David Palacios (2016: 329-335)¹⁵⁸. Es aquí, en las líneas de este proemio, donde los poetas tratan de buscar un espacio para la poesía en este mundo en crisis y, de nuevo, siguiendo la estela teórica del García Montero de la «poesía para los seres normales» (1993b) y del Ángel González de la poesía entendida como claridad y significación potenciada (2003), proponen un supuesto viaje a la esencia (VVAA, 2011), que es, en resumen, una actualización en pleno siglo XXI de la eterna diatriba entre realismo y vanguardia que ha atravesado la poesía española contemporánea; y que guarda, a su vez, una implícita autodefensa pues, como se sabe, las esencias son inmutables y sobre ellas es complejo establecer reformulaciones críticas que permitan su deconstrucción. Por supuesto, las instancias legitimadoras repite aquí los viejos moldes, hasta hacer que el relato adquiera una doble direccionalidad: por una parte, una defensa de los presupuestos del figurativismo y del realismo («creemos en una poesía que además comunique, que diga algo, que porte sentido» [VVAA, 2011: 8]); por otra, un ataque frontal al experimentalismo y la vanguardia («Ante tanta incertidumbre, para nuestra sorpresa, una gran parte de los nuevos poetas en español se han adscrito a una tendencia tan experimental como oscura» [VVAA, 2011: 8] y «hoy la poesía está considerada como un género difícil que solo leen los poetas, porque solo parecen entenderse entre ellos como los habitantes de ínsulas extrañas» [2011: 9], dicen dirigiendo sus dardos hacia la antología coordinada por Eduardo Milán, José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna y Blanca Varela).

Así pues, estamos ante una antología que (re)actualiza y, en algunos casos, repite, los principios en los que se fundamentó buena parte de la lírica figurativa desde los años ochenta en España. Pero no solo eso, sino que también retorna a buena parte de los lugares comunes de la crítica de los años veinte y treinta («Queremos mostrar nuestra desolación ante esa dinámica que nos parece destructiva para la poesía porque conduce, de manera

¹⁵⁷ Espinosa habla de «cinco mandamientos o pecados originarios» (2016: 318): «Estos poetas creen en una respuesta emocional frente a la incertidumbre que vivimos», «Quieren comunicar o sacudir al lector, creen que en la poesía hay una comunidad de lectura», «Quieren relacionarse con la tradición desde el diálogo», «Creen que puede haber una poesía del aquí y del ahora» y «creen que en la poesía existe una posibilidad de integrar lo disperso» (Espinosa, 2016: 318-321).

¹⁵⁸ Josephs y Palacios afirman: «La emotividad de un texto no es un fin estable y cerrado, sino un movimiento gradual, un transcurso en estrecha unión con el sujeto. Nos hace falta una semiótica de la emoción. Un acercamiento a la poesía que nos permita considerar lo emocional como efecto inmediato del sentido» (2016: 335).

inevitable, a su deshumanización» [VVAA, 2011: 9]) y que tuvieron, de alguna forma, continuidad a lo largo de los años cincuenta y sesenta («En el fondo, aquel texto pretendía defender la poesía como comunicación» [Valverde, 2016: 307]). El objetivo no es, por lo tanto, el tan recurrido *matar al padre* ni establecer una retórica de la ruptura, sino sumarse a su estela para no «oponerse a quienes tanto han trabajado para que la poesía se entienda, se humanice, se aproxime a la gente corriente» (VVAA, 2011: 8), siempre, por supuesto, tras la senda orteguiana. Esto es, acercar sus posturas a una tradición que ellos mismos explicitan: Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Gonzalo Rojas, Claribel Alegría, José Hierro, Luis García Montero, Benjamín Prado (y los poetas de la conocida poesía de la experiencia), Juan Manuel Roca, Marco Antonio Campos, Jorge Boccanera, José Emilio Pacheco, Mario Benedetti, Gioconda Belli, Óscar Hahn, Omar Lara, Waldo Leyva o Piedad Bonnett (VVAA, 2011: 9), deudores, según indican también en el texto, de Rafael Alberti, Antonio Machado, César Vallejo (habría que preguntarse qué Vallejo, en este caso), el primer Octavio Paz, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Federico García Lorca (también deberíamos lanzar la misma pregunta que sobre Vallejo), Luis Cernuda (de nuevo, podemos repetir la misma cuestión), etc. (VVAA 2011: 9).

No podemos atender a las palabras de una de sus principales valedoras, Remedios Sánchez, sin pararnos a reflexionar sobre ellas. En su opinión, esta poesía ante la incertidumbre como una *nueva* corriente poética, homogénea y ligada con la realidad, conformada por escritores de seis países, en igualdad de condiciones y con un ideario común, es una muestra altamente significativa del porvenir del verso escrito en español y marcada por alejarse de los hermetismos y florituras y por un acercamiento a la transparencia, al vuelo de la imaginación y al apego a la vida (Sánchez García, 2012: 115). Por una parte, es cierto que la novedad de la propuesta radica en una suerte de globalización del hecho poético a partir de la «unión de varios caminos» (Espinosa, 2016: 317) peninsulares y latinoamericanos, lo cual no había sucedido hasta entonces en lo referente a los poetas más jóvenes del panorama. Por otra, no es tan cierto que podamos hablar de una nueva corriente poética, sino más bien de una inercia de los presupuestos experienciales, que renueva sus nombres y caras visibles, pero no su estética. Si saltamos por encima de este importante matiz, correríamos de nuevo el riesgo de equiparar lo joven con lo novedoso, como tantas y tantas veces ha ocurrido en la crítica española. Ahora bien, sí es cierto que *Poesía ante la incertidumbre* puede ser una muestra altamente significativa de lo porvenir, si tenemos en cuenta el poder de modelación con el que

cuentan sus instancias defensoras. Al menos, así lo indica, primero, la publicación de la antología en uno de los más relevantes sellos editoriales en España (Visor); segundo, la atención editorial que demuestran las posteriores ediciones que han aparecido en Argentina (El Suri Porfiado), Chile (Trilce), Perú (Mesa Redonda), Bolivia (Editorial La Mancha), Ecuador (El Ángel Editor) e Italia (Raffaelli Editori, traducida por Emilio Coco) tal y como indica Fernando Valverde (2016: 309); y, tercero, los recientes apadrinamientos de algunos de los más relevantes investigadores y críticos, muchos de los cuales han sido citados en estas páginas y han sido reunidos en el amplio volumen *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, coordinado por Remedios Sánchez García (2016).

Con la misma voluntad universalista, con el mismo objetivo de defender la poesía frente a una supuesta deshumanización (que es anunciada en diversos acercamientos)¹⁵⁹ y tras la misma senda de aglutinar bajo un mismo marbete (de nuevo, el etiquetado del que hablábamos varias páginas atrás utilizando las reflexiones de López Merino y Méndez Rubio, y lo publicitario, tras la senda de Talens) a diferentes prácticas poéticas surgidas en diferentes espacios más allá de las fronteras españolas e, incluso, más allá de las fronteras lingüísticas, nació *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* (Sánchez García y Bianchi, 2014). La antología recogió a medio centenar de poetas españoles, latinoamericanos, magrebíes, subsaharianos y de Oriente Próximo nacidos entre los años cincuenta y ochenta (entre los cuales, también se encuentra Fernando Valverde) que venían reivindicando «una lírica solidaria y universal [...] desde la conciencia imperiosa y compartida de volver la mirada al ser humano sin imposturas, de un deber real, un comportamiento ético y un posicionamiento reflexivo como eje transmisor y perseverador de la fraternidad entre los individuos, constantemente manipulada y cercenada en estos tiempos de miseria moral» (Morales Lomas, 2016: 384). En este sentido, sobre las líneas de fuerza del Humanismo Solidario ha hablado Marina Bianchi en unas amplias reflexiones que, sin embargo, no acaban de profundizar en los argumentos apuntados, lo cual, por otra parte, dificulta por su propia generalización una crítica de sus premisas que no derive en algún momento en alguna manifiesta contradicción. De ahí, quizás, su propia fuerza aglutinadora:

¹⁵⁹ Hablamos de Sánchez García y Bianchi (2014), de Francisco Morales Lomas (2016: 381-392), de Albert Torés (2016: 393-402), de Manuel Gahete Jurado (2016: 403-414) y de José Sarria Cuevas (2016: 415-426) y de Bianchi (2016: 427-438).

El Humanismo Solidario reúne a escritores procedentes de distintas corrientes, ideologías y países, que comparten el objetivo de reafirmar la capacidad del verso de conjugar la percepción personal y la colectiva, hablando de lo universal desde lo particular, de problemas y malestares compartidos desde la sensibilidad y vivencia de cada uno. En otras palabras, ofrecen cavilaciones sobre el momento y la situación que vivimos, para que el lector elija su estado de ánimo, su actitud y los valores por los que se quiere luchar, desde la cultura, desde la libertad de la palabra y desde la libertad de la poesía, derechos universales que las instituciones defienden solo de forma aparente (Bianchi, 2016: 436-437)

Queremos dejar constancia, en este sentido, al igual que ocurría con *Poesía ante la incertidumbre*, que esta corriente (más vinculada con una filosofía universalista que con lo poético en sí mismo) ha sido también muy tenida en cuenta por la crítica, tal y como podemos comprobar en la bibliografía citada. De la misma forma que en el caso anterior, nos encontramos muy probablemente ante una etiqueta que puede marcar las derivas del campo poético en los próximos años, tanto por los apoyos recibidos (hasta 600 intelectuales han firmado su manifiesto), como por la difusión que le permite Visor (de nuevo, Visor) y, también, por el auge de análisis críticos (habitualmente desde los medios y espacios anteriormente afines a la poesía de la experiencia, con la Universidad de Granada a la cabeza nuevamente). Por el momento, únicamente tenemos en nuestras manos la posibilidad de lanzar predicciones que solo el tiempo nos dirá si son o no acertadas. Sea como sea, las bases están ya creadas y los medios dispuestos para su transmisión y su defensa.

En cierta medida, ambas propuestas recuerdan y dialogan con las derivas poéticas acaecidas en los años ochenta en España tras la eclosión de la otra sentimentalidad granadina y el posterior apogeo de la poesía de la experiencia, en lo que respecta, al menos, al supuesto acercamiento a lo humano. Frente a este socorrido argumento, de base orteguiana pero utilizado en la inmensa mayoría de ocasiones como un arma arrojadiza sin demasiada reflexión al respecto, cabría cuestionarse, sin ir más lejos, qué es un arte humanizado o incluso si puede existir una poesía completamente deshumanizada (es decir, sin rasgos de lo humano) y, también, tratar de responder por qué siempre la crítica poética en España ha relacionado lo humano con el realismo y lo deshumanizado con cualquier otra forma de escritura. En la misma línea, podemos recordar las citadas reflexiones de Jiménez Heffernan, en las que defendía que la poesía española de los ochenta representa una amortiguación edénica del arte, cuya autenticidad se busca en

máscaras exóticas y horizontes elegantemente realistas que habitan siempre bajo el signo de un blando y amable neohumanismo (Jiménez Heffernan, 2004: 426). No deja de resultar paradigmático el carácter cíclico del campo poético español, pues tales palabras pueden ser perfectamente extrapolables a la actualidad, si atendemos, por ejemplo, a *Poesía ante la incertidumbre* y a *Humanismo solidario*. No pensemos tales compendios como dos revolucionarios acercamientos que han pretendido establecer nexos de cariz internacionalista entre los creadores a ambos lados del Atlántico, como sí propusieron, por ejemplo, buena parte de los creadores de los años treinta con los Congresos de Escritores Antifascistas o con el diálogo surgido en el exilio tras la Guerra Civil, pues andaremos errados. Más bien, debemos comprenderlos en el actual contexto de libre mercado neoliberal como una herramienta publicitaria paralela a la globalización socio-política y económica que se fundamenta en el auge del etiquetado como medio para la acumulación de capital simbólico y económico. Estas parcelas del campo poético, por lo tanto, han aprehendido el funcionamiento de los cauces del capitalismo y los han transitado a partir de la práctica antológica, lo que ha permitido poner a su alcance grandes medios de difusión y de mercantilización de ideas y productos. No debe ello extrañarnos lo más mínimo, pues el carácter totalizador de las estructuras del capital (de ese *mundo interior del capital* del que hablara Sloterdijk [2007]¹⁶⁰ o de la *desaparición del exterior* de Antonio Méndez Rubio [2012]¹⁶¹) acaba por alcanzar todas las esferas de la vida en común (públicas y privadas). El campo poético, aunque pequeño reducto de unos pocos, no puede tampoco escapar, pues, al fin y al cabo, forma parte de esa amalgama de tintes totalizadores. Quizás, podríamos pensar, haya podido mantenerse más al margen que otros espacios socialmente más amplios (o masivos, incluso) de la cultura (narrativa, cine o música, por ejemplo), sin embargo, sería demasiado idealista imaginar que las redes del mercado global vayan a mantenerse completamente ajenas: valga, como ejemplo paralelo, la actual best-sellerización de la poesía, de la que han participado autores como Marwan, Loreto Sesma, Elvira Sastre o Defreds, entre muchos otros y otras, así como diversos sellos editoriales como Mueve tu Lengua (anteriormente, Frida Ediciones), Lapsus

¹⁶⁰ Dice Sloterdijk: «Dentro del espacio interior capitalista de mundo hay que partir de la primacía de los hechos económicos; pero estos hechos tienen siempre, por sí mismos, un carácter político-mundial, más exactamente: geopolítico, porque el Gran Invernadero no puede ser administrado con éxito sin aseguramiento de recursos y management de la piel exterior» (2007: 295)

¹⁶¹ Dice Méndez Rubio: «Por *desaparición del exterior* habría entonces que entender no un exterior finalmente eliminado o superado sino convertido en una amenaza ambiental o espectral, en un lugar de violencia y muerte cada vez más invisible por ser cada vez más inminente» (2012: 15).

Calami, Planeta, etc., o, más recientemente, Visor (al publicar *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida*, de Elvira Sastre, y *Alza el duelo*, de Loreto Sesma)¹⁶².

Volviendo al recorrido antológico, otro compendio que también ha profundizado en la unión de las dos orillas del atlántico es *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)* (Sánchez García y Geist, 2015). Publicada en Visor, la selección de los poetas antologados (trece de ellos españoles: once nacidos en los setenta y dos, Elena Medel y Fernando Valverde, en los ochenta) se elaboró a partir de una consulta entre más de 200 críticos de diversos países. En el prólogo se explicita su voluntad de mostrar la realidad literaria de los diversos espacios de habla hispana, «con sus estéticas dominantes, las del centro y las periféricas, primarias y secundarias» (Sánchez García, 2015: 75). Sin embargo, el propio sistema de selección (una encuesta a 200 investigadores de diversas universidades) favorece, por otra parte, que la inmensa mayoría de antologados pertenezcan a la mayoritaria estética figurativa. Cabe destacar, sin embargo, que no hemos encontrado entre los textos que utilizan tal argumento ningún tipo de cuestionamiento sobre quiénes fueron los investigadores que participaron en la encuesta o cuál es su posicionamiento crítico y teórico con respecto a la poesía española y latinoamericana; detalles de suma importancia para discernir el porqué de los seleccionados y de los descartados. De lo que no cabe duda, visto lo visto, es de que hay, primero, una voluntad expresa por parte de determinados núcleos de poder en el campo poético (vinculados, en muchas ocasiones, con Visor y con la Universidad de Granada) de ubicar, nuevamente, a escritores afines a la corriente experiencial de los noventa en el centro del polisistema literario, utilizando, para ello, una amplia red de influencias gestada durante décadas de participación en consejos editoriales, premios, cátedras, etc; y, segundo, de que algo debió suceder con Fernando Valverde en los trece años que median entre la publicación de *Viento favorable* y de *El canon abierto* para que fuera el autor mayoritariamente seleccionado por los investigadores (por encima de otros escritores españoles también afines, como Raquel Lanseros, Ana Merino, Sergio Arlandis, Daniel Rodríguez Moya, Elena Medel, etc., y no queremos entrar aquí en la heterogeneidad latinoamericana o en el cariz centralista-españolista del compendio, que concibe la poesía en español desde un punto de vista dual: España/Latinoamérica, como si fueran directamente comparables ambos territorios). En resumen, si, como hemos visto por

¹⁶² Esta corriente mercantil de lo poético será estudiada en «4.4. “Te deseo un poema sin adornos”: sobre la poesía best seller y los procesos de bestsellerización».

extenso, el relato poético de la España contemporánea se ha sustentado en una defensa constante de las poéticas realistas y en un sistemático ataque a las prácticas que han dialogado con las tradiciones vanguardistas o, directamente, no realistas, así como en la aparición constante de determinados nombres en las principales antologías (entendidas, como lo hemos hecho hasta este punto, como parte fundamental en los procesos de canonización y en la construcción del relato de la historia literaria), no es de extrañar que fuera Fernando Valverde el poeta con mayor número de votos o que Elena Medel ocupe la tercera plaza entre los nacidos en España.

Es cierto que, siguiendo a Luis Bagué y Alberto Santamaría, la poesía actual exige una «mirada laberíntica» que supere las polaridades entre «experienciales y metafísicos, figurativos y abstractos, poetas del diálogo y poetas del fragmento o defensores de la lírica como género literario frente a partidarios del carácter inefable de la expresión poética» (2013: 11-12) sobre las que se construyó el campo poético desde finales de los años ochenta y que el propio Luis Bagué trató de superar en *Quien lo probó lo sabe 36 poetas para el tercer milenio* (2012), con un amplio corpus de escritores de diferentes edades y generaciones que escriben «desde el lado imprevisto del mundo y del lenguaje» (2012: 15): desde Aurora Luque, Jorge Riechmann, Roger Wolfe o Manuel Vilas (nacidos en 1962) hasta Elena Medel (nacida en 1985), pasando por Antonio Méndez Rubio, Roger Wolfe, Luis Muñoz, Ada Salas, Erika Martínez, Ana Gorriá, Juan Carlos Abril o Enrique Falcón, etc. Dice Luis Bagué sobre su antología, tras trazar un repaso de las corrientes y estéticas que en su opinión marcan el devenir de la poesía actual:

En esta recopilación he pretendido atender al caleidoscopio de una escritura que reivindica su anclaje posmoderno desde una doble perspectiva, tanto por lo que respecta a su acotación epocal como por lo que se refiere a su finalidad estética. Los realismos posmodernos, los nuevos simbolismos y las ironías (trans)versales trascienden los patrones pasajeros de las modas literarias para dar cabida a las páginas en construcción de los poetas actuales. Huelga decir que la ubicación de los antologados en uno u otro compartimento es un ejercicio voluntarista y, en buena medida, arbitrario (Bagué, 2012: 44).

En este sentido, no nos encontramos ante un compendio programático que persiga establecer un marbete generacional: difícil cuestión si tenemos en cuenta la dispersión estética y las diferentes ideologías literarias de los antologados, así como el amplio arco de edad entre los más mayores y la más joven (23 años de diferencia). A estos treinta y

seis poetas para el tercer milenio, si algo nos permite relacionarlos, es un alejamiento desde diversos cauces (realismo crítico, poesía silenciosa, etc.) de la línea experiencial de los noventa: es este, quizás, el único común denominador.

También es verdad que antologías como *Deshabitados*, de Juan Carlos Abril (2008), trataron de abrir nuevas sendas en el campo poético a partir de la constatación de la existencia de una tercera vía alejada del naturalismo y lo ensimismado donde lo fragmentario adquiere más relevancia, dando la sensación de una práctica poética hecha de retales o esquirlas (2008: 29), en correlación con la sensación de falta que atraviesa al sujeto contemporáneo en las sociedades actuales (ya teorizada por Lacan o Foucault, entre otros) y en la línea de lo planteado por Luis Antonio de Villena en 1997. Abril lo hace, de nuevo, con una amplia selección de poetas nacidos entre los setenta y los ochenta, como Elena Medel (de nuevo), Fruela Fernández, Juan Andrés García Román, Yolanda Castaño o Alberto Santamaría, entre muchos otros, sin abandonar, tampoco, la vinculación con la corriente mayoritaria anterior y sin dar cabida en las páginas a los posicionamientos más críticos desde la doble articulación forma-contenido: lo vanguardista, por ejemplo, vuelve a quedar fuera de una selección que acaba por marcar un diálogo mucho más cercano a los nuevos simbolismos (Muñoz, 1998).

Así pues, la presencia en los repertorios antológicos de los más jóvenes poetas del panorama es cartografiable en muy numerosas y variadas antologías publicadas en los últimos años. Como vemos, en términos generales la pauta ha sido la de una continuación inercial de los presupuestos experiencialistas y meditativos que coparon el centro del campo poético desde finales de los años ochenta, con algunas vetas con mayor amplitud de miras, que, sin embargo, no han alcanzado en ningún caso (por voluntad propia o ajena; propia y ajena, quizás) los cauces de difusión mayoritarios ni las plataformas críticas de más amplio calado. Como ha venido ocurriendo en las últimas décadas, han sido los repertorios que han reclamado una poética figurativa los que han gozado de un mayor alcance, de un mejor posicionamiento editorial y de una considerable atención en diversos medios (revistas académicas, revistas culturales o literarias, suplementos, etc.). El carácter programático que marcó el devenir antológico de los años noventa (con José Luis García Martín o Luis Antonio de Villena como principales valedores), ha ido dejando paso a una nueva poética de la antología que no focaliza tanto en la construcción de generaciones (como venía sucediendo desde Castellet o, incluso, desde Gerardo Diego), como en perseguir desde sus posiciones de poder la canonización de determinadas

tendencias (o, incluso, de determinados poetas, a pesar de la disparidad de sus propuestas). En los casos vistos en este apartado, nos encontramos ante unas antologías que parten de la inclusión de nombres y tendencias ya instaurados en el panorama, para acabar incluyendo en sus nóminas a poetas más jóvenes que son, en la gran mayoría de ocasiones, ya bastante reconocidos. En pocas ocasiones (como sucede en las compilaciones de Luis Bagué y Juan Carlos Abril) se da un (no demasiado) arriesgado juego en el siempre afilado filo de lo prospectivo que, en ningún caso, se asimila a la marcada apuesta de futuro que de alguna forma inició Castellet con *Nueve novísimos* y que han transitado otros antólogos en las últimas décadas, pues son pocos los nombres recopilados que no cuenten con una más que aceptable y consolidada carrera por las sendas de lo poético. De todo ello podemos extraer que algo ha cambiado y que, a su vez, algo se ha mantenido. Ahora bien, ¿qué sucede con aquellos repertorios cuyos antologados pertenecen por completo a esa última hornada de nacidos ya a partir de los años ochenta?

3.4.6. Hacia una cartografía del campo actual II: La presencia de las nuevas voces en las antologías sincrónicas

Pobre de aquel que mire
y vea claro
CLAUDIO RODRÍGUEZ

Si en el apartado anterior nos centrábamos en las antologías que recopilaron a autores nacidos a partir de finales de los setenta, cuya aparición en el panorama se dio ya en el nuevo milenio junto a otros de mayor edad, queremos, en esta séptima sección, centrarnos en los repertorios *sincrónicos*, es decir, aquellos que han recogido únicamente la obra de poetas nacidos en las últimas décadas (hayan sido estos editados o no por autores también jóvenes).

En este sentido, en los últimos años, han visto la luz al menos ocho repertorios antológicos que, siguiendo la estela de Luna Miguel en *Tenían veinte años y estaban locos*, han recogido composiciones de una sustancial y variada muestra de los más jóvenes poetas del panorama. En 2014, la propia Luna Miguel vuelve a ejercer de antóloga en *La poesía posnoventista española en 15 voces*, publicada en línea (Miguel, 2014), que aglutina composiciones de autores nacidos entre 1990 (Arturo Sánchez) y 1997 (Rosa

Berbel). Paralelamente, Almudena Vega seleccionó autores nacidos entre 1981 (Jorge Segarra) y 1995 (Sandra Martínez) en *Réquiem por Lolita. Antología joven de poetas españoles*. En 2016, Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina recogen a veintiocho poetas nacidos entre 1980 (Sergio C. Fanjul) y 1997 (Óscar Díaz) en *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española*, bajo el sello de la prestigiosa editorial sevillana Renacimiento (Floriano y Rivero Machina, 2016). Ese mismo año, el reconocido crítico y poeta abulense José Luis Morante coordinó *Re-Generación: antología de poesía española 2000-2015* (Morante, 2016), publicada en Valparaíso Ediciones, que recoge obras de veinticuatro poetas nacidos entre 1980 (Fernando Valverde) y 1993 (Xaime Martínez). También en 2016 Rafael-José Díaz (2016) publica en línea *Identikit. Muestra de poesía española reciente*, compuesta por obras de doce poetas nacidos entre 1981 (Javier Vela) y 1992 (Yeray Barroso). A partir del trabajo realizado desde la revista *Kokoro*, es publicada en 2017 *Voz vértebra. Antología de poesía futura* (VVAA, 2017). En 2018 vio la luz, *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018), que recoge poemas y entrevistas de 47 creadores nacidos entre 1982 y 1993. Finalmente, en 2019 son Juan Domingo Aguilar, Rosa Berbel y Mario Vega quienes coordinan *Piel fina. Poesía joven española*, que recoge treinta y cinco poetas que nacieron entre 1990 (Cristian Alcaraz) y 2001 (Víctor Bayona). Ahora bien, antes de detenernos en estos compendios, conviene que actualicemos algunas consideraciones anteriormente comentadas.

Pensar las antologías últimas supone un ejercicio que nos retrotrae de alguna forma a buena parte de los compendios surgidos a partir de *Nueve novísimos poetas españoles*, en tanto nos encontramos ante repertorios que persiguen abiertamente recopilar y reclamar la práctica poética ejercida por los más jóvenes autores del campo poético (detalle este ya popularizado por Martín Pardo en 1967). Existen, por supuesto, poetas lo suficientemente asentados y reconocidos que nos permiten afirmar la futura relevancia de sus propuestas en los procesos de canonización que comenzaron a gestarse en los últimos años y que, sin duda, continuarán en las siguientes décadas. Sin embargo, algunas inclusiones son apuestas más o menos arriesgadas de los antólogos. No es esta una novedad, sino un hecho rastreable en todo repertorio antológico que haya perseguido reclamar la emergencia de las más jóvenes y noveles voces: ¿acaso no fue menos arriesgado para Luis Antonio de Villena en 1986, cuando publicó *Postnovísimos*,

antologar a Luis García Montero o a Felipe Benítez Reyes que a José Gutiérrez o a Rafael Rosado?, ¿acaso no sabía José Luis García Martín en 1999 que Benjamín Prado, Vicente Gallego o Luis Muñoz eran apuestas mucho más seguras que Pelayo Fueyo, Antonio Manilla o Javier Almuzara? En este sentido, la falta de objetividad es más bien una de las características de la crítica sobre la poesía joven, puesto que «brota de una lectura concreta con su historicidad, su parcialidad y, muy a menudo, también sus intereses de clase y personales, no siempre visibles a primera vista» (López Merino, 2008: 31). Ello, por supuesto, no está reñido con otros detalles tenidos en cuenta en páginas anteriores: la voluntad de reclamar la emergencia de poéticas grupales concretas, el objetivo de participar en el juego de fuerzas de los procesos de canonización, el egocéntrico sentimiento de ser el antólogo que editó tal o cual compendio e incluyó en él con buen tino a tal o cual poeta (al estilo castelletiano, quizás), la instauración de una etiqueta que abra nuevos cauces a lo publicitario, etc. Y, por supuesto, quizás inconscientemente, el reclamo (de nuevo) de una *aceleración* (Virilio, 1997a, 1997b y 1999) y un *presentismo* (Hartog, 2007)) acuciantes, que dificultan la atención sobre la ingente cantidad de obras publicadas año tras año, a menos que recurramos a las selecciones que determinados expertos en el tema nos presentan. Lo antológico, por lo tanto, se estructura como un problemático nódulo en el que se entrecruzan las mayores tentaciones totalitarias con el carácter más democrático (Ruiz Casanova, 2007: 162). Atender a ello y dejar constancia de lo que está sucediendo se torna así una necesidad de la crítica, entendida, con Foucault, como la herramienta para no ser engañados o, al menos, para no ser engañados de esa forma y a ese precio (2006: 8). Así comprendida, la labor del crítico es la de dejar constancia de lo que (no) se vio (como rezaba una citada afirmación de Méndez Rubio sobre la función de la poesía en las contemporáneas sociedades de la desaparición [2004b: 36]), para evitar que tales discursos no sean ignorados en el momento de su nacimiento hasta devenir, años después, en fuentes primarias cuya estructura ideológica y política de partida no se cuestiona al ser tomadas como datos supuestamente objetivos (Talens, 1989: 39). Y, también, para que no debamos repetir dentro de diez o veinte años las palabras de López Merino sobre la poesía escrita en España tras la muerte de Franco: «Sospechamos que lo único que conocemos es la versión de los hechos que la crítica más influyente fue forjando o modelando a cada momento y la que hoy, aprobada por la repetición, ha quedado configurada como histórica [...] es cierto que el canon cambia, pero también lo es que las mentiras presentes sólo serán reemplazadas o desplazadas por mentiras —o a lo sumo medias verdades— futuras» (2008: 9). Ello nace de la certeza de que el fenómeno

de las antologías es un efectivo instrumento de poder que parece proliferar sin remedio (Méndez Rubio, 2004b: 116), cuya carga ideológica y cuya capacidad de modelización de la historia literaria y de los procesos de canonización hace necesaria una profunda reflexión.

Podemos comenzar este último repaso a la más reciente práctica antológica sobre la más reciente poesía escrita por los más jóvenes autores con el compendio de Luna Miguel *La poesía posnoventista española en 15 voces*, de 2014¹⁶³. El término *posnoventista*, que a los asiduos al campo poético español de las últimas décadas les debe recordar inevitablemente a los *postnovísimos* de Luis Antonio de Villena, es tomado por Luna Miguel del grupo de poetas que cambió la concepción del género en la Argentina de los años noventa, gracias a la conjunción de un espíritu lúdico y de «esas ganas de conocer lo que se había en el mundo, esas ansias por crear editoriales pequeñas de libros baratos que llegaran al público, etcétera» (2014: 2). La apuesta de Luna Miguel es a todas luces arriesgada, ya que, como su repertorio anterior, recoge composiciones de autores que, en algunos casos, como ella misma afirma, tienen libros escritos (en editoriales pequeñas, en webs o en revistas) y, en otros, por escribir, aunque no parecen frustrados por que su publicación no vaya a ser inminente (2014: 3). Es a todas luces una antología de claros tintes prospectivos que retrata, por supuesto, el más reciente panorama poético, pero siempre con la vista dirigida hacia un horizonte que tan solo el paso del tiempo nos dirá si es lo que parece o es únicamente mera ilusión y simulacro. Así, el compendio nace por voluntad de actualización de la relevante antología *Tenían veinte años y estaban locos* pues señala que en apenas cuatro años desde que la idea de este libro comenzara a gestarse todo ha cambiado mucho, y muy rápido (2014: 2):

Si los autores más jóvenes de la antología en papel habían nacido en 1992, ahora solo hay que mirar un poco la blogosfera, los debates literarios en Facebook y Twitter e incluso algunas revistas para comprobar que los autores de 1990 son cada vez más numerosos, e incluso que sus nombres, a pesar de ser la mayoría poetas inéditos, han llegado a ser bastante influyentes, pues no solo se limitan a escribir sus cositas y compartirlas en la red, sino que compran y leen libros tanto clásicos como de sus contemporáneos, escriben artículos en medios culturales online, comparten lo que les gusta, agitan el género y confían ciegamente en él (Miguel, 2014: 2).

¹⁶³ Antologados: Arturo Sánchez, Ruth Llana, Ángel de la Torre, Emily Roberts, Cristian Piné, Sara Torres, Miguel Rual, Annie Costello, Roger Vilanova Jou, Yasmín C. Moreno, Patricia Úbeda Sánchez, Marcos Ortiz Andrino, Belén Benito, Sandra Martínez y Rosa Berbel

Describe Luna Miguel un universo al que nos hemos tenido que acostumbrar más rápido de lo esperado. Los conflictos, las luchas por las premisas, los juegos de poder y los procesos de canonización en los que estos poetas han tomado la palabra (aunque sea con los tan necesarios susurros de la juventud), son muy similares a los que hemos vivido en las últimas décadas, con la sutil e importante diferencia de que ahora suceden (en su mayor parte) en el espacio de la red global. Por el momento, el objetivo de estos poetas no es el de «ser una joven promesa de tal o cual editorial grande» ni el de pelearse «por salir reseñados en *El Cultural* (posiblemente ni lean *El Cultural*)», esto es, no desean «agrandar la caspa de ahí arriba» (2014: 3). Y digo por el momento porque en estas páginas es todo inestabilidad y presentismo: poco o nada sabemos de qué les deparará el futuro. Ahora bien, no cabe duda de que su inclusión en un compendio firmado por Luna Miguel bien puede ayudar a un mejor posicionamiento: al fin y al cabo, recordemos, tras la publicación de *Tenían veinte años y estaban locos* no fueron pocos quienes consiguieron algunos de los más relevantes galardones poéticos de la España contemporánea (al menos, en lo que a poesía joven se refiere).

Ahora bien, pese a esa aparente voluntad de distanciamiento con respecto a la práctica poética anterior, es significativo que Luna Miguel recurra al demasiadas veces transitado recurso del etiquetado, que no habíamos detectado con demasiada profusión en las antologías más recientes (salvo en *Humanismo solidario* o en *Poetas ante la incertidumbre*, cuyo cariz programático, tal y como hemos visto, estaba fuera de toda duda). Dice la antóloga, en un claro bautismo generacional: «Los quince autores que he escogido para hacer una aproximación al *postnoventismo* español me parecen muy significativos» (2014: 2-3). Y, a continuación, señala algunos rasgos extratextuales comunes que los unen: «A todos los he conocido a través de internet, casi todos han publicado en *Estaban locos* y otras antologías digitales, casi todos tienen blogs, tumblrs, twitters, instagrams y vidas activas en todas estas redes» (2014: 3)¹⁶⁴. Es cierto que no es esta una caracterización al uso, es decir, vinculada con la recuperación de una(s)

¹⁶⁴ Martín Rodríguez-Gaona reflexiona sobre la escritura de los *nativos digitales* en el campo poético actual: «En consecuencia, dejando de lado pugnas, criterios antagónicos e indefiniciones, la ciudad letrada española se va haciendo, inevitablemente, casi a su pesar, cada vez más permeable a nuevos agentes y fenómenos surgidos por los cambios demográficos y sociológicos propios de la aldea global. Entre todos estos, cobrando un inusitado protagonismo, destacan el poder de la juventud y de la producción femenina, en un asalto institucional hecho a través de internet y las nuevas tecnologías» (2019: 28). Y, continúa: «Estos nuevos escritores constituyen un grupo identificable, entonces, no necesariamente por proyectos de lenguaje, sino por su uso de las nuevas tecnologías, las cuales les sirven para promover propuestas y/o productos que los diferencian y legitiman. En los casos más visibles, las prácticas poéticas, repetimos, giran en torno a la juventud, aceptada y expuesta como un reclamo del mercado editorial» (2019: 37).

determinada(s) tradición(en), con la cercanía a una determinada ideología política y poética o con el rechazo a otras tantas, con la puesta en práctica de determinados rasgos, temáticas o formas, etc. No puede serlo en una antología tan prospectiva como panorámica, es decir, tan optimista como precaria (por la escasez de textos de sus antologados y por el casi inexistente margen temporal), que recoge desde el afán testimonial de Emily Roberts, con ese gesto melancólico de vuelta a la infancia que se torna, en muchas ocasiones, una daga que horada los recuerdos y transita la experiencia («Saludamos al parlamento escocés / descalzas y con las manos bien abiertas, / con los pulmones en los bolsillos, / cuando tallamos nuestros nombres en la lengua materna» [2014: 19]) hasta la sintaxis fragmentadas de tintes postistas de Cristian Piné, en la que se aprecia un amplio trabajo formal que apela con constancia a las aliteraciones («su surros y de ver tigo tan solo / vi viendo y por si es cosa evidenciar / los susurros el vértigo la vida» [2014: 22]), pasando por el verso contenido y certero de Yasmín C. Moreno («La enfermedad literaria me corroe. / Llegar a hacer un fósil de mí misma» [2014: 46]), por el torrencial y extenso de Miguel Rual («Jamás dijeron una palabra solo por mantener las apariencias / y ser considerados mártires de su propia violencia» (2014: 29)) o por los poemas en prosa de Sara Torres (2014: 24-25). Estamos, así, ante un mosaico de prácticas poéticas con voluntad abarcadora en el que, sin embargo, echamos a faltar, como ya sucedía en *Tenían veinte años y estaban locos*, algunas de las voces más crí(p)ticas del campo poético que, como ha venido siendo habitual, no suelen tener cabida más allá de los compendios elaborados por los propios poetas y críticos afines a tales sendas creativas (como ocurría, por ejemplo, en el caso de *Disidentes* con Enrique Martín Corrales). El ejercicio de presentismo de Luna Miguel en esta antología, surgida como continuación de *Tenían veinte años y estaban locos*, es, por una parte, una suerte de intento programático de recopilación de los nacidos en los noventa y, por otra, una cartografía del estado actual de la más joven poesía. Ambos aspectos, reunidos en torno a una publicación en red (cabría preguntarse por qué, siendo Luna Miguel quien es en el campo poético, ninguna editorial se ha lanzado a publicar o elaborar un proyecto como este: una cosa, parece ser, es recoger a quienes tienen ya un recorrido y otra muy distinta y mucho más arriesgada a quienes «aún se les nota la timidez y la inocencia» [2014: 3]) son, de alguna forma, un primer paso para tratar de delinear los nuevos mapas de la poesía por venir y, por lo tanto, para participar (a partir de la difusión que permite la red global y de la relevancia de Luna Miguel como crítica y antóloga) en los procesos de canonización, a partir de un uso plenamente consciente de etiquetado: no entendido, eso sí, como una marca imborrable,

sino como una propuesta o como un cebo que espera ser mordido. El éxito o no de lo *postnoventista* (difícilmente relacionable aquí con las leyes del mercado, al menos por el momento, por la gratuidad de la publicación) solo dependerá (y Luna Miguel es bien consciente de ello, como creo que lo son también buena parte de los antologados) de la futura aceptación por parte de los críticos y de los análisis y estudios que ellos realicen (por lo pronto, silencio a este respecto).

Fue ese mismo año cuando Almudena Vega coordinó para la Fundación Málaga *Réquiem por Lolita. Antología joven de poetas españoles*¹⁶⁵. En tanto acercamiento inicial, Almudena Vega no presenta un compendio programático, sino una panorámica personal que pretende, también, plasmar la evolución de estos jóvenes autores desde sus primeras hasta sus más recientes obras, a partir de un juego metaliterario con el deseo de Humbert hacia Lolita en la novela de Nabokov: «En esta antología quiero mostrar al lector una colección de esta fijación mía, quiero mostrar a veinte autores desde sus primeras escrituras o bocetos. Desde sus primeros juegos con este arte, con esta dependencia, hasta ser los adultos que son ahora» (Vega, 2014: 9). Cada poeta presenta un poema de «su edad de *Lolita*» (Vega, 2014: 9), dos de transición y un último reciente (que, en la mayoría de ocasiones es inédito). Consciente de caminar sobre terrenos todavía no demasiado transitados, Almudena Vega sabe que está mostrando el nacimiento de algo (generación, grupo, suma de individualidades, etc.) cuyo recorrido futuro le es todavía desconocido, a pesar de la certeza de que lo manejado es ya, sin duda, relevante y necesario: «Vivimos en un momento en el que la poesía joven, finalmente, está emergiendo [...] Ahora es un arma que lacera, y la belleza llega, también, de lo amorfo, la muerte y el cadáver. Del sexo real que no es idílico. Del lenguaje coloquial que copula con el clásico» (Vega, 2014: 10). Aprecia ya Almudena Vega determinados aspectos (la mezcla de alta y baja cultura, lo pop, la enfermedad, el sexo, el cuerpo, etc.) que estaban ya marcando (como hemos visto al analizar la obra de algunos poetas que comenzaron a publicar en esos años) y marcarán (al menos en lo temático) diferencias sustanciales con respecto a las poéticas de sus predecesores y que, a pesar de no permitirle señalar la existencia de una generación al uso, sí le otorgan la posibilidad de esbozar (aunque sea muy brevemente en las dos páginas del prólogo) una suerte de retórica de la ruptura que justifique el compendio.

¹⁶⁵ Por orden de aparición en la antología: José Alberto Arias, Leonor Azul, Juan Bello, Ana Castro, Vanity Dust, Berta García Faet, David Leo García, Layla Martínez, Sandra Martínez, Elena Medel, María Ramos, David Refoyo, Emily Roberts, Laura Rosal, María Sánchez, Jorge Segarra, Almudena Vega, Unai Velasco y Roger Vilanova Jou.

Aunque la antología no tuvo un largo recorrido ni consiguió participar con relevancia en los juegos de fuerza del campo poético (aunque se imprimieran dos ediciones de la misma), *Réquiem por Lolita* fue uno de los primeros y aventurados pasos por las escarpadas geografías de lo que hemos denominado *sincrónico*, tras la senda del este sí relevante compendio *Tenían veinte años y estaban locos*. La apuesta de Almudena Vega estaba sobre la mesa. Y decimos apuesta con todo conocimiento de causa, puesto que no solo recogió la obra de autores ya «consagrados» como Unai Velasco (que un año antes se había hecho con el Premio Nacional Miguel Hernández) o David Leo García (ganador del Premio Hiperión ya en 2006), sino también composiciones de poetas prácticamente inéditos, como Sandra Martínez (que, por entonces, tan solo había publicado en revistas y en algunos libros colectivos). El recorrido de algunos (como Berta García Faet, Juan Bello, Emily Roberts o Elena Medel) indica que ya en 2014 los actores del campo poético (Almudena Vega, para ser exactos) eran ya (in)conscientes de las líneas que sostendrían posteriormente la arquitectura del campo poético hasta nuestros días, aunque todavía algunas de las apuestas no acertaran plenamente a definir las, ni tampoco fuera posible delimitarlas más allá de un simple y rápido bosquejo-prólogo de dos páginas.

Ante la emergencia de decenas de nuevas voces, brotó en 2016 la necesidad de trazar una guía entre la maraña de nombres. A esta tarea, que comenzaba a ser reclamada por el público lector, se lanzaron algunos antólogos con la finalidad de ofrecernos un callejero, más o menos (in)completo, de la más reciente ciudad de los poetas.

Si tuviéramos que señalar las líneas comunes que emergen de *Re-Generación*¹⁶⁶, *Nacer en otro tiempo*¹⁶⁷ e *Identikit*¹⁶⁸ deberíamos destacar, al menos, tres detalles. Primero, la disposición «para un primer recuento generacional sobre la lírica emergente» (Morante, 2016: 11) o, en otras palabras, «el objetivo de bosquejar un mapa que aproxime

¹⁶⁶ Antologados: Fernando Valverde, Rubén Martín Díaz, Pablo Núñez, Francisco José Martínez Morán, Alejandra Vanessa, Javier Vela, Verónica Aranda, José Alcaraz, María Alcantarilla, Ben Clark, Pablo Fidalgo Lareo, Elena Medel, Javier Vicedo Alós, Constantino Molina Monteagudo, Martha Asunción Alonso, Aitor Francos, Rodrigo Olay, Luna Miguel, Diego Álvarez Miguel, Paula Bozalongo, Javier Temprado Blanquer, Miguel Floriano, Elvira Sastre y Xaime Martínez.

¹⁶⁷ Antologados: Sergio C. Fanjuk, Javier Vela, Andrés Catalán, María Alcantarilla, Ben Clark, Luis Llorente, Pablo Fidalgo Lareo, Constantino Molina, Javier Vicendo Alós, Víctor Peña Dacosta, Aitor Francos, Juan Bello, Martha Asunción Alonso, Laura Casielles, Unai Velasco, Francisco José Najarro, María Eugenia Motilla, Berta García Faet, Rodrigo Olay, Diego Álvarez Miguel Ruth Llana, Emily Roberts, Paula Bozalongo, Gonzalo Grajera, Gema Palacios, Xaime Martínez, María Elena Higuieruelo y Óscar Díaz.

¹⁶⁸ Antologados: Javier Vela, Hasier Larretxea, Laia López Manrique, María Alcantarilla, Pablo López Carballo, Daniel Bernal Suárez, Pablo Fidalgo Lareo, Lola Nieto, Martha Asunción Alonso, Berta García Faet, Sara Torres y Yeray Barroso

cabalmente al lector a nuestra joven poesía» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225) con el convencimiento de que toda antología ofrece un «catálogo incompleto» (Díaz, 2016: 12). Segundo, manifestar (como también hiciera Luna Miguel), la importancia de «la democratización de internet» (Valverde, en Floriano y Rivero Machina: 2016: 10)¹⁶⁹ y «la profunda conexión entre el momento poético más reciente y la crecida digital» (Morante, 2016: 11), hasta el punto de que *Identikit* ha sido únicamente publicada en línea (como ocurrió con *La poesía posnoventista española en 15 voces*). Y, tercero, señalar la pluralidad de estéticas y estilos existente, que, lejos de haber creado un panorama conflictivo, nos ubica «ante una convivencia sosegada de idearios, un espacio en marcha que siembra en cada taller la esperanza del fruto singular» (Morante, 2016: 12), esto es, una «diáspora de autores activos, caótica de tan vasta» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225), una «insobornable pluralidad» (Díaz, 2016: 11), una «polifonía generacional» en la que «se han superado los monopolios estéticos [y] no hay camisas de fuerza ni limitaciones programáticas» (Morante, 2016: 12), a pesar de «los afanes dogmáticos de no pocos grupos, escuelas o cofradías que, impenitentemente, llevan décadas intentando arrimar el ascua a la sardina de una intransigencia que la mayoría de los jóvenes poetas rechaza como insufrible y manifiesta, en ocasiones de modo muy explícito, no tolerar» (Díaz, 2016: 11). Este rechazo, unido al auge de las redes sociales y de internet, que ha facilitado ««las necesidades de expresión y la difusión inmediata de la identidad del autor» (Morante, 2016: 41), ha posibilitado el auge de una lírica que «ha potenciado la subjetividad y la emancipación individual» (Morante, 2016: 41) y que «se distingue por una incesante búsqueda de la originalidad, de un camino personal en medio de la vorágine» (Pera, en Díaz, 2016: 8), a pesar de que, finalmente, «el contexto y el trasfondo social condicionan siempre y es posible percibir una común conciencia generacional» (Morante, 2016: 41), si no poética o ideológica, sí vital (en tanto habitantes de una sociedad insistentemente golpeada por la crisis, la corrupción sistémica, el descrédito de la política o el auge de la posverdad, tan relacionada, por otra parte, con el repunte de las redes sociales).

En este sentido, no creemos aquí tanto en la concepción del poema como «una microestructura textual que no da pie a demasiadas mutaciones o innovaciones en la modelización del discurso literario» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 226), al menos si nuestra mirada es capaz de sobrepasar los mayoritarios cauces figurativos (a los que tanto

¹⁶⁹ Álvaro Valverde es el autor del prólogo de *Nacer en otro tiempo*. Los antólogos escribieron el epílogo.

atienden *Re-Generación* y *Nacer en otro tiempo*) para ser capaces de observar otras propuestas más arriesgadas, de clara vinculación vanguardista y cuya voz emerge de muy diferentes tradiciones (desde Latinoamérica a las tradiciones silenciarias orientales, pasando por los Language Poets norteamericanos), como las de Lola Nieto o Laia López Manrique, entre otras y otros, que sí recoge Rafael-José Díaz en una panorámica que, pese al menor número de antologados, es a nivel estético más amplia que las dos anteriores. *Identikit* cabalga desde la poética de tintes experiencialistas de Martha Asunción, concebida como «una mancha que debe ser abrazada para aprender a amar» (Díaz, 2016: 118), hasta la «reducción radical de la dicción» (2016: 70) de Pablo López-Carballo, pasando por la paradójica estética de Pablo Fidalgo que habla «descarnadamente y a la vez con el más tierno discurso posible de aquello que constituye el vértice del origen, el transfondo de toda vida» (2016: 92), por la «poética de los abismos concentrados [que] se lanza a la reverberación de unas sílabas desaforadas» (2016: 50) de Laia López Manrique a partir de un juego constante con la sintaxis espacial y la fragmentación del discurso, como sucede, también, con Lola Nieto y su «poética del desgarrar retrospectivamente terapéutico y del desbordamiento como una de las bellas artes» (2016: 104). En este sentido, los poetas seleccionados por Rafael-José Díaz son conscientes de su habitar en un mundo convulso, desmembrado, turbio, que los ha llevado al descreimiento de toda posibilidad de incorporarse a una tradición fijada, cualquiera que esta sea (2016: 14). Aunque publicada bajo el sello Vallejo & Co, su difusión gratuita y digital a través de Isuu, permite que *Identikit* escape de la dependencia de la industria editorial, lo cual, si en el caso de Luna Miguel y sus *posnoventistas* permitía una arriesgada apuesta de claros tintes prospectivos, ahora abre sintomáticamente la posibilidad de integrar la obra poética de autores cuyas composiciones trabajan sobre la fragmentación y reestructuración del lenguaje, esto es, sobre estéticas que nunca han sido mayoritarias en el campo poético español contemporáneo pero que hoy gozan de un marcado auge (como demuestran el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández 2017 a Ángela Segovia y el 2018 a Berta García Faet, los doce números de la revista *Kokoro* y su sello Kriller 71 o la relevancia del Seminario Euraca, en el que participa, entre otras, María Salgado). A pesar de que tampoco podamos hablar de *Identikit* en términos de panorámica completa o de reclamo de poéticas de ruptura, sí es fundamental destacar el arrojo de Rafael-José Díaz a la hora de seleccionar a unos poetas que, por su herencia vanguardista y/o desconectada de las tradiciones inmediatamente anteriores de la poesía española, habían quedado al margen de los compendios hasta ahora comentados.

Esta voluntad no la encontramos en *Nacer en otro tiempo* ni en *Re-Generación*, que sí están sujetas a las estructuras de la industria editorial. Y es que tanto Renacimiento como Valparaíso Ediciones han mostrado en las últimas fechas una propensión hacia un tipo de poéticas de corte figurativo, cercanas no tanto a la poesía de la experiencia más canonizada como a sus últimas derivas o «rupturas interiores» (Villena, 1997).

Si atendemos a las líneas de fuerza que Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina bosquejan en el epílogo de *Nacer en otro tiempo*, podremos comprender hacia qué poéticas se orienta la selección. Primero, dicen, hay un grupo de autores cuya obra orilla «un delicado respeto por la tradición y por la métrica clásica, además de una insólita soltura tanto con el poema estrófico, cuyas bondades y secreta confianza conocen, como con la plasticidad y la relajada cadencia del endecasílabo» (2016: 226); es decir, una descripción formal que bien podría acoger a buena parte de la poesía mayoritaria de los años noventa. En este marco incluyen a Xaime Martínez, Rodrigo Olay, Constantino Molina, Martha Asunción Alonso, Gonzalo Gragera, Ben Clark y Andrés Catalán, entre otros, destacando, sin embargo, una comprensión de la práctica poética en cierta medida personal o individual, alejada de las limitaciones programáticas que sí atravesaron los poetas figurativos de las décadas anteriores a partir de la publicación de manifiestos o textos teóricos con los cuales fue homogeneizaron la práctica poética. En esta cartografía del campo, defienden Floriano y Rivero Machina otra parcela caracterizada por la imbricación entre una alta cultura y una cultura de masas, que no se insertan en las composiciones con «el prurito rupturista de las vanguardias del siglo XX, ni con la arrogancia culturalista de la mención por la mención», sino «con la misma trascendencia y necesidad con que se evoca la tradición clásica y contemporánea de la bien o mal llamada alta cultura», siempre entendiendo que ambos ámbitos, en una clara afirmación de corte posmoderno, «no son sino la cotidianeidad de sus vidas» (2016: 227). Es este el espacio que habitan Sergio C. Fanjul, Xaime Martínez, Víctor Peña Dacosta, Aitor Francos o Diego Álvarez de Miguel y sobre el cual habíamos reflexionado en los apartados dedicados a los primeros poemarios publicados por autores jóvenes en el nuevo milenio. Tras la descripción de estas dos líneas de fuerza, el discurso de Floriano y Rivero Machina toma una deriva hacia la pluralidad. Así, afirman la existencia de un «tono confesional y directo, ya sea en verso largo y tendido o en un contenido certero» (2016: 227), en casi todos los poetas antologados, destacando en María Alcantarilla, Francisco J. Najarro o Gema Palacios, así como un «claro afán testimonial» que se aprecia en Javier

Vela, Pablo Fidalgo, Laura Casielles, Juan Bello, Martha Asunción (de nuevo), Berta García Faet, Paula Bozalongo o Emily Roberts. Es este el momento en que su cartografía del campo comienza a ser más inestable: frente a la pluralidad de voces y estéticas, Floriano y Rivero Machina únicamente entienden que el común denominador entre esta amalgama de nombres es el afán testimonial, un rasgo quizás demasiado vago si tenemos en cuenta lo heterogéneo de este último listado, que incluye el nomadismo de Laura Casielles, la poética mayoritariamente experiencial de Paula Bozalongo y Martha Asunción o el verso torrencial, en ocasiones críptico y de clara denuncia social de Berta García Faet. Finalmente, ahondando en esta dispersión, cierran su epílogo con unas breves líneas dedicadas a otros registros o posibilidades: «el aliento himnico y natural de Luis Llorente, el hondo minimalismo existencial de Javier Vicedo, la metáfora insólita de Unai Velasco o de Ruth Llana, la reflexión serena de María Elena Higuieruelo, el corte metafísico de María Eugenia Motilla, la insólita amplitud verbal de Óscar Díaz» (2016: 228).

Así pues, si miramos el mapa de la joven poesía a partir de la leyenda que aquí bosquejan Floriano y Rivero Machina, nuestra visión caminará por las sendas de las tradiciones clásicas, de la unión de la alta y baja cultura (en una poesía pop-posmoderna) y del tono confesional con un afán testimonial, antes de adentrarnos en la espesura y el individualismo de las otras materializaciones. Queda marginada, así, la veta más fragmentaria y rupturista de la poesía más joven del panorama, que no es siquiera incluida en las páginas de *Nacer en otro tiempo*; la línea continuadora de la poesía de la conciencia crítica, puesto que, pese a que sí está Sergio C. Fanjul, incluido por Alberto García-Teresa en *Disidentes*, Floriano y Rivero Machina priorizan más su vertiente pop («Alicia en el país de las redes sociales») que su cariz heterodoxo (a su vez, tampoco podemos decir que esta sea una arriesgada apuesta de los antólogos o una reivindicación de una poética cercana a la conciencia crítica, pues debemos tener en cuenta que su inclusión en el catálogo de Visor con *Pertinaz freelance* lo ubica ya por completo en un importante espacio del campo poético no demasiado transitado por los jóvenes poetas que difícilmente puede ser esquivado por un antólogo que quiera dar una visión un tanto panorámica); tampoco encontramos referencia alguna a la tradición silenciaría, tan reclamada a partir del magisterio de José Ángel Valente o Chantal Maillard por ejemplo, por muchas otras autoras no incluidas, como Alba Ceres; y, cuarto, en la taxonomización propuesta, unen los antólogos criterios formales (los moldes clásicos) con elementos

temáticos (lo pop). Es cierto, que «toda antología, y esto ya se ha reiterado con frecuencia, es un error, lo mismo, acaso, que toda decisión también lo es, quizás por lo que, ondeando en el vacío, deja atrás» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225). Ahora bien, no por ello debemos dejar de focalizar en la fotografía ofrecida y en su fuera de plano. Al fin y al cabo, también estos compendios parten de una ideología poética (explicitada o no) que participa de las luchas por la hegemonía y por el poder siempre presentes en el campo poético y que pueden contribuir a iluminar determinados espacios y, por consiguiente, a oscurecer otros, con las consiguientes implicaciones de todo ello en los procesos de canonización actuales y futuros.

El mosaico que ofrece José Luis Morante en *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)* es, en lo esencial, de similares características al de Floriano y Rivero Machina. Al igual que sucedía en *Nacer en otro tiempo*, un simple vistazo al índice de antologados nos indica una mayoritaria presencia de poéticas figurativas: Fernando Valverde, Elena Medel, Ben Clark, Martha Asunción, Diego Álvarez Miguel o la poeta best-seller Elvira Sastre, junto a otras y otros, conforman una amplia «comunidad de voces sobre un escenario plural donde coinciden la realidad exterior y la interior» (Morante, 2016: 41). Podemos hablar de ella en tanto una antología panorámico-histórica con tintes programáticos (ambas, como dijera Ruiz Casanova, se encuentran en espacios muy similares e, incluso, sobrepuestos): panorámica-histórica por la voluntad de recoger la obra de una serie de poetas pertenecientes a un mismo marco cronológico; programática, en tanto legitima unas determinadas prácticas poéticas (aun sin explicitarlo en ningún momento del extenso prólogo y sin querer hacer de ello generación o grupo como tales).

Valparaíso y Renacimiento, con José Luis Morante y Miguel Floriano-Antonio Rivero Machina como coordinadores, respectivamente, ofrecen dos antologías que ponen el foco en las derivas y continuaciones del paradigma figurativo-experiencial, de forma similar a lo que sucediera en buena parte de las compilaciones de los años ochenta, noventa y dos mil con relevantes firmas como las de Luis Antonio de Villena o José Luis García Martín a la cabeza. Si a ello se une el apadrinamiento de buena parte de los poetas de la experiencia a la nueva corriente de poesía de best-seller, mediante la escritura de prólogos por parte de Benjamín Prado y Joan Margarit en dos libros de Elvira Sastre, la concesión del Premio Ciudad de Melilla a Loreto Sesma o la realización del webdoc «Memoria de futuro», con la participación de Luis García Montero, Elvira Sastre,

Marwan, Escandar Algeet, Carlos Pardo y Guille Galván, o el apoyo de los grandes sellos editoriales a poetas cercanos a la estética (recordemos las obras completas de Valverde y Medel publicadas en Visor) no cabe duda de que nos encontramos, de nuevo, sobre un campo poético en el que algunos de sus principales actores tratan de dirigir sus hacia una (re)canonización y (re)actualización de las poéticas experienciales-figurativas. Nada nuevo, por otra parte, si volvemos a aquellas primeras reflexiones en torno a los juegos de poder generados en el campo cultural español tras el proceso transicional. Sin embargo, no por ello debemos dejar de bucear entre estos productos culturales que, recordemos, han marcado las principales sendas de la historia literaria de nuestro país desde hace décadas. Más si cabe en un momento de cambio y de renovación de nombres como el actual: las cartas que cada uno de los actores juegue en el campo poético, en este preciso instante en el que las poéticas más jóvenes ya tienen voz en el panorama, marcarán el devenir futuro de la poesía española. Y en ello, el papel de la crítica es insustituible: como lo es el de las instituciones, el de la industria editorial, el del periodismo cultural, el de la academia, etc.

No es de extrañar que ante tales movimientos editoriales hayan surgido reacciones. Quizás, la más relevante de ellas es la que han protagonizado los poetas afines a *Kokoro* con la creación de la colección Kokoro Libros en el sello editorial Kriller71 que en marzo de 2017 editó *Voz vértebra. Antología de poesía futura*. Dirigida por Laia López Manrique, Antonio Francisco Rodríguez Esteban y Lola Nieto, la revista *Kokoro* se define como un espacio que «acoge las lenguas huérfanas, abre el espacio para lo híbrido, lo mezclado, lo impuro, lo no catalogable por las taxonomías profilácticas trazadas por la lengua de poder»¹⁷⁰. Es, en este sentido, un refugio para las poéticas experimentalistas que de-re-construyen el lenguaje en cada poema y comunican con una lengua entrecortada, sesgada e incluso paradójicamente muda (que dice y calla al mismo tiempo), una dicción híbrida que devasta el lenguaje, tras Benjamin (1990: 161), no por mero apetito destructivo, sino para encontrar el camino que discurre a través de sus ruinas en un intento de señalar un más allá de la palabra institucionalizada. *Voz vértebra* recoge buena parte de estas poéticas. Y lo hace con un juego borgiano o, en palabras de Tania Panés (2017), de agresivo desdoblamiento que transgrede los límites temporales y editoriales conocidos; un juego en que de la maniobra deconstructiva brota una sonrisa irónica: frente al nombre por el nombre, es decir, frente a la autoría en mayúsculas, pone

¹⁷⁰ <http://revistakokoro.com/Quienessomos.html>

en primera línea el anonimato (¿Quién es Kaylani Amihan Chandra o Aizhan Maizhilis?) al «hacer pasar este libro no como lo que es, la irrupción de un futuro a veces remoto en el pasado, sino como un juego elaborado en la más estricta contemporaneidad» (VVAA, 2017: 17); frente al consumo pasivo del lector, un juego reconstructivo que parte de la aparente necesidad de (re)nombrar los pseudónimos¹⁷¹; frente a la fotografía hecha en el aquí y el ahora del intercambio comunicativo, la nada inocente travesura de afirmar que *Voz vértebra* es la antología de la habitante del futuro Ayganim Katharmova:

La antóloga Ayganim Katharmova, procedente del octavo milenio (era del Xenoceno, con su veneración al Afuera abisal), se ha encargado de recopilar esta información y enviarla a su pasado para su publicación en soporte de papel de celulosa: un experimento transtemporal para indagar en la inquieta y no pocas veces inquietante condición humana. En el futuro la escritura sufre varias mutaciones y cambian los soportes: se abandona el papel y aparece el éter cuneiforme, los palimpsestos psíquicos, las redes epidémicas teriomorfias. Con el paso de los milenios, la propia noción de realidad se desmorona, muta el concepto de cuerpo y la idea misma de vida... (La tribu, 2017)¹⁷²

En definitiva, «un libro donde el editor se autodestruye como un Ave Fénix para resurgir como Ayganim Katharmova, que ha venido del futuro para hipnotizar a los editores de *Kokoro* y convencerles de que publiquen una antología seleccionada cuidadosamente por ella misma y ver qué posibles efectos puede tener esta poesía del futuro en nuestras mentes toscas y primitivas» (Panés, 2017). Esto es, un compendio que dinamita, como ya hiciera buena parte de la teoría literaria, la propia noción de escritor (e incluso de sujeto, tras la estela, quizás, de Foucault): «a partir del quinto milenio el Yo es sustituido por nano-psiques fractales como anillos engarzados que supuran conciencia.

¹⁷¹ Los poetas recopilados, que se esconden tras la extraña nómina de nombres de la antología, son: Begoña Callejón, Alba Ceres, Sergi de Diego Mas, Berta García Faet, Uxue Juárez, David Leo García, Chantal Maillard, Laia López Manrique, Rubén Martín, Layla Martínez, Ruth Llana, Lola Nieto, Francisco Jota-Pérez, Raúl Quinto, Esther Ramón, Marco Antonio Raya, Antonio F. Rodríguez, María Sánchez, Regina Salcedo, Ángela Segovia, Sara Torres, Su Xiaoxiao.

¹⁷² En el prólogo a la antología, dice Katharmova, desde Anubis Termindor (Ío) en el año 7327 : «Desde el oceánico y frondoso año de 7327 (cénit del Xenoceno, con su veneración al Afuera abisal), este libro pretende recoger algunas de las voces más inquietas e inquietantes que la poesía ha arrojado al continuo psicodinámico en los milenios pasados y futuros [...] Todas estas técnicas y dispositivos han permitido reconstruir las voces del pasado y del futuro (y sus correspondientes biografías y obras) y transcribirlas al presente, en una ardua labor de montaje que ha durado más de una década. El siguiente paso ha consistido en enviar este trabajo al pasado lejano, en concreto al año 2017 del calendario humano occidental, y lograr, por medio de la hipnosis retrotemporal de algunas mentes especialmente toscas y manipulables, su publicación en soporte de pulpa de celulosa, disimulada como una antología más, aunque excéntrica, por tratarse de una recopilación de voces procedente del futuro» (VV.AA., 2017: 7).

[...] El Yo queda como una reliquia arqueológica, una resonancia de los tiempos míticos (psicológicos)» (VVAA, 2017: 195). Desde este futuro, son lanzadas hacia nuestro presente diversas etiquetas, como la *poesía tectónica* («un método de escritura que pretende subvertir las raíces mismas del pensar y el sentir, liberándolos de los corsés sentimentales, el monopolio de la razón, los apriorismos reflexivos, los prejuicios que gobiernan una cultura mental que, en pleno tránsito hacia otro paradigma, no acierta a desarraigar sus cegueras, sus temores, su hambre no saciada su sueño dogmático» [VVAA, 2017: 33-34]), los *poetas asíncronos*, *los autores del New Stigmata* («que se mutilan y se inoculan atroces enfermedades víricas para explorar la relación entre lenguaje y enfermedad» [VVAA, 2017: 205]), la *poesía epidérmica* (escrita con el cuerpo), la *poesía táctica vegetal*, etc., es decir, un completo universo ficcional del que brota una irónica lectura del campo poético presente y, sobre todo, de sus aparatos críticos.

Frente a las antologías al uso (a caballo, decíamos, entre lo programático y lo histórico-panorámico) que han copado en los últimos años los anaqueles de las librerías, *Voz vértebra* ha emergido con una voluntad no solo de ruptura (borgiana, si se quiere) y de crítica (desde la toma de conciencia de la crisis de la representación), sino también de reivindicación de un grupo de escritores que conciben la poesía como un perpetuo trabajo con su materia prima: esto es, una poética fundamentada en la fragmentación y reestructuración del lenguaje: «Sea como sea, el futuro no puede existir sin una experimentación vital y lingüística. El lenguaje, la paz política y social, el respeto por la vida en todas sus formas y el despertar de la conciencia irán de la mano inevitablemente. El lenguaje es la clave esencial para entender el vasto Universo de la mente humana y todas sus maravillosas incongruencias» (Panés, 2017). Este cariz contestatario lo ejemplifica, entre muchas otras, la antologada María de Águila (pseudónimo) que vive recluida en su casa del octavo milenio, que nunca ha salido de su pueblo y que nunca ha recibido educación primaria, tal y como lo señala Tania Panés: «he aquí una brutal crítica hacia la educación y sistema político de este país así como el peso de la religión católica, una política demencial y circense además de absolutamente corrupta, el sufrimiento de la Guerra Civil y una posterior dictadura que todavía hoy (y en el futuro) sigue haciendo de España un territorio hostil, devastado, casi inhabitado y pobre» (Panés, 2017). El cariz de denuncia socio-política de *Voz vértebra* se acrecienta «cuando más adelante se relata cómo los habitantes de algunos planetas son esclavizados para explotar recursos y materia

prima para el goce y disfrute de los ciudadanos de lujosas metrópolis de otros planetas, tal y como ocurre hoy en día con los millones de niñas/ niños / adolescentes / hombres / mujeres que son explotados para fabricar ropa o extraer coltán y azufre en condiciones infrahumanas» (Panés, 2017). Así, nos encontramos ante una de las pocas (si no la única) antología que defiende un sentimiento quizás no grupal (al fin y al cabo, no podemos hablar todavía de *Kokoro* como una agrupación de poetas con una poética y unos objetivos comunes) pero sí, sin duda, común o colectivo, en tanto los antologados (así como buena parte de los no incluidos que han participado en los doce números de la revista) comparten un parecido sistema de pensamiento sobre el acto poético: ruptura del discurso, recursos logofágicos, sintaxis espacial, fragmentación, relectura de las tradiciones vanguardistas y silenciarias, etc. No es extraño que así sea si tenemos en cuenta que la defensa de tales poéticas debe llevar aparejada una sustancial carga teórica y crítica que refrende su posicionamiento en un campo poético como el español, mayoritariamente fundamentado en los paradigmas figurativos. Si en la lucha por la hegemonía del campo, buena parte de las antologías y de los poetas antes comentados se acogían a la carga teórica desarrollada por los poetas de las generaciones anteriores (recordemos los paralelismos entre Fernando Valverde y Luis García Montero, por ejemplo), los autores de *Kokoro* y *Voz vértebra* deben construir un nuevo espacio de referencia que retome corrientes de pensamiento habitualmente alejadas de los cauces mayoritarios (de ahí la inclusión de Chantal Maillard en el compendio). No en vano, Rosa Maldonado utiliza una significativa cita de la autora de *Matar a Platón*:

No es posible pensar cor-recta-mente, con la mente en línea recta. Pensar siempre es una indisciplina. Cuando se piensa de verdad, se abre una brecha en el discurso que ya había. Se piensa con un quiebro. Y en ese quiebro, quien piensa padece el quiebro al mismo tiempo. Es él quien se quiebra, y el sentir le aporta los instrumentos para el cambio. Su mesa de operaciones está dispuesta: vivir no es suficiente (Maldonado, 2017)

A su vez, es significativo que *Kokoro* haya necesitado crear su propia colección en el sello editorial independiente Kriller 71 para publicar esta antología. Lo arriesgado de la propuesta ha generado una clara dificultad para entrar en los cauces de difusión mayoritarios, que sí han tenido las propuestas de Floriano y Rivero Machina (Renacimiento) y Morante (Valparaíso Ediciones) o, si atendemos a las antologías diacrónicas del apartado anterior, *Humanismo solidario*, *Poetas ante la incertidumbre* o

El canon abierto (las tres en Visor). Ahora bien, las causas no dependen únicamente de los engranajes de la industria editorial, sino también de una voluntad propia de los autores de *Kokoro*: la de participar en el campo poético desde un espacio no atado a las cortapisas de los grandes sellos editoriales, sino desde un área controlada, creada y fomentada por ellos mismos. Conscientes, por supuesto, de las implicaciones de proyectar sobre el campo poético español una marcada voluntad de vanguardia que, como dijera Jaume Pont, son excluidas o trasladadas a un lugar accesorio en el canon historiográfico español (Pont, 2005: 258-259).

Kokoro brota de estos espacios de divergencia, contraste, disenso y conflicto descritos por Jaume Pont (2005: 259), al igual que lo hace *Voz vértebra* y, en este sentido, dialoga con las otras antologías en el panorama que habitamos: un campo poético en constante ebullición donde las propuestas antológicas se suceden en una suerte de reactualización perpetua de la lucha por las premisas y por la hegemonía que ha marcado este espacio en las últimas décadas. Los poetas, los críticos y los antólogos son conscientes de la importancia de la práctica antológica en el juego de fuerzas del campo, más, si cabe, en un momento como el actual, en el que se publican cada año centenares de poemarios y se dan a conocer a varias decenas de poetas. Frente a este boom de la poesía, la antología tiene de nuevo un papel fundamental: en la mano de los antólogos está utilizar este poder en una u otra dirección; en las manos de la crítica, señalar de qué forma sus decisiones tienen relevancia en los procesos de canonización y en la incesante (re)escritura de la historia literaria.

Llegamos, así, a mediados de 2018, cuando en el monográfico del número 11 de *Kamchatka. Revista de análisis cultural* Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil coordinaron *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*, un compendio de 761 páginas que recoge composiciones y entrevistas a 47 poetas (24 autoras, 22 autores y el o la responsable de un texto

anónimo)¹⁷³ nacidos entre 1982¹⁷⁴ y 1993, así como entrevistas a doce poetas nacidos antes de 1982 y a dos editores¹⁷⁵. Lejos de una tendencia a lo programático, *Lecturas del desierto* se plantea como una antología de tipo panorámico-diacrónico (Ruiz Casanova, 2007)¹⁷⁶, que persigue «revelar huellas, rutas y senderos sobre los que no se ha focalizado,

¹⁷³ En esta nómina cabe destacar la inclusión de los poetas migrantes (en una doble direccionalidad) que casi nunca ha sido tenida en cuenta en los compendios antológicos, poniendo énfasis en el alejamiento de la tierra natal (y de sus afectos y fraternidades) como uno de los elementos clave del nuevo mundo globalizado: «Así sucede con algunas voces seleccionadas que participan de diferentes formas de la migración: por un lado poetas que sin haber nacido en España han desarrollado buena parte de su trayectoria literaria dentro de sus márgenes, e influido en consecuencia (La Conirina, Gabriela Contreras, Eduardo Fariña Poveda, Yeison García López o Ángel Néstore); por el otro, quienes, pese a formar parte activa del campo literario y editorial español, residen por motivos en su mayoría laborales fuera de España, desde donde han enviado sus materiales para esta antología (Martha Asunción Alonso, Berta García Faet, Ruth Llana, Pablo López-Carballo, Guillermo Molina Morales, Sara Torres, Su Xiaoxiao, etc.)» (2018: 15).

¹⁷⁴ No es 1982 una cifra escogida al azar, sino que queda justificada en un párrafo de la introducción a partir de variables político-sociales: «Sea como sea, por encima del número total de 47 autores y autoras antologados resulta más reveladora la decisión taxativa de incluir a aquellos nacidos a partir de 1982. Y es que esta fecha liminar –habitualmente empleada como punto de partida de la llamada generación millennial– no solo marca en España el comienzo de los 14 años de gobierno socialista de Felipe González, en los que se construyeron las nuevas bases del aparato cultural e institucional sobre el que aún se asienta la producción literaria y editorial del país; también supone un año estratégico en tanto que la entrada en los 2000 coincide con la mayoría de edad de los poetas jóvenes más veteranos. En otras palabras, los autores y autoras aquí registrados (ordenados por su fecha de nacimiento) han desarrollado necesariamente toda su producción en el siglo XXI, por motivos de edad» (2018: 16).

¹⁷⁵ La nómina de poetas jóvenes es: Verónica Aranda, Eduardo Fariña Poveda, Hasier Larretxea, Laia López Manrique, María Alcantarilla, Gabriela Contreras, Palo López-Carballo, Guillermo Molina Morales, David Refoyo, Alejandro Simón Partal, Escadar Algeet, Ben Clark, Leire Olmeda, María Salgado, Lucía Boscà, Bibiana Collado Cabrera, La Conirina, Lola Nieto, Javier Vicedo Alós, Martha Asunción Alonso, Laura Casielles, Guillermo Morales Silla, Ángel Néstore, Unai Velasco, David Castelo, Ángela Segovia, Berta García Faet, Mecha Ribas, Rafael Banegas Cordero, El bate de béisbol de Michael Douglas, Vicente Monroy, Su Xiaoxiao, Cristian Alcaraz, Diego Álvarez Miguel, Álvaro Guijarro, Ruth Llana, Luna Miguel, Arantxa Romero, Fran Seisdoble, Gata Cattana, Cristian Piné, Sara Torres, Yeison García López, Gema Palacios, Elvira Sastre, Xaime Martínez y Yasmín C. Moreno. Los autores nacidos antes de 1982 que fueron entrevistados son: María Ángeles Maeso, Chus Pato, Almudena Guzmán, Isabel Pérez Montalbán, Antonio Orihuela, Ada Salas, Antonio Méndez Rubio, Ana Pérez Cañamares, Gsús Bonilla, Luis Bagué Quílez, Óscar Pirot y Alberto García-Teresa. Los editores: Marina Blázquez Martínez y Munir Hachemi Guerrero (Ediciones Paralelo) y Manuel Borrás (Pre-Textos).

¹⁷⁶ Ello es explicitado por los autores quienes, incluso, anotan el nombre de algunos poetas que no han podido ser incluidos en el compendio por diversas causas que no se especifica: «A partir de aquí, se han procurado combinar los criterios de representatividad poética con los de singularidad para seleccionar a aquellos autores y autoras cuyas lecturas permitan completar lo más posible el mapa del ámbito estudiado (dentro de las limitaciones que conlleva toda muestra). En este sentido, no hemos pretendido perfilar una antología “programática” (siguiendo la terminología de Ruiz Casanova [2007]), esto es, un compendio cuya voluntad sea la de instaurar una determinada práctica creativa o un nuevo modelo generacional, sino ofrecer una “panorámica” (de nuevo, tras la senda de Ruiz Casanova) que facilite al lector conocer la fotografía de la poesía española joven. Todo ello, sin evadir la responsabilidad crítica que a nuestro modo de ver tiene que sostener cualquier antología de este calado y que nos permite observar el encuadre y la imagen general de la escena, pero sobre todo comprenderla, desgranarla y actualizar sus nuevos sentidos. En absoluto se ha tratado, por tanto, de crear un canon de futuro o de apostar por una tendencia u otra del espectro actual, sino que hemos reunido a 47 poetas que, pensamos, ilustran buena parte de las corrientes, las tensiones o las diferencias que sacuden el panorama. Lamentamos en este sentido que Sofía Castañón, Defreds, Óscar García Sierra y Elena Medel, invitados a participar desde el principio, no hayan formado parte finalmente de esta nómina, en cuya concreción ha resultado esencial la dirección colectiva de la antología. Al fin y al cabo, somos tres coordinadores, con tres posiciones distintas ante lo que es o lo que podría ser la poesía contemporánea y que, por tanto, han debido poner a dialogar sus propias ideologías literarias, con el objetivo de realizar una cartografía con los mínimos puntos ciegos, debatir sobre los textos de múltiples

e incluso destacar tendencias y puntos de inflexión en la poco transitada, pero bulliciosa, historia de la poesía española joven de los últimos años» (2018: 7), esto es, establecer el mapa de las «poéticas que están surgiendo después de las luchas acaecidas en el terreno de los procesos de canonización de las últimas décadas; ergo, después de la poesía de la experiencia o, al menos, después de su ruptura interior» (2018: 9). Se parte, en este sentido, de la tesis de que los autores recopilados no dejan de ser en buena parte herederos tanto en lo poético como en lo socio-político y en su ideología estética de los prebostes o de las grandes tendencias que más visibles o más latentes percutieron en los años anteriores, a la sombra de la poesía de la experiencia como línea aglutinante (2018: 9). En este sentido, distinguen los coordinadores del volumen las principales líneas estéticas y temáticas de fuerza que, sin embargo, no son profundamente estudiadas ni detalladas, sino más bien nombradas y ejemplificadas con los poetas incluidos en el compendio, quedando así dispuestas para futuros acercamientos por parte de la crítica. El prólogo, por tanto, tiene el sentido de una leyenda ubicada al margen de un mapa, que nos permite detectar las sendas y recodos para iniciar su tránsito, pero que no nos indica las peculiaridades de cada uno de esos espacios. Nos encontramos, pues, ante una antología amplia en la que se recogen prácticas poéticas de muy distinto signo con la finalidad de establecer un mosaico inicial de nombres que permita a los lectores enfrentarse al campo poético a partir de una fotografía panorámica: un cuadro, este, que no solo ofrece las composiciones poéticas, sino que dota a los autores de la posibilidad de defender sus planteamientos a partir de una extensa entrevista (contestada en la mayoría de los casos) que nos permite posicionar a cada uno de ellos sobre el extenso y heterogéneo campo literario de la España contemporánea. Es evidente, en este sentido, que el hecho de haber sido publicada en una plataforma en línea (con el aval de una revista científica de la que dice su equipo editorial que «nació con una vocación de resistencia tanto política como cultural»¹⁷⁷) ha permitido no solo una extensión prácticamente inasumible en las ediciones en papel, sino también la liberación (como sucedía con el compendio de Rafael-José Díaz) de las cortapisas del mercado editorial, lo que ha facilitado la inclusión de poetas más o menos centrales y más o menos periféricos, pero representativos al cabo de una(s) determinada(s) corrientes, cuyas breves definiciones

autores, problematizar el estatuto mismo de la lírica actual, desbrozar sus líneas de fuerza, etc.» (2018: 15-16).

¹⁷⁷ <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka>.

posibilitan una primera construcción (aunque sea a modo de boceto) de los contrafuertes que han sostenido el discurso del campo poético en los últimos años.

Finalmente, en mayo de 2019 vio la luz *Piel fina. Poesía joven española*, gracias a la labor de Juan Domingo Aguilar, Rosa Berbel y Mario Vega quienes, hijos de los noventa, recogen composiciones de los poetas de su propia generación (cronológica al menos), nacidos desde 1990 hasta 2001¹⁷⁸. Desde la ya asentada carrera de Cristian Alcaraz, Paula Bozalongo, Sara Torres o Luna Miguel, hasta la apuesta por lo más reciente, como Víctor Bayona o Rodrigo García Marina, *Piel fina* muestra ya un gesto diferenciador con respecto a los compendios anteriores. Quienes allí eran lo arriesgado, se convierten ahora en lo ya fijado en el campo: los nacidos a principios de los noventa, que comenzaron a publicar en los primeros años de la segunda década del nuevo milenio son ya, en 2019, los referentes de quienes nacieron en torno al año 2000 y han comenzado su andadura en los últimos años (o meses). No llega a percibirse un cariz de padrinazgo o de relación maestro-alumno (como podía ocurrir en algunos compendios diacrónicos), pero sí cierta voluntad de fijación de lo anterior (de lo casi contemporáneo) con la voluntad de justificar lo inmediatamente presente: «Son parte de lo que Luna Miguel llamó ya acertadamente en 2014 “generación posnoventista”, que incluía algunas voces aquí presentes y a otras muchas sin las que difícilmente podríamos entender la poesía joven de nuestros días» (Aguilar, Berbel y Vega, 2019: 8). El referente antológico no es ninguno de los instaurados compendios de las décadas anteriores (no son *Nueve novísimos*, ni los compendios programáticos experienciales de los ochenta y noventa, ni los florilegios críticos de Isla Correyero o Falcón, ni las incursiones de Luis Antonio de Villena, José Luis García Martín o Juan Carlos Abril), sino, sintomáticamente, el proyecto de Luna Miguel publicado en línea, en un claro reclamo de renovados de los asideros. A pesar, dicen, de que «esta génesis se materializa de formas muy opuestas y hasta cierto punto contradictorias» y de encontrarnos ante una «atomización de poéticas» (2019: 9), sí son capaces de esbozar algunas líneas que han marcado y marcan el devenir de la poesía contemporánea española: la relevancia de la red en unos poetas a los que denominan «nativos digitales» (tras la senda de Rodríguez-Gaona), la concepción de lo poético como

¹⁷⁸ Por orden de aparición en la antología: Cristian Alcaraz, Diego Álvarez Miguel, Ana Castro, María Martínez Bautista, Luna Miguel, Sara A. Palicio, Paula Bozalongo, Juan Fernández Rivero, Gonzalo Gragera, Carlos Recamán, Emily Roberts, Sara Torres, Alba Flores Robla, Sergio Navarro, Dimas Prychyslyy, Narciso Raffo, Lorenzo Roal, Laura Villar, Carlos Allende, Estefanía Cabello, Xaime Martínez, Félix Moyano, Alejandro V. Bellido, Juan Ángel Asensio, Inés Martínez, María Elena Higuero, Ismael Ramos, Andrea Abreu López, Javier Calderón, Carlos Catena Cózar, Jorge Villalobos, Rodrigo García Marina, Rocío Acebal, Irati Iturriza Errea y Víctor Bayona.

respuesta a un sentimiento generacional de fracaso y quiebra de las expectativas (ya presente, por otra parte, en la obra del primer Ben Clark) y la amplia presencia de las voces femeninas («esta luminosa generación de mujeres artistas reconoce a todas las madres, sin negar dialécticamente la posibilidad de ningún camino ya trazado» [2019: 9]). *Piel fina* nos muestra, al cabo, un primer intento de mirar el campo poético desde una óptica, si cabe, más presente; nos señala, quizás inconscientemente, la velocidad y la aceleración (en términos de Virilio y Hartog) a la que nos vemos sometidos en las sociedades actuales y que actúan, también, sobre la concepción del campo literario y de la poesía más reciente, cuyos referentes se están viendo modificados en menos de una década; y nos habla, al cabo, de la necesidad de cartografiar desde la crítica los espacios poéticos más actuales antes de que (de nuevo) el propio campo haya mutado de nuevo y las apuestas del hoy se conviertan ya en poetas (hasta cierto punto) institucionalizados.

3.5. A modo de conclusión (todavía parcial)

y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza
JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Dice Sánchez Robayna que la sociología y el pensamiento crítico ven en la complejidad, la inestabilidad y la incertidumbre algunos de los elementos con los que debemos convivir en la cultura contemporánea, pero que, no por ello, debemos dejar de examinar los fenómenos que en ella acaecen: «Diríamos más bien lo contrario: precisamente por eso estamos en la obligación de examinarlos» (Sánchez Robayna, 2005: 14). Si a ello hemos querido lanzarnos en este amplio apartado es por la constatación de que no han sido muchas las ocasiones en las que algunos aventureros han roto el silencio y se han atrevido a caminar por el desierto. Esta escasez de miradas está íntimamente ligada a la cercanía temporal, por supuesto, pero no debe ser ello la excusa para apartar la vista de un fenómeno en plena construcción, cuyas consecuencias en el campo poético actual estamos observando día a día.

En primer lugar, estas reflexiones incluyen los primeros pasos que a partir del año 2001 comienzan a dar los poetas más jóvenes del panorama en un campo todavía marcado por las mayoritarias corrientes experienciales, cuyos principales valedores ocupan los

principales puestos de poder en el entramado literario, lo cual les granjea (y les ha granjeado) la inserción en los más relevantes catálogos editoriales, el control de los premios más destacados, la participación a partir de reseñas en los suplementos culturales y revistas especializadas de mayor tirada y difusión, etc. Ello, como se ha visto, ha generado que las primeras incursiones de los poetas nacidos hacia finales de los setenta y ya en los años noventa tengan como elemento aglutinador (en la mayoría de los casos) una cierta tendencia hacia las estéticas experienciales y/o meditativas de finales de los años noventa. Es decir, el poder literario, tras el discurso de la búsqueda de un nuevo y gran poeta que *rompa* la dinámica de lo poético, se ha encargado en el fondo de perpetuar los modelos mayoritarios de las décadas anteriores y sus propias ideologías literarias y, a su vez, de continuar controlando las decisiones que articularon y articularán el panorama en los años posteriores. Hay, evidentemente, excepciones, sin embargo, ellas, pese a ser representativas no son suficientes para hacer efectivo un cambio de paradigma que implique una modificación de los procesos de canonización ni de las estructuras del campo. Debemos hablar, en este sentido, no de *rupturas* (como en otras ocasiones se ha hecho a lo largo de la historia literaria) sino, más bien, de *inercias*, haciendo nuestro el término físico que hace referencia a la capacidad que tiene un cuerpo (en este caso el campo poético) de permanecer en su estado de reposo relativo o movimiento rectilíneo uniforme relativo. De lo dicho en páginas anteriores sobre estos poetas y sobre sus propuestas en los libros que son publicados a partir de 2001, se desprende, por lo tanto, una tendencia hacia un inmovilismo estético que se esconde tras las máscaras del abandono de lo anecdótico (José Luis Rey, Andrés Neuman, etc.), del auge de lo pop (en tanto mezcla de alta y baja cultura, como sucede en Elena Medel), de cierta retórica superficial de la inminente crisis económica (Ben Clark, por ejemplo) y del abrazo a lo meditativo-simbólico (el caso de Carlos Pardo o Juan Carlos Abril). Hay, por supuesto, y sería injusto no decirlo, determinados aires de cambio en las poéticas de Miriam Reyes (a partir de una reflexión sobre el cuerpo basada en los estudios de género), Pablo García Casado (acercándose al realismo sucio de Wolfe desde la incipiente glocalización) o Vanesa Pérez-Sauquillo (cuya obra *Estrellas por la alfombra*, sin abandonar el tránsito entre experiencia y transfiguración simbólica, sí hace suyo un discurso reivindicativo sobre el hecho amoroso, desde la aceptación gozosa y la relevancia del dolor, siempre en relación con los nuevos estadios sociales actuales); sin embargo, son estos tres puntos aislados en una constelación de poetas jóvenes que, en principio, van a hacer suyas esas poéticas de la ruptura interior (Villena, 1997) del paradigma experiencial, generando unos

discursos en los que todo parece cambiar para que al final nada cambie: nuevos nombres, sí, pero no nuevas poéticas. Lo cual genera, como también se ha visto, una duda perpetua entre la crítica, que no puede ya hablar desde la retórica de la ruptura porque esta no se está produciendo ni reivindicando y que durante años establecerá que el campo poético del siglo XXI está marcado por una heterogeneidad en la que muy pocas veces se profundiza.

La práctica antológica, por su parte, a la que hemos dedicado numerosas páginas por su relevancia en la estructuración del campo, ha marcado desde hace décadas el devenir de la historia literaria en España y de los procesos de canonización, a partir del «frotamiento y la repetición de nombres y esquemas [...] donde es la circulación y no el discurso que circula, el principal argumento de autoridad» (Talens, 1989: 55). Tales devaneos han sido aquí repasados desde la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*, cuya estrategia de marketing (Carnero, 1983), de publicitación (Talens, 1989) y de etiquetado (Méndez Rubio, 2004b; López Merino, 2008; Prieto de Paula, 1996) fue asimilada por los principales antólogos y críticos de las décadas posteriores en sus constantes ejercicios de legitimación de la corriente figurativa mayoritaria (Luis Antonio de Villena o José Luis García Martín): «Lo que al principio constituye un movimiento más o menos espontáneo de escritores jóvenes que tratan de buscar un espacio propio y evolucionar al margen de sus mayores, se domestica y petrifica rápidamente en manos de un antólogo prestigiado socialmente a quien preocupa, sobre todo, controlar el movimiento de las promociones que le suceden» (Doce, 2005: 292-293). En este sentido, las dos antologías de Luna Miguel, la de Floriano y Rivero Machina o la editada desde *Kokoro*, así como *Lecturas del desierto* o *Piel fina* son la obra de jóvenes antologando jóvenes, como ya lo fueron *Réquiem por Lolita* o la más precoz *Veinticinco poetas españoles jóvenes*. Ahora bien, tal entrada de críticos prestigiosos sí se atisba en *Regeneración*, de José Luis Morante, así como en buena parte de los compendios que han recogido autores nacidos a partir del ochenta junto a otros anteriores: *Humanismo solidario*, por ejemplo, de Remedios Sánchez García y Marina Bianchi, o *El canon abierto*, también de Remedios Sánchez García, acompañada ahora por Anthony L. Geist.

El modelo programático de *Nueve novísimos*, tan transitado en las antologías de los ochenta y los noventa, no tiene una continuidad como tal en las últimas compilaciones: quizás *Humanismo solidario* y *Poetas ante la incertidumbre* sí señalan líneas poéticas comunes, con algunos tintes grupales que pueden permitir a otros autores sumarse a sus

nóminas; Luna Miguel, pese a presentar el concepto *posnoventismo*, no focaliza, como se ha visto, en la definición de unas pautas generacionales, más allá del argumento temporal; *Voz vértebra*, por su parte, recoge poéticas similares en una suerte de reclamo de una entendimiento colectivo o común del hecho poético, que solo el tiempo nos dirá si deriva en la conformación de un nuevo grupo.

Con todo ello, se ha perdido el diálogo conflictivo (abiertamente ideológico, si se quiere) de la poesía inmediatamente anterior, para asistir al auge de la «convivencia sosegada de idearios» que recalca Morante (2016: 12) y a la decadencia de lo generacional-grupal en los últimos años. Ahora bien, sí hemos podido constatar una inercia ya presente en las décadas anteriores: la de legitimación desde lo antológico de las prácticas figurativas. Si López Merino afirmaba que la estrategia vencedora en la batalla por escribir de la poesía de los últimos lustros, había sido la de los poetas figurativos (2008: 59), a día de hoy, diez años después, podemos al menos constatar que a nivel antológico y de atención crítica también han sido las prácticas que orillan lo figurativo las más atendidas (salvo, de nuevo, en el caso de *Voz vértebra*, en algunos momentos de *Identikit* y de *La poesía posnoventista española en 15 voces*) y las que han sido incluidas en los compendios con mayor difusión editorial (Renacimiento y Valparaíso; frente a dos ediciones digitales y una edición en el sello propio Kriller71). En este hecho se conjugan, como se ha visto, varios detalles: primero, la ya estudiada ideología del campo cultural y poético postransicional; segundo, la ideología de la industria editorial española, asimilada a este discurso mayoritario del campo cultural y poético, que ha incluido en sus catálogos aquellas propuestas auspiciadas por las instituciones, en una suerte de simbiosis que ha contribuido al empuje de determinados procesos de canonización; tercero, la ideología del antólogo que, en los compendios de mayor difusión tiende a asimilarse a la de la industria editorial; y, cuarto, el «deseo desmesurado del joven poeta de verse asimilado a una determinada tendencia o corriente, pues de lo contrario corre el riesgo de quedarse fuera de los recuentos panorámicos, de los árboles clasificatorios, de los manuales y antologías» (Doce, 2005: 298-299).

La emergencia de centenares de nuevos poemarios año tras año y de decenas de autores va a llevar aparejada la publicación de nuevas y (esperemos) variadas antologías. En tanto herramienta que nos permita ver más allá de lo aparente, la labor de la crítica se antoja necesaria en este proceso en marcha, pues recordemos que la historia de la poesía reciente, como dijera Falcó, ha sido escrita desde las antologías (2007: 26). Ya Vázquez

Montalbán supo apreciarlo en la poética que incluyó en *Nueve novísimos poetas españoles* allá por 1970: «Las antologías sí que se leen. Creo que a partir de ahora solo escribiré antologías» (Castellet, 2011: 57). Exagerada, tal vez, y, sin embargo, también cargada de razones.

**4. Las líneas estéticas de un territorio en crisis: sobre
continuidades, inercias, derivas y fracturas en el campo
poético actual en España**

¿Serenas y ansiadas
brisas llegan al plácido mar, y al sol asomando
del abismo el delfín, luz nueva inunda su dorso?
FRIEDRICH HÖLDERLIN

De lo que se trata, al fin y al cabo, es de desentrañar los pormenores de lo que en otras ocasiones se ha llamado archipiélago de poetas-isla (Sánchez, 2015: 6), pluralidad (Díaz, 2016: 11), maraña (Prieto de Paula, 2010: 28), o exuberancia selvática (Naval, 2010: 119), retomando conceptos antes citados para hacer referencia a la condición de diáspora estética (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225) y de mosaico que para la crítica ha adquirido el campo poético en las últimas décadas. Desde nuestra óptica sí existen, una vez nos adentramos por las desérticas llanuras de estas recientes geografías, una serie de líneas estéticas de fuerza que exigen una primera cartografía, fundamentada en los no demasiados textos críticos existentes y en los innumerables poemarios, a partir de los cuales abstraer una serie de ideas comunes que nos permita dibujar una primera leyenda del campo poético actual. Hablamos, aquí, de un trabajo todavía en construcción, que a buen seguro exigirá otros acercamientos en el futuro que nos permitan comprender hacia dónde se han desarrollado las diferentes poéticas que a continuación trataremos. Es necesario, sin embargo, dar estos primeros pasos que nos capaciten para dar fe de la existencia de toda una serie de prácticas poéticas (más o menos) vinculadas: no en un sentido generacional al uso (como había ocurrido en otras épocas de la historia literaria de este país), sino en tanto comparten similares ideas (e ideologías) sobre la poesía, referentes comunes en los que asentar sus creaciones, espacios críticos y de difusión compartidos, redes comunes, etc.

Sin ánimo, por lo tanto, de ofrecer una fotografía generacional (al estilo de la que deja habida cuenta del 27 o de la Escuela de Barcelona), sino una leyenda que nos facilite la lectura del inmenso (y hasta cierto punto, caótico) mapa de la poesía más reciente en España: aquella que está siendo creada por escritores nacidos desde finales de los años setenta (nacidos, por ende, tras la travesía por las agitadas aguas de la Transición) y que

comenzaron a publicar ya hacia mediados de la primera década del nuevo milenio (los acercamientos más tempranos, como sabe el lector, han sido estudiados en capítulos anteriores). Esto es: de poetas cuyas creaciones han comenzado a ver la luz muy poco antes o inmediatamente después de que el tsunami de la crisis arrasara con las aspiraciones, derechos y esperanzas de buena parte de la población (de España, por supuesto, pero también del mundo occidental en general).

Si a esta situación socio-política le sumamos las particulares condiciones del campo poético al filo del milenio (ya vistas, también) no nos debería extrañar que los elementos transversales en las líneas estéticas que a continuación estudiaremos sean toda una serie de crisis que estallan a la vez que nos golpeaba la onda expansiva de la burbuja inmobiliaria. Son crisis ya teorizadas, hasta cierto punto latentes en el seno de una sociedad que creía cabalgar sobre los lomos del progreso y la alegría. Hablamos, primero, de que la crisis de las poéticas experienciales hacia finales de los noventa (Villena 1997 y Muñoz 1998) ha generado unas propuestas experienciales otras, que han buscado sus asideros más allá de las mayoritarias prácticas de las décadas anteriores, a la vez que han tomado de estas algunas herramientas (vinculadas a lo figurativo-intimista); segundo, de una (re)actualización de las poéticas de la conciencia crítica, tras un momento en que los proyectos colectivos que sostuvieron a estas corrientes en los años noventa y principios del nuevo milenio entraron en clara decadencia; tercero, de una crisis del lenguaje y de la representación, de cariz vanguardista, que emerge en el campo literario español en periodos de desbordamiento (entreguerras o finales de los años sesenta y años setenta, por ejemplo) y que se materializa, así, en unas obras que requieren un lenguaje crítico para hablar de un mundo y de unos sujetos que habitan una realidad donde los referentes han sido ocultados por un lenguaje del poder que es necesario desautomatizar; cuarto, de una crisis identitaria que lleva pergeñada una simplificación del lenguaje con una finalidad eminentemente comercial, que está ligada al boom de las redes sociales, que se vincula a la mercantilización de lo literario y que ha dado lugar a la aplicación de las herramientas del *best seller* a los productos poéticos; y, quinto, una crisis del modelo binario que ha estructurado la geografía española en la dualidad jerárquica ciudad/campo, a partir del cual surgen unas creaciones que persiguen la búsqueda de las raíces en lo telúrico del campo (desde el idealismo utópico o desde un realismo más crudo) y que se vincula, sin duda, a los recientes debates sobre la España vaciada. Todo ello, en un campo poético en el que la crisis económica, que ha impactado también sobre las editoriales más fuertes de

las décadas anteriores y sobre las publicaciones periódicas sufragadas por entidades públicas, también ha generado la creación de numerosos sellos independientes y de revistas digitales que han continuado marcando el devenir de lo literario, sin estar, eso sí, ancladas o dirigidas por las instituciones o grupos editoriales que en épocas pasadas tanta relevancia tuvieron en los juegos de fuerza del campo literario. No hablamos de que aquellas hayan desaparecido (continúan, y todavía con mucha fuerza), sino de la eclosión de otras nuevas vías y herramientas de publicación y difusión que indudablemente participan con sus propios mecanismos como actores sobre las tablas de la institución poética.

La crisis no solo ha permitido la emergencia de modelos estéticos otros (que décadas atrás habían sido lanzados hacia los márgenes) o la (re)actualización de prácticas que venían desarrollándose en España, sino también el acercamiento a determinadas sendas temáticas que van a ser convenientemente reconstruidas a partir de las condiciones históricas y materiales que sostienen los moldes estructurales de las sociedades contemporáneas. En este sentido, muchas de las composiciones van a orillar explícita o implícitamente las consecuencias de la crisis económica (la pobreza, la emigración, la ausencia de asideros, la inestabilidad del sujeto, el 15M como modelo de liberación, etc.); otras, se acercarán a lo *pop*, no con el prurito culturalista de los novísimos, sino como una herramienta para ejemplificar la actual mezcolanza de referentes con los que día a día conviven los individuos (redes sociales, las llamadas alta y baja cultura, el desarrollo tecnológico, los *mass media*, etc.); hay ocasiones en las que el discurso tiende hacia la representación de la problemática del cuerpo, del género, de la enfermedad o de la maternidad, tan ligada a los más recientes reclamos sociales por la igualdad (con el 8M como referente); finalmente, también se plasma la condición nómada del sujeto, de manera que el viaje (sea este por el placer del descubrimiento o por la necesidad de la migración) se convierte en disparadero de la escritura. Ello tiende a sostenerse en dos condicionantes: por una parte, las composiciones van a jalonar cierto tono de náusea existencial, que emerge de las condiciones de precariedad, del resquebrajamiento de la solidez del suelo que pisamos y de la pérdida de horizontes; por otra, en un momento de movimiento sísmico permanente y de cambio perpetuo e imparable (hasta el momento, al menos), la poesía se convierte (más si cabe) en una herramienta con la que reflexionar sobre la identidad de los sujetos (bien sea a partir de un lenguaje figurativo, bien a partir de una lengua dislocada). El núcleo duro de lo Real, en definitiva, que solo somos capaces

de soportar si lo ficcionalizamos (Zizek, 2002: 219), nos estalló en el rostro y, por ello, las poéticas aquí tratadas tienen bien presente (en la mayoría de los casos) la obligación de partir de la realidad (ocultada, en numerosas ocasiones, por el discurso del poder, siguiendo entre otros a Baudrillard) para pensar sobre ella en su conjunto y sobre el lugar que ocupan los individuos en este acelerado presente.

Por todo lo dicho, las reflexiones posteriores no van a limitarse a un análisis textual (filológico si se quiere) al uso (como ya se adelantó en los capítulos introductorios), sino que lo van a exceder haciendo uso de discurso diversos: literarios (artículos académicos, capítulos de libro, monografías, entrevistas, reseñas, textos periodísticos, etc.), pero también vinculados con lo político, con la publicidad, con el mercado, con la filosofía, con lo ensayístico, etc. Con el objetivo de no encorsetar el análisis, no nos limitamos a la obra de unos cuantos autores representativos (uno por línea estética, por ejemplo), sino que traeremos a colación las obras de decenas de ellos, de manera que podamos establecer una amplia fotografía del campo poético actual teniendo en cuenta las aristas y recodos. Huelga decir que, debido al elevado número de escritores y de publicaciones, el lector percibirá lagunas y faltas: es inevitable que así sea cuando lo que pretendemos es ofrecer una dilatada panorámica que, pese a los esfuerzos, es imposible que no sea incompleta. Son, en este sentido, todos los que están, aunque, es evidente, no puedan estar todos los que son. Comencemos, pues, a transitar el paisaje en rápida y permanente construcción del campo poético más actual.

4.1. «Y seguir llevando flores a su tumba»: las derivas de las poesías de la experiencia

Quizá lo que estoy diciendo, en verdad, es que
me gustaría ser Gil de Biedma.
BEN CLARK

Lo más fácil, decía en un poema Rafael Banegas (Barcelona, 1989), es matar a tu padre, «desacreditarlo y justificar su muerte. // Lo más difícil es pasear por los bulevares / vestido con un traje verde y exhibiendo su cabeza. // Lo más fácil es ensañarte con él, quemar su testimonio, borrar su rastro» (Banegas, 2011: 16). Metáfora sobre lo literario

o no, tanto da, estos versos simbolizan los desarrollos del campo poético español desde comienzos del milenio, hasta las más recientes fechas¹⁷⁹. Es decir, la época que se inicia con la «ruptura interior» de la poesía de la experiencia (Villena, 1997), que se sostiene sobre el «nuevo simbolismo» teorizado por Luis Muñoz (1998) y que alcanza (con sus derivas, inercias y relecturas) nuestros días. Si algo ha marcado estos juegos de fuerza es el mantenimiento de las estructuras de poder erigidas por los principales valedores de las poéticas experienciales (poetas, editores, académicos, etc.) durante las décadas anteriores, lo cual ha permitido el mantenimiento (no desde la virulencia que caracterizó los años noventa, sino desde un aparente estado de tranquilidad, al que se ha llegado silenciando a las voces disidentes y apartándolas hacia los márgenes del campo) del *status quo* que comenzó a instaurarse (sobre todo) desde la Universidad de Granada en un lejano 1983, que se desarrolló en los años ochenta sosteniéndose en determinadas editoriales, revistas de prestigio, suplementos culturales y algunas instituciones públicas (o privadas) y que acabó por instaurarse ya hacia principios de los noventa en el centro del polisistema literario (Iruveda, 2016: 69-100). Los actuales poetas jóvenes, conscientes de estos detalles de bambalinas, han establecido una relación «incluso traumática o rayana en una ansiedad de influencia» (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 10) con respecto a los referentes de la poesía de la experiencia: por un lado, hay acercamientos que facilitan la entrada en los cauces de difusión, edición y publicitación (sirvan, como ejemplos, los ya estudiados procesos que llevaron a Elena Medel y Fernando Valverde a copar los espacios de poder del campo poético desde sus primeros escauceos literarios)¹⁸⁰; por otro, hay intertextualidades fácilmente rastreables a nivel poético que, sin embargo, no acaban de manifestarse explícitamente en los textos críticos y en las entrevistas que conceden los creadores (por temor, quizás, a que su obra sea vinculada con un paradigma experiencial cuyos modelos, basados en una revisión del monólogo dramático, en un lenguaje y un ritmo anclados a la tradición renacentista y neoclásica y en la plasmación

¹⁷⁹ Para los primeros años del milenio, ver el apartado «3. La materialización (o no) de los vaticinios del efecto 2000: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?».

¹⁸⁰ No podemos «caer en el error de pensar que los autores más destacados del paradigma experiencial han perdido arraigo tanto en el panorama poético (ya que siguen publicando en las editoriales de referencia, cohabitan en el campo cultural con los jóvenes autores e intervienen, por tanto, en su visibilidad) como en algunos puestos de poder [...] Si Luis Alberto de Cuenca (pues, aunque su obra arranca en los setenta, es a todas luces influida en los noventa por los presupuestos de la normalidad poética monteriana) fue Director de la Biblioteca Nacional (1996-2000) y Secretario de Estado de Cultura (2000-2004) durante los gobiernos de José María Aznar, el propio Luis García Montero ha sido recientemente nombrado Director del Instituto Cervantes por el ejecutivo de Pedro Sánchez (además de haber sido candidato a la Presidencia de la Asamblea de Madrid por Izquierda Unida en las elecciones autonómicas de 2015)» (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 10).

de lo anecdótico en un marco urbano tranquilizador, habían entrado a finales de la década de los noventa en clara decadencia y agotamiento). Una crisis, al fin, de modelos o de padres literarios. Sucede, pues, que lo más difícil, tal y como acaba afirmando Banegas en los dos últimos versos del poema, «es matar a tu padre / y seguir llevando flores a su tumba» (2011: 16).

Decíamos, al analizar los primeros pasos en el campo poético de los más jóvenes escritores, que, en la mayoría de los casos, no podíamos hablar de *nuevas* propuestas poéticas, sino de *nuevos* nombres que habían tomado buena parte de los modelos figurativos anteriores (tanto los de la llamada Generación del 50 como los de la poesía de la experiencia, así como algunas prácticas de la lírica inglesa o francesa) para construir sus obras a partir de las estéticas e ideologías literarias heredadas. Tales eran los casos, por ejemplo, del primer Fruela Fernández, de la Elena Medel de *Mi primer bikini* (a pesar de la inserción de lo pop), de Fernando Valverde, de José Luis Rey, de Joaquín Pérez Azaústre, de Ben Clark (más ligado, eso sí, a Gil de Biedma), de Carlos Pardo (heredero de la línea abierta por Luis Muñoz), de Andrés Neuman o de Rafael Espejo, entre otros. No podíamos hablar, por supuesto, de «copias», pero sí de la existencia de claras intertextualidades con lo inmediatamente anterior en unas obras que orillaban, sin demasiadas innovaciones estéticas, otros espacios temáticos: la cultura popular, la incipiente crisis económica, el existencialismo (ligado al *presentismo* y a la *aceleración* que teorizaran Hartog y Virilio), el auge de lo tecnológico o la reflexión cada vez más presente sobre el género, el sexo, el cuerpo o la enfermedad etc. Se dio (y se da), por tanto, una *inercia* (una suerte de movimiento constante al que se acogen los nuevos creadores, aprovechando los pasos ya marcados en la arena) que actualizó determinados aspectos, pero que, a grandes rasgos, continuó sosteniéndose en los anclajes de las poéticas experienciales ya definidos por Molina Campos: el distanciamiento brechtiano, las enseñanzas del monólogo dramático de Langbaum (tamizado, ahora, no solo por Gil de Biedma, sino también por García Montero) y un uso del lenguaje que tiende a la narratividad y al empleo de los ritmos y métricas tradicionales (Molina Campos, 1988). Dice Luis Bagué:

El esplín manuelmachadiano, la emanación sentimental y la cadencia elegíaca de sus primeros cultivadores conviven tempranamente con la orientación introspectiva y la renovación de un compromiso social ajeno a los modos elocutivos de la inmediata posguerra. La configuración de un yo reflexivo y de un yo ideológico, libres de

lastres doctrinarios, amplían el anecdotario intimista de la experiencia hacia nuevas formulaciones temáticas y expresivas. Así, esta corriente gana en madurez lo que pierde en espontaneidad (Bagué Quílez, 2006: 51).

En todo caso, la base teórica de partida para estas corrientes figurativas sobre la que se han anclado estas poéticas de la experiencia en el ámbito español desde Gil de Biedma hasta el presente, pasando por los desarrollos por Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado, etc., desde finales de los años ochenta, ha sido, en gran medida, el texto *The poetry of experience* de Robert Langbaum, publicado en 1957.

A partir de una genealogía que se iniciaba en la Ilustración y alcanzaba la contemporaneidad, previo paso por el Romanticismo, Robert Langbaum reflexionaba sobre la función de lo que denominó *monólogo dramático*, un procedimiento técnico esencial para comprender esa *poesía de la experiencia* a la que hace referencia y que es, en definitiva, toda la poesía occidental desarrollada desde la Ilustración, la cual se ha asentado sobre el divorcio entre realidad y representación: «aunque el romántico se proyecte en el pasado, en la naturaleza o en otra persona, jamás olvida –y esto es fundamental– que está interpretando» (Langbaum, 1996: 73). Esta toma de conciencia del carácter ficcional del hecho poético (tan relevante después, en el caso español, para la otra sentimentalidad y sus derivas¹⁸¹) es, para Langbaum, el punto de inflexión elemental para comprender la evolución de la práctica poética en el inicio de las sociedades contemporáneas. Con la Ilustración, el *logos* destierra definitivamente al *mito* (o a la religión, si se quiere) como mecanismo de interpretación de lo real. El método científico y el positivismo (hijos, al cabo, del pensamiento racionalista) ubicaron en primer plano la experiencia, las ciencias exactas y la experimentación, cuyos resultados permitieron asentar una comprensión no intuitiva ni mística, sino comprobable y razonada, que permitió el acceso a un (auto)conocimiento exacto y veraz de los hechos y fenómenos de la realidad. El mecanicismo de Newton o las teorías de la evolución de Darwin son, sin duda, buenos ejemplos de estas rupturas que modificaron para siempre los límites y las

¹⁸¹ García Montero, en el manifiesto fundacional, afirmaba ya «La poesía es mentira» (1983). Dice, a este respecto, Carriedo Castro: «Desde la Otra Sentimentalidad se entiende la poesía, realmente, como un «género de ficción», según han suscrito repetidamente sus autores en algunos testimonios. Esa visión del hecho poético se basa en la superación de la dialéctica, típicamente burguesa, que separaba el “sentimiento” (lo que concreta el ámbito privado del individuo) de la “razón” (justificada en el radio de lo público), y sobre la que se asienta toda la norma literaria occidental desde el Romanticismo. Es importante subrayar, a mi juicio, el alcance de su reflexión y sus consecuencias, ya que no sólo implica desmantelar teóricamente el canon tradicional, sino eliminar también en la práctica poética todos sus residuos idealistas: creer poder expresar la verdad de los propios sentimientos o querer justificar la palabra poética en función de una buena causa» (2012: 27).

estructuras de nuestro paradigma de realidad¹⁸². Habla Langbaum, en definitiva, de que las modificaciones epistemológicas, filosóficas y científicas acabaron por modificar lo lírico, (tradicionalmente concebido como la expresión más directa de los sentimientos y emociones del autor), que, desde ese momento, comenzó a ser pensado en términos de separación entre la realidad (interior o exterior) y su representación¹⁸³: «La poesía de la experiencia puede entenderse como el instrumento de una era que debe aventurar una literatura sin significados objetivamente verificables –una literatura que se vuelve sobre sí misma generando sus valores propios sólo para disolverlos en la eventualidad de un juicio, transformándolos en material biográfico, manifestaciones de una vida que, como tal, buscará su propia justificación» (Langbaum, 1996: 362). La construcción de esta *poesía de la experiencia* que Langbaum teoriza parte de la instauración de una máscara (el ya citado monólogo dramático) que se sostiene sobre la invención de un personaje que es, a la vez, el hablante lírico y el protagonista de la composición, tras los cuales se oculta el poeta (a pesar de que lo contado posea un poso autobiográfico). Cuando Jiménez Heffernan tradujo *The poetry of experience* por vez primera al español en 1996, afirmó en la introducción: «el poema de la experiencia acaba siendo, en conclusión, la experiencia misma del poema» (Langbaum, 1996: 25). He aquí el cambio de foco del producto al proceso (a partir de la creación de un yo ficcionalizado) que atañe no solo al escritor, sino también (y, quizás, sobre todo) al lector: «La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso,

¹⁸² Entendemos *paradigma de realidad* tal y como lo pensó Lucio Lugnani: «El hombre domina (o, mejor dicho, percibe e interpreta, es decir conoce) la realidad mediante la ciencia de las leyes que la regulan y de la causalidad que la determina, y también mediante una parrilla genealógica de valores determinada a abarcar lo real y a ordenar y justificar los comportamientos humanos en relación con la realidad y con los otros hombres [...] Su conjunto determinado en el tiempo y en el espacio constituye lo que se puede llamar paradigma de realidad y, en la práctica, el hombre no tiene otra realidad al margen de su paradigma de realidad» (Lugnani en Ceserani, 1999: 85).

¹⁸³ La evolución del pensamiento filosófico durante estos siglos llevó aparejada nuevas posibilidades para lo literario. Un claro ejemplo de ello es la literatura fantástica que, para Roger Caillois, no podía surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, es decir, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos (Caillois, 1966: 12). Unas páginas después, continuaba: «Únicamente las culturas que han accedido a la concepción de un orden constante e inmutable de los fenómenos han podido dar nacimiento, como por contraste, a la forma particular de imaginación que se complace en contradecir exactamente una tan perfecta regularidad: el terror sobrenatural» (Caillois, 1966: 20-21). Hasta el auge del racionalismo en el siglo xviii, habían convivido tres explicaciones de lo real: la ciencia, la religión y la superstición. Únicamente en el estadio siguiente, cuando la razón se convierte en la vía principal de comprensión del mundo, puede surgir lo fantástico: «nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía a leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional» (Roas, 2011: 15). Para un análisis sobre las imbricaciones entre los avances de la física y la literatura se recomienda la consulta de Molina Gil (2015).

impersonación, personaje», dice Gil de Biedma en un artículo dedicado a Cernuda (2010: 814). Continúa, después: «No consiste en una imitación de la realidad o en un sistema de ideas acerca de la realidad –lo que los clásicos llamaban una imitación de la naturaleza– sino en el simulacro de una experiencia real» (2010: 815).

Fue Gil de Biedma quien se convirtió ya desde finales de los años cincuenta en el introductor tanto de las ideas del teórico norteamericano en España, como del término *poesía de la experiencia*: lector de Robert Langbaum, titula Álvaro Salvador (2016) un breve ensayo sobre estas cuestiones¹⁸⁴. El monólogo dramático, la utilización de un lenguaje figurativo y la tendencia a la narratividad se perciben en composiciones como «Pandémica y celeste», «Contra Jaime Gil de Biedma», «En el nombre de hoy» o tantas otras:

El autor barcelonés adaptó la noción de Langbaum a su propia obra y a la de sus compañeros de generación, si bien no todos sus componentes concordaban con los aspectos más programáticos de la lírica de la experiencia. No obstante, Gil de Biedma no se limitó a aplicar a la realidad española el concepto de poesía de la experiencia difundido por Langbaum, sino que matizó algunas de sus ideas, de acuerdo con su propia visión del hecho poético. Gil de Biedma partía de la constancia de que la poesía era, como todo género literario, una *puesta en escena*, que se sustentaba en una refundación del yo lírico. Mediante su particular acepción de la experiencialidad, el escritor ponía de relieve la distancia existente entre su propia biografía y la del sujeto que protagonizaba sus poemas (Bagué Quílez, 2006: 52).

Sin embargo, debido a la tardía entrada y traducción de la obra de Langbaum en España (en 1996), pocos fueron los que realmente leyeron directamente al teórico norteamericano en las décadas posteriores a las reflexiones de Gil de Biedma: «Igual que

¹⁸⁴ Dice Álvaro Salvador que «La primera vez que Gil de Biedma utiliza el concepto de poesía de la experiencia es en un artículo temprano, publicado en 1959 en la revista *Insula* (número 147) con el título de “Infancia y poesía” y que sería recogido más tarde como “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta” en su recopilación de ensayos *El pie de la letra*, que la editorial Crítica publica en Barcelona en 1980» (Salvador, 2016: 69). El propio Gil de Biedma, destaca Salvador en el mismo artículo, era consciente de lo problemático del término para la poesía española: «lo que ocurre es que la poesía de la experiencia no es una etiqueta o una definición de cierto tipo de poesía que atienda a los materiales que entran en la composición del poema, sino que alude a la forma de concebirlo y de realizarlo. En realidad, yo creo que lo que pasa es que experiencia en castellano conlleva una carga de sentido, que se impone casi inmediatamente: poesía de lo que le ha ocurrido a uno. No, no, quizá si en aquel momento la terminología orteguiana no hubiese estado tan próxima y recién empezada a gritarnos, probablemente Gabriel Ferrater y yo hubiéramos empezado a hablar de poesía de la vivencia. Experiencia lo es todo. En la vida de uno, experiencia es leer un poema. Poesía de la experiencia consiste en concebir un poema como el simulacro de una experiencia real, como si el poema, en cuanto poema, estuviese ocurriendo, estuviese sucediendo. Ahora, claro, a nadie le suceden poemas, afortunadamente» (Biedma en Salvador, 2016: 69).

Langbaum, García Montero relaciona la poesía con la experiencia de la Ilustración. No obstante, no hay que olvidar que para Langbaum la poesía de la experiencia debe elementos al empirismo dieciochesco pero también al romanticismo, entendido este último como un “empirismo corregido”» (Voutsas, 2012: 523)¹⁸⁵. Langbaum une conceptos tan dispares como objetividad y subjetividad, llaneza y afectación o verdad y artificio (al igual que hiciera Gil de Biedma y, también, cierto Cernuda), continúa Voutsas (2012: 524). No lo hace García Montero ni, por ende, buena parte de la poesía de la experiencia que se derivó de sus ideas y de sus composiciones, puesto que esta no se ha caracterizado por la utilización del monólogo dramático (inexistente en muchos casos), sino por la recurrencia a otras técnicas afines y similares, aunque no idénticas, afirma Luis Bagué Quílez (2006: 54-55), como la ficcionalización del sujeto, el distanciamiento de ascendencia brechtiana o la creación de personajes poéticos: «La incorporación de ingredientes históricos y culturales desembocó en la concepción de la poesía de la experiencia como una variante del relato novelesco, regida por unos parámetros de verosimilitud, coherencia y progresión lineal semejantes a los de la narrativa» (Bagué Quílez, 2006: 54). La poesía de la experiencia desde finales de los ochenta, por tanto, no ha tendido a releer a Langbaum, sino a reactualizarlo a partir de las ideas poéticas y de los textos de Gil de Biedma:

Por lo menos hasta 1996 (cuando el libro de Langbaum conoce su traducción al español), la circulación de las ideas de este ensayo entre los poetas jóvenes se debe, antes que a su lectura directa, a los comentarios que Jaime Gil de Biedma le había dedicado. Y, como Álvaro Salvador índice en su trabajo «La experiencia de la poesía», lo que en Langbaum es una definición de la poesía moderna, en Gil de Biedma se leyó como la caracterización de un estilo, personal o de grupo. Gil de Biedma se apropió del concepto langbianiano para señalar los principios teóricos en que se apoyaba su propia poesía, y a partir de ella, el término «poesía de la experiencia» –desligado del texto de Langbaum– comenzó a aplicarse, por extensión, a buena parte de sus compañeros de aventura generacional. La operación de reducir a un estilo o a una tendencia lo que para Langbaum era un inconsciente

¹⁸⁵ Las ideas ilustradas permitieron a García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, dice Iravedra, tomar «el concepto ilustrado de representación [que] interviene en la consideración de la poesía como artificio y asume el distanciamiento que escapa a la servidumbre de los sentimientos propios y asume el distanciamiento –ahora Brecht– como posibilidad de liberación y desenmascaramiento de supuestas verdades previas asumidas como inmutables» (Iravedra, 2010: 26).

poético mucho más amplio se ha repetido en los últimos años reproduciendo la imprecisión que ello supone (Iravedra, 2007: 31).

La puesta en primer orden de lo anecdótico-autobiográfico en la poesía de las últimas décadas es, quizás, uno de los puntos de disenso. En Langbaum, «la experiencia no aparece nunca como transcripción o reflejo de lo externo: no significa que el poeta cuente lo que le pasa en la vida diaria, sino que procure crear las condiciones para que ese *yo verbal* se convierta en comodín disponible para ser ocupado por otros, haciendo que el lector sienta esa experiencia ficticia como suya» (Scarano, 2007: 33). No se trata, continúa, de preguntar de qué experiencia proviene el poema, sino qué experiencia produce el poema y cómo involucra al lector en un sentido hermenéutico (Scarano, 2007: 33). Ello dista de la concepción poética de Luis García Montero, para quien es necesario (desde la ficción de lo poético) reactivar el *pacto autobiográfico*, como dijera Luis Bagué, es decir, en formular «un contrato entre el autor y el lector por el que aquel se compromete a dar cuenta de su vida con la mayor fidelidad posible» (2006: 54). Poco a poco, continúa, el afán de dotar de sinceridad a ese personaje provocó que se difuminasen los límites que separaban al autor de su máscara biográfica (2006: 55), que caracterizaba el monólogo dramático de origen laungbaniano:

La elaboración de un personaje logró sortear el exhibicionismo autobiográfico, pero rara vez escapó a la vibración elegíaca y a la lección moral que destilaban los versos. La pretensión de alcanzar una *figuración irónica* que desplazase la experiencia vital a la experiencia poética no siempre se llevó a cabo con éxito. Aunque el nombre del personaje verbal era distinto al del poeta que le había servido de molde, ese cambio no garantizaba el blindaje sentimental ni la impunidad emotiva. El intento de filtrar la experiencia personal no consiguió atenuar la subjetividad, sino únicamente la impudicia (Bagué Quílez, 2006: 55).

En opinión de Iravedra, lo que Langbaum trasladó, por vía de la lectura interesada de Gil de Biedma, a las siguientes promociones fue, por tanto, un procedimiento de elaboración poética, asociado a la conciencia del divorcio entre la realidad y la construcción ideal del poema (2007: 34). Así lo afirmaban ya los firmantes del manifiesto «La otra sentimentalidad» en varias ocasiones a lo largo del texto: «comprenderemos que el poema es también una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador que necesita de sus propias reglas, de sus propios trucos en las representaciones» o «solo cuando uno descubre que la poesía es mentira –en el sentido más teatral del término–,

puede empezar a escribirla de verdad» (García Montero, 1983). Lo decía, también, Álvaro Salvador en un texto de 1990: «pensamos que la poesía es una mentira hermosa, un bello artificio, un artero artefacto que a veces se dispara por la culata» y «la confianza en un hermoso artificio que tomando conciencia de su propia mentira y limitación es capaz de proporcionar placer intelectual y vital a los hombres» (Salvador, 2003: 206). Y, por supuesto, alcanza las tesis de Luis García Montero ya en los años noventa, sobre las que se han sostenido durante décadas las figurativas estéticas de la experiencia: «La poesía es útil porque puede reconstruir estéticamente, es decir, según las convenciones de su género, las experiencias de nuestra realidad, ayudarnos a comprenderlas, acompañarnos en la búsqueda de unos modos adecuados de formulación» (1993b: 35-36) o «Se trata de un replanteamiento de los mecanismos de ficción, que sin perder su conciencia de artificio, cuestionaban el paradigma de la *literariedad* [...] Volver a la representación significa hacer una lectura de la crisis romántica con ojos ilustrados, para superar la tradicional cultura de la queja, que mira los fracasos de la Ilustración con ojos románticos» (2002: 19).

Sucede pues que, en definitiva, en los ochenta y noventa se toma, como dijera Juan Carlos Abril (2014), el concepto *poesía de la experiencia*, pero no tanto el contenido teórico específico que para Langbaum había marcado la modernidad poética. Sintomático es que la poesía de la experiencia española haya sobrevolado muy levemente el romanticismo (destacando a Bécquer, el menos romántico de todos nuestros poetas, pero dejando de lado a Espronceda y, por supuesto, a los alemanes, franceses y británicos) para aterrizar sobre las calmas aguas del siglo XVIII, tomando de ellos no solo la ideología poética, sino también los moldes formales; lo cual, por otra parte, enlaza con la literatura de los Siglos de Oro (la renacentista de Garcilaso o Boscán, muy por encima del barroquismo de Góngora o Quevedo)¹⁸⁶. Quedan, como muestra de ello, homenajes como

¹⁸⁶ En *El realismo singular* Luis García Montero dedica unas líneas a sostener este nexo con la Ilustración y, a su vez, marca distancias con respecto al Romanticismo: «Una vez constatado el fracaso del contrato social y las promesas de felicidad que animaron el proyecto ilustrado, los individuos (es decir, los poetas) se encerraron en los paraísos consoladores de su privacidad, buscando los caminos del género en la expresión de verdades privadas, secretas, sin contacto con las manchas de la historia, y, por lo tanto, caminaron veredas oscuras. Surgió así toda la tradición de la rebeldía individual de los poetas, la palabra que se pretendió habitante de unas leyes distintas a las sociales, la forja de otros lenguajes, de una desestabilización [...] La rebeldía se precipitaba a los abismos del ser, en las purezas ocultas de la privacidad, haciendo realmente que sus desestabilizaciones fuesen un asunto privado, sin demasiadas consecuencias públicas [...] Como ejemplificó bien el romanticismo social francés, los poetas no rompieron con la sacralización de sus verdades internas, puras; se creyeron videntes, elegidos de Dios, profetas capaces de ver en su interior el camino, la buena nueva que debía servirles para capitanear la marcha histórica del pueblo [...] Todas estas corrientes mantuvieron la división original entre lo privado y lo público fundada por el pacto social» (García Montero, 1993c: 18).

los de Luis García Montero en «El insomnio de Jovellanos» o en «Garcilaso 1992». Es curioso que este detalle fuera ya destacado por Álvaro Salvador en el temprano año de 1990, en un texto que reflexionaba sobre los últimos rescoldos de la otra sentimentalidad. Lo hace, y ello es sintomático, sin nombrar a Langbaum, sino a Eliot (e, implícitamente, su «correlato objetivo»¹⁸⁷), debido a la influencia de las obras de Jaime Gil de Biedma:

El rótulo «poesía de la experiencia hace referencia a un procedimiento, a un ingrediente, más que a una tendencia; «poesía de la experiencia practicaba Eliot y, sin embargo, no podemos dejar de reconocer que su obra maestra *The Waste Land* es un extraordinario poema experimental, compuesto según algunos de los principios más usados por la estética rupturista. Bajo el término «poesía de la experiencia» se entienden demasiadas cosas y, en mi opinión, se engloban también demasiados poetas [...] Corremos el riesgo al someternos a esta terminología de sumirnos de lleno en la ensalada teórica de las oposiciones ideológicas más tradicionales (Salvador, 1995: 153).

¿Qué quiere decir, entonces, Ben Clark (Ibiza, 1984) cuando afirma muy probablemente lo que desea es ser Gil de Biedma (Clark en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 166)? En definitiva, que su poética salta sobre las estéticas que coparon los espacios centrales del campo desde finales de la década de 1980 para ubicarse en los espacios literarios, a caballo entre lo experiencial, lo meditativo y lo irónico, leídos no a la manera de García Montero, sino a partir de los presupuestos de los principales referentes de la Generación del 50: sobre todo, Gil de Biedma, pero, también, Gabriel Ferrater, Ángel González o José Agustín Goytisolo. Lo cual, por consiguiente, quiere decir que sus fuentes originarias son las de la lírica inglesa (que ha leído y asimilado gracias, en parte, a su ascendencia anglosajona): «A lo largo de los años me he dado cuenta de que lo que más me interesa con mi escritura es intentar establecer un

¹⁸⁷ Recordemos la definición de Eliot: «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked» (Eliot 1999: 145). Y, también, la redefinición de Gil de Biedma: «Escribió Eliot hace bastantes años, en un ensayo famoso- el único medio de expresar una emoción consiste en el hallazgo de un “correlato objetivo”, esto es, de un juego de objetos, una situación o una secuencia de acontecimientos que constituyen la fórmula de esa particular emoción; de tal modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensible, son dados, la emoción es inmediatamente evocada.» Eliot podría haber añadido que, en el poeta por vocación y oficio, no sólo la expresión de la emoción depende del hallazgo de un correlato objetivo, sino también, y muy a menudo, el que se ponga a intentar expresarla; es decir, que es el previo descubrimiento de ese correlato quien pone en marcha el mecanismo de la actividad poética consciente» (Gil de Biedma 1994:147).

diálogo entre corrientes poéticas británicas y norteamericanas de la segunda mitad del siglo XX con la poesía de la llamada Generación del 50 en España [...] me siento cerca de la introspección sentimental de los británicos, con Larkin y Auden a la cabeza» (Clark en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 166). Al nutrirse de estas lecturas, su poesía «no oculta ese rostro agrio del capitalismo consumista» (Morante, 2016: 25) (aunque no a la manera que lo hiciera y lo harán los poetas de la conciencia crítica, que estudiaremos posteriormente), como sucedía en las obras de Gil de Biedma (recordemos, por ejemplo, versos como «a vosotros pecadores / como yo, que me avergüenzo / de los palos que no me han dado, / señoritos de nacimiento. / Por mala conciencia escritores / de poesía social» (1998: 75-76). Era ello central, como se ha visto, en el existencialista *Los hijos de los hijos de la ira*, que se sostenía sobre una cadencia rítmica y formal de cariz tradicional para conformar unos versos en los que «el músculo vital contemporáneo y sus instrumentos de representación se diseccionan con crítico bisturí porque propagan una metafísica de la sospecha que exige la desmitificación» (Morante, 2016: 25). Así ha continuado en otras obras posteriores, en las que también encuentra sitio un gesto existencial, indagatorio y crítico en el que habitan tópicos intemporales como el amor y el discurrir del tiempo (Morante, 2016: 24) junto a los avatares propios de la sociedad postmoderna y tecnológica. Esto es, una actualización (o, mejor, una voluntad de actualización de la lírica de Gil de Biedma). Si en el inicio de «En el nombre de hoy» el poeta catalán utilizaba un lenguaje radiofónico, Ben Clark va a releer el lenguaje directo y sentimental de las redes sociales, en composiciones de «tuitpoesía» (Escandell, 2014) como «El fin último de la (mala) literatura», titulado, después, «El poema viral»: «Tú lees porque piensas que te escribo. / Eso es algo entendible. // Yo escribo porque pienso que me lees. / Y eso es algo terrible» (Clark, 2011; 2019: 44)¹⁸⁸. Sucede, también, entre el poema «No volverá a ser joven» de Gil de Biedma y versos de composiciones como «Omenaje a los poetas», cuyas intertextualidades exceden lo léxico y lo semántico para establecer también vinculaciones rítmicas: «Así se acaba el mundo, sin un *bang* / y sin un gimoteo: // se acaba entretenido en el asunto de vivir, / de ir viviendo sin causarles / demasiadas molestias a los padres, / a los hijos, a quien se nos acerque» (Clark, 2019: 35). Pero no solo sucede con Gil de Biedma, sino también con otros poetas de la Generación del 50: la figura de José Agustín Goytisolo es reclamada en «Árboles» a partir de unos versos de «La palabra» y la de Ángel González

¹⁸⁸ Sobre el proceso de viralización de esta composición de Ben Clark y sobre la difuminación de la autoría, véase Daniel Escandell (2018: 263-273).

en «Otro tiempo» que relea la famosa composición «Tiempo» a partir de sus versos «Otro tiempo vendrá distinto a este». Es, quizás, la unión de tonos una de las características fundamentales de la poética de Gil de Biedma (en la que se aprecian la conjunción de lo «nostálgico-elegíaco del recuerdo [que] se alterna con lo irónico-subversivo que rectifica la experiencia. La tensión entre los dos tonos produce dramatismo, que con frecuencia se materializa en ironía» ([Voutsas, 2014: 21]) que está también muy presente en la obra de Ben Clark. Sirva, como ejemplo, tomado entre otros muchos, la composición «Lorca imprime su tarjeta de embarque (1898-2018)»:

Todavía eres joven
porque no es necesario que hagas scroll
al elegir el año en que naciste
al facturar en Ryanair. (El año
que viene es otro tema.) Pero mira,
gira la rueda y baja hasta el final
(Giraba, / giraba la rueda).
Verás el año mil
ochocientos noventa y ocho; el año
en que nació García Lorca alguien,
alguien en Ryanair con mucha fe
(alguien a quien yo amo desde ahora)
ha imaginado un Lorca
con ciento veinte años y ninguna
bala en el pecho frente a la pantalla,
introduciendo el código
de la reserva, el mail (¡el mail de Lorca!)
y eligiendo el asiento (ventanilla)
y dándole a imprimir (la vieja escuela)
y pensando en el viaje
y en la vida con ciento veinte años
y ni una sola bala.
(Clark, 2019: 80).

Las incursiones en los itinerarios de Jaime Gil de Biedma, Luis Cernuda, Ángel González o Francisco Brines, ligados con el discurso intimista tomado de Eliot y Borges, se materializan también, en opinión de Morante (2016: 15) en la poesía de Pablo Núñez (Langreo, 1980). Las reminiscencias de la infancia, concebida desde una nostalgia crítica, como sucediera también en buena parte de las composiciones de los poetas del 50, se dejan entrever en los versos del escritor asturiano, que concibe el tiempo no como una sucesión de fragmentos aislados, «sino como paréntesis vitales que se solapan y conexianan, que se expresan con la misma oz y dejan entre las manos indicios similares» (Morante, 2016: 15). Sucede, por ejemplo, en la vuelta a los orígenes que plantea «El pazo», de su libro de significativo título *Lo que dejan los días*, de 2014:

Entonces, en aquel rito de infancia,

entre ruidos extraños y enseres de otro tiempo,
totalmente quietos a la espera del miedo,
creyendo ver nítidas manchas
de sangre en la pared,
descubrimos al fin el matiz que diferencia
lo real de lo incierto, lo terrible del juego,
el amor del disparo que atravesó la puerta.
(Núñez, 2014: 15).

Anclada también a un juego de recuperación memorística desde lo nostálgico, funciona la poesía de María Alcantarilla (Sevilla, 1983) en títulos como *Ella: invierno* (Valparaíso, 2014) o *La edad de la ignorancia* (Visor, 2017), que nos plantean una vuelta (como Rilke) a la patria de la infancia desde la que se rescatan, con una marcada conciencia de género (que orilla el *gender fluid*: «Reconozco a menudo al hombre que me habita» [2017: 15]), los recuerdos que permitieron conformar la identidad del hablante lírico¹⁸⁹. No es la suya una poética de la anécdota, sino que la experiencia lectora se manifiesta a partir del intimismo y de la introspección y se materializa, al cabo, en unos versos que no dudan en utilizar un aparataje simbólico inspirado no solo en la Generación del 50, sino también en buena parte de las mujeres del 27 o en escritoras como María Victoria Atencia: «El punto de vista verbal es un decir de voces que fluctúa entre la mirada omnisciente y la implicación directa, entre la crónica objetiva del estar, como si una presencia cercana intuyera cada acto y lo anotara con certera precisión, y el verbo introspectivo que se abre a la tristeza y busca en los espejos del pasado» (Morante, 2016: 22-23). Como suele suceder en estos jóvenes poetas, también tiene cabida la reflexión existencial, pues su poética (como sucedía con Ben Clark) toma conciencia de brotar de un mundo en crisis, donde el sujeto se siente lanzado hacia una vida tan interconectada como solitaria: «Pero, en el fondo, qué importa ser mayor o ser un niño / si el miedo es casi igual y la alegría / a pesar de la estatura. / Tenemos la verdad frente a los ojos / y solo existe el mapa que sentimos dolernos entre líneas, / olvidado el conjunto y su débil rumor tan parecido. / Qué importa si hoy no sabes el sentido, / la razón de estar yendo hacia algún lado / en el que nadie te espera y, sin embargo, acudes» (2017: 23). La memoria, así, como sucede en «Al teléfono», se torna refugio de los afectos, pero, también, en un

¹⁸⁹ Dice, sobre este detalle, Javier Cencillo: «María Alcantarilla necesita explorar su identidad para exponer su visión sobre el mundo, ese lugar en el que se ubica pero a donde algunas veces no siente pertenecer. Por eso acerca hasta su historia a personajes secundarios como “El visitante”, que es también el nombre que da título a la segunda parte del poemario. “A veces es más fácil, es menos dañino mirarse en tercera persona para descubrir que también somos eso que no nos gusta, eso que no termina de convencernos”, asegura la autora, aunque, eso sí, reconoce que todos los personajes son ella misma» (Cencillo, 2017).

movimiento dual, lugar de tensiones perpetuas: «Lo único que escucho es el pasado / leyéndose en tu voz, como aquel tiempo: / *El año en el que Buttercup nació / una criada de cocina francesa llamada Anette / era la mujer más hermosa del mundo*» (2014: 17).

Las reminiscencias nostálgicas asoman, en el caso de *Las cosas en su sitio*, de Daniel Fernández Rodríguez (Barcelona, 1988), en un regreso a los espacios y paisajes de la infancia, simbolizados por Tejerina, la villa leonesa de donde procede la familia del autor: «Que otros ansíen libertad, / tiempo infinito o ser felices. / Vuelva a mí el gozo de creer / que nadie en Tejerina / conocía el moral de Los Horales», leemos en «Verano del 94» (2018: 30); en «Tejerina», nos encontramos versos como los siguientes: «el agua del reguero me devuelve / a mi abuelo tallando la madera / de un barquito que surca mis recuerdos [...] la luna de tus noches es la misma / moneda que alumbró los tenues pasos / de aquel paseo lento entre las eras; / y qué decir de aquellos besos (sueños), / que fueron los primeros... Tejerina» (2018: 25). Nacen muchos poemas, dice el autor, de anécdotas cotidianas de cuando era niño que son en parte autobiográficas, aunque lo poético sea ficción, pero elaborada, continúa, con materiales que proceden de la propia vida (EFE, 2018). Frente a ellos, emerge el presente de la urbe que habita el hablante lírico en composiciones como «La ciudad»: «En el tranvía se recuerda que andan / los carteristas al acecho, / y vuelves a meter en los bolsillos / las manos como entonces. / Compras un par de discos a unos chicos / que acercan el folclore a los turistas, / y tomas un café en el bar de moda. / En el hotel hay un espejo / con un hombre mirándose» (2018: 32-33). Es, precisamente, el desdoblamiento del hablante lírico, materializado en muchas ocasiones a través de la imagen del espejo, el que más recuerda (junto con el ritmo y la versificación de los poemas, que tanto beben también de la tradición áurea, a la que Daniel Fernández Rodríguez ha dedicado su tesis doctoral), como dijera Pérez Azaústre (2018), la alargada sombra de Gil de Biedma que se deja entrever a lo largo de todo el poemario. En «Contra Jaime Gil de Biedma» el poeta decía «y te paras a verte en el espejo / la cara destruida, / con ojos todavía violentos» (1998: 143); Daniel Fernández Rodríguez, por su parte, transita estas geografías líricas desde la composición que abre el poemario, «Querido compañero» que, de nuevo, orilla el hartazgo existencial contemporáneo:

Querido compañero, amante, amigo:
bien sé que algunas veces te levantas,
cansado de aguantarme tantas noches,
a decirle al espejo que ya está,
que se acabó la historia entre nosotros.
Haciéndome el dormido, te he observado

desprenderte con asco de las sábanas
y caminar –descalzo, con lo mucho
que te molesta cuando yo lo hago–
con paso silencioso. Te agradezco
la discreción. Supongo que ya sabes
que estoy al tanto de tu hartazgo. Quiero
pensar que tus cuidados nos e deben
a tus buenos modales, sino a un último,
inconfesado intento de rogarme
que te siga, hasta ver en el espejo
mi rostro soñoliento y triste y solo.
(Fernández Rodríguez, 2018: 13).

Muy Jaime Gil de Biedma, afirma Luis Alberto de Cuenca en la contraportada del libro, «pero sin protocolos de denuncia social ni de otro compromiso que no sea el de la escritura y el de la autobiografía» (Cuenca en Fernández Rodríguez, 2018: contraportada). Lo afirma, también, el propio autor: «Los poemas de González siempre me acompañan. Se leen tan bien, parece que le escuchas hablar cuando lo lees. Y tiene esa ironía tan fina que es tan difícil de manejar en la poesía. De Gil de Biedma me impresiona su inteligencia» (Fernández Rodríguez en Sala, 2019). De ellos, en definitiva, así como de Gabriel Ferrater (a quienes une, además, Barcelona), toma los temas principales de su poética que podemos observar en los versos anteriores: el amor y la recuperación del paraíso perdido, pasados, como dice Carlos Sala (2019), por el tamiz de una melancolía que nunca se lee como una tristeza, sino como un triunfo, un tesoro que ha conseguido mantenerse en la memoria.

Más allá de Ángel González, de Jaime Gil de Biedma o de José Agustín Goytisolo, cabalgan las composiciones de Rafael Banegas Cordero (Barcelona, 1989) sobre el magisterio de Claudio Rodríguez, que es convertido en permanente fuente estética¹⁹⁰. Del autor de *Don de la ebriedad* toma Banegas Cordero el valor simbólico de la palabra

¹⁹⁰ Debemos remarcar que no quedan olvidados Ángel González, Jaime Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo, ni tantos otros, tal y como indica el poeta en la nota final de *Simulacro del frío*: «he incluido entre los míos versos de otros poetas, a veces simplemente copiados y otras veces reformulados, y, aunque están marcados en cursiva, no está de más recordar su autoría. En “Albada futura” los dos versos en cursiva son de Jaime Gil de Biedma; en “Canto particular”, introduzco cambios en uno de José Antonio Muñoz Rojas (del poema “Señor que me has perdido las gafas.” y reelaboro el título de un libro de José Agustín Goytisolo (*La noche le es propicia*)» (Banegas Cordero, 2013: 62). En una entrevista, el poeta reflexiona sobre sus fuentes y las amplía a otras épocas y autores: «En mis primeros dos libros, sobre todo, se aprecia esa querencia a la claridad, a la dicción más limpia y áspera de ciertos poetas de posguerra y espero, además, que se encuentren allí diálogos y reescrituras con ellos, aunque también leí bastante a José Miguel Ullán, por ejemplo, o a Vázquez Montalbán, que no están en esa línea. El Siglo de Oro lo empecé a aprender a leer más tarde, con 24 o 25 años, gracias a Gemma Gorga, brillante profesora de la Universidad de Barcelona (además de poeta en catalán), que durante un curso de máster nos dio muchísimas herramientas para acercarnos a la literatura de esa época, y de ahí que en mi último libro aparezcan Garcilaso o Francisco de Aldana, por ejemplo» (Banegas Cordero en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 427).

aplicada a la naturaleza y la voluntad de atravesar lo aparente para llegar a lo ocultado: para mí, dice el poeta, «Claudio Rodríguez es un poeta tremendamente político, léase social (y no se piense de nuevo en el marbete de *poesía social*)» (Banegas Cordero en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 428). «Pobre de aquel que mire / y vea claro», decía Claudio Rodríguez en una de sus composiciones más señeras. Idea esta que, indudablemente, late ya en el título de su poemario *Simulacro del frío* (tan Baudrillard, por otra parte) y se desarrolla en los versos del díptico que conforman la primera y la última composición:

SIMULACRO DEL FRÍO (EL POETA) Nos quedamos en manga corta y salimos afuera. Notamos el frío atravesando nuestra escasa ropa, sufrimos juntos: compartimos el hielo, fumamos cigarrillos. Pero cuando la piel se me volvió roja y el temblor era ya permanente, un gesto me indicó que entrara. Mirasteis por la ventana cómo me bañaban en agua caliente, cómo me tapaban con mantas y me consolaban las brasas de una candela. Yo miré más tarde hacia ella y ya no os reconocí. Con veinte minutos de simulacro ya había tenido suficiente.

(Banegas Cordero, 2013: 19)

SIMULACRO DEL FRÍO (EL LECTOR) Nos quedamos en manga corta y salimos afuera. Notamos el frío atravesando nuestra escasa ropa, sufrimos juntos: compartimos el hielo, fumamos cigarrillos. Pero cuando la piel se os volvió roja y vuestro temblor era ya permanente, un gesto os indicó que entrarais. Miré por la ventana cómo os bañaban en agua caliente, cómo os tapaban con mantas y os consolaban las brasas de una candela. Algunos mirasteis más tarde hacia ella y ya no me reconocisteis. Con veinte minutos de simulacro ya habíais tenido suficiente.

(Banegas Cordero, 2013: 60).

Sucede, también, en *Segundo domicilio*, de 2017, en el que «Dislocación de los amantes» manifiesta explícitamente la intertextualidad ya desde los versos de apertura tomados de Claudio Rodríguez: «Si tú la luz te la has llevado toda, / ¿cómo voy a esperar nada del alba?», de *Don de la ebriedad*. Dice así:

Nunca supe qué fabriqué
las tardes en que me faltaste,
ni qué fabrica tu cabeza
cuando amaneces los domingos
risa y pobre pero conmigo,
y compramos algo de vino,
y con pan y arroz celebramos
nuestra muerte y resurrección

y a media tarde
suena el teléfono
y te vas, te tenías que ir, te habías ido ya,
y yo apuraba el vaso
y pensaba que esta vez sí.
(Banegas Cordero, 2017: 23).

En esta línea de sublimación de una experiencia vital o estética lejos de lo abstracto (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 9) camina, también, la obra poética de Cristian Alcaraz (Málaga, 1990) cuyas composiciones «exploran, reclaman y explicitar las retóricas del cuerpo, ligadas a un discurso de identidad de género o sexualidad» (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 13). El sujeto lírico, dice Ariadna G. García, se construye y se afirma en su sexualidad: «El desfile de parejas, de encuentros con anónimos en baños, de ligues virtuales a través de la realidad 2.0, de esperanzas y de frustraciones, modelan a un sujeto que se busca a sí mismo por medio de los otros» (García, 2013). Este elemento, común en autores de diversas líneas estéticas (desde la conciencia crítica de Gata Cattana o La Conirina a la experimentación lingüística de Berta García Faet o Laia López Manrique, pasando por el gesto más silencioso de Gema Palacios), es central en la obra de Alcaraz, tanto desde el punto de vista del sexo («Ciudades despobladas», con referencias a la masturbación, de *La orientación de las hormigas*) como desde la enfermedad, en «Síndrome de Diógenes», de *Turismo de interior*:

podrirse dentro de una habitación
cada vez más oscura
en este paraíso solo respiran los insectos
has aparecido con dos cajas
te llevas el desconsuelo y la levedad
solo dejas basura
entre mis dientes
y pasan los años
se desintegran los músculos la moqueta
los cuchillos
se oxidan
los pomos de las puertas
la palabra mudanza futurosinti
duele tanto
los gusanos empiezan a tragarse todas tus fotos
mis piernas sin ti los ojos sin tus ojos
extraños
es un paraíso en pasado
felicidad en paredes juicios de vecinos
no querer olvidarte nunca

(Alcaraz, 2013: 23)¹⁹¹.

En el interconectado mundo contemporáneo, la juventud creadora contrapone a la plasmación de la cotidianeidad propia de las poéticas experienciales (tanto del medio siglo como de las últimas décadas) el motivo del viaje como generador y mito último del discurso poético (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 13). Un caso paradigmático es el de Laura Casielles (Pola de Siero, 1986), cuya poética, que aúna el nomadismo con la reflexión sobre el género, fue reconocida institucionalmente en 2011 con el Premio Nacional de Literatura en la modalidad Poesía Joven Miguel Hernández gracias a *Los idiomas comunes* (2010). En su opinión, la poesía tiene que ver con hacerse cargo del tiempo en que se vive, de formar que el compromiso del poeta radica en encontrar el lenguaje que sepa contarlos (Casielles en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 304). Por ello, afirma, «No me parece particularmente interesante una poesía cerrada sobre sí misma, que no mire afuera [...] Para mí la escritura tiene sentido en tanto comunicación, y en tanto comunicación lo más abierta posible. Poesía para todos, despojándola de ese halo de exclusividad que solo beneficia a los mandarinos» (Casielles en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 304), sin que ello quiera decir que sea necesario simplificar el mensaje. El monólogo dramático que estructura muchos de sus versos parte del yo (de sus experiencias, al cabo, como sucediera en las reinterpretaciones que Gil de Biedma hiciera de Langbaum) para excederlo hacia una comunicación con el (nos)otro(s). «Primera conjugación», de su poemario *Los idiomas comunes* es, quizás, el ejemplo más claro de todo ello:

Encontrar las palabras
elementales. Aprender
cómo decir *perdón* en el idioma del que irrumpo,
y *buenos días*, y *toma*
y *he venido a conocerte*, aprender
cómo decir gracias en el idioma

¹⁹¹ También la obra de Cristian Alcaraz nos presenta un marcado gesto existencial, que ya Ariadna G. García supo entrever en *La orientación de las hormigas*: «El sujeto que enuncia se instala ahora en la incertidumbre existencial. Duda del valor de la experiencia, ignora cómo alcanzar sus sueños, se cuestiona la vida y el lenguaje (¿podemos representarnos cabalmente por medio de palabras?), desconoce quién es. El poeta connota la desazón, la angustia y la soledad con imágenes violentas o escatológicas. El mundo se derrumba y descompone lo mismo que se extingue una certeza. Nihilista a ratos («He perdido la voluntad de sobrevivir» p. 36), *La orientación de las hormigas* nos muestra la decadencia de un individuo, y por extensión, del conjunto de los seres humanos. Son los tiempos que corren. Es hijo de su época; y nieto del binomio Buñuel/Kafka. Las hormigas del título parecen aludir a las del corto *Un perro andaluz*, que pregonan la muerte del sujeto, el deterioro de la civilización, el fin de un estilo de vida. A su vez, el hombre se transforma y no se reconoce en el espejo. Como Gregorio Samsa, se animaliza: «Soy la hormiga que lleva sobre sus hombros/ las vísceras de los que han caído» (p. 20). Podemos interpretar esta imagen como un símbolo de esa parte de nuestra sociedad que se alimenta del dolor ajeno, que se nutre de la desgracia para fortalecerse y subsistir» (García, 2013).

de los que también rasgan
y también
se desgarran,
cómo decir
café, cariño, patria,
shalom, salam aalaikum, aprender
cómo se dice pasa, entra, esta es mi casa
en un país al sur del que apenas
quedan ruinas, aprender
obrigada, spasiba, aprender
qué colores no existen en las lenguas de África.
Y cómo responder que sí en Pekín.
Llegar a las ciudades y descubrir
los entresijos del mercado,
entender,
aprender
cuál es en cada tierra
la etimología de *alma*, y de qué modo
saludaban al miedo los bisabuelos.

Encontrar las palabras elementales.
Y luego hablar.
(Casielles, 2010: 40)¹⁹².

Hablamos, por tanto, de una memoria común que es tamizada por el hablante lírico (por su máscara, en definitiva, que se re-construye desde lo nómada¹⁹³), desde la consciencia de su lugar hasta cierto punto privilegiado y siempre generacional, que no pierde de vista, como puede observarse en las palabras de la autora, la reflexión sobre el género:

Yo creo que nuestra generación ha pasado por dos cosas: hemos tenido el viaje más fácil que las generaciones que nos precedieron (el *interrail* y el *erasmus*, por decirlo de una manera rápida y simple) pero también algo que es donde se produce el

¹⁹² Sobre esta composición, leemos en la tesis doctoral de Miguel Pérez Montagut: «En lo que respecta al lenguaje de Casielles, va en consonancia con lo anteriormente expuesto acerca de su afán por erigir en su poesía un refrescante monumento poético al entendimiento y la apertura a una pluralidad de perspectivas, a “escuchar cómo cuentan otros el mismo relato, mantener el respeto a lo complejo sin reducirlo. La reivindicación, la búsqueda, es que esa sea la manera de dialogar con la herencia, con el vecino, con una misma, con las cosas que ocurren”» (2015: 253).

¹⁹³ Dice Romero Velasco sobre Laura Casielles: «Para este sujeto frágil se impone, por tanto, una tarea de constante re-construcción, una auténtica hermenéutica del sujeto, por decirlo con Michel Foucault, un cuidado de sí en el sentido que también lo emplea Paul Ricoeur. Cuando hace unos pocos años empezábamos el estudio de esta poesía, utilizamos la noción de poética de la apertura, con el que queríamos señalar el poema como espacio no de egótica efusión sentimental ni advenimiento místico de verdades trascendentes, sino como espacio de diálogo, de invitación o petición de la comparecencia del Otro bajo la forma del Tú que jugaba un papel tan fundamental en esta tarea de reconstrucción del Yo. Posteriormente hemos encontrado el gran apoyo que supone la noción de apertura en una hermenéutica de raíz heideggeriana para el tipo de lectura que queremos realizar. La pertinencia del tratamiento hermenéutico de la problemática del sujeto migrante en las dos poetas se justifica no sólo por esto, también por la preeminencia, como podremos comprobar, de la forma del diálogo y la pregunta en la obra de ambas, que implica una actitud comunicativa, epistémica, poética al fin y al cabo, muy concreta» (2018: 34).

conflicto que es que lo hemos asumido como algo necesario, una especie de rito de paso, aunque sólo sea desde el punto de vista de la formación. Nosotras nacimos cuando España pasó a formar parte de Europa de manera oficial. Eso marca y tiene que ver con cómo vemos el mundo: interesa que no tengamos raíces, que dé igual estar aquí en otra parte. Entonces: sí al viaje cuando se quiera, la vida en viaje, pero que no sea por obligación. Aquí están pasando muchas cosas y es un lugar que construir, tenemos que contribuir a que este país, esta ciudad, esta comunidad sean lo que queremos que sea; tenemos que tener cuidado con esa idea de que somos extremadamente móviles e intercambiables (...) es un rasgo generacional el habernos dicho “tenéis que comeros el mundo, vosotros que lo tenéis fácil no podéis renunciar a nada”. Y creo que hay un componente de género porque a las mujeres de nuestra generación se nos ha dicho que tenemos que comernos el mundo, tenemos que hacerlo todo, ser independientes, no atarnos a nada, y aunque eso es maravilloso también la casa es importante, saber a dónde volver. (Casielles en Romero Velasco, 2018: 33).

En *Los idiomas comunes*, como sucede en buena parte de la lírica de Casielles, se produce una fusión de horizontes entre la cultura occidental de la autora y el mundo árabe, desde la que se lleva a cabo una crítica hacia la tradición recibida a partir de una toma de conciencia histórica (Romero Velasco, 2018: 34-35). Ello tiende a plasmarse en poemas narrativos («Lo que dijo el comandante de la revolución que soñamos» o «Vindicatio originis») que pretenden «escuchar cómo cuentan otros el mismo relato, mantener el respeto a lo complejo sin reducirlo» y en los que el hablante lírico habla «Contra la fijación, la norma, el imperio de la ley y la propiedad, [pues] quizás sean preferibles la aventura, la indagación y las preguntas, el viaje, el asombro, el encuentro, el debate, el aprendizaje, las posibilidades...» (Casielles en Gómez Vaquero, s.f.). Sucede, también, en *Las señales que hacemos en los mapas*, de 2014, construido a partir las experiencias de un viaje por Marruecos: «una colección de postales: un cuestionamiento de la tradición, una reivindicación de las pequeñas historias protagonizadas por los habitantes de las ciudades frente a los grandes nombres de la Historia, una celebración de la comunidad más allá de las fronteras» (Romero Velasco, 2018: 36)¹⁹⁴. Incluso, en este poemario nos encontramos con unas anotaciones poéticas finales tituladas «La historia desde el punto de vista de los nómadas» en las que la autora reflexiona acerca de la vida

¹⁹⁴ Este poemario, dice Miguel Pérez Montagut, «ofrece una continuidad respecto al anterior, toda vez que la poeta ya está de vuelta en su país de origen y su perspectiva cambia ligeramente, evocando desde la distancia los paisajes y situaciones que la inspiraran en Marruecos» (2015: 262).

como elemento móvil y como búsqueda, detalles estos que permiten solidificar la líquida identidad contemporánea: «Distinción: ¿es nómada quien se va por la miseria del aquí? // Hoy, en nuestras ciudades trazadas sin dejar sitio para el camino, ¿quién es el nómada? / En el régimen monetario de la circulación de personas, ¿quién es el nómada? / En el ideal consumista e individual del desarraigo, ¿quién es el nómada? / Distinción: ¿es nómada quien se va siguiendo sueños dorados?» (Casielles, 2014: 82). Es así como la obra de la asturiana, dice Miguel Pérez Montagut, «se encuadra en un momento histórico con una problemática muy específica y a la que no renuncia. Nos referimos a lo que se ha dado en llamar el “choque de civilizaciones”, principalmente entre el mundo árabe, que tan bien conoce desde dentro, y Occidente» (2015: 254). La palabra (sobre la que se reflexiona constantemente: «Ya sé decir jacaranda, / flor de doble primavera, / venga a nosotros tu color / si algún día no encontramos el camino a casa» [Casielles, 2014: 13]) se instaura en lo histórico, en su condicionantes, para decir sobre ello desde una visión colectiva tamizada por la experiencia propia de la autora, de manera que su obra se inserta, así, desde un posicionamiento crítico, en los procesos materiales que han marcado y marcan la perpetuación de un *status quo* que ha ubicado a las mujeres en los márgenes del discurso: porque la mujer, desde su perspectiva, es también migrante de su propio territorio, debido al pensamiento heteropatriarcal que ha sostenido y sostiene el entramado social y que ha generado, por ende, una *violencia* en el sentido que Butler dio al término (Butler, 2006)¹⁹⁵. La poesía se convierte, en este sentido, en un medio privilegiado contra «El automatismo y las inercias del pensamiento, contra lo que parece que ya sabemos cómo es, contra el tópico y lo que viene dado, contra el pensamiento que no es pensamiento, contra las certezas que damos por hecho que ni siquiera son dudables» (Casielles en Pérez Montagut, 2015: 275)¹⁹⁶. Un claro ejemplo es «Alhucemas. Hoja perenne versus los nombres del poder»:

¹⁹⁵ Dice Laura Casielles: «No hay ningún espacio que se salve del patriarcado, así que el de la poesía tampoco. Por supuesto que la atraviesa, desde lo que escribimos y no, hasta cómo se nos lee, pasando por las condiciones de publicación y difusión. No hablamos desde el mismo lugar porque, siendo el género una construcción cultural, evidentemente incide en qué contamos, desde dónde y con qué lenguajes. La voz masculina ha sido la legitimada como universal, dejando lo sexuado como particularidad. Una falacia que solo se resuelve poniendo en cuestión esa supuesta universalidad y entendiendo que todo discurso es situado. La escritura de mujeres –cuando no intenta reproducir, precisamente, las voces de la masculinidad que los cánones nos han enseñado que son las únicas válidas, cosa que a muchas nos ha ocurrido en algún momento y en alguna medida– pone sobre la mesa otras historias, otras miradas, otras prioridades, y esto me interesa. Como mínimo, si no, una parte de la visión posible del mundo nos estaría siendo hurtada» (Casielles en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 305).

¹⁹⁶ Se deriva, de ello, la función social del poeta: «Me parece tan difícil y tan diversa la pregunta que lo único que puedo hacer es recomendar un libro, que precisamente está en Libros de la Herida, De la poesía, del asturiano T. S. Norio. Es un libro muy extenso y compuesto por fragmentos, que recogen infinidad de

No nos llaméis primavera
si con eso queréis decir joven flor de los encarcelados,
hermosura que no va a durar.

Somos el brote verde
pero también
la hostilidad impenetrable del invierno,
la tenaz pesantez del verano,
un otoño que despoja de su peso a las ramas para que renazcan
mejor.

Llamadnos todos los nombres del año.
No nos llaméis jardín.
(Casielles, 2014: 27).

De similares características es la obra poética de Martha Asunción (Madrid, 1986). También reconocida con el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía Joven (2012), por *Detener la primavera* (2011), sus composiciones brotan de un perpetuo sentimiento de pérdida (a partir de la infancia, pero, también, de su condición migrante en Calais, al norte de Francia) que conlleva un estado de desconcierto y apatía existencial que ya hemos percibido en composiciones de otros poetas contemporáneos. *Detener la primavera*, dice, de nuevo, Romero Velasco, «ofrece una perspectiva complementaria acerca del sujeto migrante, no ya como diálogo horizontal con otra cultura, sino con un componente básicamente temporal» (2018: 36):

Al sujeto migrante, perdido, le queda, por tanto, la memoria, la identidad narrativa de la historia que el sujeto se cuenta de su propia vida. *Detener la primavera* y en general toda la obra de Alonso abunda en estos poemas-rememoraciones de ascendencia proustiana, de recuperación del pasado familiar e infantil, recreaciones de escenas de su infancia. Y es en el recuerdo donde irrumpe de modo esencial el

libros y de documentos de diversa índole que dan medida de lo que ha sido, es o será la poesía en contextos de todo tipo en cuanto al tiempo, el lugar... Aproximaciones a la poesía desde la antropología, la sociología, la literatura... que recogen esa inmensidad de cosas que ha sido y es, desde el poeta que en determinadas culturas ejerce el oficio de cronista, o de sanador, o del que canta para mayor gloria del poder, o del poeta que es precisamente todo lo contrario, como los bufones, o poetas que en algunas épocas históricas eran casi profesionales, que cobraban por ello. La variedad ha sido tan enorme que es algo precioso, porque también da medida de todas las funciones sociales que tiene la poesía, y de las muy diversas maneras en que se puede vivir. Entonces esa idea que tenemos hoy en día, sobre todo desde el Romanticismo, del poeta como una especie de genio creador en su mundo, como un oficio —pero un oficio muy determinado, en un sentido también bastante cultista... Pensamos, por ejemplo, siempre en la poesía escrita, nunca hablamos de la oral, de la popular... Bueno, eso es sólo una parte: poesía sigue siendo mucho más. Y eso me recuerda también a algo que me gustaría poner en duda, que es esa imagen del poeta como creador movido por la inspiración: algo que los científicos tienen muy claro —y los artistas mucho menos claro— es lo de que somos enanos a hombros de gigantes, también en la creación. La creación no sale de la nada: es fruto del contexto social, de unas vivencias comunes y de una genealogía que traemos a rastras, de lecturas, etc. Discrepo bastante de esa imagen romántica del genio creador: uno en solitario consigue poca cosa, afortunadamente» (Casielles en Pérez Montagut, 2015: 275-276).

otro, el tú. La rememoración en la poesía de Martha Asunción Alonso toma la forma de un diálogo con los diferentes personajes que pueblan su pasado para, recuperando a esas personas y la experiencia que compartieron, recuperar la perdida identidad (Romero Velasco, 2018: 37).

La propia poeta afirma que «los temas que más han conectado con mi sensibilidad y mis vivencias, en estos últimos años, han sido los relacionados con el exilio de muchos jóvenes españoles al extranjero. También con cierto exilio interior: con el despertar desencantado a un presente que dista mucho de lo prometido» (Asunción en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 289). Es así como la poesía de Martha Asunción transita la aceleración (Virilio 1997a y 1997b) que ha caracterizado la líquida contemporaneidad baumaniana. Las ciudades, los espacios y la vida se convierten en una sucesión constante de vivencias que tienen como eje transversal la experiencia del sujeto migrante (por voluntad propia o ajena) y en el que, a su vez, tiene cabida el diálogo con la cultura popular, entendida no desde los presupuestos culturalistas de los novísimos, sino como un elemento cotidiano en la práctica vital de la autora. Citemos, como ejemplo sintomático, «Lost in traslation»:

Las ciudades pasaron por nosotros,
gasolina del tiempo vivido muy deprisa,
vida estrecha y pactada del semáforo en verde;
las ciudades pasaron por los rostros que entonces nos amaban,
máscaras de extranjero, mutuos clowns, niños un poco raros.

Cielo y volcado gris de Malakoff, polígonos de Barna,
y un tren de cercanías, la nieve en los raíles: Saint-Étienne.
Son ciudades que ayer fueron coraza, enormes,
juventud, madriguera, tiempo claro.
Vidas que fueron nuestras, vasos a rebosar.
Hoy estoy intentando sentir la sed de entonces,
relámpago en los pies, manos de luz:
la misma fe de entonces. Ser una chica buena.

Las ciudades pasaban como una lluvia oscura,
calaban nuestros cuerpos, nos quemaron.
No he olvidado Milán, ni esa niebla de Aosta
–Piamonte-novela, túnel de vuelta a casa:
Sólo podré beber si tú estás cerca...–.

Hoy estoy intentando volver a ser tan rubia,
frágil, tan triste y rubia,
que Tokyo no me entienda y tú me busques,
saltes de un taxi en marcha para hablar en mi oído,
persigas mi inocencia, Billy Murray.

(Asunción, 2011: 55)¹⁹⁷.

Podemos hablar, en cierta medida, de una «poesía vitalista», tal y como ha hecho Miguel Pérez Montagut (2015), que se preocupa más por la recuperación de los temas de mayor autenticidad de la tradición poética que de captar al lector con piruetas formales (2015: 287), que recurre al distanciamiento desde la ironía y el humor (2015: 288), que rechaza el papel de observadores y adquieren una conciencia de la *praxis* (2015: 288), que se expresa (por tanto) no mediante un yo totalmente oculto, sino a través de un ego débil proyectado hacia la exterioridad (2015: 289)¹⁹⁸, que abandona la dualidad esteticismo vanguardista – realismo experiencial que ha marcado la zona de confort de la cultura española de la Transición (2015: 290), que orilla el existencialismo pero desconfía del nihilismo (2015: 291), que continúa ubicándose principalmente en un espacio urbano (2015: 293), que sabe del eclecticismo de sus referencias culturales en la conexión con el otro (2015: 293) y que bebe de fuentes que provienen de diversas tradiciones, propias y ajenas a las fronteras españolas (2015: 295).

En este sentido, más apegada a la poesía latinoamericana (sobre todo cubana, a la que dedicó su tesis doctoral) es la obra de Bibiana Collado Cabrera (Burriana, 1985)¹⁹⁹. El nomadismo y la reflexión sobre el género se convierten en elementos estructurales de la poesía de la autora castellonense, ya desde su inicial *Como si nunca antes* (2013), en el que también se plasma la necesidad de repensar el lenguaje desde lo popular: «La clave está en entender que no existe una única tradición sino varias y en no asociarlas

¹⁹⁷ Sobre esta composición, dice Romero Velasco: «El sujeto así auto-constituido como migrante es un sujeto altamente volátil, que vive en la aventura y a la vez en el riesgo, en la libertad, pero en el desarraigo. Ambas poetas son muy conscientes de esta ambigüedad, y quizá el poema de Alonso «Lost in translation» sea el ejemplo más claro de que existe el peligro de que este modo de vivir conlleve un vaciado de la propia identidad» (2018: 34).

¹⁹⁸ En las entrevistas que realiza el autor, Laura Casielles habla de la individualidad de las sociedades contemporáneas en términos que bien podríamos relacionar con ese desapego al ego fuerte y el acercamiento al ego débil. La autora no dice en nombre ni en boca de los otros, sino que toma su experiencia para decir lo percibido y lo sentido, y lo hace desde una definida conciencia que involucra al lector en el proceso interpretativo: «Y lo que más me preocuparía es la tendencia al selfie en la escritura, al retrato de lo inmediato y al retrato de la individualidad separada de su contexto como forma de cultura, como una escritura de consumo inmediato, como más apropiada para un periódico, porque es muy contextual, muy coyuntural, pero qué percepción puede tener sobre ella el lector con un poco de perspectiva» (Casielles en Pérez Montagut, 2015: 275).

¹⁹⁹ Bibiana Collado Cabrera ha reclamado en numerosas ocasiones una mejor comunicación entre ambas orillas del Atlántico, criticando habitualmente el nepotismo de la cultura peninsular: «Contrariamente a lo que se pueda pensar, no creo que estemos en un buen momento de intercambio cultural, a pesar de todas las facilidades con las que contamos actualmente. El fin del *boom* y el *postboom* (que nunca miró con atención a lo poético) dio lugar a un creciente interés por otras literaturas que no son las hispanoamericanas. Como consecuencia, el panorama poético español continúa padeciendo enormes carencias en lo que respecta al amplísimo mundo americano. En conclusión: España sigue mirándose el ombligo» (Collado Cabrera en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 237).

exclusivamente con la idea de canon. Existe, por ejemplo, una amplia tradición de lírica popular que ha escapado en múltiples ocasiones a las nóminas oficiales pero que ha constituido un sustrato innegable de nuestra literatura. Este trabajo con lo popular resulta fundamental en mi concepción de la poesía» (Collado Cabrera en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 233). Es este un detalle muy patente en *El recelo del agua* (2018), en el que se integran palabras vinculadas al campo y a los usos lingüísticos populares que permiten al hablante lírico realizar un viaje a la semilla, a la infancia entre los campos de un pequeño pueblo de la costa mediterránea, sin que ello desactive el cariz político: «el fracaso de la modernización del país y el borrado de las clases bajas, como si mi madre (y tantas otras madres) no hubieran crecido en la miseria y el analfabetismo, como si en apenas una generación la brecha se hubiera salvado» (Collado Cabrera en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 234)²⁰⁰. Es, en este sentido, fundamental la imagen de la madre para insertar la palabra en lo histórico y material, siempre presente y vinculado a la dura tierra trabajada, así como para establecer un debate con las teorías de género²⁰¹:

²⁰⁰ Dice acertadamente García-Teresa sobre *El recelo del agua*, en unas palabras que bien pueden ayudarnos a comprender el relato que plasman las páginas del poemario: «La poeta parte de un registro narrativo desde el cual supera lo anecdótico para convertirlo en sinécdoque de todo un sistema social excluyente y machista. Con esa capacidad para sacar a relucir el símbolo desde lo concreto, sus piezas son retratos de episodios que revelan consecuencias no individuales, sino colectivas, de los mecanismos de dominación en una sociedad de clases. A su vez deshace el simulacro de progreso y los pasos en falso concebidos como herramientas de control a través del reformismo. Collado Cabrera concibe poemas firmes, que poseen un buen trabajo de contención, equilibrio y sugerencia de la emoción mientras mantiene el pulso narrativo de los episodios que rememora. Así, la autora lleva a cabo una reconstrucción de la memoria; de la memoria concreta de una trabajadora, de su madre. Lo hace afirmando la dureza de sus condiciones laborales y de vida y siendo consciente del velo que la percepción infantil arroja sobre la realidad. Se produce, entonces, un reconocimiento no ingenuo en la madre por el lugar heredado en la sociedad como mujer (las tareas, los cuidados, la servidumbre). Desde ahí, con ternura, rabia y determinación, trenza un canto a la persistencia del vitalismo por encima de las dificultades. De este modo, a través de la reivindicación individual, concluye realizando una reivindicación de la dignidad de una generación de mujeres; de su entrega y de su resistencia» (García-Teresa, 2018: 119).

²⁰¹ En una entrevista, Bibiana Collado Cabrera hablaba sobre la lógica patriarcal del campo literario a partir de unas experiencias particulares que, de alguna forma, se simbolizan y materializan en los versos de la autora: «El campo poético continúa reproduciendo lógicas patriarcales. A las poetisas se nos infantiliza, se nos minoriza, se nos trata con condescendencia, etc. Cotidianamente me encuentro con señores sin formación filológica de ningún tipo que me dan zafios consejos teóricos o comunes recomendaciones. El hecho de que yo tenga escrita una tesis doctoral de más de 500 páginas sobre poesía contemporánea parece no importarles lo más mínimo. Mi carrera investigadora resulta ninguneada diariamente por los grandes hombres de la poesía (editores, poetisas, críticos culturales, profesores...). Al mundo de la poesía le falta mucha formación, le falta leer mucho más allá del limitado corralito español. El problema es que esos grandes hombres, encerrados en su pobre circuito, se niegan a reconocer que una mujer joven posea más conocimiento (e inteligencia) que ellos. De este modo, nosotras tenemos que disimular nuestro saber y tragar saliva si queremos ser incluidas, mientras nos llaman “bonita”, “hermosa”, “pizpireta” y otras tonterías del montón. Insisto, el nivel de machismo en el mundo cultural (no solo poético) roza límites repugnantes. Mi experiencia es realmente asfixiante y lo peor de todo es que seguimos sin tener la libertad suficiente para citar con nombres y apellidos a esos hombres que nos ensombrecen (y acosan y abusan y...)» (Collado Cabrera en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 233-234).

Hoy decido enunciarme
desde los relatos de la tierra dura
y los inviernos de piedra y cal
que no he vivido.
Hoy decido que yo
debería ser feliz
porque mi vestido fue blanco,
porque no vi partirse
cayados contra las higueras
ni me herí las manos con las vides.
Debería estar siendo feliz
porque yo sí sé quién es don Antonio
y leí sobre la tierra de mis padres
en los cuentos de Max Aub.
Porque yo sí soy maestra
aunque no haya vivido en Francia,
aunque conserve y disimule
el miedo ancestral
de los de abajo
a no saber nunca lo suficiente.

Será porque guardo
la memoria del frío en los huesos,
el recelo del agua en el pozo,
las palabras del hambre en las manos.
Y un temblor hondo que ata
cada vez que miro a mi madre
que también se llama María
y aún recuerda a qué edad
bajó del cerro.
(Collado Cabrera, 2018: 23).

Hablamos de una poesía, al fin, «Atravesada / por el lenguaje de mi madre» (Collado Cabrera, 2018: 15), consciente de que «Mucho tiempo después / seguimos escribiendo / en los márgenes» (Collado Cabrera, 2013: 43), que focaliza en lo corporal (como sucede en la sección «Nervio y arterias» de *Como si nunca antes*) entremezclándolo con el nomadismo, ambos concebidos como disparadores poéticos en composiciones de que transitan diversos espacios de Cuba como «La llamada» («Los almacenes *La época* cerraron» [2013: 14]), «La casa» («Aire estancado / esperando el ciclón del trópico» [2013: 15]), «Cimarroneándose» («Esta isla contraída en las vértebras, / quebrándose la médula, / abriéndose las venas» [2013: 21]), «Habaneras» («¿Por qué susurran / las habaneras» [2013: 22]), «Liminar» («Me inventé una infancia / en Sancti Spíritus / o en Camagüey [...] Me imaginé camino de La Habana» [2013: 24]) o «Sístole» (que ejemplifica, a las claras, la problemática relación que Bibiana Collado Cabrera establece entre la realidad material y su propia intimidad):

La nervadura atroz de esta ciudad
se me despliega

en la piel.

Bajo los soportales,
muecas desvencijadas.

Apuntalo las venas en la sangre
para no vaciarme,
a quemarropa,
en sus esquinas.

Al caminar noto una contracción
de carne en las entrañas.

La Habana es una sístole perpetua.
(2013: 13).

Un caso también similar es el de Verónica Aranda (Madrid, 1982), cuya poética parte, en palabras de la propia autora, de la tradición hispánica (Siglos de Oro, Modernismo, Generación del 27) que se deja entrever en el estilo y la métrica, así como en las tradiciones árabes y orientales (principalmente el *haiku*), que matizan su concisión y su dimensión contemplativa (Aranda en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 24). Es autora de libros de significativo título en cuanto al carácter nómada de la escritura como *Poeta en India* (2005), *Alfama* (2009), *Café Hafa* (2015), *La mirada de Ulises* (2015), *Otoño en Tánger* (2016), *Épica de raíles* (2016) o *Dibujar una isla* (2017), muchos de cuyos poemas se han reunido en la antología *Mapas* (2018), y que plasman, al fin y al cabo, sus propias experiencias a lo largo de su carrera como escritora e investigadora en numerosos países extranjeros (India –donde realizó su doctorado y que ha marcado indefectiblemente su poética²⁰²–, Marruecos, etc.). Un viaje, al cabo, material, pero también interior:

Creo que mi poesía es bastante visual, parte de la contemplación de los lugares visitados, vividos, pero también bebe mucho de la pintura. Doy mucha importancia al cromatismo, a interiorizar la luz. Formas y mapas que se interiorizan y que son, asimismo, parte de ese viaje interior, de esas reflexiones desde el nomadismo, donde siempre somos distintos y podemos vivir otras vividas mientras dura el periplo. Es una paleta con multitud de colores diferentes [...] Mi poema de cabecera es Ítaca, de

²⁰² Dice la autora sobre India: «Todos los lugares marcan de distintas maneras y te aportan mucho, vivencias muy variadas, pero ninguno como la India. Además de una experiencia muy curtidora y un reto constante, es un mundo tan diferente y lejano, con otros códigos, costumbres, religiones, múltiples contradicciones, donde te tienes también que reinventar y vives experiencias muy intensas. Te enfrentas a muchas cosas en el día a día y dificultades, y las ciudades indias pueden ser una vorágine que te atrapa, para bien y para mal. Por tanto, cuesta mucho regresar de allí. En mi poesía no deja de ser un tema inagotable, que siempre vuelve, de alguna manera» (Santaella, 2017).

Kavafis, y esa filosofía del viaje que se prolonga y nos enriquece con experiencias y conocimiento. El yo poético nómada puede ser Ulises y Penélope al mismo tiempo [...] La escritura para mí es una forma de meditación, de romper un poco el caos y estar más en comunión con el mundo y la naturaleza, hace que me sienta mucho menos extranjera en países lejanos. Escribo para atrapar instantes intensos, para registrar esos pequeños detalles de los viajes que, de otro modo, se olvidarían, y para poder expresarme en esos páramos donde no llega el lenguaje cotidiano. (Aranda en Vázquez, 2018).

Sus composiciones, que parten de lo figurativo (de corte experiencial) para alcanzar también registros más simbólicos, en los que no se descarta el eclecticismo cultural (la voz, por ejemplo, de Conchita Piquer transita los versos de *Tatuaje* [Partzsch, 2010]) ni la reivindicación de género, toman lo nómada y el viaje como impulso creador desde el que reflexionar sobre los condicionantes que marcan el devenir de las sociedades contemporáneas: «Entiendo la poesía como un paréntesis existencial que me permite descubrir el mundo que me rodea, dejar testimonio de los lugares transitados y elegir una perspectiva para mirarlos y poder sumergirme en la exploración y el anhelo de belleza y justicia social» (Aranda en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 25)²⁰³. Valga, como ejemplo, «La mendiga del templo», de *Épica de los raíles*:

Palpa despacio los fragmentos
de una vasija rota.
Entre la lluvia y el anonimato,
elige cada día un escalón del templo.
Marcar el territorio
con almendras amargas
le hace más vulnerable.
(Aranda, 2016: 23).

Hablamos, pues, de una reconocida y premiada obra (un elemento, como vemos, común en varias de estas autoras, lo que nos indica una institucionalización de lo nómada y de lo experiencial) que ha sido calificada por José Luis Morante como una «poesía en tránsito» (2016: 20) en la cual «La evocación y el recuerdo de itinerarios son

²⁰³ En otra entrevista, afirmaba: «El viaje es el gran motor que impulsa mi escritura. Decía Rudyard Kipling que «entre los dones de la tierra hay pocos placeres comparables a la alegría de entrar en contacto con un nuevo país». Mi poética intenta captar esas emociones, cuando nos sumergimos en mundos nuevos y se avivan los sentidos, y propone un viaje que participa de lo introspectivo y de lo físico [...] Siento el impulso estando en ellos y la necesidad de hacer una inmersión en esa nueva cultura, de detenerme un tiempo allí como viajera, no como turista, y tomarle el pulso a la ciudad, interiorizar sus mapas, sus sonidos y aromas, dejar que a través del asombro llegue la revelación. Tomo muchas notas en cuadernos de bitácora. Y, también de regreso, se renueva el impulso de escribir, esta vez desde la perspectiva del recuerdo, de revisar lo vivido y lo escrito, para ordenar todo lo interiorizado en ese paréntesis existencial que es el viaje, tan propicio a la reflexión y a las sensaciones, del que regreso siendo otra» (Rico, 2016).

signos constantes de la andadura reflexiva por una geografía flexible. Las vivencias retornan transmutadas en secuencias que fortalecen las vinculaciones entre intimidad y paisajes» y «Los lugares visibles del fluir temporal perduran a resguardo en las palabras; los versos plasman un tiempo cuyos efectos expanden retazos de identidades, distancias y emociones» (2016: 20). Así se aprecia en «Salón de té La Española, Tánger», de *Café Hafa*:

Esta es una ciudad donde el deseo
ha anidado en las anclas.
Hay una culpa antigua que expiamos
en salones de té, donde es posible
construir territorios de silencio y berilo.
Se fue el transbordador de media tarde,
pero el humo azulado da paso a una memoria
cimentada en el gesto de empezar crucigramas.
Memoria huidiza, frágil
de los hombres que vienen a olvidar.
Aquí el miedo circunda unos posos de té.
Latitudes atlánticas
donde no renunciamos al abismo.
(Aranda, 2012: 35).

Más allá de la tendencia hacia el nomadismo, Xaime Martínez (Oviedo, 1993) engarza referentes del cine, del cómic o de la música pop con las grandes figuras de la tradición literaria (como ya hicieran Elena Medel o Raúl Quinto, por ejemplo), revitalizando elementos de la tradición a partir de la creación de una suerte de collage polifónico (y, hasta cierto punto, posmoderno), en el que no faltan otros rasgos generacionales como la recurrencia a lo irónico y al humor, el pretexto biográfico y algunos guiños de estilo a maestros como Pere Gimferrer, Luis Alberto de Cuenca o Manuel Vilas (Morante, 2016: 39). En su poesía, continúa Morante, Xaime Martínez «explora el almacén cultural para recolocar las estanterías y sacar a la luz vetas de una poesía conversacional, de rostro multiforme, siempre atenta al ritmo de los sentimientos» (2016: 39). Así, se aleja conscientemente de la experiencia de los noventa para recalar, en muchos casos, en las poéticas del 50, como él mismo deja entrever en dos recientes afirmaciones: «Los denominados poetas de la experiencia eran lectores aburridos y aburrientes de Gil de Biedma, que por otra parte no era un escritor aburrido» (Martínez en Martínez en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 644) y «No hay más que leer a un poeta tan inteligente como Gil de Biedma para ver que estaba digiriendo a Auden con 20 y pico años de retraso, o a Gimferrer, que hacía lo mismo y con el mismo retraso con Pound y Eliot» (2018: 647). De esta manera, el culturalismo es

entendido por el poeta como una variación sutil de la autobiografía (Morante, 2016: 39-40), lo cual le permite reconciliar lo cotidiano con los elementos perdurables de la alta cultura, tal y como se aprecia en este fragmento de «Predicciones», de *Fuego cruzado* (2014):

Y no sabré, amor, si te pareces
tantísimo a esa Ofelia de John Waterhouse
como me gustará decir entonces
ni si es verdad que andabas este invierno
por Dublín como Leia por la gélida
base rebelde del planeta Hoth
ni si aquí comprendí que nuestra hora
es una flor que se abre muy despacio.
(Martínez, 2014: 35).

Ni la cultura académica, dicen Miguel Floriano y Rivero Machina, se insertan en los poetas actuales con el gesto rupturista de las vanguardias, ni con la arrogancia culturalista de la mención por la mención, sino que se entrecruzan con las referencias a elementos de la cultura popular con la misma trascendencia y necesidad con que se evoca la tradición clásica o la mal llamada alta cultura: esto es, como parte de la cotidianeidad de sus vidas (2016: 227). Sucede, incluso, en el caso de Carlos Loreiro (Castellón, 1987), cuyo libro *Los poemas de Marcelo Aguafuerte. Crónicas para el buey Apis* (Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández en 2014) refiere ya desde el título a la mitología egipcia y, a su vez, al personaje de *Lucas de Bohemia*, de Valle-Inclán. El autor, oculto tras la máscara de Marcelo Aguafuerte (que, a su vez, se oculta en las voces de personajes históricos), cabalga sobre amplios versículos por las calles de Viena («Lied para dos tumbas hermanas»), de Lisboa («Café Martinho da Arcada») o de Santo Stefano Belbo para referirse implícitamente a Cesare Pavese («Infancia en Santo Stefano Belbo»), habla de Wagner y Ludwig de Baviera («Ludwig de Sevilla escucha Lohengrin (1962)» o de Vladímír Holan («Un largo viaje») justo antes de hacer lo propio con Doc Holliday («No pilles a Doc Holliday bebiendo») o de relatarnos el último día de Thomas Rowley en «24 de agosto de 1770» (sazonado, eso sí, con música de Patti Smith). Aunque extenso, copiamos este último para ejemplificar la particular poética del escritor castellonense:

Supongamos que me llamo Thomas Rowley
y que soy poeta. Que yo, hijo prófugo
de la bestia negra y los piojos y las ratas
en un Bristol más real que nunca y que yo mismo
soy ese legado de los 10.000 héroes que pudieron
en el XV camelar a William Canynge y vivir
como el mejor de sus 600 marineros

Pero también y sobre todo soy
Thomas Chatterton y tengo piojos y ratas
y una bestia negra que espera

Y aunque es mi último día no es tan grave
Lo peor es la otra muerte, cuando mucho antes
de la última bomba
la historia ya estaba prescindiendo de mí
Mientras fingí ser otros tuve amigos. Alguna puerta
de un coleccionista excéntrico acababa por ceder
a mis tipografías medievales, mis genealogías y mis poemas
aunque los editores, las tabernas y las panaderías
las piernas de las mujeres y los liceos, las casas
encendidas de Londres siguieran cerradas
para mí

Ahora vuelvo a estar yo solo con mis últimos 17 años
regañando al niño que jugaba con los muertos
en el cementerio de Redcliffe.

En el centro de la estancia hay un ave con un ala inútil
como mi propia pluma y medio cuerpo agusanado

Por la ventana otros pájaros de su especie o parecidos
giran en el cielo y cantan Redondo beach

¡Salud!
(Loreiro, 2013: 29-30).

Loreiro, dice Francisco J. Garcerá, «desarrolla una intrahistoria distinta al tiempo propio del poemario a través de los personajes que se suceden en diálogo con el yo poético» con la finalidad de explorar «el desarraigo existencial con severa ironía, a través de unos personajes impresos en su miseria más humana y sus miedos más primigenios» (Garcerá, 2015: 82-83). Lo hace, en ocasiones, explicitando sus nombres (como sucede en el poema citado) mientras que, en otras, es el lector quien tiene que averiguarlo («Infancia en Santo Stefano Belbo»), lo que genera una práctica poética que toma también elementos del culturalismo de los sesenta y setenta. No descarta, sin embargo, la experiencia personal, aunada con lo histórico, en la última parte del poemario, «Escenas en symploké»²⁰⁴, donde encontramos composiciones con referencias a la infancia («Preparativos para un festejo»), a su propia carrera universitaria como filólogo («Me metieron todo ese sermón de Skinner y Vigostky») o a su vida cotidiana en Valencia, tamizada por la náusea existencial:

²⁰⁴ Este hecho fue destacado por el jurado que le concedió el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández: «un poemario crítico con lo postmoderno y su trivialidad, un viaje a través del cual se insertan autores de diversas tradiciones. Es una poesía culturalista pero encarnada en las vivencias del autor, con un lenguaje personal y novedoso» (EFE, 2014).

UNA PAREJA DE TURISTAS ALEMANES me pregunta
en un correcto español por la avenida del mar
Yo no sé qué contestarles. Me hago el sueco
Deben haber pensado que también soy extranjero
Si supieran que llevo la totalidad de mis días
perdido en estas calles... Pero
¿de qué sirve que me oriente en una ciudad
donde no busco nada?
(Loreiro, 2013: 69).

No podemos obviar, dentro de esta tendencia de «derivas de la poesía de la experiencia», la otra cara de la moneda. Hablábamos, anteriormente, de la vuelta hacia los orígenes del término y de una recuperación de las teorías de Langbaum y de Gil de Biedma, así como de cierta tendencia a la recuperación del monólogo dramático desde una perspectiva que había dejado de releer a sus más recientes valedores (Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado, etc.) para volver la vista a los orígenes. La poesía de los autores y autoras antes descritos no toma la experiencia desde la anécdota (habitualmente urbana) que caracterizó las composiciones mayoritarias de los noventa, sino desde una más amplia óptica que se abre ante ellos después de la «ruptura interior» de la que habló Luis Antonio de Villena ya en 1997 y que marcaría, también, a otros escritores a caballo entre ambas, como Luis Muñoz o Carlos Pardo. Ya se ha analizado en el apartado «3. La materialización (o no) de los vaticinios del efecto 2000: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?» que buena parte de aquellos poetas que comenzaron su andadura en el campo a partir de 2001 (José Luis Rey, Fernando Valverde, Elena Medel, Rafael Espejo, Joaquín Pérez Azaústre, etc.) lo hicieron siguiendo muchas de las enseñanzas de los poetas de la experiencia, tanto en lo textual como en lo referente a las relaciones que establecieron con los actores del universo poético (revistas, editoriales, apadrinamientos, etc.). Y, en muchos casos (volvemos, de nuevo, a Elena Medel o Fernando Valverde) lo han continuado haciendo en los poemarios que han publicado hasta nuestros días y que, en ambas ocasiones, han sido recogidos por Visor en sendos volúmenes de poesías completas.

Un claro ejemplo de esta inercia es Paula Bozalongo (Granada, 1991), cuya *ópera prima*, *Diciembre y nos besamos*, de 2014 (Premio Hiperión XXIX)²⁰⁵ está marcada por los ecos de Ángel González, Joan Margarit (de quien toma unos versos a modo de apertura del libro) o Luis García Montero, tal y como afirma José Luis Morante: «Se suma a la

²⁰⁵ La proyección internacional de Paula Bozalongo quedó patente, además, con la consecución de otro galardón: el premio *Bridges os Struga*, una iniciativa conjunta de la Unesco y del Festival de Poesía de Struga.

lírca denotativa; no le asusta la transparencia del registro figurativo ni renuncia a las telas que convierten al confidente verbal en un reflejo del hablante real» (Morante, 2016: 35). El poemario, afirma Luis Bagué, es a la vez diario cómplice y cancionero de ausencias con reminiscencias a la «Canción desesperada» de Neruda en la última composición «Canción de despedida» (Bagué Quílez, 2014). El escenario urbano, el ritmo tradicional asentado en unos mayoritarios versos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, las referencias a lo anecdótico o los giros finales de las composiciones (tan comunes en la lírica de García Montero), son los elementos que sostienen la obra de Paula Bozalongo y que nos permiten, a su vez, ratificar las anteriormente citadas palabras de José Luis Morante sobre su poesía. Como ejemplo de ello, podemos recurrir a «El hombre que no quiso ser destino», un poema amoroso-existencial que otorga protagonismo (siguiendo las ideas de García Montero en las que afirmaba la necesidad de una lírica de la normalidad y de desterrar lo heroico de los versos) a un oficinista invadido por la desazón:

El hombre que no quiso ser destino
se prometió a sí mismo
no fallarle al presente,
no acertar en pasado
ni prevenir errores
que su piel no pudiera imaginar.

Aún así, cada día, cuando iba a la oficina,
evitaba las calles con andamios,
le aterraba mirarse en el espejo
y cruzaba los dedos cuando los gatos negros
pasaban por delante
con ojos amarillos que decían:
–¿Por qué nos tienes miedo?,
si tú nunca has querido ser destino.

–Tenéis razón, pensaba,
maldito el adivino que se sentó a mi mesa:
serás lo que decidas y no tendrá el azar
nada que ver contigo.

En un papel guardaba la promesa
que ahora le asustaba.
Que mis pasos no sigan un camino,
mejor que sean mis manos
las que busquen tu amor.
(Bozalongo, 2014: 23).

Sucedo, en definitiva, que el campo poético actual continúa muy ligado a una lírica figurativa que bien se ancla en los postulados originarios de la poesía de la experiencia

(desde Langbaum hasta Gil de Biedma o Ángel González, pasando por Luis Cernuda, Eliot o Auden) o bien dialoga directamente con las propuestas mayoritarias de los años ochenta y noventa (Luis García Montero, como escritor y teórico de referencia, pero, también, el «nuevo simbolismo» de Carlos Pardo), siempre tamizados por otras tradiciones. No son, en ningún caso, reproducciones exactas, ni siquiera en muchos casos fidedignas, sino más bien actualizaciones. Los más recientes poetas han abierto sus miras hacia nuevas tradiciones (Verónica Aranda, por ejemplo, hacia la lírica oriental; Bibiana Collado hacia la poesía cubana) o hacia poetas españoles reconocidos, pero no demasiado transitados (Rafael Banegas lo hace, por ejemplo, con Claudio Rodríguez) y han tomado una determinación ecléctica: si en los noventa el panorama podía ser dual (a favor o en contra de lo experiencial, entendido como corriente mayoritaria) los años dos mil nos han ofrecido un mosaico más diverso en lo que respecta a la biblioteca personal de cada autor. Por supuesto, hay toda una serie de ideas generacionales comunes: se retorna a un gesto de desazón existencialista (ligado, por supuesto, a la crisis económica, a las fluctuaciones del capitalismo, a la pérdida de pie ante la aceleración de las sociedades contemporáneas), se trabaja sobre la unión de la alta y la baja cultura (no desde el cariz culturalista, que ubicaba al poeta en una posición de superioridad, sino como muestra de que ambas se fusionan en la vida diaria de los creadores y forman parte indistintamente de la instauración de su identidad), se toma el nomadismo como disparador de la creación poética (bien desde la posición del sujeto migrante o bien entendiendo el motivo del viaje como elemento generacional, que descansa, indudablemente, sobre cierto aire pequeño-burgués) y gana fuerza progresivamente una marcada concepción del género (tan relacionada con las recientes reclamaciones del colectivo LGTBIQ, con las manifestaciones del 8M, etc., que acaba por convertirse, en un motivo que toma diversas ópticas: el homoherotismo, la reivindicación del papel de la mujer, etc.). En definitiva, la más reciente poesía retorna o retoma (con sus particulares inercias y derivas) lo experiencial y lo hace suyo a partir de los nuevos condicionantes históricos y materiales que definen (o tratan de definir) las identidades actuales. No se da tanto, como se ha podido observar, una modificación o una ruptura en las bases del discurso poético-estético, sino una renovación de los nombres y de las temáticas. Las composiciones siguen, en lo formal, orillando lo que ya otros anteriormente habían construido, pero insertan elementos que no formaron parte de las poéticas inmediatamente anteriores: lo nómada, lo pop, la retórica del cuerpo-género-enfermedad o la crisis. Sigue siendo difícil matar al padre y seguir, pese a ello, llevando flores a su tumba. Sin embargo, patente

queda en los versos anteriores que en numerosas ocasiones (aunque sea implícitamente) sí se han realizado esas ofrendas hacia (en plural) las poesías de la experiencia.

4.2 «Pero no olvidemos que las nubes aún siguen altas»: derivas de la *poesía de la conciencia crítica*

Intentar no seguir hablando el lenguaje del
poder, aun a costa de que se nos desgarre
la boca en el empeño
JORGE RIECHMANN

Yo creo que tenemos derecho a pensar lo contrario, decía Fernando Díaz (2015) en el *Panfleto para seguir viviendo*, una novela cuyo anónimo autor busca construir una alternativa al actual estado de asfixia y crisis, así como manifestar abiertamente la capacidad de participación de la literatura (desde un marcado posicionamiento ideológico) en los procesos históricos y materiales o, como dijera David Becerra (2017: 3) sobre el citado texto, en la distribución distinta de lo sensible (siguiendo las ideas de Rancière). De lo que se trata, al fin y al cabo, es de construir una «imaginación política» (Peris Blanes, 2018)²⁰⁶ otra, que comience cuestionando el capitalismo como modelo y que, paralelamente, plantee alternativas y espacios colectivos desde los que disputar el lenguaje para, a partir de esta puesta en crisis de lo lingüístico, articular mundos ficcionales antagonistas con respecto al gran relato capitalista y neoliberal invisibilizado: «Para que no imaginéis os pondrán delante su imaginación», decía también Fernando Díaz (2015). Esto es: la ideología capitalista, que copa todo el espacio simbólico, imposibilita por ello el acceso a concepciones otras, automáticamente desplazadas hacia el fuera de plano por las herramientas del poder: «el capitalismo se nos presenta como la vida sin más», dice Juan Carlos Rodríguez (2013: 8). A nivel poético, la réplica a este

²⁰⁶ Define Jaume Peris Blanes la «imaginación política» como aquella que trata de «poner énfasis no solo en el carácter colectivo de la imaginación, sino sobre todo en su capacidad de construir nuevas realidades compartidas por una comunidad [...] La imaginación de la que tratamos aquí es, pues, política en ese sentido: interviene en el modo en que configuramos nuestra realidad y en la forma en que una determinada comunidad la experimenta y la siente» (2018: 2). Continúa: «Las ficciones literarias funcionan como verdaderos laboratorios de imaginación política en los que se ponen a prueba, se tensan y exploran nuevas formas de subjetividad, de relaciones y de vínculos sociales, pero también nuevas formas de colectividad, de autoorganización y lucha, que parecen haber sido borradas como posibilidad en la imaginación neoliberal» (2018: 22). Para una aplicación del término imaginación política a la poesía de las últimas décadas, véase Molina Gil (2018b: 93-109).

estado permanente de crisis y precariedad social se construyó durante las décadas anteriores no desde los cauces discursivos mayoritarios (grandes sellos editoriales, suplementos culturales de los principales diarios, revistas de largas tiradas auspiciadas por universidades, ayuntamientos, diputaciones, gobiernos autonómicos o entidades culturales diversas, etc.), sino por otras vías de participación colectiva no ubicadas bajo los focos, sino en las sombras de la platea, desde donde se produjo un discurso disidente (en la doble vertiente semiótica forma-contenido): «la escena debe (o al menos puede) ser una escena subterránea, o por lo menos nebulosa, [...] Hay que tener en cuenta que las únicas huellas que no se borran son las de los espectros», decía Antonio Méndez Rubio en una entrevista (Méndez Rubio en Molina Gil, 2013a: 218).

Buena parte de los encarnizados debates en el seno del campo poético desde finales de los años ochenta hasta bien entrado el nuevo milenio orbitaron en torno a la visibilización u ocultación de las consecuencias sociales derivadas de las políticas neoliberales. Fue la poesía de la conciencia crítica la que buscó situar, en palabras de Alberto García-Teresa, a partir de concepciones estéticas muy diferentes, el conflicto socioeconómico y político que atraviesan las actuales coyunturas históricas en el centro y eje (implícita y explícitamente) de su creación poética, manifestándolo de una manera crítica, «de una forma estructural, orgánica dentro como base de su percepción de la realidad, del entorno, de los otros y de sí mismo; como principio básico en su estructura poética» (García-Teresa, 2013: 10-11)²⁰⁷.

De lo que se trata ahora, varios lustros después de los encarnizados cruces dialécticos, es de cuestionarse de qué manera aquellos argumentos esgrimidos por los poetas de la conciencia crítica han sido asimilados por las nuevas generaciones de autores, cuál es la noción de poesía que estos últimos manejan y qué relaciones explícitas e implícitas (a nivel de ideología literaria) guardan con respecto a sus predecesores. Para ello, es necesario comprender cómo se articuló este juego de fuerzas durante las décadas anteriores, al menos desde la publicación de *Cántico de la erosión* de Jorge Riechman en 1987 (García-Teresa, 2013: 11), y detallar en una breve, pero precisa genealogía cuáles fueron las líneas de fuerza de esa corriente plural que hoy conocemos

²⁰⁷ Poesía de la Conciencia Crítica es el nombre que se ha dado a una serie de prácticas poéticas heterogéneas y siempre politizadas que comenzaron a desarrollarse a finales de los años ochenta en varios núcleos a lo largo y ancho de España: Unión de Escritores del País Valenciano, Voces del Extremo, etc. Aquí, utilizo la nomenclatura ya propuesta por Manuel Rico (2000), Salustiano Martín (2000), Jorge Riechmann (2003), Enrique Falcón (2007 y 2010) y, finalmente, tomada por García-Teresa en el libro que ha tratado los pormenores de la corriente con mayor profundidad: *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)* (García-Teresa, 2013). Para un acercamiento en profundidad a las diferentes variantes conceptuales, se recomienda consultar el volumen de García-Teresa (2013: 13-18).

como poesía de la conciencia crítica en su perpetuo diálogo con la situación histórica contemporánea:

Así, en este contexto marcado por el creciente desencanto institucional y progresivo aumento de la actividad militante disidente, articulada en torno a plataformas ciudadanas y asamblearias, por la implantación del capitalismo de consumo y del liberalismo económico, por las consecuencias de una reconversión industrial severa con un deterioro patente en el ámbito económico y laboral desde mediados y finales de los ochenta, por la pérdida progresiva de las conquistas laborales y sociales conseguidas, por la precarización de la vida, abandonado ya el afán de «alcanzar la posmodernidad» y poner en sintonía social, económica y cultural con el resto del mundo a España, se produce (pues cada momento de una sociedad genera un tipo determinado de literatura y/o modos literarios) la «poesía de la conciencia crítica»; una poesía que, frente a los métodos del Poder de silenciamiento e invisibilización de los conflictos sociales, frente a los medios de control del pensamiento en las sociedades democráticas y el arraigo de una cultura de la novedad, de la tecnología y de lo visual, pone de manifiesto el conflicto socioeconómico y político con retóricas y estéticas muy diversas y de una manera vertebradora en sus versos, puesto que sus autores se niegan a continuar siendo cómplices con el estado actual de la sociedad (García-Teresa, 2013: 24-25).

Decíamos que, para analizar esta «torsión de trayectoria en la poesía española» (Suárez, 2009), es necesario detenerse (o comenzar, si se quiere) en Jorge Riechmann, puesto que fue él quien supo abrir caminos, con su *poética del desconsuelo*, por un «espacio de ruptura por el cual han emergido otras voces, todas ellas críticas con el estado actual del mundo, que intentan superarlo acercándose a ese conflicto de maneras muy diversas, pero siempre como parte de él» (García-Teresa, 2014: 57). Fue 1987 la fecha clave en este sentido gracias a la publicación de *Cántico de la erosión*, libro en el que presenta una poética que «responde, se enfrenta y pone en primer plano de su creación las problemáticas sociales, económicas e históricas de su tiempo, de una manera distinta, específica, a como se habían abordado estos conflictos con anterioridad» (García-Teresa, 2014: 46) y que «Afecta y se dirige por igual a las tres dimensiones que van a nutrir la escritura de Riechmann: la «fertilidad de las tierras», «la vitalidad social» y «mi propia entidad de persona libre» (Iravedra, 2010: 31). Dos años después vería la luz *Cuaderno de Berlín*, aunque habría que esperar a 1990 para su primer y extenso texto teórico, *Poesía practicable*, publicado también en la madrileña editorial Hiperión. A partir un

entendimiento social del trabajo de escritura, Riechmann proponía iniciar una lucha contra la instrumentalización del lenguaje (cuyos efectos ya visualizaba en las poéticas experienciales en ciernes) y, por ende, contra la instrumentalización del ser humano (Riechmann, 1990: 18). Así entendido, el poema no le interesa en tanto representación discursiva de la subjetividad del autor (como propugnaba García Montero ya en estas fechas, en plena deriva desde la otra sentimentalidad hacia la poesía de la experiencia, que había sido ya definida por Molina Campos en 1988) sino como conjetura acerca del mundo (1990: 31)²⁰⁸: importa el documento histórico, importa pensar no tanto qué relación guarda una obra respecto a sus condiciones de producción, sino *cómo está en ellas*, es decir, qué función tiene (tal y como dijera Benjamin [1975: 119]) e importa lo humano en su vertiente social y comunitaria, más que en un sentido personal e individual²⁰⁹. Para los actuales herederos de la conciencia crítica, la extensa trayectoria de Riechmann desde los años ochenta se ha convertido en asidero, tal y como lo manifiesta Eduardo Fariña Poveda (Santiago de Chile, 1982) en una reciente entrevista: «Estos últimos dos autores (Riechmann e Iribaren) son los que para mí fueron importantes en el sentido de que hallé afinidad textual teórica y el ánimo de ver de forma cruda la realidad» (Fariña Poveda en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 41). Fue así como el autor de *Cántico de la erosión* se convirtió (muy probablemente sin buscarlo) en la punta de lanza necesaria para proponer una poética disidente, una poética otra, que durante los años venideros se enfrentó a partir de diferentes proyectos de prácticas textuales a las estructuras del poder, representadas mayoritariamente en el campo poético por la Poesía de la Experiencia.

²⁰⁸ Dice Riechmann: «El poema interesa poco como documento de la subjetividad de su autor (¡qué función tan angosta!). El poema interesa como conjetura acerca del mundo (con más precisión: como metáfora que apunta hacia el mundo, mundo que desde luego incluye la subjetividad del poeta, y sabido es que los círculos hermenéuticos no son viciosos sino virtuosos), como posición de la realidad y como propuesta de comunicación. Y a veces de estas tres maneras a la vez. Jenaro Talens sabe que los poetas deben hablar desde su vida, pero no de su vida. El matiz esencial. Creo que poco a poco voy aprendiendo a escribir lírica: dejo de hablar de mí» (Riechmann, 1990: 31-32).

²⁰⁹ A modo de crítica hacia las poéticas experienciales (del medio siglo y de los años noventa y dos mil) que han utilizado el monólogo dramático de Langbaum (con sus respectivas particularidades, como se ha visto en el apartado anterior), dice Riechmann: «Frente al poema como creación de un personaje (Jaime Gil de Biedma: “en la poesía el personaje es siempre inventado completamente”), el poema como vía de indagación –entre otras cosas– moral. Que el yo lírico no se identifica con el yo empírico del autor es cosa de cajón, que por puro obvia apenas merece la pena repetir. (Mucho menos hacer de ella la piedra angular de una estética [se refiere Riechmann a la otra sentimentalidad]). Pero me interesa menos crear personajes (para eso, mejor escribir novelas) que explorar las posibilidades de cierta actitud moral, emocional o estética. Tales experimentos son por su propia naturaleza comunicables» (Riechmann, 1990: 32).

Apenas tres años después, en enero de 1993, la ya formada Unión de Escritores del País Valenciano y su apéndice Alicia Bajo Cero comenzaron a tener visibilidad pública más allá de las fronteras valencianas cuando, en enero, el Equipo Crítico Alicia Bajo Cero elaboró su propio «Manifiesto poético», que fue leído en el marco de las Jornadas sobre creación literaria y práctica crítica «Al filo del milenio» y publicado posteriormente en el primer número de la revista *Diablotexto* (Ángeles *et alii*, 1994). En sus breves líneas, el colectivo expone una clara voluntad de intervención crítica en la realidad a partir de una concepción de la escritura como praxis revolucionaria (Iruvredra, 2010: 58). Ahora bien, 1996 es la fecha clave para sus desarrollos, pues fue entonces cuando vio la luz el volumen colectivo *Poesía y poder*, que reunía textos ya leídos y publicados en otros medios (Molina Gil, 2019: 25-26). En sus páginas se buscó, primero, fundamentar la poética defendida desde el colectivo; segundo, realizar una dura crítica a las prácticas textuales dominantes durante la década de los noventa (focalizada sobre la obra poética y ensayística de Felipe Benítez Reyes, representante de la poesía de la experiencia); y, tercero, analizar las diversas (re)lecturas de las tradiciones que desde diferentes espacios de la crítica literaria y de la práctica poética se venían realizando:

La acción Alicia Bajo Cero pretende construir una respuesta al estado cultural de concordia y falta de conflictividad cultural, en que la mayor parte de las energías se orientan al aprovechamiento personal y comercial (venta-consumo) de la escritura, donde se fomenta la visión del texto como la elaboración de un individuo dirigida a otros individuos, saltando por encima del sentido social de todo lenguaje, independientemente de su medio o soporte, puesto que todo acto de discurso se produce en/desde una sociedad con sus circunstancias históricas concretas (Alicia Bajo Cero, 2019: 65).

A las reflexiones de Jorge Riechmann y Alicia Bajo Cero a lo largo de los años noventa se unieron las de otros poetas y colectivos afines a estas prácticas. El *Circo de la Palabra Itinerante*, por ejemplo, fue formado en 1992 en Jerez de la Frontera cuando David Eloy Rodríguez e Iván Mariscal decidieron usar la literatura para comunicarse, para unirse y para compartir, «desechando otras opciones más sencillas, como caminar simulando interés por algún pabellón de la Cartuja o admirar las pindáricas gestas de los atletas» (Franco Monthiel, 2003)²¹⁰. Huelva fue, gracias al trabajo de Antonio Orihuela,

²¹⁰ Posteriormente, se sumaron José María Gómez Valero, Miguel Ángel García Argüez, Manuel Ortega Pérez, Manuel Fernando Macías, Juan Antonio Bermúdez y Pedro del Pozo.

el núcleo de *Voces del Extremo*, cuya celebración anual en Moguer es todavía el punto de encuentro de buena parte de las poéticas disidentes en la España contemporánea desde 1999, como posteriormente comentaremos. También Orihuela fundó en 1997 la asociación *Edad de Hierro*, que venía a complementar un panorama en el que ya Uberto Stabile estaba participando desde un empeño crítico y aglutinador gracias a la *Asociación Cultural 1900* y en el que poco después recalaría Eladio Orta para poner en marcha *Resistencia por Estética* en 1999. El propio Uberto Stabile también participó en el nacimiento de *Edita: Encuentros Internacionales de Editores Independientes y Alternativos*, que todavía hoy se continúan celebrando anualmente. En el norte peninsular, el *Ateneo Obrero de Gijón* fue también un activo núcleo de prácticas textuales y de activismo social en el que destacó la figura de David González.

En el ámbito digital, tal y como señalan García-Teresa y Zachary Payne (2018: 230-231) cabría destacar la revista *Lunas rojas* (cuyo formato y diseño «constituyen la transición entre la edición física y la digital» [2018: 230]), el *Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia* (que «comenzó como un *fanzine* fotocopiado de distribución muy limitada en febrero de 1999. Seguidamente, se transformó, primero, en una revista digital [...] y, pronto y de modo simultáneo, en un blog y una página que aglutinaba multitud de documentos y de alcance transoceánico» [2018: 230]) y el blog de *Voces del Extremo* (que rápidamente «empezó a dar noticia de publicaciones de cultura disidente y a ofrecer poemas de multitud de poetas críticos, tanto de autoras/es consolidadas/os como emergentes» [2018: 231])²¹¹. Herederas de estas iniciativas es *Caja de Resistencia. Revista de poesía crítica*, en cuya creación y estructura asamblearia ha participado muy activamente el poeta y crítico Alberto García-Teresa (Madrid, 1980), que dice de ella:

Surge de la desaparición de algunos de estos proyectos y también como forma de avanzar y de impulsar las prácticas poéticas antagonistas. Comenzó a fraguarse en el verano de 2015. El primer número de esta publicación digital apareció en mayo de 2016. Supone la cristalización de varios planteamientos políticos que se fueron desarrollando con el paso del tiempo en la organización de los encuentros Voces del Extremo (en su edición itinerante de Madrid, en 2013 y 2014), enfocados en pretender una coherencia entre *praxis* y discurso, además de un acercamiento consciente a los movimientos sociales [...] Es decir, busca una consonancia entre el discurso político que vertebra la poesía crítica con la organización de las

²¹¹ Para detalle más concretos sobre estas prácticas colectivas, se recomienda la lectura de García-Teresa (2013: 77-87) y Antonio Orihuela (2017: 193-229).

herramientas culturales que le dan entidad física y la difunden (García-Teresa y Payne, 2018: 232).

Otros casos interesantes en estas disidencias fueron las divergencias acaecidas en el seno de la otra sentimentalidad granadina en el momento en que algunos de sus valedores viraron a finales de los ochenta hacia las propuestas que posteriormente conformarían la poesía de la experiencia. Javier Egea, por ejemplo, continuó defendiendo su cariz revolucionario rupturista, lo que le granjeó cierto silencio en los últimos años, dice Soria Olmedo (2000: 125); que Álvaro Salvador, por su parte, siguió vinculándose a lo vanguardista, mostrando en ocasiones su desacuerdo la disolución de los presupuestos originarios de la otra sentimentalidad se diluyeran en otras propuestas más amplias, como en su opinión ocurrió con la obra de Luis García Montero (Soria Olmedo, 2000: 125-126). Entre los más recientes poetas herederos de la conciencia crítica, es Fran Seisdoble (Mairena de Alfarje, Sevilla, 1990) quien reclama con más ahínco estas influencias:

Bebo directamente del concepto de intelectual orgánico de clase de Gramsci; me aferro al legado de Roque Dalton sin miramientos («Poesía / Perdóname por haberte ayudado a comprender / que no estás hecha solo de palabras»), y he mamado hasta la saciedad a Miguel Hernández y Javier Egea (en este último caso, de su búsqueda por un romanticismo materialista) (Seisdoble en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 552).

Fuera del núcleo visible de La Otra Sentimentalidad y desde una posición poética no demasiado alejada, nos encontramos a Fernando Beltrán, representante a principios de los ochenta junto a Miguel Galanes o Vicente Presa del Sensismo madrileño, nacido de una clara oposición a los fenómenos culturalistas de finales de los setenta²¹², que propuso pocos años después una «poesía entrometida» en su manifiesto de 1989 (Beltrán, 1989:

²¹² Reunidos una vez por semana en las mesas del Café Gijón, Beltrán, Presas y Galanes, pasaban «horas y horas discutiendo, teorizando, descubriendo...», vías vírgenes por las que intentar el asalto a una cima literaria que, en aras de un culturalismo ajeno a la realidad, había convertido la literatura en un paseo de senderistas» (Presa, 1995: 99). *Al sentimiento, sin sentimentalismos* se convirtió en la cita de cabecera de unos poetas que, paralelamente al núcleo granadino de la otra sentimentalidad, supieron también oponerse al venecianismo creciente de muchos poetas epigonales de la tendencia novísima. Algunos años después, tras copar tertulias, presentaciones, recitales y debates, «las cosas degeneraron, como pasa siempre. Nuestros caminos poéticos tomaron sendas diferentes; el espíritu de La Movida se ahogó en las frías y turbulentas aguas de la Era Salmón –el color de los diarios y páginas económicas que se pusieron angustiosamente de moda durante la década de los ochenta–; y la poesía de la experiencia tomó por fin carta de naturaleza pública, antes de evaporarse con el vaho de los sucesivos inviernos, enmohecerse en las librerías y hartarse finalmente de esperar el autobús de unos lectores que nunca llegaron con la fluidez que nuestro afán de cotidianeidad había previsto. Un fracaso rotundo, sin paliativos, sin excusas, sin remedio» (Beltrán, 1995: 99).

32-33). En él, subvertía el planteamiento experiencial que, afirma, ya se limitaba en esos años, a transitar «el más tedioso aburrimiento de nuestras horas muertas, pensando entremedias por la tarde de domingo, los diarios de alcoba y patio interior, las citas telefónicas, la espera en la parada del autobús, las medias de nuestra vecina, la salida del instituto del barrio y el volumen de espuma con que nos gusta la cerveza» (Beltrán, 1989: 33). Para ello, únicamente le hizo falta hacer uso de una preposición y proponer, así, una «poesía desde la experiencia» (como ya hiciera Riechmann tras la senda de Jenaro Talens), anclada en los condicionantes históricos y materiales del presente de la escritura, que podemos apreciar con claridad en los versos de *El Gallo de Bagdad*: «Cantó el gallo en mitad del bombardeo. / Como si no supiera / que esta guerra es un duelo entre dos dioses / y quisiera ser él el tercero en discordia» (Beltrán, 1991: 11).

Con el caer de los años, la Poesía de la Conciencia Crítica parece haber mantenido sus heterogéneas posiciones a pesar de la decadencia de los movimientos colectivos. La Unión de Escritores del País Valenciano dejó de tener actividad hace ya varios lustros y junto a ella también cayó (y calló) Alicia Bajo Cero, aunque quienes la conformaron han continuado publicando hasta nuestros días, defendiendo las líneas poéticas que ya explicitaran en los años noventa (Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón, Virgilio Tortosa, etc.)²¹³. Jorge Riechmann, Isabel Pérez Montalbán, David González, Antonio Orihuela y otras muchas y muchos también han visto editados numerosos poemarios y obras críticas o teóricas en sellos muy dispares, hasta cierto punto independientes en numerosas ocasiones y en gran medida ubicados en espacios no (tan) centrales del campo: Germanía, Amargord, Vaso Roto, La Oveja Roja, Calambur, Baile del Sol, etc.²¹⁴. El punto de encuentro que todavía se mantiene con vida después de tantos devaneos es, sin duda, Moguer, donde el mes de julio es testigo del trabajo de Antonio Orihuela para reunir a más de un centenar de poetas en el encuentro *Voces del Extremo*, cuyo modelo se ha reproducido en Valencia, Tenerife, Madrid, Bilbao o el Valle del Jerte, por ejemplo. A pesar del mantenimiento de ciertos nódulos, esta pérdida de fuerza del carácter colectivo ha provocado la dispersión de unos autores que aparecieron conjuntamente en algunos proyectos antológicos, que parecían definir (aunque, eso sí, no desde una posición programática) una senda de trabajo colectivo (a pesar de las notables diferencias

²¹³ La vitalidad de tales propuestas queda claramente ejemplificada con la reedición de *Poesía y poder* en editorial madrileña La Oveja Roja, bajo la coordinación de Raúl Molina Gil.

²¹⁴ Para un análisis sobre las editoriales de esta corriente se recomienda consultar a García-Teresa (2013: 77-80).

estéticas): *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (coordinada por Isla Correyero en 1998), *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (coordinado por Enrique Falcón en 2007) o *Disidentes* (coordinado por Alberto García-Teresa en 2016), son pruebas de ello²¹⁵. Así pues, y pese a lo dicho, las actitudes anti-experienciales, al contrario de lo que dice Luis Bagué, no «parecen enfriarse después de 1997, hasta desembocar en distintas opciones provinciales, locales o unipersonales» (2008: 51), sino que han sido repensadas desde las fronteras, a partir de lo ya construido en las décadas anteriores. Como veremos, es precisamente esa voluntad de decir desde los márgenes la que generó, ha generado y genera, primero, su escasa visibilización en el campo literario (que provoca, por su parte, que la crítica mayoritaria no atienda a estos autores) y, segundo, la que estructura un discurso disidente (peligroso, por lo tanto, para el mantenimiento del *status quo* y que, por ello, es silenciado):

Resulta ahora fundamental aludir a un hecho que se mantiene intacto: en la mayor parte de los casos, los autores y autoras jóvenes que persiguen poéticas de (re)acción, cercanas a los presupuestos de Antonio Orihuela, Enrique Falcón, Isabel Pérez Montalbán, Antonio Méndez Rubio o Jorge Riechmann, poseen una visibilidad menor en los canales de transmisión oficiales/ hegemónicos. Es este un hecho que puede confundir al público lector si de lo que se trata es de leer el panorama poético (como tan habitualmente se ha hecho) en clave de premios obtenidos o de participación en actos oficiales, puesto que la entrada en estos espacios resulta mucho más compleja para los poetas de dichas estéticas de la conciencia crítica, alejados de este circuito, principalmente por los presupuestos ideológicos, literarios y vitales de partida (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 12).

Sucede, por consiguiente, que en los últimos años ha sido y es necesario repensar desde las condiciones materiales de la contemporaneidad lo que anteriormente otros desarrollaron, con el objetivo de estructurar un discurso crítico (heredero, sí, y también actualizado), como parecen apuntar David Castelo (Mallorca, 1987) y David Refoyo (Zamora, 1983):

Creo que nuestra generación vive en el exceso del ruido y de contenidos, condicionada por una educación individualista, consumista y para nada solidaria y carentes de criterios, exentos de riesgo [...] Creo que nos falta más “piel” y «camaradería» en ese sentido, más compartir y tejer redes de participación, más

²¹⁵ Ver la sección «4.4.3. La lucha por las premisas en los márgenes del campo: feroces, críticos y disidentes» de esta tesis doctoral.

barricada y colectividad, aunque se dan hermosos ejemplos de participación y trabajo colectivo poético, un ejemplo en el desierto es Voces del Extremo, que organiza Antonio Orihuela, en Moguer. (Castelo, en López, Martínez y Molina, 2018: 375).

No percibo corrientes definidas en lo poético como podía haber en otras generaciones. No es una necesidad para nosotros, como tampoco lo es afiliarnos a un sindicato o participar en la organización de las fiestas del barrio. Podría ser consecuencia del neoliberalismo que nos ha despojado de esa unión que existía antes en otros espacios de la vida o quizá es que los poetas somos muy de mirarnos al ombligo. Ahora es más fácil, no obstante, establecer contacto con los demás, también con poetas de otras generaciones, pero no estoy seguro de que eso esté fomentando el diálogo o el intercambio (Castelo, en López, Martínez y Molina, 2018: 127).

En general, la poesía de la conciencia crítica, a partir de estos encuentros, asociaciones colectivas, textos teóricos, poemarios, etc., trató de consolidar un discurso que desde el presente podemos analizar en dos movimientos: uno de cuestionamiento y otro de construcción (Martínez Fernández, 2018: 269). El primero, dice Ángela Martínez Fernández, consistió en problematizar el sistema capitalista desde la propia intervención en la subjetividad (2018: 269), generando así una imaginación política disidente y antagónica, «que manifieste la resistencia a este mundo, que contribuya a reflejarla y a difundirla y, con su propia práctica poética disidente, llevarla a cabo» (García-Teresa, 2017a: 45). Un detalle que, en términos poéticos, Fran Seisdoble ha simbolizado así: «Aquí estamos. / Somos el detalle del trazo / de esta enorme y omnisciente depresión generacional, / una resistencia titilando de frío y sueño. Y aquí estamos» (Seisdoble en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 564). Lo cual, en palabras de García-Teresa, se podría resumir como sigue:

En efecto, la poesía puede ser una poderosa herramienta de deslegitimación del Poder, dado el alto grado de interiorización y de naturalización del capitalismo que hemos asumido. Puede incitar al extrañamiento, a otra mirada, que nos permita tomar distancia para juzgar nuestro entorno y a nosotras/os mismas/os. Siguiendo este ejercicio de revelación y estímulo, nos redescubre el mundo, nos obliga a percibirlo de otro modo, nos muestra nuevas relaciones que existen a través de los vínculos que el lenguaje posibilita (comparaciones, metáforas, sinestesias...). De esta manera, aspira a desmontar la construcción de la realidad fabricada por el Poder (García-Teresa, 2017a: 39).

El núcleo de este cuestionamiento pretende problematizar la idea foucaultiana según la cual el mayor enemigo no es el fascismo histórico sino el que está en todos nosotros, en nuestras cabezas, en nuestra percepción de la política, en nuestra forma de comportamiento, y que nos hace amar al poder (1994: 90): «¿Cómo eliminar el fascismo de nuestros discursos y de nuestros actos, de nuestros corazones y de nuestros placeres? ¿Cómo desalojar el fascismo que se ha alojado en nuestros comportamientos?» (1994: 90)²¹⁶, se cuestionaba el pensador francés. Somos fascistas, dice Foucault, porque las huellas del fascismo están cinceladas en el diseño estructural de nuestras sociedades: vivimos en unos estados democráticos (al menos aparentemente democráticos) cuyos discursos son, en realidad, una suerte de *monólogo del poder* al que se le continúa llamando comunicación (Galeano, 2004: 289). Aunque nuestra voluntad no sea la de participar en esa nueva forma de fascismo, su carácter silencioso y totalizador, siempre dispuesto a penetrar como una afilada daga en nuestra ideología (Althusser, 1974), provoca que sus presupuestos, a través de la propaganda, de la cultura, de la educación, etc., lleguen a alojarse en nuestros comportamientos y a modificarlos²¹⁷. Ahora bien, es un fascismo, sin duda, diferente:

El primero [fascismo clásico] fue más devastador en lo físico, en lo corporal, el segundo [fascismo postmoderno o de baja intensidad] es más persistente sobre lo ideológico (que queda aniquilado tendencialmente por la ideología de la no ideología). El primero impacta sobre lo existente, lo arrasa, el segundo incide mediatamente sobre la existencia, la desarticula. Pero estas diferencias se dan dentro de un juego de dispositivos comunes (espectáculo, propaganda, asilamiento, movilización masiva...) (Méndez Rubio, 2012: 141).

Es así como se ha producido a lo largo de las últimas décadas una evolución en sus formas y en sus discursos que lo han camuflado y lo han ocultado en el amplio discurso público capitalista, en una suerte de reactualización de *Un mundo feliz*: «Una dictadura perfecta tendría la apariencia de una democracia, pero sería básicamente una prisión sin muros en la que los presos ni siquiera soñarían por escapar», decía Huxley, pues han sido (hemos sido) influidos a pensar que no existe un afuera (un afuera del capitalismo, por

²¹⁶ En la misma línea, Méndez Rubio se cuestiona: «¿Qué pasaría si también pudiera verse, como decía en su momento Adorno, que lo preocupante no son tanto las escaramuzas neofascistas contra la democracia sino las tendencias neofascistas inherentes al actual sistema democrático?» (Méndez Rubio, 2012: 106).

²¹⁷ Aunque Marcuse hablara de *mercancías*, estas reflexiones son totalmente comparables a afirmaciones como la que sigue: «La gente se reconoce en sus mercancías; encuentra su alma en su automóvil, en su aparato de alta fidelidad, su casa, su equipo de cocina. El mecanismo que une al individuo con su sociedad ha cambiado, y el control social se ha incrustado en las nuevas necesidades que ha producido» (1987: 39).

supuesto), como ya dijera Sloterdijk (2007). Esta evolución de la que habla Méndez Rubio ha consistido, básicamente, en sustituir la prioridad de la agresión física, que tan solo se utiliza en casos de fuerte amenaza para el poder, por una violencia ideológica: en términos de Althusser, los *aparatos ideológicos del estado* han suplantado a los *aparatos represivos del estado*²¹⁸.

Esta nueva forma de fascismo genera un conflicto perpetuo, debido a que su carácter silencioso y su camuflaje democrático provocan, en definitiva, «un holocausto permanente, recuerda y se solapa en el tiempo con las guerras de baja intensidad» (Méndez Rubio, 2012: 141): si el holocausto histórico (la *Shoá*) es la representación más paradigmática de la violencia física en occidente (y probablemente en el mundo), el holocausto de baja intensidad lo es de la violencia ideológica. Una de sus características es, precisamente, que se da no solo en un momento determinado, sino a lo largo del tiempo, renovándose progresivamente, lo cual genera, a su vez, una guerra de baja intensidad²¹⁹, caracterizada por la dificultad de combatirla, debido precisamente a ese carácter variable. Por ello, «un fascismo de baja intensidad produce un holocausto de baja intensidad, y reclama, entre otras cosas, *una lucha de intensidad máxima*» (2012: 240). Esto es, un estado de alerta permanente. Ante esta llamada al conflicto, las armas a nuestra disposición tienen que ser, también, de tipo simbólico: el arte o, en el caso que aquí nos atañe, la poesía (con su capacidad para señalar más allá de este espacio sin exterior aparente), y la crítica o la filosofía (que permite visibilizar las problemáticas ocultas, desentrañar las estrategias del poder y, parafraseando a Foucault, evitar que nos gobiernen de esa forma y modo), de manera que sea posible, como dijera Arnold Hauser, «combatir la ilusión de que, en medio de los peligros y bajo el signo de la catástrofe, todavía se sigue

²¹⁸ Dice Althusser: «todo aparato de Estado, sea represivo o ideológico, "funciona" a la vez mediante la violencia y la ideología, pero con una diferencia muy importante que impide confundir los aparatos ideológicos de Estado con el aparato (represivo) de Estado. Consiste en que el aparato (represivo) de Estado, por su cuenta, funciona *masivamente con la represión* (incluso física), como forma predominante, y sólo secundariamente con la ideología. (No existen aparatos puramente represivos.) Ejemplos: el ejército y la policía utilizan también la ideología, tanto para asegurar su propia cohesión y reproducción, como por los "Valores" que ambos proponen hacia afuera» (1974: 135). En palabras de Méndez Rubio: «El *fascismo de baja intensidad*, como nueva forma de totalitarismo, se define por su acierto a la hora de conjugar la captura de nuestros afectos con la voluntad sistémica de destrucción de la vida y del querer vivir. Este nuevo fascismo sustituye, sin abandonarla, la prioridad de la agresión física o por la fuerza reemplazándola por la prioridad de la incidencia ideológica, persuasiva y seductora, en una dinámica tendencia que "ha deshecho a la clase trabajadora sin una sola bala» (Méndez Rubio, 2012: 95).

²¹⁹ Dice Méndez Rubio: «Este fascismo renovado, no ajeno a la persistencia de un holocausto permanente, recuerda y se solapa en el tiempo con las guerras de baja intensidad: allí donde los conflictos se atenúan ralentizándose, evitando la confrontación abierta, y donde el estado de la opinión pública se convierte en la mejor garantía de que la guerra es legítima» (Méndez Rubio, 2012: 141).

viviendo en un mundo sin peligro alguno» (Hauser en Alicia Bajo Cero, 2019: 65). O, en otros términos, seguir tras la tentativa de Bourdieu (cuyas palabras, no en vano, fueron utilizadas por Enrique Falcón como pórtico de *Once poetas críticos en la poesía española contemporánea*):

En esta empresa colectiva, los pensadores desempeñan sin duda un papel primordial, en un momento en que las fuerzas dominantes invocan sin cesar la autoridad de la ciencia., sobre todo económica. Pero puede sugerir que los escritores y los artistas podrían desempeñar, en la nueva división del trabajo político, o, para ser más exactos, en la nueva manera de hacer política que hay que inventar, un papel absolutamente insustituible: dar fuerza simbólica, a través del arte, de las ideas, de los análisis críticos; y, por ejemplo, dar una forma visible y sensible a las consecuencias, todavía invisibles, pero científicamente previsibles, de las medidas políticas inspiradas en las filosofías neoliberales (Bourdieu, 2001: 45).

Lo que aquí se señala es que el capitalismo ha penetrado en el campo cultural y en el aparataje epistemológico como un virus que, tal y como afirmaba Antonio Orihuela en *La voz común*, expropia la vida y zombifica al individuo, eliminando las capacidades revolucionarias (2015: 7), al trasladar la capacidad de cambio e intervención infraestructural a un más allá de la frontera de lo posible: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, dejó escrito Jameson (2003: 76) en una afirmación que bien podría ser refrendada por la ingente cantidad de cine distópico contemporáneo que, a su vez, viene a sostener las ideas de Benjamin:

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se he convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su auto alienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. (Benjamin, 1973: 20).

Como también apuntara Ángela Martínez Fernández este movimiento de cuestionamiento «crea una línea de sentido que conecta el funcionamiento del sistema capitalista (en el plano económico, pero sobre todo subjetivo) con el funcionamiento mayoritario del campo cultural», de manera que «se advierte primero el peligro vital y sistémico en un proceso que implica a los individuos: tanto en relación con su identidad como en su producción y recepción de Cultura» (2018: 273). Explícita es, en este cuestionamiento al sistema, Leire Olmeda (Rivas-Vaciamadrid, 1984), que deja abierta finalmente una rendija hacia lo utópico:

Te voy contando
que vas a nacer en un país de mierda,
donde quieren quitarte el cole,
el médico
y te querrán educar en el odio
al otro.
[...]
Iremos cambiando el mundo
un paso por cada diente nuevo
que nazca.
Y si hay suerte,
si nos salen bien las cosas,
no recordarás que naciste
en un país de mierda.
(Olmeda, 2015: 17).

Frente a esta capitalización del campo, que posiciona al poeta sobre la poética (Alicia Bajo Cero, 2019: 96-97), que utiliza el etiquetado como mecanismo de mercantilización y de identificación (Méndez Rubio, 2004a) y que hace de la publicidad una fuente historiográfica (Talens, 1989), los poetas de la conciencia crítica construyeron (y he aquí el segundo movimiento del que hablaba Martínez Fernández) alternativas basadas en lo colectivo, a partir de una conjunción de teoría y praxis vital / poética cuyo nexo común es la ubicación del conflicto socioeconómico en el centro y eje de las obras y acciones (García-Teresa, 2013: 11), y lo continúan haciendo a partir de la problematización de las herramientas del poder literario y del alejamiento de sus formas de actuación y sus canales de difusión. Así lo afirmaba recientemente David Castelo, repensando los presupuestos que estructuraron la crítica hacia las poéticas mayoritarias de los noventa:

Creo que las tendencias mayoritarias de la poesía, y también en general de la cultura son las impuestas por el régimen, por las estructuras de poder y las élites, véase ejemplos claros de como ciertos artistas procedentes de otras disciplinas, con el cuento de que también escriben poesía, han recibido fuertes apoyos y recursos de promoción, *merchandising*, y distribución de su obra. Esa poesía a mí no me interesa en absoluto, creo que estamos en una época del exceso, de demasiado ruido y que también viene determinada dicha estrategia por silenciar a otra poesía, con una propuesta de ruptura o que no escribe en el lenguaje del poder, que crea espacios poéticos (Castelo en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 369).

La poesía de la conciencia crítica hizo este camino sin ofrecer una marcada voluntad generacional (en el sentido más tradicional del término, según ha sido utilizado

por la historiografía poética española de las últimas décadas), sino dando cabida a muy numerosas y diferentes manifestaciones estéticas que podrían ir del realismo crítico de Antonio Orihuela o de David González, hasta la poética más concreta y con reminiscencias de Vladímir Holan, Eduardo Milán o Paul Celan de Méndez Rubio, pasando por el verso torrencial de Enrique Falcón en *La marcha de los 150.000.000*²²⁰ o las formas más tradicionales de Isabel Pérez Montalbán. Tales ideas no han caído en saco roto, sino que permanecen en la más reciente oleada de poetas cuya obra ha dialogado directamente (y en ocasiones explícitamente) con los presupuestos de la conciencia crítica. Así lo afirmaba Fran Seisdoble:

Frente a este «tiempo herido» (como dice Enrique Falcón) que nos rodea, con un neoliberalismo deshumanizador campante a sus anchas y un capital financiero internacional que ha desplazado al Ser Humano como eje vertebrador de la sociedad, creo que es una cuestión irrenunciable por parte de toda artista o intelectual que, al generar ese mundo de símbolos, valores e imaginarios en sus obras, erijan puentes que nos sirvan para el encuentro y el desarrollo social en colectivo, desde una perspectiva humanística, democrática y ecológica (Seisdoble en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 552).

Se ha establecido, por lo tanto, un diálogo que reclama el disenso, que había quedado anulado, según Rancière (2007) por la actual apuesta por el consenso como medio de organización discursiva socio-política, lo cual, en el fondo, ha eliminado la libertad y la posibilidad de elección de aquellos que quedan fuera de las opciones mayoritarias. De ahí que, estas poéticas señalen estos espacios invisibilizados y apunten a las contradicciones propias del sistema capitalista:

No se ofrece ningún programa concreto en estos versos; no se supedita a ningún ideario cerrado y preciso esta poesía. En los textos de la poesía de la conciencia crítica se apuntan direcciones hacia las que puede ir dirigido ese camino. Se señalan los principios éticos y sociales que impulsarán las piernas en su aventura hacia esos senderos, pero no existe una intención de revelar una Verdad unívoca y salvadora

²²⁰ Para David Refoyo, *La marcha de los 150.000.000* es una referencia ineludible para los actuales poetas críticos: «En cada tiempo y lugar cohabitan discursos más o menos políticos, más dóciles o más resistentes ante el poder. También dentro de la poesía joven. Creo que mi escritura es política y crítica y creo que así debe ser. No me interesa demasiado el panfleto en la literatura, pero sí poetizar el panfleto, jugar con él, transmitirlo de otra forma. La marcha de los 150.000.000 de Enrique Falcón es un claro ejemplo de lo que digo. La poesía debe ayudarnos a elaborar armas para revocar la injusticia y para enseñar la belleza, porque sólo la belleza transmitirá la esperanza suficiente para luchar contra quienes nos la niegan cada día» (Refoyo en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 125).

que pueda redimir al ser humano. Aunque sí se indican constantemente los métodos y los actos que están llevándolo a su destrucción (a él y a su entorno natural), no se encuentran ni recetas ni líneas programáticas para su resolución [...] De esta manera, para muchos de los poetas de la corriente, la aspiración consiste en conseguir la revolución interior en el individuo para que se provoque y se pueda lograr, al mismo tiempo, la revolución social (García-Teresa, 2013: 44-45).

Una vez asumido el cuestionamiento del capitalismo y su problematización, es necesario construir alternativas poéticas y vitales que permitan «desestabilizar las certezas para generar pensamiento crítico autónomo [...] La poesía puede abrir la conciencia, la puede ampliar, al hacer tambalear las convenciones y las convicciones, al desmontar el sostén ideológico de este sistema y al mostrar otras formas de organizar el lenguaje» (García-Teresa, 2017a: 40). En esta línea, Enrique Falcón habló de la necesidad de trabajar sobre «producciones culturales –en concreto literarias- que resulten ser *inasimilables, intolerables y delictivas* para la constelación ideológica que hoy diseñan nuestras modernas sociedades de control» (2010: 23), de las cuales dice: «la literatura no es una estructura inocente» (recordando la máxima adorniana según la cual nada hay que sea inofensivo [Adorno, 2004]), «cada texto realiza un particular gesto ideológico haciendo de su producción un resultado de facturaciones, selecciones y distorsiones de lo real» (podemos pensar en Brecht, pero también en Althusser, en Juan Carlos Rodríguez o en Voloshinov), «es expresión de la realidad, pero simultáneamente la crea» (Bourdieu, Althusser, de nuevo, el constructivismo de Palo Alto, Dolozel, etc.), «efectúa una modalidad de acción» (recordemos la cita de Bourdieu) o que «establece relaciones de preferencias intertextuales» (aquí resuena, sin duda, Kristeva) (Falcón, 2010: 19-20). Desde estas ópticas, se interroga sobre la relación que deben establecer el poeta y su obra con los procesos de producción y con los desarrollos socio-políticos:

La *palabra disidente* que pronuncia el texto no es, desde luego, una norma paralela a la palabra oficial que le amenaza: no puede destruirla, puesto que está al margen. Su paradoja es la de no poder ser dicha con efectividad pública y social. De ahí se deriva la ineficacia del texto literario disidente en tanto agente único de transformación, ya que sólo puede dar nombre, formular y sobre todo acompañar procesos materiales de acción política (siendo éstos los únicos dotados de potencial transformador, y no sólo en lo simbólico). Por ello mismo, creo que es imprescindible afirmar la necesidad de todas aquellas estrategias que sean posibles de autorrepresentarse como interventoras materiales de militancia y que –

respaldando los procesos de construcción de textos intolerables— se conformen desde *dinámicas de acción en grupo* y desde la coordinación colectiva de nuevas maneras críticas de participar en el mundo (Falcón, 2010: 29).

Así, podemos pensar en lo poético siguiendo las reflexiones de Voloshinov, posteriormente retomadas por Macherey (1974) y Terry Eagleton (1978), según las cuales el signo lingüístico sufre procesos de institucionalización que afirman o niegan las formas hegemónicas del poder y de lenguaje, y que, por lo tanto, se establece como una forma más de la ideología, una conflictividad propia del diálogo socio-cultural y político: en definitiva, un cuestionamiento, ahora con Benjamin (1975: 119), sobre la función de tal o cual discurso en las condiciones literarias de producción, esto es, en la materialidad histórica y, por supuesto, un poner en primer lugar la pregunta sobre lo infraestructural. Pero, aquí reside el punto clave, caminando junto a él deben necesariamente llevarse a cabo esas «*dinámicas de acción en grupo*» de las que habla Falcón y de las que también habló el colectivo Alicia Bajo Cero (del que formó parte junto a Antonio Méndez Rubio, Virgilio Tortosa y José Luis Ángeles, entre otros) al utilizar el concepto «asociacionismo como acción crítica de grupo», cuyos argumentos básicos son resumidos del siguiente modo:

- 1.- Frente al individualismo y al asociacionismo como plataforma para la defensa y/o el lanzamiento de individualidades, concebimos el asociacionismo como acción de grupo.
- 2.- Frente a la hegemónica configuración de élites, manejamos un modelo de acción en tanto apertura a la acción de otros grupos o movimientos sociales.
- 3.- Frente a las estrategias de acción conservadoras, nos proponemos una línea de acción crítica que busca colaborar preferentemente con aquellos individuos y grupos ubicados en los márgenes de los centros institucionales de poder (zonas de pobreza, minorías étnicas, perseguidos políticos...). Nuestro punto de partida vendría a ser, pues, una política doble: de un lado, encaminada a articular los puntos de descontento social que, si bien obviamente existen, se encuentran considerablemente disgregados, y, de otro, a conjugar esta acción social conectada con una acción reivindicativa y de debate en el seno de las instituciones, con el objetivo de impulsar

una corriente de tensión reconstructiva —es decir, destructiva/ constructiva— que, como tal, nos excede (Colectivo Alicia Bajo Cero, 2019: 58)²²¹.

La deuda de los actuales poetas de la conciencia crítica con las tesis del Alicia Bajo Cero es manifiesta, tanto en su concepción de la práctica poética de las décadas anteriores, como en su posicionamiento crítico con respecto al estado actual, que se sostiene en muchas ocasiones sobre el entramado epistemológico del colectivo valenciano:

Un análisis sobre la naturalización de la norma en la poesía española lo trae el lúcido ensayo *Poesía y poder* (1996) del colectivo Alicia Bajo Cero. Son muchos los elementos que se analizan en este trabajo. Uno de ellos es el que va a persistir hasta nuestros días: el hecho de la defensa a ultranza de la claridad. Se exponen con algunos ejemplos tomados de la crítica española durante los ochenta y los comienzos de los noventa, como ciertos críticos reivindican una única poesía como “verdadera”. Además se muestra cómo se realiza esa operación de rechazo de todo lo que no concuerde con cierta transmisión rápida de ideas. Y a todo lo que se etiqueta como artificioso, grandilocuente y no natural. Habrá que ver la convivencia y el conflicto entre las diversas estéticas que se dará durante los próximos años y cómo estrecharán lazos con otras tradiciones. Otras formas de pensar la poesía. (Fariña en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 41).

El otro gran proyecto colectivo ha sido y es el encuentro Voces del Extremo, celebrado anualmente en Huelva desde 1999. Emergiendo de la necesidad de creación de espacios críticos, de apertura y oxigenación, Voces del Extremo surgió, como dice Antonio Orihuela, por iniciativa suya, de Uberto Stabile y de Luis Felipe Comendador tras el éxito editorial de *Feroces* (Correyero, 1998), recogiendo algunas de las ideas de Edita:

Era pues necesario seguir trazando vínculos entre los que estábamos por una forma de hacer y vivir en poesía, desde posiciones críticas y desde ramalazos libertarios que nos afirmaban en negarnos a terminar con nuestras aspiraciones colectivas en un

²²¹ Como muestra de ello, podemos recurrir a la publicación en Ediciones Bajo Cero de las colaboraciones de la UEPV con otros colectivo y asociaciones: *Textos per la insubmissió* (1992), junto al Moviment d’Objecció de Conciència del País Valencià; de *La mirada urgente: textos contra el racismo* (1995), junto a la ONG Valencia Acoge; y de *El lugar del reencuentro* (1995), junto a las Madres de la Plaza de Mayo, cuya selección de textos y cutas palabras preliminares estuvieron a cargo de Leopoldo Brizuela. Una vez disuelto Alicia Bajo Cero, simultáneamente con la publicación de *Poesía y poder* (Méndez Rubio, 2005: 107), Ediciones Bajo Cero, todavía enmarcada en la UEPV, creó en el 2000 una colección denominada Nieve en Polvo. En ella, vio la luz tal solo un volumen, que es, además, el único con autoría individual de la editorial y, a la postre, el último aparecido en este sello: *Hacia una ideología de la producción literaria*, de José Luis Ángeles (2000).

libro, convertirnos en una mercancía de moda o en un slogan publicitario para aumentar las exiguas ventas de poesía en este país [...] Aprovechamos la coyuntura histórica, 1999. Un siglo que terminaba con los ensalmos del coro de los intelectuales orgánicos, entonando todos a una: somos postmodernos [...] En 1999 la postmodernidad estaba en su cenit. Cosas de la moda. Y nosotros, todos nosotros (como cantaría Jesús Márquez unos días después para cerrar aquel primer encuentro), nos queríamos reunir en Moguer para rescatar el viejo ideal de la insumisión. Y el espíritu de lo colectivo: el humanismo (Orihuela, 2011: 8-9).

Lo que aportó Voces del Extremo, tras casi veinte años de control absoluto de una poesía pegada a la forma (venecianos, culturalistas, novísimos, etc.) y en pleno dominio simbólico de la poesía de la experiencia, dice Orihuela, fue «extremar esas búsquedas, desvelar la anormalidad de las personas *normales*, traíamos contenidos, carnalidad, reflexión crítica, conciencia radical y posicionamiento explícito dentro de la aparente neutralidad y asepsia de la poesía española» (2011: 11). Esta relectura crítica de las palabras de García Montero ha sido bien asumida por poetas como Fran Seisdoble, que en las composiciones de su todavía inédito *Alambre* hace brotar la voz de la clase obrera y refleja situaciones cotidianas de sus vidas, alejadas de los espacios de la clase media (aeropuertos, universidades, centros comerciales, etc. [Alicia Bajo Cero, 2019: 143] que transitaban muchos de los personajes de la poesía de la experiencia: «Os hablo desde'r silencio / de lo cotidiano y la rutina / de quienes nunca son / protagonistas en vuestra novela [...] Os hablo desde'r cansancio / de las uñas negras y la espalda rota / de un amor de casa humilde / que se mira en el salón, callado, al final de la jornada» (Seisdoble en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 559).

En el marco del segundo encuentro, Salustiano Martín apuntó al foco del debate al hablar ya por primera vez de la «conciencia crítica», señalando que la responsabilidad moral del escritor (colectivizada, se entiende) está por encima de su individualidad (de su nombre y su autoría) y que es necesaria una poesía incluyente que se haga con los demás, y no para los demás ni en nombre de ellos:

Por eso es necesario que los poetas salgan de su aislada domesticidad de individuos dedicados al sacratísimo deber de la genialidad, y que se echen a la calle para *ser con los «otros» en tanto que poetas*. No se puede ser ciudadano a tiempo parcial; poeta en la intimidad ahora que me visto con la seda del vate y ser humano preocupado por la explotación al día siguiente cuando me pongo la chaqueta de pana (?). Se trata, entonces, no ya de *escribir poesía política*, sino de *politizar el hecho de*

escribir poesía: convertir el acto de escribir poesía en un nuevo espacio)) político/público. Se trata de *politizar el hecho de ser poeta* (Martín, 2000: 26).

De forma similar, David Castelo concibe esa politización de la poesía como un hecho revolucionario, absolutamente ineludible para los escritores que, de lo contrario, trasladarían su obra al espacio de lo privado:

Para mí, el poeta no puede vivir de espaldas a la realidad social. Por lo tanto, soy de los que sostiene y defiende que la poesía y el compromiso social son compatibles, deben serlo. ¿Para qué escribir si no?, ¿para uno mismo? También, pero el acto de escribir siempre concierne un acto de rebeldía. Al final, más allá de las temáticas que uno/a pueda escribir, el poeta rechaza y critica el ruido excesivo del exterior, las injusticias que le rodean, porque la búsqueda de la belleza o la denuncia de las injusticias ya es en sí una manera de criticar o posicionarse. Para mí, escribir, y sobre todo en la poesía, es un acto revolucionario. Aunque por desgracia, y esto es una opinión muy personal, cada vez se imponen más las temáticas subordinadas a postulados del régimen, patriarcales o en cierta manera, oficialistas (Castelo en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 370).

Dieciocho años después de las palabras de Salustiano Martín, Ángela Martínez Fernández reflexionaría sobre Voces del Extremo en el ya citado artículo para *Kamchatka. Revista de análisis cultural* en el que vincula el proyecto iniciado por Orihuela con los avatares y pormenores de la «juventud»²²² creadora, para decir desde el presente qué fue, qué ha sido y qué continúa siendo Voces del Extremo para esa nueva

²²² Entrecomillo el concepto «juventud» por lo problemático que resulta amoldarlo a la poesía de la conciencia crítica, tal y como la propia Ángela Martínez Fernández ha demostrado en el citado artículo: «No podemos, en definitiva, aludir al proyecto de Voces sin dejar claro que se desmarcan de la etiqueta 'juventud' por motivos ideológicos (ha sido desactivada) y por tanto su enfoque se basa en la apelación colectiva a la transversalidad de las ideas. No obstante, y partiendo de ese abandono explícito, resulta importante ver la especificidad que aportan al grupo los y las poetas nacidos y nacidas en las últimas décadas: desde dónde se enfrentan al capitalismo, qué planteamientos manejan, qué implicaciones hay en la escritura de personas nacidas bajo la catástrofe neoliberal, etc. Sólo desde ahí será posible perfilar las coordenadas de continuidad que están teniendo lugar en Voces, aunque el rastreo sea cuestionando y problematizando el concepto de 'juventud' que, actualmente, parece contraproducente para la oposición al capitalismo que ellos plantean» (Martínez Fernández, 2018: 269). Habla Martínez Fernández de la relación entre juventud, poesía y capitalismo, en la línea de lo que ya Orihuela defendiera, precisamente, en una entrevista concedida para *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*, publicada en el mismo monográfico en el que se incluyó el artículo del que hemos extraído la anterior cita: «lecturas del desieEl capitalismo mercantilista construyó primero al joven como etapa psicosocial marcada por una serie de rasgos socioeconómicos, jurídicos y psicológicos; pero sobre todo se encargó de ampliar para esta juventud un segmento del mercado hasta entonces inexistente en aras de conseguir ampliar nichos de consumo, al mismo tiempo, ser joven se convirtió en un rasgo de las mercancías, fue el triunfo del pop, lo liviano, lo intrascendente [...] Desde esta perspectiva la poesía joven, como otro producto cultural al uso, ha estado presente, desde los años setenta, en las campañas editoriales, a pesar de su escaso éxito comercial» (Orihuela en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 689).

hornada de creadores que, como algunos de los ya citados, buscan construir espacios críticos de debate, reflexión y convivencia:

Voces se constituye como un proyecto colectivo, que parte de una base sólida de reflexión política y de un proyecto cultural determinado, cuyas materializaciones exceden lo textual y otorgan un protagonismo central a la corporalidad y los modos de vida. Voces proyecto/encuentros/antologías es una poética de la resistencia, del contraataque y la construcción de realidad alternativa, una poética que nace, crece y se reinventa precisamente porque apela no a una estética sino a una(s) forma(s) de entender la vida [...] Es una propuesta vital donde la contradicción y la complejidad aparecen constantemente como factores característicos, no se rehúye la problematicidad, sino que se busca, se indaga en ella (Martínez Fernández, 2018: 264).

La teoría (plasmada en ese primer movimiento de cuestionamiento) debe ir ligada, según estas concepciones, a una praxis vital (materializada en encuentros y en el asociacionismo) de la que emerge una práctica poética disidente que debe problematizar el lenguaje del poder con el objetivo de materializar una poesía antagonista que proyecte nuevas significaciones. Hablar, en definitiva, contra las palabras, como dijera Francis Ponge, magníficamente glosado por Miguel Casado: «el gesto fundador de la escritura es un gesto político: el rechazo airado a la dictadura de un lenguaje-pensamiento, la comprensión de que vivimos por fuerza dentro de un mundo de palabras que está dado y que, al usarlas cada uno de nosotros, lo que ocurre es que –por medio de ellas, de lo que decimos– se expresa el poder, el sistema que nos domina e implica, tomado en el sentido más amplio y complejo» (2004: 109)²²³. Se parte, por tanto, de un deseo: el de encontrar las grietas que permitan trascender (tras la senda de Wittgenstein) los límites del mundo y los límites del lenguaje:

²²³ Miguel Casado reflexiona en ese mismo texto sobre la paradoja que sustenta la posibilidad política de la escritura: «Es fácil ver la precariedad de este principio: la única propuesta, en su mismo modo de formularse, parece imposible, se asienta en una contradicción absoluta: si el lenguaje nos incluye, nos habla, cómo podríamos ponernos a distancia de él, actuar contra él. Pero a la vez es una contradicción que tiene la extraña virtud de nombrar la esperanza; la proscribire, la bloquea, pero también la coloca ante el deseo: hablar contra las palabras. Es quizá el mismo movimiento que queda implícito en el último Wittgenstein: después de entender que los límites del lenguaje coinciden con los límites del mundo, su análisis se acercó más a las consecuencias existenciales de esa lógica y encontró que entre la gama de juegos de lenguaje que practicamos y las formas de vida humanas hay una soldadura completa. Y, sin embargo, esta fórmula de cierre abre toda la ansiedad del deseo: perseguir una grieta, un desajuste, forzarlo, aprovechar ese conocimiento para aprender a producir un cambio... Esta clase de deseo, el de Ponge, el que induce en su rigor Wittgenstein, es la energía utópica de que surge el poema, y también la que lo constituye como político» (2004: 109-110).

Entrar en conflicto con la realidad dominante en su propio terreno se convierte quizá en la principal arma y el principal límite de esta poesía de la conciencia que no puede oponerse al orden establecido sin aceptar las condiciones de partida impuestas por su lenguaje, y a la inversa –esto es, reproduciendo de fondo, a la vez que trastornándola, la convicción de que existiría una especie de lenguaje-eco, que representaría una realidad delimitada de antemano. El lenguaje de la realidad se utilizaría así para desafiarla. Así entendida, la relación que se establece entre mundo y poesía es necesariamente problemática e irreparablemente mediada por el lenguaje. (Méndez Rubio, 2004b: 54)²²⁴.

Sucede, sin embargo, y he aquí el interés en cuestionarse primero sobre las actuales sociedades y sobre los campos literarios que en ellas se generan, que para asumir tales fines es necesario deconstruir el discurso asimilado, precisamente por la autocensura discursiva que provoca. Antonio Orihuela lo resumió así en unos de sus más citados versos: «Cada vez veo más gente / con una venda / puesta en los ojos. // Incluso he visto gente que / habiéndosele movido un poco // se la vuelve a colocar correctamente» (Orihuela, 1995: 37). Enrique Falcón, desde el ámbito de la reflexión teórica, lo plasmó como sigue:

El objetivo de inocular en los productos culturales la identificación entre texto *desobediente* y *extravagancia* se alcanza, de este modo, con la eficacia social que ofrecen los mismos valores del pragmatismo, «objetiva» sensatez liberal e integración comunitaria. En las modernas democracias occidentales, donde los discursos institucionales están interiorizados por la población, dicha estrategia de inoculación cultural viene, de distintos modos, acompañada por mecanismos de autocensura localizables ya desde el inicio de los procesos creativos, puesto que siempre resultará más socialmente rentable introducir imperceptiblemente la figura del censor en la del mismo productor de textos [...] en las modernas sociedades de

²²⁴ Tanto las ideas de Méndez Rubio como las de Miguel Casado, fueron ya apuntadas en aquel inaugural texto de Salustiano Martín en el segundo encuentro Voces del Extremo, celebrado en el año 2000 y al que antes hemos hecho referencia. En su intervención, afirmó: «El discurso poético entra necesariamente en convivencia o en liza con los diversos discursos del poder. Las propias estrategias discursivas deben formar parte de la necesaria (re)politización del hecho poético: si aceptan el estéril margen sofisticado a que han sido arrojados por el sistema capitalista y muerden el anzuelo normalizador del poder, entonces los poetas estarán cegando la capacidad reflexiva, impidiendo el desarrollo de la conciencia crítica, proponiendo una simplificación retórica de la comprensión de lo real. Si van en sentido contrario, el hecho poético mismo (y las tematizaciones y estrategias discursivas manejadas) se manifestarán con toda la carga de responsabilidad moral que le debe ser exigida al agente de un acto que no es puramente solipsista, que nace con vocación de hablar en el escenario de los discursos públicos (supuesto que quiere ser discurso *publicado*)» (2000: 27).

control interiorizado la primera rebelión del productor de escrituras habría de ejecutarse como rebelión *ante sí mismo* (Falcón, 2010: 33).

Esta disputa del lenguaje, tan relevante durante las décadas anteriores (con mayor ahínco en aquellos poetas vinculados a Alicia Bajo Cero y la UEPV), no es un tema baladí para la última oleada de poetas de la conciencia crítica. David Castelo, no en vano, utilizaba a Enrique Falcón para reflexionar sobre la necesaria ruptura del lenguaje del poder, que permita producir nuevos encuentros: «Creo que es importante que los que defendemos una poesía alternativa, de ruptura contra el régimen, intentemos profundizar en las experiencias de escritura hacia otro lenguaje poético, como escribe Enrique Falcón, en el poema “Canción del levantado”, en su libro *Porción del enemigo* (Calambur, 2013): “No reces en su lengua, no bailes con sus ropas”» (Castelo en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 370).

Decía Watzlawick que «el mundo que experimentamos lo construimos automáticamente nosotros mismos porque no reparamos –y ciertamente no sabemos- en cómo realizamos ese acto de construcción» (1988: 21). En un sentido similar, dice Antonio Méndez Rubio que «la condición (no sólo) ideológica de todo signo conlleva implicaciones desde y hacia diferentes modos de ver y vivir el mundo. Ya desde los fundamentos constitutivos del lenguaje puede decirse, así, que fuera de una expresión material no existe la enunciación, así como tampoco la sensación» (2004b: 85), porque «un poema está hecho ante todo de palabras: por mucho que el realismo más ingenuo lo pretenda, la palabra *agua* no moja» (2004b: 85). En esa vinculación, además, el signo realiza una doble función: refleja y refracta, de forma que distorsiona la realidad²²⁵:

La realidad no es aquí sólo ni fundamentalmente una especie de a priori que el lenguaje debe aspirar a fotografiar sino, más bien, un mundo percibido y construido, inseparable de los efectos de sentido que el lenguaje proyecta. Su lugar es a la vez un no lugar, su rumbo una deriva, una experiencia material de libertad y descontrol.

²²⁵ Traer a Voloshinov a debate responde principalmente a la relación que las poéticas de Alicia Bajo Cero y Méndez Rubio mantienen con su filosofía del lenguaje. Creo necesario, para prevenir una posible crítica que apunte a Voloshinov como una teoría marxista superada, citar unas palabras de Antonio Méndez Rubio: «Se objetará que era sin duda otra época, que el marxismo heterodoxo de Voloshinov ya no es tan peligroso. Los tiempos han cambiado dicen. Personalmente he trabajado en los últimos diez años sobre la posibilidad de que los tiempos no hayan cambiado tanto como para invalidar ideas como estas. Desde el principio me pareció que la perspectiva de Voloshinov, como después la recuperara en los años setenta otro materialista no estalinista, Raymond Williams, tenía que ver con el proyecto de revisar críticamente las implicaciones sociales de la poesía. Y esos vínculos, en primer lugar, afectaban al encapsulamiento de la poesía dentro de la categoría moderna de Literatura» (Méndez Rubio, 2005: 85).

Un mundo abierto, o al menos donde se ha dejado en suspenso la pertinencia de la noción misma de frontera (Méndez Rubio, 2004b: 55).

No en vano, al inicio de *Poesía y poder* leíamos: «Hablar del mundo es proponer un mundo» (Alicia Bajo Cero, 2019: 53). En otras palabras: toda propuesta textual crea un modelo de mundo ficcional que guarda relaciones de afirmación o de negación con respecto al modelo de mundo naturalizado (al paradigma de realidad). La poesía disidente debe, por una parte, descubrir y señalar las grietas de nuestro modelo de mundo naturalizado para, a partir de ahí, abrir las ventanas a nuevos horizontes, como señala en cierta medida Mecha Ribas (Valencia, 1988):

Por eso es importante, por un lado, transmitir el goce, el placer, del ritmo, del verso, se diga lo que se diga, porque la construcción del discurso es un tema cultural, es un privilegio, pero el ritmo es un síntoma de comunidad [...] A las poetas de la élite lxs entendemos gente que hemos sido entrenada para ello, para inflar el PIB del Imperio Español utilizando el lenguaje de tal manera que sea inaccesible el centro del poder (Ribas en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 416).

Por ello la poesía disidente no ha renegado ni reniega de la utopía: no encontraremos en los poetas de la conciencia crítica (ni en los más veteranos ni en los más jóvenes) la asunción del *fin de la historia* (Fukuyama, 1992), la asimilación de la *muerte de los metarrelatos de la modernidad* (Lyotard, 1984) ni la aceptación del *pensamiento débil* (Vattimo, 1988). No están presentes porque, precisamente, en ese primer movimiento de cuestionamiento se descubre que la historia continúa cabalgando a lomos del capitalismo, que el metarrelato neoliberal-globalizado es el más vivo de todos los discursos y que el capitalismo imperante es todo lo contrario a un pensamiento débil (a pesar de intentar mostrarse ante nosotros con sus más finas sedas: la estetización de la política, según Benjamin, a la que tan solo podemos contestarle con la politización del arte).

Escribir desde este espacio problemático es únicamente factible a partir de un lenguaje en crisis, es decir, distanciado de las proclamas del poder: decir con un lenguaje otro para referir lo invisible, lo que queda oculto tras el manto de los discursos hegemónicos e institucionalizados, velar de forma diferente para no entender la escritura como un muro, sino como un espacio que se abre, precisamente, en su propio ocultar:

Un proyecto de escritura que quiera poner en crisis nuestras relaciones simbólicas y políticas con este mundo terrible del que somos cómplices no puede tampoco dejar de considerar que el lenguaje ha de ponerse también en crisis. El lenguaje es, ante

todo, mediador primero en nuestras relaciones de dominio y de explotación, y también lo es en nuestras posibilidades personales, colectivas, de emancipación y encuentro. El desgarrar de la boca no es un ejercicio solipsista si el territorio que pisamos es el de la matanza, y todavía se me tendrá que demostrar que no vivimos inmersos en él. Lejos de ciertos espejismos de “transparencia” y “borrado del montaje”, soy incapaz de olvidar que un poema es –entre otras muchas cosas– un artefacto de palabras y que le es legítimo hablar en una lengua que no sea la materna. Además de lo propiamente ideológico, el llamado estilo presupone –también– un acto de elección moral (Falcón, 2010: 85)²²⁶.

Así, podría proponerse una práctica convencida del carácter social y político (politizado, si se quiere) del lenguaje y de la escritura. Frente al repliegue intimista²²⁷ y al traslado del espacio de la enunciación del poema a las esferas físicas de lo privado o a lugares públicos de acceso restringido²²⁸, como sucedía en la poesía de la experiencia, la respuesta de los poetas de la conciencia crítica necesariamente pasa por retomar el carácter social de la escritura, tal y como ya dijera Riechmann (1990) y, también, Juan Carlos Rodríguez: «son las masas, y no el sujeto, quienes hacen la historia» (1999: 81).

²²⁶ Pueden ser interesantes, de nuevo, las aportaciones de Salustiano Martín sobre la función del poeta. Parte de la expulsión que Plantón plantea en *La República* para afirmar que históricamente el poeta fue «un ciudadano incómodo para el poder, un fulano nada dispuesto a comulgar con ruedas de molino: un tenaz impertinente que decía molestas impertinencias que ponían en evidencia los entramados corruptos u opresores del Estado; una voz comprometida con la causa de la justicia, que producía discursos que tendían a descifrar, para útil y general conocimiento de la población, los oscuros intereses a que servían las instituciones y los gobiernos» (Martín, 2000: 25). De aquí parte para realizar una crítica a las formas hegemónicas de creación poética en España, de cuyos miembros dice que «no parecen estar interesados por lo que sucede en el Estado, y el Estado, por eso mismo, no parece estar interesado por lo que ellos escriben: los ha controlado, desarmado de aquello que más le preocupaba: su conciencia crítica, su capacidad para ver más allá: para situarse en el espacio del *asombro político*, allí donde los "otros" son el espejo de nuestra propia degradación moral» (2000: 26). Para acabar reclamando una nueva forma de hacer poesía que recupere aquellos valores a contracorriente de lo establecido: «Escribir de modo que las palabras penetren como un cuchillo que saje las heridas escondidas, las personales y las colectivas» (2000: 30).

²²⁷ Señala Alicia Bajo Cero: «Pues bien, debemos recalcar la insistencia en la expresión de lo trivial. La anécdota es al proceso lo que el individuo al colectivo, y la crítica de la última poesía española se decanta, como vemos, por las polaridades de lo individual y lo anecdótico, llegando en ocasiones al carácter de *exemplum*, sentido moralista incluido. Precisamente los rasgos del intimismo y la emoción decantan la propuesta crítica y poética de los 80-90 por el privilegio del personaje singular, negando así los valores éticos y sociopolíticos. La distinción, moderna, entre el ámbito de lo privado y el de lo público han sido útiles al dominio burgués para aislar a los individuos y utilizar este aislamiento recíproco como medio de control» (Alicia Bajo Cero, 1996: 88).

²²⁸ Alicia Bajo Cero estudia ampliamente este aspecto: «Los espacios que en este caso [el de la Poesía de la Experiencia] se retratan son lugares públicos cuyo acceso, no obstante, está, nuevamente, restringido a una élite socioeconómica que puede pagar el acceso a estos lugares: aparte de los hoteles —que quedan a mitad de camino entre lo público y lo privado— abundan los restaurantes, aeropuertos, casas de campo, etc. El sujeto poético vive entre aviones, visita grandes urbes (Nueva York), disfruta de coches recién comprados y pisos alquilados, visita centros comerciales —exhibiéndose así el mercado de consumo como en cualquier otro anuncio publicitario—, se recrea en noches de alcohol... Transmite, pues, un modo de vida que se define de acuerdo con la ideología del consumo hoy predominante» (Alicia Bajo Cero, 1996: 106).

Es en el terreno del lenguaje, concretamente desde una noción materialista que aboga por entenderlo como práctica social y no como sistema abstracto de signos, donde el poeta juega sus cartas:

Dichas responsabilidades se vinculan con una conciencia crítica en el lenguaje. Yo como sujeto que (re)hace textos no puedo dejar de lado la Historia y el rol que podría jugar en la sociedad y situarme en ciertas coordenadas del tablero. El poeta no tiene un compromiso heredado de una divinidad ni tampoco se juega su revancha contra Platón por la expulsión de la república, pero como agente responsable en parte de todo lo que sucede, la indiferencia no puede darse en alguien que escriba con rigor y seriedad. Actitud crítica es contenido crítico con formas críticas: es decir, que la forma y el contenido se confunden para superar la dicotomía saussureana para alcanzar la actitud de vanguardia y la praxis artística (Fariña en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 41-42).

Comprender así el discurso poético le lleva a plantear directamente toda reflexión sobre él como un problema político, puesto que la poesía no es entendida únicamente como una cuestión de códigos y/o estilos, sino también de prioridades culturales y de estructuras sociales, es decir, como una forma de diálogo o discusión con otro tipo de discursos, poéticos o no: «Hay política de la forma como hay política del contenido», decía Terry Eagleton y, continuaba, «La forma no es una manera de desviarnos de la historia, sino un modo de acceder a ella» (2010: 17). La forma es, por lo tanto, una cuestión que no solo habita el terreno de la estética propiamente dicha (como parece haber querido indicar cierta crítica tradicional), sino también y principalmente el de lo ideológico. Esto es, comprender lo formal como un dispositivo de participación en la condición material del hecho histórico que puede devenir acto de (in)subordinación y de (de)construcción: «Atender a la forma y textura de las palabras implica el rechazo a considerarlas meramente desde una perspectiva instrumental, y por tanto el rechazo a un mundo en que el lenguaje se desgasta hasta ser más débil que el papel por efecto del comercio y la burocracia» (Eagleton, 2010: 18). Y es que, como dijera el sofisma de Vicente Núñez, en el fondo del fondo, sigue estando la forma.

Es, quizás, en este sentido, Eduardo Fariña el poeta que más ha tendido a una luxación de lo formal y a un cuestionamiento de la significación: «Como poeta joven, si tú lees a Eduardo Milán, a Raúl Zurita, a Jorge Riechmann, a Chantal Maillard, a Antonio Méndez Rubio, a Alfredo Saldaña, a Viktor Gómez y a Roger Santiviáñez por poner

ejemplos claros, entiendes que grandes poetas actuales en nuestra lengua castellana tensionan el lenguaje hasta límites insospechados», dice (Fariña en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 43). Desde sus composiciones en prosa de *Promesa y conquista* (2009), su poética ha ido avanzando sobre estos espacios de tensión lingüística hasta sus más recientes creaciones, como es el caso del extenso poema inédito que publicó en *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*, titulado «Agujero de gusano», del que copiamos un fragmento:

Empezar el poema que nunca se detiene. Es un poema que se hace paso en el momento como el nadador que fisiona la ola con sus brazos. Un texto donde predominan los atajos para acceder a otros textos de naturaleza inestable. Un poema que debería ser descifrado por otras formas de vida en el Universo en un tiempo aún no revelado. En él habrá figuras retóricas que están en una fase de pre-selección, radiación [electromagnética y la mirada hacia el horizonte de sucesos. Será un poema con forma de [gusano que atravesará la manzana por dentro y llegará siempre antes al destino [seleccionado.

Empezar el poema que nunca comienza porque en el agujero de gusano todo se disemina. (Fariña en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 38).

Esta preocupación formal emerge también en la obra de Enrique Martín Corrales (Villajoyosa, 1992), «que se pone de manifiesto en ciertos tonos del lenguaje y en su imaginería, en la ruptura sintáctica y el ritmo ocasionalmente entrecortado, así como en la disposición gráfica de sus versos» (García-Teresa, 2013: 475). Influenciado por la poética de Enrique Falcón, Martín Corrales señala el horror del mundo en los poemas de *El camino hacia la herida* (2011) y de *Para un incendio* (2014), empleando la metáfora, la elisión, los destellos irracionistas y las imágenes de gran potencia y evocación, así como, en ocasiones, una expresión más directa, llegando a reproducir material documental (García-Teresa, 2013: 475-476), detalles que recuerdan a composiciones de *La marcha de 150.000.000* o de *Para un tiempo herido*. Sucede, en obras de *Para un incendio* como «Ahogando a Moby-Dick», «El héroe hacia la nada, pero el héroe», la «Estantería de Eddie» (dedicado al poeta valenciano Eddie J. Bermúdez), en las surrealistas y dolorosas imágenes de unos desordenados cantos que sostienen el poemario o en la búsqueda de grietas de «Política del miedo» a partir de una sucesión de unas más o menos veladas fotografías en las que siempre está presente el estado crítico del mundo (su abandono, como se destaca en el quinto verso) y de la palabra (que parece emerger de un virulento desierto). Los versos se encadenan en una secuencia sin inicio ni final (como demuestra la ausencia de mayúsculas y de puntos), subordinándose y yuxtaponiéndose en una sucesión sin cierre:

ocurrió

que
era la noche y no recuerdo la hora
pero veo aún las lenguas que se traban sobre los jardines
abandonados,
era humedad como un desierto donde chapotean los burgueses,
prácticamente desolación, pues
bien andaba tratando de descifrar la guía de lupanares
que indicaban las fachadas, luces ceremoniales
vomitando coñac rojizo, quizá era mero hedor
pero para el caso es lo mismo; tarareando mi compa
ñera nos agarraba las manos alardeando del aire
que se puebla en las esquinas de los dedos,
ese aire prefabricado en los polígonos industriales
(Martín Corrales, 2014: 23)

La tranquila y agitada urbe de la mayoritaria poesía de los noventa, da paso aquí a no-lugares aislados y grises, donde las luces, cuando existen, son rojas y un extraño y extranjero hedor cubre los espacios: «no se descuidaron mis pulmones (hinchidos de luna hasta la saciedad de los cerdos)» (2014: 24), dice en un verso también de tintes lorquianos. A pesar de los abismos postindustriales, algo parece quedar tras lo velado y es necesario extremar el lenguaje para alcanzar a vislumbrarlo (aunque sea momentánea y precariamente)

si hay nieve detrás de la nieve
o si es inevitable desaparecer en el pecado
para siempre
(2014: 24)

Sobre la base de las teorizaciones y análisis críticos que los poetas de la conciencia crítica (individualmente o unidos en colectivos) realizaron durante las décadas anteriores, se comenzó, por tanto, a construir una continuación de la corriente, como se ha podido apreciar en las citas y poemas anteriores. Aunque ligadas a *Voces del Extremo*, las palabras de Ángela Martínez Fernández son reveladoras a la hora de definir estas derivas: «los y las poetas “jóvenes” dan continuidad a las ideas transversales del proyecto político que, entre otros, en *La voz común* formulaba Antonio Orihuela: lucha de clases, cuestionamiento subjetivo, propuesta antisistémica, disputa por el lenguaje, poesía alternativa», de manera que se produce, entonces, una inercia «en lo ideológico y en la propuesta política, [pero] no se produce la llamada ruptura generacional (tantas veces enarbolada por la crítica literaria» (2018: 281). Sirvan, como ejemplo de ello, estas afirmaciones de Leire Olmeda en las que tantos ecos hay de las concepciones de Orihuela o Falcón sobre el hecho poético:

no se vive ni se escribe desde el mismo lugar según si eres explotado o explotador; humillado o humillador. Y más allá de que las realidades que vayan a plasmarse en un poema sean diferentes, también son diferentes las posibilidades de acceso a la poesía según cuáles sean las condiciones materiales: desde el tener libros en casa o tener ese tiempo necesario para sentarse a pensar y escribir. Invirtiendo la frase que dijo Warren Buffet, “la lucha de clases existe y la vamos perdiendo”. El discurso dominante vende que las clases no existen con el objetivo de que la clase dominante siga siendo la dominante. Por ello, al igual que el análisis de clase es minoritario en la sociedad en general, puede parecer lógico que lo sea también a la hora de analizar la poesía (Leire Olmeda en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 181).

Cierto es, añadiríamos, que no hay entre los más actuales poetas de la conciencia crítica una voluntad teorizadora de un recorrido tan amplio como la de los años anteriores: por una parte, se acogen a la que ya Jorge Riechmann, Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón, María Ángeles Maeso, Antonio Orihuela o Isabel Pérez Montalbán les han legado²²⁹; por otra, la ausencia de un conflicto abierto como el de los noventa ha generado una atenuación en los cruces críticos de acusaciones entre las diversas corrientes que, pese a no habitar una «convivencia sosegada de idearios» (como en ocasiones se ha dicho [Morante, 2016: 12]) tampoco persiguen un enfrentamiento directo. Existen, es cierto y lo hemos visto, pero ni mucho menos podemos hablar, siguiendo a Falcón, de unas «prácticas literarias del conflicto» (2010) por parte de los más recientes poetas de la conciencia crítica, como sí sucediera en años anteriores:

No me atrevería a decir que somos la primera generación que huye del colectivo porque, tal vez, la generación que nos precede ya fue pionera en hacer la guerra por su cuenta. En lo que estoy de acuerdo es en la existencia de un desierto teórico que alguien debería ocupar, porque analizar y estudiar las propuestas y teorizar sobre ellas es fundamental para lograr cierto reconocimiento, cierto espacio necesario para hacer valer las características y discursos, por heterogéneos que sean, de esta

²²⁹ La excepción es, quizás, Alberto García-Teresa, que compagina la creación poética con el trabajo crítico (en prensa y en coordinaciones) y antológico. Muestra de ello es *Poesía de la conciencia crítica* (1987-2013), libro fundamental para comprender la corriente y que nace de su tesis doctoral; el volumen coordinado *El verso por asalto*, que recoge textos de poetas y críticos vinculados a la conciencia crítica y que permite, en cierta forma, dar una visión desde el presente de lo que esta fue y de lo que sigue siendo (anclada, eso sí, a los nombres que vienen de las décadas anteriores); o las antologías *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles 1990-2014* (que recoge a decenas de autores críticos nacidos entre 1931 [Jesús Lizano] y 1992 [Enrique Martín Corrales]) o *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres* (en la que se da cuenta de las obras de 78 autoras contemporáneas).

generación (David Refoyo en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 128).

Las derivas sociales, las nuevas precariedades y las nuevas injusticias nutren ahora a una poesía que vive y dialoga en colectivo con el discurso público (político y literario, o *poe-lítico*, siguiendo a Virgilio Tortosa [2000]) y que se mantendrá con vida, como dijera Orihuela, mientras el capitalismo siga vigente:

Nuestra poesía no tiene dirección única, ni preferencia de lectura, ni rótulo generacional. Nuestra poesía no son imágenes, no son representaciones, no es mercancía. Nuestra poesía ha abolido el fin. Nuestra poesía es un dispositivo con el que pensar y vivir el mundo, un instrumento de indagación en lo social conformado por el capitalismo. Nuestro deseo es que nuestra poesía desaparezca con él, pero mientras persista nuestra poesía no se separará de él, al contrario, busca las formas de revelar sus múltiples articulaciones para hacer estallar la normalidad, el simulacro y la superficialidad de las relaciones sociales que esconden el conflicto, las resistencias, el exceso de sentido que nos permite producir nuevas identidades, nuevas formas de relacionarnos, de articularnos, de vincularnos, porque nuestra poesía no imita a la vida, nuestra poesía es la evidencia de nuestra intervención en la producción de la realidad, libre y liberada, para la vida (Orihuela, 2011: 69).

En este sentido, dice Ángela Martínez Fernández, son la crisis del 2008 y el estallido del 15M los fenómenos que marcan específicamente el crecimiento de estas primeras generaciones post-dictatoriales (2018: 282). Si en los ochenta y los noventa se ensayaron formas de oposición a las dinámicas capitalistas-transicionales (entrada en la Unión Europea o la OTAN, primeras crisis del ecologismo, insumisión al servicio militar, etc.), continúa, la crisis y el 15 M emergen ahora como marcas propias del tiempo presente que son, a su vez, señales que definen la identidad de los sujetos históricos más jóvenes, como dice el poeta Fran Seisdouble:

El contexto histórico genera unas dinámicas sociológicas que atraviesan los comportamientos de toda persona; el 15M produjo una intensificación en la politización de la sociedad española innegable que, si bien a nivel de movilización y organización real y palpable tiene oscilaciones a lo largo de los meses y años, el imaginario colectivo sufrió un cambio irreversible, y ello se manifiesta en toda

expresión cotidiana y artística (sea por acción, o sea por omisión) (Seisdoble en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 552)²³⁰.

Las crisis del capitalismo, y en especial la crisis económica de 2008, no solo influyen en el nivel textual, sino que lo exceden y afectan a todos los órdenes del campo literario:

Hoy el mercado está más atomizado que nunca, antes existían editoriales grandes (que siguen existiendo), medianas y pequeñas, pero desde el estallido de la crisis, esas editoriales que podríamos llamar clase media han desaparecido, quizá se note más en el campo de la narrativa que en la poesía, siempre más minoritaria. Al final hay dos bloques, la élite y el resto. Y para los poetas jóvenes, saltar de ese resto a la élite es complicado sin ese paso intermedio (Fariña en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 127)

Así se deja entrever en los poemas, como sucede en la obra de Gata Cattana (Córdoba, 1991-2017), de una forma absolutamente explícita y directa:

Y parece que su amor se yergue
indestructible a pesar de,
a pesar de las miles de plagas,
de los sueños frustrados y fracasos andantes,
de las crisis cíclicas y de hambrunas y de guerras,
más valiente que Heracles,
más Odiseo que Odiseo.
(2017: 24).

Un caso similar es el de Leire Olmeda, cuya voz, consciente de habitar un espacio de ruinas y mansedumbre, lanza al aire preguntas e imprecaciones que ubican al sujeto lector ante sus propias contradicciones a partir de una dicción que indistintamente se expande hacia el versículo o se contrae hacia el heptasílabo:

¿POR dónde comenzamos
el recuento de muertos?
Yo te propongo ir BOE a BOE:
contar cada firma,
que ningún muerto se quede sin su decreto culpable.

²³⁰ Estas ideas han sido, también, refrendadas por Ángela Martínez Fernández: «Con la llegada de la ‘crisis’ económica, el país se polariza en dos procesos simultáneos: por un lado, la radicalización de los planteamientos capitalistas (recortes, privatizaciones, estado de excepción, shock neoliberal) y por otro, la oposición a dicha lógica y sus consecuencias. Del mismo modo que los métodos neoliberales se radicalizan, crece la oposición hacia los mismos. Así, el 15M aparece como herramienta repolitizadora que, sobre todo de manera indirecta, produce efectos en la sociedad española: excede su propia materialización física y cronológica en las plazas y produce una ampliación en los límites de lo imaginable. De esta forma, los y las ‘jóvenes’ poetas son testigos en primera persona y no aprendices de experiencias históricas pasadas. Asisten o contemplan la articulación de sujetos colectivos y los usos (re)novados del espacio común» (2018: 282).

¿Por dónde comenzamos
 el recuento de muertos?
 Dices que lo más justo
 sería medir el peso de los maletines
 y comprobar si la crueldad
 pesa más que un billete de 500.
 ¿Por dónde comenzamos
 el recuento de muertos?
 Cuenta la cama que ya no ocupan vivos en hospitales,
 la pizarra que no tiene mano que sujete la tiza,
 la construcción que no quieren que llamemos “casa”,
 el vaso de leche que se queda en la tienda,
 el beso que dejamos de ofrecernos porque nuestras bocas nos
 pedían llorar.
 ¿Por dónde comenzamos
 el recuento de muertos?
 ¿Podemos llamarles ya asesinatos?
 (Olmeda, 2015: 35)

Cuando Alberto García-Teresa abordaba los temas transversales a los poetas de la conciencia crítica, remarcaba claramente que su eje era (y es, como vemos) «el conflicto socioeconómico y político [lo cual] no quiere decir que solo tenga como tema dicho conflicto, sino que, en última instancia, su posición central y determinante en la poética y en el poema del autor en todos los niveles es lo que la fundamenta y lo constituye» (2013: 69). Destaca, a partir de ahí, algunas temáticas que ya han sido perfiladas en las afirmaciones y poemas anteriormente citadas: la lucha de clases²³¹, la tendencia autocrítica²³², la crítica al neoliberalismo²³³ o la reflexión sobre las posibilidades del lenguaje y de la poesía como herramientas de intervención y transformación social²³⁴ (2013: 69-75).

²³¹ Se resalta, dice, «la falta de conciencia de clase, por un lado y, por otro, los mecanismos que hacen posible la persistencia de la sumisión y la aceptación del sistema económico al mismo tiempo que se produce la alienación. Resulta patente la rabia, también en ocasiones la impotencia, el hastío, la desolación ante la dificultad, el dolor y el sufrimiento a causa de la injusticia, pero nunca la resignación» (García-Teresa, 2013: 69).

²³² Esta «solo resulta comprensible desde una actitud de anhelo insatisfecho de transformación y una disposición para el trabajo por el cambio, que, lejos del acomodo en la retórica, nos indica que muchos de estos poetas vinculan su escritura con la intervención directa en la realidad. De esta manera, se revisan y analizan las prácticas políticas puestas en marcha desde mediados de siglo hasta las existentes en los años más inmediatos, y se trata de hacer recapacitar al lector (y al propio escritor) sobre cómo se ha podido llegar a la situación actual, cuestionando los propios pasos y observando las consecuencias» (García-Teresa, 2013: 69).

²³³ Afirma, en este sentido, que la poesía de la conciencia crítica trabaja sobre «el desenmascaramiento de la falsedad de esos deseos, de la irracionalidad de la acumulación de objetos, de la manipulación de las aspiraciones de las personas y de la construcción de utopías (articuladas con los principios hedonistas de la sociedad capitalista) [que] constituye un ataque a los fundamentos de este tipo de sociedad desde un enfoque ético. Se trata, en suma, de sacar a relucir las consecuencias de un sistema antihumano, que busca su propia supervivencia antes que la vida, la salud y la alegría de los seres que lo habitan» (García-Teresa, 2013: 70).

²³⁴ Así, «se realizan duros alegatos contra la poesía ensimismada y la comercialización de la literatura, y se denuncia con firmeza su papel en el desarrollo de los mecanismos de alienación y sometimiento [...] la

La palabra crítica, permanentemente vinculada con los procesos históricos y consciente de su materialidad, vira en ocasiones hacia el pasado, pero no lo hace para cantar la nostalgia del ayer, sino para problematizar la memoria histórica. A través de ella, dice García-Teresa, la recuperación de la memoria de los muertos a causa de la injusticia se convierte en el primer paso para restaurar su dignidad, pues su lucha cobra sentido al proyectarse sobre el presente y, así mismo, posibilita la recuperación de su dolor e, incluso, permite señalar la vigencia de sus propuestas (2013: 74). Sucede, por ejemplo, en «Nº 18», de Gata Cattana, construido a partir de intertextualidades con una conocida copla de la Guerra Civil: «Ellos pasan por el Puente de los Franceses / igual que por Atocha, / van al Manzanares, / patinan, ríen, cantan, fuman, / vuelven a su hogar / transeúntes, subterráneos, / tal vez en la línea verde o la marrón. / Yo paso por Cuatro Vientos / y sólo veo el frente, / el Puente de los Franceses, / mamita mía y los milicianos» (2017: 45). También se muestra la misma idea en sus versos de un poema sin título, que comienza así: «Muchas veces he estado en Plaza Cataluña / y nunca pienso en el Hard Rock Café / ni en las floristerías / sino en la Telefónica / y en García Oliver» (2017: 47). En otras ocasiones, se reivindican los personajes silenciados, omitidos y ocultados en el relato de la Historia oficial, escrita por el Poder, al no atender a sus intereses o al no haberse amoldado a la imagen e ideología que se pretende moldear (2013: 74). Personajes que, en ocasiones, a pesar de formar parte de la genealogía familiar, permiten reclamar desde el presente la memoria colectiva de un pueblo atravesado por las tres heridas hernandadas, como sucede en el poema en prosa «Felisa y Josefa», de Leire Olmeda:

Abuela tenía 10 años al comenzar la guerra. Era católica y enseñaba catequesis a los más pequeños. Su padre fue anarquista en Albacete y detenido. Esa niña católica se acercó al cuartel a preguntar. Ella era de los suyos: católica. Salió del edificio con la cabeza rapada. Ese día, la niña de 10 años, se volvió luchadora.

Josefa sigue siendo católica –no beata dice siempre– y nunca dejó de luchar.

Mi otra abuela entró a servir también de niña. Sirvienta de las de comer con el servicio, ella sola, y después de los señores. De Felisa aprendió mi madre, y yo de ella, a hacer magia con la comida, a multiplicar los panes y las patatas.

Quizá a estas dos mujeres no les contaron la lucha de clases, o las engañaron para decirles que es cosa de hombres. No lo sé, y quizá no se lo pregunte. Pero ellas son mi clase y suya es mi lucha.

(Olmeda, en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 189).

apuesta por una poesía conflictiva se presenta como un primer acto de disidencia y desobediencia; una toma de posiciones en el enfrentamiento contra un orden del mundo que se considera cruel e injusto. Debido a ello, abundan en las composiciones de estos autores las poéticas y las reafirmaciones, que explican la decisión de no escribir una poesía cómplice que participe en las dinámicas del Poder» (García-Teresa, 2013: 75).

Ahora bien, el conflicto que se plasma en los versos (sea a partir de la memoria o a partir de la lectura del presente, tanto da), adquiere un carácter internacional, entendido a partir de la toma de consciencia (de tintes guevarianos) de que las injusticias, violencias y opresiones son sistémicas y de que, por tanto, no es posible limitarlas al interior de las fronteras. Así lo concibe García-Teresa, por ejemplo, en su poema «Colombia», escrito tras la firma de los Acuerdos de Paz el 24 de noviembre de 2016 y que se cierra con las siguientes palabras: «Adelante, navegantes. / Ojalá que este órdago de tempestad / no logre que merme / la honesta fortaleza de vuestras manos / levantando entrelazadas la paz» (García-Teresa, 2017b: 49). Se da, también, en el díptico «West Belfast», que orbita alrededor del conflicto terrorista en Irlanda del Norte:

Con el olor agrio de la sangre
reseca sobre el pavimento,
con un óvalo de cámaras apuntando,
el horizonte siempre ocultado entre tapias y alambradas,
una lista de ausencias, de sonrisas
que no volvieron a casa,
de aspiraciones comprimidas en los calabozos
y un único alfabeto enunciado como posible
a modo de respuesta,
¿de qué forma hablar del futuro
sin que la lengua toque los dientes?
(García-Teresa, 2017b: 60).

En una línea similar, se aborda la migración desde diversas ópticas. Mecha Ribas, por ejemplo, parte de su experiencia en Chile para verbalizar las condiciones del sujeto migrante en el país andino: «Donde cuesta el bus dos horas de trabajo / no hay dólar comparable a las estrellas. / Mosaico de todos los mundos posibles, / aquí el yugo común queda patente» (Ribas, 2017: 28). De similares características son algunas composiciones de *Quien mire hacia abajo, pierde*, de Sara Herrera Peralta (Jérez de la Frontera, 1980), escritos tras sus vivencias en Francia: «Llegar al vagón y tomar asiento. / Marhaba. Bonjour. / ¿Cómo se saluda en rumano? // Hacer el recorrido con los ojos / y saber que aunque algunos / hayan nacido en este suelo // a todos nos consideran extranjeros, / extraños, ajenos, intrusos» (2013: 32). Desde España, Enrique Martín Corrales elabora unas composiciones en *El camino hacia la herida* que orillan «el drama interno que provoca en los emigrantes el desarraigo y el abandono de su familia al partir de unas tierras arrasadas por la avaricia colonial capitalista» (García-Teresa, 2013: 72) y que muestran la violencia del país receptor: «vamos / (urgencia de un latido) / vamos // a buscar la salida / por debajo de las alambradas» (Martín Corrales, 2011: 12) o «Hermano, mi desvelo: // bájame la aurora, / los codos, / esta playa de herrumbre, / que ha llegado la

hora lúcida / inquebrantable: / ... los disparos» (2011: 17). Finalmente, son los poetas migrantes los que nos ofrecen de manera más transversal y constante su propia experiencia. Eduardo Fariña lo hace en algunos poemas ya citados; también La Conirina (Santiago de Chile, 1985) en composiciones que simbolizan la búsqueda de la identidad en una tierra extranjera. Sucede en «Ojitos del sur» («Tengo los restos de otras hablas / colgándome en la boca [...] Me quieren quitar los ojitos del sur / y ponerme la mirada inmediata / sin embargo / continúa ardiendo en flores / la sangre de Francisca Linconao / aunque viertan historias blancas / sobre su latido» [2012: 35]) o en «Mi trenza» («Hay en mí tantas. / Allá, donde duerme mi madre / distante del continente sobrevalorado / de las risas sobre mi carne porfía / en esta tierra rubia, / hay pedazos de mí / que se han omitido» [2012: 25]).

En un orden un tanto distinto orbita la obra del poeta David Refoyo, en cuyo caso la voluntad radical, marginal y heterodoxa (por utilizar los términos de Isla Correyero [1998]) que caracterizó a la poesía de la conciencia crítica se combina con un imaginario pop, en un claro ejemplo del eclecticismo tan propio de la creación actual (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 12). En ocasiones, retoma una línea ya trabajada por los anteriores autores, subvirtiendo los eslóganes publicitarios a partir de un juego irónico, dándole la vuelta al sentido con el que habían sido originalmente contruidos (García-Teresa, 2013: 71), como sucede en algunas composiciones de *Odio*: «y el único testamento digno / que pasó del bisabuelo / –al que mataron en la guerra– / al abuelo y de este / –castrador de sueños– / a mi padre // fue la magnífica frase que les / otorgaba el poder // *todo lo que hay bajo / este techo es mío / y si no te gusta / ya sabes dónde está la puerta* [...] Ahora, sobre la puerta de mi / casa hay un epitafio tallado a navaja // Bienvenidos a la república independiente / de mi casa» (Refoyo, 2011: 13). En otras ocasiones, las supuestas alta y baja cultura se combinan en los versos, atravesadas por un presente acelerado y tecnológico, sin caer, eso sí, en el gesto culturalista de los autores novísimos. Un claro ejemplo son las composiciones de *amor.txt* (2014), así como las de *Donde la ebriedad* (2017), entre las que podemos destacar «Charles Simic en la gasolinera» o «Dámaso Alonso guioniza *Walking Dead*»:

perfil de modernismo usurpado
sombras marcadas sobre facciones repetidas
tonos grisáceos
BARCKGROUND-COLOR: FFFFOO ;
y recuerdo a Dámaso Alonso,
sus cadáveres y sus ciudades levantadas desde el esqueleto

el exilio interior y las metáforas con olor a rancho
MARGIN-RIGHT: 2000px ;
las prisas

FLOAT: FLOW ;
el estreñimiento.
POSITION: RELATIVE
los tornos a la salida de la estación
ACCOUNT.PHP

observo desde la distancia social aprehendida
sin cálculo o lógica aparente

por qué nadie sonrío a mi paso
BACKGROUND-IMAGE: SMILE.JPG ;
por qué siquiera sus ojos brillantes

evito el contagio en las plazoletas
y comprendo las llamas
los vaqueros alrededor del fuerte

asumo

Tú no viniste.

. </BODY>
</HTML>.
(Refoyo, 2017: 33).

De similares características son algunas composiciones de Sergio C. Fanjul (Oviedo, 1980), cuya obra *Pertinaz freelance* (accésit del Premio Jaime Gil de Biedma) ha sido recientemente publicada en uno de los sellos habitualmente ajenos a la poesía de la conciencia crítica, Visor (como también ha sucedido, por otra parte, con la antología de Isabel Pérez Montalbán *El frío proletario 1992-2018*)²³⁵. Ya en *La crisis* leíamos «veía mi vida en los anuncios / el coche de mis sueños / surcando paisajes del delirio, / el *fairy* con que dar finalizadas / no sé qué cenas familiares, / la cuenta naranja en que guardar / mi improbable fortuna / a un buen tanto por ciento, / el *abdominazer* que, después de usado, / se podía plegar cómodamente / y guardar bajo la cama» (Fanjul, 2013: 15). Tal concepción de lo pop es patente en sus obras posteriores, como *Pertinaz freelance*, en cuyo poema «Tú me haces decir wow!» aún desde el inicio la cultura popular (cine,

²³⁵ En ambos casos, y a pesar de que pueden ubicarse en el marbete de la conciencia crítica, hay elementos que han podido facilitar la publicación de ambas obras en Visor. En el caso de Isabel Pérez Montalbán, podría ser su apego en la tradición, en lo referente a lo formal, a la imaginería y a lo simbólico: «sin rozar el esteticismo, da entrada en su discurso a la imagen, al símbolo y otros recursos tradicionales de la lírica, ganando en elaboración expresiva y en ambigüedad semántica lo que pierde en frescura conversacional» (Iravedra, 2004: 78). En el caso de Sergio C. Fanjul, es quizás la unión de la crítica con su apego a lo pop, tan de moda, como ya se ha comentado, en los últimos años.

gastronomía, internet) con las condiciones materiales de la vida en las sociedades actuales: «Quiero crear hipervínculos contigo, / quiero caramelizar el teriyaki; / vivir es inevitablemente tocar / en la orquesta del Titanic: mira, / a nuestros amigos les van saliendo ya / tumores, hijos, nuevos curros temporales. / Estamos definitivamente adultos» (2016: 24).

Junto a Liliana Peligro, Sergio C. Fanjul creó el *El barrio es poesía*, un espectáculo cómico-crítico donde la performance y la puesta en escena cobran una gran relevancia. En este sentido, quizás el poeta de la conciencia crítica más activo haya sido David Trashumante (Logroño, 1978) que, además de haber publicado poemarios como *Parole, parole y otras palabras* (2006), *A viva muerte* (2015), *Tócame* (2017) o *Apenas* (2018), ha formado parte del grupo de polipoesía *Poetiks* (junto a Eddie J. Bermúnes y Pedro Verdejo) y ha realizado giras con el recital de *spoken Word* «Trashumanando», además de ser codirector del Festival de Poesía Oral y Escénica de Valencia, *Vociferio*. Sus composiciones parten de la constatación de habitar una sociedad en crisis y se sostienen sobre una base en la que lo fónico (a partir de numerosas aliteraciones) y el ritmo son convertidos en elementos centrales de la práctica poética, puesto que su mirada focaliza en la posterior puesta en escena de las mismas²³⁶. Como ejemplo escrito, podemos traer a colación este fragmento de «escarnio», en el que es patente la aliteración de la /s/:

tú que dejas la poesía en prenda de futuras masturbaciones y esparces su gotelé / por las blancas paredes de la historia y tu percepción / en su ansia de sentido / asocia las burbujas blancas entre sí y las contempla / y solo tu retrato ves / y solo tu retrato ves no nacerán más poemas de las branquias del asceta que bebe al raso la orina de Rimbaud / ni del que la antóloga con su oro para su fiesta de escribas hambrientos de carne copa y puro / ni está el cavernícola dispuesto a leer una letra que haga discurrir su cerebro entre tormentos / *no es tu poesía ropa adecuada para ponerse en el buffet libre de esta celda dice*

así que solo queda morir en cada verso con la espalda bien recta antes de que te la partan / y acunar un sueño breve como el vaho del aliento y ser una tramoyista manca que corra con los dientes los telones de este anfiteatro sin gracia ni arte que nos toca / con el frío de sus piedras engrisecidas por los líquenes y por quienes con su grisura propia / te obligan a sentarte sobre ellas con el dolor de una almorra / *eres un idiota dice / estamos viendo nuestra obra cállate o vete dice* (Trashumante, 2018: 27)

Hay numerosas poetas que utilizan la reflexión sobre el sexo y el género como parte central de sus composiciones, «la propia presencia del cuerpo femenino, la expresión de

²³⁶ Un buen ejemplo de ello sería el videopoema «Diluvio», que puede ser consultado en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/200358903>.

sus sensaciones, una vez que es presentado de una manera libre, fuera de la supeditación masculina, con un lenguaje que se reivindica propio [...] constituye uno de los planteamientos más utilizados y que mejores efectos subversivos logra al desestabilizar los convencionalismos y procurar la normalización de una relación igualitaria» (García-Teresa, 2013: 73). La reflexión colectiva, y en muchos casos militante de muchas de las poetas, acaba por materializarse en composiciones como «Hermafrodita», de Mecha Ribas:

SOÑÉ que era a la vez mujer y hombre y había alguien mujer y hombre
a la vez dominante.
Soñé un orgasmo y lo tuve de hecho, orgasmo de macho y de hembra,
una calidez hermafrodita
con todos los ruidos y los modos
de los sexos posibles.
Dormía en un abrazo sin deseo, es decir, en ti, prolongada,
y desperté de la misma forma
como me había dormido: acurrucada
en nuestra línea divisoria.
(Ribas, 2017: 97)

Acabar con el patriarcado se torna una necesidad vital, también, en la voz de La Conirina, como sucede en «La Electra que no fui...», en cuyos versos la hablante lírica simboliza con la muerte del padre el fin de la «dominación masculina», siguiendo la terminología de Bourdieu (2000) y su lucha contra la violencia patriarcal, ahora, tras la senda de Butler (2006):

Cada año nace el mismo entierro al que no fui.
Nadie celebra. En la familia hay una pausa cerebral.
Yo desde lejos, cuento los días que faltan para que se cumplan,
mientras la lluvia hace lo suyo: nos aísla y nos encuentra.
“La Electra que no fui, pero que soñé”, trueno dentro, grita
¡sangre de mi madre!
¡muerte de mi padre!
(Conirina, 2017: 11)

Finalmente, incluso, un lugar tan tópico como el del sentimiento amoroso es deconstruido desde el prisma crítico del anticapitalismo. No hay en estos poetas una concepción romántica, sino que el amor se torna «una manifestación más de resistencia, en cuanto que supone una forma de reivindicar la vida y el humanismo, de anteponer la autenticidad, el respeto, la generosidad y la humildad» (García-Teresa, 2013: 72), como ya sucedía en las obras de sus predecesores.

No aman de igual forma
los ricos y los pobres.
Los pobres aman con las manos.

Los pobres aman en la carne y con gula,
en las peores estampas,
en condiciones famélicas y con
todo en su contra.

[...]

Yo siempre he amado de esta manera.

Yo te amo como aman los pobres

y me temo

que durante mucho mucho tiempo

esto

seguirá

siendo

así.

(Gata Cattana, 2017: 51).

En resumidas cuentas, no podemos hablar en el caso de la conciencia crítica de promociones, como ya dijera García-Teresa (2018: 234), sino de un avance por oleadas, puesto que todos los poetas citados (tanto los que comenzaron a publicar a finales de los ochenta o principios de los noventa, como los que lo han hecho ya en la primera o segunda década del nuevo milenio) conviven e interactúan en el mismo espacio y tiempo (físicos e ideológicos): «las/os nuevas/os escritoras/es de la tendencia han leído los poemas y los textos teóricos de las/os poetas con mayor trayectoria (Jorge Riechmann, Enrique Falcón, Antonio Orihuela, María Ángeles Maeso, Isabel Pérez Montalbán y Antonio Méndez Rubio). De este modo, pueden empezar su andadura poética con ese bagaje, desde las posiciones tomadas, y adquieren también la capacidad de hacer balance y realizar autocrítica con mayor perspectiva» (2018: 235). Se da, en este sentido, una continuidad (a modo de herencia, pero sin que sea necesario para ello la retórica de la ruptura o la muerte del padre) de la *imaginación política* que ya fue construida durante las décadas anteriores. Ahora bien, con una actualización de los motivos y temas, que se adaptan (en su perpetuo diálogo con lo material e histórico) a las problemáticas y acontecimientos del presente. Como reza el título de este apartado, extraído de un poema de García-Teresa (2017: 59), para los poetas de la conciencia crítica, las nubes todavía siguen altas, y hacia ellas (como sucedía en los textos de Galeano con el horizonte) continúan dirigiendo la mirada, con los pies asentados sobre décadas de poesía y pensamiento disidente. Es así como hoy, todavía, «aspiramos a construir la utopía / no como cima, sino como camino» (García-Teresa, 2017: 59).

4.3. «Solo queda de mi cuerpo la sintaxis»: la crisis del lenguaje y de la representación (sobre el gesto silenciario y la destrucción de la forma)

Entonces sintió miedo.
Un miedo causado por el temblor indescriptible de las formas.
ÁNGELA SEGOVIA

Después de varias décadas de primacía de las propuestas figurativas, a finales de 2017 conocimos que el poemario *La curva se volvió barricada*, de Ángela Segovia (Ávila, 1987) fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura Miguel Hernández en la modalidad de Poesía Joven. Podíamos pensar que este detalle fuera flor de un día (una suerte de gesto carnalesco bajtiniano que permitiera que la presión del campo, acumulada durante años, fuera expulsada por una pequeña grieta para que todo volviera a ser como antes), sin embargo, en 2018 fue Berta García Faet (València, 1988), gracias a *Los salmos fosforitos*, quien se alzó con el galardón. La fuerza y la presencia de las propuestas y de estas poetisas en el seno del campo literario derivó, al cabo, en que los agentes y las instancias legitimadoras del mismo se vieran abocados a abrir las miras y a atender a una serie de prácticas poéticas que llevaban años siendo (habitualmente) silenciadas y desplazadas hacia los márgenes del campo: recordemos que lo vanguardista, al fin y al cabo, ha sido comprendido en la historia de la poesía española como una ruptura temporal y provisional (corrientemente relacionada con los excesos de la juventud) en el *continuum* realista. Recordemos la ya referenciada cita del novísimo Antonio Martínez Sarrión en *Poeta en Diwan*, de 2004, como claro síntoma y ejemplo de lo dicho: «En asuntos de poesía, una de las cosas buenas que acarrea el cumplir muchos años de vida y bastantes de aprendizaje del oficio [...], acaso sea el gusto creciente por la claridad y la sencillez de dicción, que se une al culto decreciente de una neurosis clásicamente juvenil: la de ser original o distinto a toda costa» (2004: 129).

Sucede que la plasmación de estas crisis del lenguaje y de la representación, de f(r)actura vanguardista, han sufrido a lo largo de las décadas unos similares procesos, ya visibles tras la Guerra Civil y que volvieron a repetirse en los años setenta. Partimos de su emergencia, de la mano de los jóvenes, con la voluntad de romper con las poéticas inmediatamente anteriores y con el *continuum* realista de la historiografía poética de España; después, algunas de dichas prácticas copan el centro del polisistema literario (como sucedió con los novísimos) para, después, ser desplazadas hacia los márgenes,

derivar hacia una dicción realista o integrarse en lo institucional relajando sus moldes y modelos de expresión y eliminando, así, sus más radicales propuestas²³⁷.

¿Vienen la propuestas vanguardistas e institucionalmente reconocidas de Ángela Segovia o Berta García Faet, así como de María Salgado (Madrid, 1984), Lola Nieto, Lucía Boscá (València, 1985), Alba Ceres (Nápoles, 1986), etc., para quedarse instaladas en el centro del campo poético sin que ello modifique sus prácticas poéticas fracturadas, dislocadas y experimentales o, por el contrario, pasarán a ser asimiladas por el sistema literario hasta ser integradas en un espacio estético más tranquilizador y asimilable, es decir, más figurativo? Por el momento, lo que podemos decir es que han emergido y se han instalado (y, por lo tanto, que es necesario estudiarlas para analizar sus funcionamientos), no sin numerosas dificultades a este respecto si tenemos en cuenta la estructuración histórica del campo literario, que, recordemos «ha apoyado y apoya siempre, oficializándolas y en parte creándolas, las literaturas conservadoras, acrílicas, acomodadas y arraigadas», y, en un movimiento paralelo, «intenta silenciar –haciendo caso omiso de ellas– o anular –integrándolas– todas las demás» (Méndez Rubio, 2008: 4). Lo vanguardista, así, como dijera Méndez Rubio, es en el caso español una «cuestión pendiente» (2004b: 48). España, al contrario que Francia, Alemania, Italia o Inglaterra, por sus particulares condiciones políticas, históricas y sociales ya en el siglo XIX y, sobre todo, durante el siglo XX, primero, no permitió que las vanguardias históricas influyeran en la construcción del discurso literario. La sociedad española sufría un marcadísimo retraso con respecto a ellos que, además, es muy desigual en las diferentes partes del país: poco tienen que ver el norte y el noreste industrializados, así como la creciente modernización de la capital, con las estructuras latifundistas de la Meseta y Andalucía, por ejemplo. A nivel literario, tampoco es comparable la tradición hispánica, cuyo Romanticismo no es equiparable al de otras literaturas nacionales, cuyo modernismo viene marcado por la influencia hispanoamericana del Darío más colorista y arcaizante y cuyas vanguardias fueron, en general, menos relevantes durante estas primeras décadas (al menos hasta la emergencia de la Generación del 27 que fue, en definitiva, separada, sesgada e, incluso, asesinada por la Guerra Civil): aunque existieron Gómez de la Serna, Rafael Cansinos o cierto Antonio Espina no hubo, como tal, un Tristan Tzara, un André Breton, un Trakl, un Apollinaire, un Marinetti, etc., (al igual que no hubo un Goethe, un

²³⁷ Véase el apartado «1.2 El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) ha contado la poesía contemporánea» para un análisis más detallado de estas cuestiones.

Lord Byron, un Victor Hugo, un Shelley o un John Keats, a pesar de Larra y Espronceda) y cuando estuvo, aunque fuera en otros espacios artísticos, tuvo que marchar para ser reconocido (Picasso, por ejemplo, o Dalí, unos cuantos años después)²³⁸. Segundo, España no reabrió el debate sobre las vanguardias durante la dictadura franquista, cuyas verticales herramientas de poder (marcadas por la censura) tan solo permitieron tomar la palabra pública determinadas representaciones culturales (un claro ejemplo de borrado fue la propuesta postista de Ory o Chicharro²³⁹). Y, tercero, tras los *pactos de no utilizar políticamente el pasado y la amnesia colectiva* de la Transición,²⁴⁰ fue generada una vuelta (tras un lavado de cara) a los tranquilizadores y figurativos modelos anteriores²⁴¹, sin retomar una discusión que apenas se había perfilado décadas atrás²⁴² y que tan solo había tenido una pequeña revitalización tras la publicación de *Nueve novísimos poetas*

²³⁸ Es significativo, por ejemplo, que uno de los primeros poemarios absolutamente futuristas que se publicaron en España fuera editado en Barcelona y estuviera escrito en catalán: *Poemes en ondes hertzianes* (1919), de Joan Salvat Papasseit. En años similares, por ejemplo, la poesía española se estaba decantando entre el paisajismo rural de Machado, la pureza juanramoniana o las descripciones poéticas del Unamuno paseante, que destacaban sobre un fondo en el que todavía eran leídas y actuales las poesías del modernismo arcaizante de Villaespesa, Antonio de Zayas o Eduardo Marquina.

²³⁹ Véanse, para un estudio detallado, los imprescindibles textos de Jaume Pont dedicados a esta tendencia: *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (1987), algunos capítulos del volumen *Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea* (2012), artículos como «Revisionismo y preoscuridad en el postismo» (1997), «El postismo, I: el juego y el humor postistas» (1989), «El postismo: génesis, teoría y obra» (1986), etc., o su tesis doctoral *La poesía de Carlos Edmundo de Ory* (1977). También, el ensayo de María Isabel Navas Ocaña, *El movimiento postista, teoría y crítica* (1997)

²⁴⁰ Ambas nociones pertenecen a *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, de Paloma Aguilar (1996). Para Aguilar, durante la Transición Española los dirigentes políticos trataron (o, al menos eso afirmaron) de cerrar unas heridas abiertas desde la Guerra Civil a través de pactos y consensos que permitieran centrar la mirada en el prometedor futuro que, a todos, se supone, nos esperaba. Bajo el lema «Nunca más» –nunca más una Guerra Civil o nunca más una dictadura– fueron elaborados unos discursos claramente encaminados a la reconciliación y a la creación de un nuevo y deseado marco democrático. De forma muy precisa, Aguilar utilizaba el sintagma reglas de mordaza para hacer referencia a ese sujetar la lengua con la finalidad de asegurar unos espacios de cooperación política, inalcanzables, según dice, si cada partido hubiera defendido con vehemencia su pensamiento ideológico de base.

²⁴¹ Recordemos, de nuevo, las palabras de Guillem Martínez sobre esta Cultura de la Transición: «La CT es la observación de los pentagramas de la cultura española, de sus límites. Unos pentagramas canijos, estrechos, en los que sólo es posible escribir determinadas novelas, discursos, artículos, canciones, programas, películas, declaraciones, sin salirse de la página o ser interpretado como un borrón. Son unos pentagramas, por otra parte, formulados para que la cultura española realizara pocas formulaciones. (Martínez, 2012: 14).

²⁴² La posterior victoria del Partido Socialista Obrero Español en 1982, en lugar de generar un nuevo marco cultural abierto al debate sobre estos aspectos, instauró unas estructuras (de las que todavía somos herederos) que favorecieron (en tanto *aparato ideológico del estado*) la visión del mundo que ofrecía el propio partido, ya asentado en el poder una vez hubo desterrado su marxismo fundacional y originario. Recordemos la ya utilizada cita de Talens: «durante los años de su mandato, siempre favoreció, en la medida de sus posibilidades (que eran muchas) aquellas propuestas que no problematizaran nada, como si mencionar juntos escritura y política fuera mentar a la bicha», dice Talens (2005: 148).

españoles (que, es cierto, puso en el foco propuestas experimentales, pero que dejó, también, en la cuneta las más radicales: Ullán, Aníbal Núñez, Haro Ibars, etc.²⁴³).

Preparado o no, el campo literario ha tenido que asumir la emergencia de tales propuestas vanguardistas, «relacionadas con una concepción experimental, indagatoria, transgresora de la palabra» (Moga, 2013: 171). Frente a la crisis del lenguaje y de la representación, frente a la prevalencia del *simulacro* sobre el *territorio* que impide el acceso al *referente* (Baudrillard, 1978), frente a una *sociedad de control* que administra la lengua y sus significados (Deleuze, 1993), frente a la muerte del sujeto (Foucault, 1984), frente a la *aceleración* (Virilio, 1999) y el *presentismo* (Hartog, 2007), frente a la defensa conservadora del *fin de la historia* (Fukuyama, 1992), frente a la *muerte de los metarrelatos de la modernidad* (Lyotard, 1984), frente al auge del *pensamiento débil* (Vattimo, 1988) o frente a la superposición de un lenguaje publicitario, sencillo y sentimental, que se establece sobre el discurso crítico (Méndez Rubio, 2004a: 130), estas poéticas plantean formas de resistencia otras, fundamentadas en una concepción *crítica* de la materia prima de la poesía, tras el convencimiento de que tal desautomatización y extrañamiento generan nuevas relaciones semánticas y pragmáticas que pueden permitir, llegado el caso, el acceso a lo invisibilizado por las instancias del poder: «Estoy pensando en la poesía como falla de la lengua (...) Es veladura cuando nubla, corta, desordena y embrolla los procedimientos normales de la comunicación verbal. Y es veladura porque el ejercicio es precisamente tapar para mostrar lo que de otro modo no se ve», dice Ángela Segovia (2016: contraportada). Lola Nieto, por su parte, transita también estas ideas:

Para mí, como para muchas personas de mi generación –al menos así lo siento cuando leo lo que escriben–, la poesía es una forma de hacer explotar la lengua, la gramática y la sintaxis, la posibilidad de reventar las estructuras de poder que el lenguaje esconde para señalarlas y buscar otro modo de hablar, lo que equivale a

²⁴³ Es significativo, en este sentido, que el enlace con las vanguardias de Gimferrer, que junto a Castellet se convirtió en el ideólogo de *Nueve novísimos* se realizara a partir de las obras de poetas (en el fondo) muy poco vanguardistas (en comparación a Marinetti, Tzara, Bretón, etc.), como dice Julia Barella: «Gimferrer ha señalado con frecuencia su interés por servir de enlace entre su generación y la generación del 27 y poder así, proyectar una herencia, olvidada o silenciada por las sucesivas generaciones de escritores de posguerra. En la tradición iniciada por Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, Gimferrer había encontrado, mientras leía a Aleixandre y a Octavio Paz, el modo de enlazar con las *vanguardias*» (Barella, 2009: 158). María Fernández Salgado, en su tesis doctoral, otorga a poetas como Aníbal Núñez, José-Miguel Ullán o Ignacio Prat el papel de renovación del lenguaje poético que la crítica ha otorgado habitualmente al grupo de los nueve antologados por Castellet: «¿Y quién no consideraría a Aníbal Núñez el más fotogénico Rimbaud o el más aproximativo Mallarmé que nuestros siglos vieron? Quiero decir que la empresa que con más éxito completaron los novísimos probablemente fue la de traer al mapa de lecturas peninsular el core de lecturas fundantes del orden poético contemporáneo occidental. Jóvenes del XIX en pleno 68» (Fernández Salgado, 2014: 120).

buscar otro modo de vivir y de construir mundo. La primera escritura que sentí que me transmitía esto –y por eso supuso para mí algo intenso que aún me habita– fue la escritura de Chantal Maillard que, si bien no es de mi generación, creo que abrió una brecha a principios de los años 2000 cuando publicó *Matar a Platón*. Poéticamente yo me crié con ese poemario, fue, por decirlo así, la cuna que me meció (Nieto en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 262).

Esta nueva vanguardia, «que persigue la subversión léxica y sintáctica» (Moga, 2015: 66), necesita, como se aprecia en la reflexión de Lola Nieto, encontrar anclajes. La obra ensayística y poética de Chantal Maillard se ha convertido, en ese sentido, en una de las principales referencias para unas poéticas conscientes de que habitan y se piensan en el lenguaje, como también asevera Laia López Manrique (Barcelona, 1982): «Chantal Maillard (estoy segura) sabe que hay una manera de decir que no tiene más espina que la espina. Y ahí estaba. En esa armadura escuálida, en esa osamenta. Decir lo que acontece: no lo que es, sino lo que acontece. El acontecer escapa y ella lo apresa, trata de apresarlo, trata de tratar de apresar el acontecer» (2015a)²⁴⁴. Alba Ceres, por su parte, asegura que *La mujer de pie* fue una inspiración fundamental a la hora de escribir *Luciérnaga* (Miguel, 2017), poemario publicado por Kokoro Libros, el sello editorial de Kriller71 creado por Laia López Manrique, Lola Nieto y Antonio Francisco Rodríguez Esteban a partir de la *Revista Kokoro*, convertida en un referente y en un espacio predilecto para la publicación y difusión de estas poéticas²⁴⁵. Fue, precisamente, en esta publicación periódica donde Lola Nieto dedicó un artículo a Chantal Maillard, titulado «Extrañiaturas (Scott Walker y Chantal Maillard)» (Nieto, 2013) en el que se plasma, además, la

²⁴⁴ Es sintomático que, de nuevo, sea *Matar a Platón* el poemario de referencia: «Conocí a Chantal Maillard, por así decirlo, en una catedral. Sí. Lo cierto es que leí por primera vez a Chantal Maillard en la escalera de la catedral de Barcelona. Esa tarde (la tarde de un sábado, tal vez en el año 2005) había comprado *Matar a Platón* en la librería Pròleg. En esa época mi vida era. No quiero decir qué. Apenas era. Como tantas otras veces, se re-hacía. La tarde se estiraba, hacía sol, y yo me senté en las escalinatas, frente a los turistas, saqué el libro de la bolsa y leí sin contar el tiempo y escribí luego, en un cuaderno, algo parecido a un poema. El poema era un signo de la gratitud intuitiva, inabarcable» (López Manrique, 2015a).

²⁴⁵ Aunque extensa, es enormemente reveladora del carácter rupturista de la revista la descripción que los propios autores hacen de la misma: «Kokoro es un ovillo pequeño, caliente y mamífero. Es descansar de la intemperie y sentirse a resguardo, un poco fuera del mundo, un poco hibernado, un poco creciendo, hacia adentro. Kokoro es mente y corazón y es lo intraducible mismo. Es la lengua que grita y denuncia los muertos vivientes en cada esquina, la banalidad del poder cotidiano, la deliberada insurrección de los cuerpos. Kokoro es el leve tallo en el que injertar el asombro ante el mundo. Por eso Kokoro acoge las lenguas huérfanas, abre el espacio para lo híbrido, lo mezclado, lo impuro, lo no catalogable por las taxonomías profilácticas trazadas por la lengua de poder. Lengua pequeña y caída, lo que mengua: Kokoro, en su latido de corazón-mente, en su delicadeza de sueño mamífero y calentito, también es eso, también quiere devenir eso: Kokoro es querer adelgazar la atención y penetrar en las mínimas fisuras de los discursos, de la carne-palabra y su sombra, de la intensidad cromática del mundo. Es el deseo que no cesa, eros de la lengua menuda, alegría en la punta de los dedos. Kokoro es, también, una forma de despertar y decir: no nos rendimos, somos pequeños, somos pocos, pero cantamos. Vivimos aquí».

concepción vanguardista de unión de las diversas artes. La propia autora hispano-belga también ha dejado su huella en la revista con diversos textos poético-ensayísticos: «Sub terra fugit» (núm. 20, 2019), «Fragmento» (núm. 18, 2018), «Envejecer» (núm. 17, 2018), «La araña / La saliva» (núm. 11, 2015), «Ego non sum/ Ahamkara» (núm. 7, 2014) e «Intactos» (núm. 6, 2014). E, incluso, fue una de las autoras que participó en *Voz vértebra (Antología de poesía futura)*²⁴⁶. En *Oculto Lit* es, de nuevo, Lola Nieto la que vuelve sobre la obra de Maillard y nos deja párrafos tan reveladores, en lo que respecta a las enseñanzas poéticas, como el siguiente:

Porque las cinco piezas de teatro que Maillard escribe en la segunda parte de *Cual menguando* van a ser versiones y despliegues, desdoblamiento de dos acciones repetidas en bucle y espiral: preguntar desde el impertérrito asombro por la posibilidad de adquirir conocimiento y, ante esto, sospechar. El lenguaje, claro, siempre es un obstáculo para conocer puesto que limita, encapsula y falsea, en su única opción representativa, la voluntad de captar como acontecimiento y presente la percepción (Nieto, 2018).

Esta necesidad de encontrar asideros, queda demostrada, también, como dijera Mario Martín Gijón, en la recuperación de la figura de José-Miguel Ullán, cuya poesía reunida fue ya publicada en 2008 bajo el título *Ondulaciones*, gracias (cómo no) a Miguel Casado y cuya prosa ensayística (reflexiones, reseñas, artículos, etc.), *Aproximaciones (sobre libros y autores)*, ha sido recopilada por Manuel Ferro para Libros de la Resistencia en 2018²⁴⁷. Ha sido, finalmente, Rosa Benítez, quien ha sacado a la luz un amplio y ya necesario estudio de la obra del autor salmantino titulado *José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable* (Iberoamericana-Vervuert, 2019), que parte de su tesis doctoral. La obra de Ullán, sometida a una «condena al silencio» (Benítez, 2019: 47), comienza a reivindicarse no casualmente en una época de nuevo apogeo de las estéticas vanguardistas

²⁴⁶ Ver apartado «4.4 Antologuemos: tendencias, inercias y derivas de las últimas antologías poéticas en la España contemporánea» para una descripción extensa de *Voz vértebra (Antología de poesía futura)*.

²⁴⁷ Precisamente, fue Miguel Casado quien coordinó el volumen *Las voces inestables: sobre la poesía de José-Miguel Ullán* en 2011, que incluía textos de Marcos Cantelli, Miguel Casado, José Manuel Cuesta Abad, Susana Díaz, Olvido García Valdés, Amalia Iglesias, Jonathan Mayhew, Eduardo Milán, Antonio Méndez Rubio, Miguel Morey, Antonio Ortega, Julio Ortega, Pedro Provencio, Ildelfonso Rodríguez y Jenaro Talens. Qué duda cabe, en este sentido, que la huella de Ullán se haya dejado notar no solo en la obra poética de Miguel Casado, sino también en la de otros poetas que aquí escribieron como Marcos Cantelli (tal y como afirma Mario Martín Gijón [2018]), Antonio Méndez Rubio (que le dedicó el artículo «Don de Ullán» [2010]), Jenaro Talens (que junto a él participó en esa renovación poética a finales de los sesenta y en los setenta), Eduardo Milán (con el que dialoga su poesía desde la otra orilla del Atlántico), etc. Recordemos que ya Miguel Casado venía reivindicando la figura de Ullán desde, al menos, mediados de los noventa, cuando editó, anotó y prologó *Ardicia*, una antología de sus quince libros de poemas publicados hasta esa fecha que fue publicada por Cátedra en su colección Letras Hispánicas.

basadas, también, en las herramientas que hicieron de la poesía de Ullán «incómoda para muchos de los componentes de nuestro sistema literario nacional, desde los propios lectores hasta la institución que la (des)legitima» (Benítez, 2019: 11). En él, los nuevos autores ven reflejada su voluntad de aunar «sonido, oralidad y escritura», de generar una «apertura semántica» basada en la «ambigüedad como principio y fin» y en «un discurso disruptivo» y, en definitiva, de trabajar sobre la «fragmentación y el montaje» de lo poético, ubicando en primer término la reflexión política sobre el lenguaje, entendido como un instrumento del poder que necesita ser deconstruido²⁴⁸. Traer a colación, para los nuevos autores, la memoria poética de Ullán significa releer, al fin y al cabo, los procesos de formación discursiva sobre los que tanto pensaron Barthes o Kristeva o, en otras palabras, repensar «la capacidad del lenguaje para volver a nombrar» (Benítez, 2019: 241)²⁴⁹. Todo ello quedó patente en mayo de 2019, cuando bajo la coordinación de Miguel Casado se celebraron en La Casa Encendida las jornadas *O, dicho de otro modo, Ullán. Diez años después (José-Miguel Ullán, 1944-2009)*, que contó con la presencia de escritores y especialistas como Rosa Benítez, Julio Prieto, Esther Ramón, Mariano Peyrou, Pedro Provencio, Julieta Valero, Antonio Méndez Rubio, Vicente Luis Mora, Virginia Trueba, Olvido García Valdés o Ildefonso Rodríguez, entre los cuales también se encontraban dos poetas de esta última generación: Marcos Cantelli (Bimenes, Asturias, 1984) y Ángela Segovia (Las Navas del Marqués, 1987).

Algo similar sucede con la obra de Aníbal Núñez, reclamada en numerosas publicaciones por Miguel Casado desde finales de los años ochenta y que fue extensamente estudiada por Fernando R. de la Flor en *La vida dañada de Aníbal Núñez* (Delirio, 2012) y publicada por Vicente Vives bajo el título *Poesía reunida (1967-1987)*

²⁴⁸ Los términos aquí entrecomillados ha sido extraídos del citado estudio de Rosa Benítez (2019) y son, como se verá a lo largo de este capítulo, aplicables a la actual poesía que emerge de la crisis del lenguaje y de la representación.

²⁴⁹ A lo largo del texto de Rosa Benítez, nos encontramos con multitud de referencias a la lírica de Ullán que bien podrían aplicarse a las actuales poéticas. Sin ir más lejos, en las palabras que a continuación destacamos resuenan, y mucho, las reflexiones de Lola Nieto, Laia López Manrique o Ángela Segovia antes destacadas: «Nos encontramos, por todo ello, ante una noción de texto poético en la que la verosimilitud del artificio literario se ve continuamente puesta en entredicho –como tan claramente manifestaba la *parábasis* irónica– con el objetivo de desestabilizar los órdenes y regímenes representativos de naturaleza consuetudinaria. Las rupturas, cambios y alteraciones a los que este autor somete al lenguaje tienen, entonces, su raíz en un mismo interés por resignificar la palabra en detrimento de expresar por medio de la palabra [...] Por eso Ullán antes que ejecutar una observación detallada de su entorno, lo escucha; entresaca de lo dicho lo que está aún por decir o ha quedado cubierto por ciertos hábitos lingüísticos ya estereotipados. Los mecanismos con los que firma su escucha se encuentran, por tanto, fuertemente emparentados con el modo en el que se hacen explícitos sus actos de lectura. Dos maneras de comprender la tarea de procurar una nueva significación al material lingüístico» (Benítez, 2019: 141-142).

en Calambur. Muy significativo es, en este sentido, la relevancia de Aníbal Núñez en la obra poética, por ejemplo, de María Salgado, que le ha dedicado artículos como «Parece que fue escrito: fuentes textuales de *Estampas de ultramar* de Aníbal Núñez» (Fernández Salgado, 2008) y que lo estudió con detalle en algunos apartados de su tesis doctoral (Fernández Salgado, 2014), junto a la obra, también, de José-Miguel Ullán²⁵⁰. Si *Hacia un ruido. Frases para un film político* (Salgado, 2016), actúa sobre la imaginación ideológica a partir de la tesis de que «las personas generamos una cantidad casi infinita de enunciados que, por su propia multiplicidad y divergencia, suele calificarse como “ruido” (y, por lo tanto, no ser escuchado), pero en ese ruido, en ese magma caótico, existen posibilidades significativas más vigorosas que en un discurso cerrado, sobre todo en los epicentros de momentos convulsos como la Puerta del Sol de Madrid alrededor del 15-M» (Molina Morales, 2018: 229), las obras de Ullán y Aníbal Núñez (así como las de Merlo, Prat, Hervás o Alejo) «discuten con el sistema económico en términos de lenguaje o por lo menos construyen sus poemas en tensión con espacios discursivos ajenos a la literatura, como la publicidad, y con lenguas ajenas, como la rural, a la decorosamente literaria, o libresca, que por aquellas fechas vivía una hinchazón sin precedentes» en palabras de María Salgado (Fernández Salgado, 2014: 96-97). Conecta todo ello, de igual forma, con la ideología literaria de Ignacio Prat (tan ligada, por otra parte, a la de Jenaro Talens), también olvidado por la historiografía de la poesía española²⁵¹:

Que nadie dude ahora de nuestra independencia con respecto al lenguaje del Poder,
de nuestra opción por un lenguaje crítico, y de nuestro rechazo a la ilusión burguesa

²⁵⁰ No es casual, en este sentido, que la tesis doctoral de María Salgado fuera dirigida por Pablo Jauralde Pou y por Esteban Pujals Gesalí. Este último se encargó, junto a Fernando R. de la Flor de recopilar su *Obra poética* para la editorial Hiperión en 1995.

²⁵¹ Su obra ensayística se reunió tras su muerte, acaecida en 1982, cuando contaba tan solo con 35 años, en *Estudios de poesía contemporánea* (Taurus, 1983) y su poesía en *Para ti 1963-1981* (Hiperión, 1983). En el trigésimo quinto aniversario de su muerte, el poeta y profesor Duque Amusco le dedicó unas palabras que bien pueden ejemplificar la radicalidad de su propuesta poética, detalle que hizo, sin duda, que la crítica lo desterrara a las geografías del silencio: «Pertenece a la generación llamada de los “novísimos”, aunque él era mucho más radical en su actitud estética que los poetas reunidos en lo que él denominó el “horrible tomito” de Castellet. Compartía con ellos algunas características, como su gusto por la música pop (era entusiasta de Mike Jagger y de John Lennon, cuya muerte lloró con auténtica rabia), por la cultura de masas y por las nuevas técnicas del graffiti urbano, que incorporó a su poesía [...] Él fue mucho más lejos con su escritura que ningún otro poeta de su momento, y casi me atrevería a decir que no tiene parangón en nuestras letras. Se le ha llamado “el poeta español más radical del siglo XX”, y también “el décimo novísimo”, en pugna con Ullán y Ferrer Lerín, pero él hubiera abominado de semejante título. Quizás a quien más se parezca sea a los poetas concretos y visuales centroeuropeos, a los germanos Gappmayr, Mayrocher, Gorimger. Pero en Prat el juego con las palabras se complicaba hasta el extremo de destruir toda posibilidad de sentido. Su obra poética, *Para ti* (anagrama de A. I. Prat), ahí sigue, como un monumento a la dificultad, hechizándonos y excluyéndonos, intrigándonos como un enigma. Había algo dramático detrás de esa actitud. He pensado que acaso era eso lo que él pretendía con sus charadas poemáticas y sus complejos anagramas: hablarnos, con el sinsentido, de la destrucción del sentido» (Duque Amusco, 2017).

de la representación verbal. En todo caso, nuestra ilusión –dicho con palabras de Talens– es «dejar hablar al lenguaje, dejando que el deseo hable a través suyo, como puro gasto gratuito (nada más subversivo en un orden levantado sobre el valor dinero y la productividad del goce), sin finalidad, por tanto, sin implicaciones de /saber/, es decir, de poder), ni de juicios de valor»; proponemos un «desorden», propiciamos la «expresión de lo indecible (lo real) negando que todo está dicho», y afirmando «su carácter de no clausura, de «continuum», de interminable, de todo lo por decir (Prat en Fernández Salgado, 2014: 119).

En opinión de Jaume Pont, en relación a la poesía postista de Ory o de Chicharro, vinculada a lo vanguardista, pero también al romanticismo alemán, a la poesía visionaria, al simbolismo y al modernismo, la configuración de los distintos cánones poéticos y de sus centros normativos han actuado sobre ellas en dos direcciones: «la omisión pura y simple o la discriminación positiva» (Pont, 2012: 62)²⁵². Tras una ligera recuperación de su obra por parte de algunos novísimos, de los colectivos vinculados a las revistas *Marejada* de Cádiz y *Operador* de Sevilla, en los años ochenta y noventa, con el fortalecimiento de lo figurativo-intimista y la consiguiente neutralización de las vanguardias y lo simbolista, la obra de Ory, así como la de otros de los autores antes citados, volvió a ser desplazada hacia los márgenes (Pont, 2012: 63). Es en fechas recientes cuando el autor gaditano ha sido de nuevo recuperado: a ello han contribuido (o son síntoma), sin duda, la antología *Música de lobo* (publicada por Galaxia Gutenberg en 2003 bajo la dirección de Jaume Pont), la recopilación de relatos *Cuentos sin hadas* (editada por José Manuel García Gil para Cátedra), la reimpresión de *Melos melancolía* (en Igitur/Poesía, con prólogo de Pere Gimferrer y epílogo de Jaume Pont), la biografía *Prender con Keroseno el pasado: una biografía de Carlos Edmundo de Ory* (de José Manuel García Gil) o la creación de la *Fundación Carlos Edmundo de Ory* en Cádiz en 2013. Es, en opinión de Álvaro López Fernández Asilo, de Cristian Piné, el poemario en el que más se notan más las trazas de la «locura controlada» del postismo y de sus intentos de reforma del lenguaje:

En las páginas de *Asilo* el juego fonemorámico (de relación de sonidos), la eurritmia y la lógica permutacional que ya avanzaba *Mecánica del canto* coordinan en la práctica la sintaxis rota de unos versos donde el motivo de la verdad ha cedido su

²⁵² Continúa Pont definiendo esta demonización de lo vanguardista: «La primera, por elusión, establece una frontera taxativa entre lo que es poesía y lo que no es poesía; la segunda, la que discrimina positivamente prácticas discursivas resistentes al canon, cualifica la excepción relegándola a la periferia, segregándola jerárquicamente como cuerpo extraño respecto a los modelos» (Pont, 2012: 62)

espacio al motivo de la enfermedad, cuyo arraigo en la poesía actual merecería un estudio monográfico... Aun así, quedan texto que la evocan, ahora entendida como parte de un recuerdo difuso (o de las cenizas) de unos tiempos anteriores al aislamiento comunicativo, al asilo (López Fernández, 2018: 189-190)²⁵³.

Valga, como ejemplo, el siguiente poema de *Asilo* sostenido sobre un juego fonético de aliteraciones y similitudes, tan relevantes para Ory, tal y como ha analizado Jaume Pont (1998: 160 y 272)²⁵⁴:

Si no la selva nada sino mío
sorben eses en la sal de toda sombra
su sol más arde aún los otros soles
sentando en este sitio y solícito
tan solo unos segundos sin el salmo
que cosas saca al sueño o da la ausencia
sutil sedal de sangre que separa
de sus lejos del otro que se sacia
de ser muy solo sed en este instante
(Piné, 2017: 29).

En otro orden de cosas, dice Mario Martín Gijón que, «aunque no encuadrables en los terrenos más rupturistas, cabe mencionar la evolución y emancipación en cierto sentido de la obra de poetas que empezaron en la estela de José Ángel Valente y Antonio Gamoneda, quizás los maestros más indiscutibles entre los poetas españoles, y bajo el

²⁵³ El propio Piné comenta esta relación con las escrituras de vanguardia en una reciente entrevista: «Resulta imposible no mantener una relación con lo precedente, aunque uno decida cuestionarlo. Supongo que toda poética nace de la imitación de todas las poéticas precedentes, sobre todo hasta que uno consigue elaborar su propia voz, o voces. En mi caso, me siento muy próximo a la literatura de vanguardia, a los poetas que jugaron con el lenguaje y que trataron de sorprender introduciendo nuevas imágenes. En cuanto a la relación con otras artes, mi poesía toma muchos recursos de la música. Siempre me he sentido muy fascinado por la armonía y el ritmo, y eso es algo que intento imitar, dentro de lo posible, en la poesía» (Piné en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 578).

²⁵⁴ En este sentido, las afirmaciones de Jaume Pont sobre la poesía de Ory bien pueden trasladarse a la obra de Piné: «la afección expresiva de Ory por los recursos verbales más característicos de nuestro barroco literario –sus constantes homonimias y sinonimias, aliteraciones y paronomasias, equívocos y antítesis, dilogías y disemias– se corresponde e interacciona con no pocos de sus intereses temáticos: el paso del tiempo y la inconstancia de la felicidad (la afirmación de Eros en el tópico del *carpe diem*); el dinamismo como viva evocación de cambio, expiración y finitud; la intensión existencial, el humor, la mueca caricaturesca; el sistema analógico de cuna y sepultura o, si se quiere, la presencia en vida de la muerte [...]; y esas pinceladas de nihilismo, de escepticismo a veces, donde amor y muerte coexisten en angustiosa premonición metafísica» (Pont, 1998: 160); «Rechazo de la cotidianeidad: el trabajo diario, la monotonía doméstica, los deberes y prejuicios mundanos. [...] el distanciamiento del sujeto poético se hace plausible, como es preceptivo en Ory, con la introducción de cuñas coloquiales y de un vasto juego de palabras por derivación, similitud y aliteración que otorgan al pasaje una apariencia humorística [...] / La contrapartida a lo real inmediato, a esa cotidianeidad consumada puesta de manifiesto en los cuatro estadios estructurales mencionados, fundamenta la opción poética de Ory, que no es otra que la de crear un campo de significación basado en la temporalidad de un deseo y un espacio cósmicos. Se trata, en suma, de releer la sucesión habitual de los hechos, a fin de restituirla a otra duración, a otro tiempo cuya epifanía se sobreponga a la estricta realidad exterior» (Pont, 1998: 272).

magisterio cercano del neosurrealismo oracular de Juan Carlos Mestre» (2018: 147)²⁵⁵. Habla Mario Martín Gijón del magisterio que estos tres poetas han tenido, no solo en los jóvenes poetas aquí destacados, sino también en los inmediatamente anteriores (nacidos en su mayoría en los años setenta) que también han concebido la creación como una «poesía que se piensa en el lenguaje», siguiendo el título del artículo del que destacamos la siguiente cita:

La disparidad de las propuestas poéticas que hemos expuesto brevemente no permite, seguramente, hablar de un movimiento único, discernible, que pudiera englobar a autores tan diversos. Sin embargo, y a pesar de la disparidad formal, desde el versículo largo de Esther Ramón o José Antonio Llera a la poesía fragmentada de Ángel Cerviño, Yaiza Martínez o Enrique Cabezón, pasando por el verso libre de Julio César Galán o el poema disperso de Alejandro Céspedes, vemos un cuestionamiento del lenguaje y un intento por aferrar, en su materialidad y su devenir, una nueva forma de introspección y comunicación posterior con un lector abierto a nuevos usos del lenguaje (Martín Gijón, 2018: 158-159).

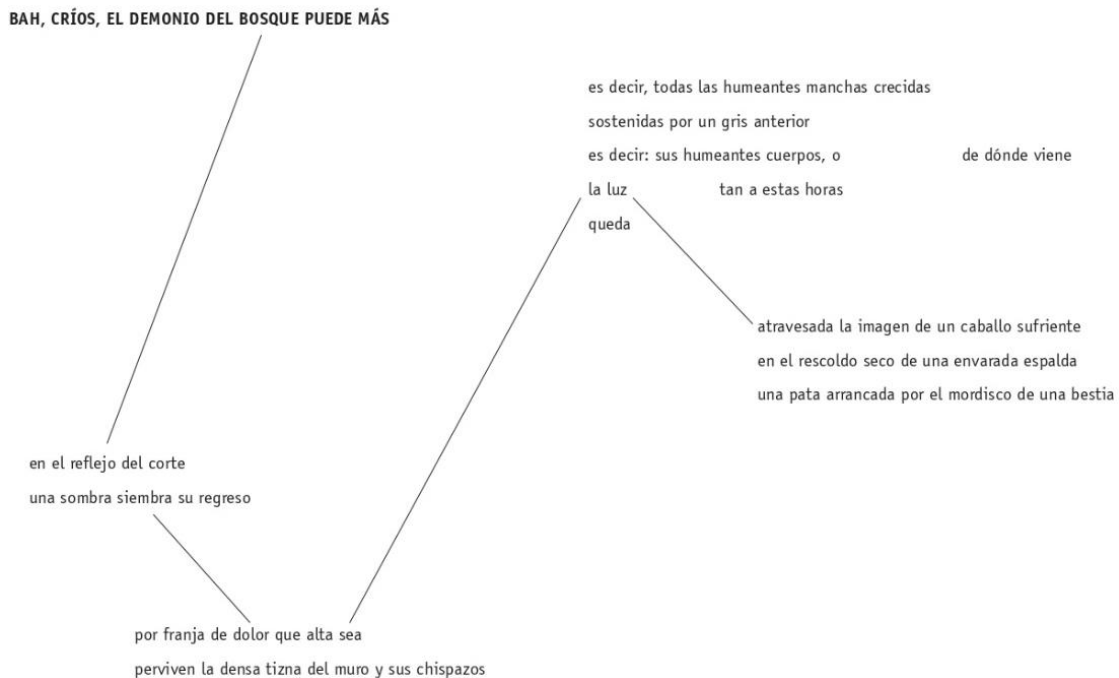
En opinión de Álvaro López Fernández, no podemos hablar aquí, sin embargo, de dos generaciones sucesivas de cariz vanguardista, ni tampoco de una marcada influencia de los nacidos en los setenta sobre los autores más jóvenes, sino de una convivencia, debido a las similares fechas de publicación de sus obras más rupturistas:

La influencia, sin embargo, que sus trabajos han ejercido en los poetas sucesivos ha sido –salvo excepciones como *Cuánto dura cuanto* (2007, reeditado en 2010), de María Eloy-García– bastante ocasional y quebradiza, entre otras cosas porque buena parte de sus hitos vanguardistas (*Desfrío* [2015], de Esther Ramón, *Caoscopia* [2012], de Yaiza Martínez, *Desdecir* [2013], de Enrique Cabezón, *Mòh* [2013], de

²⁵⁵ La obra de José Ángel Valente (Premio Princesa de Asturias de las Letras), de Antonio Gamoneda (Premio Cervantes) y de Juan Carlos Mestre (Premio Nacional de Poesía), aunque no sea de cariz tan rupturista como las citadas prácticas poéticas de Prat, Hervás, Ullán o Aníbal Núñez (como también sucedía con Chantal Maillard), sí trabaja, en cierta medida, a partir de elementos vanguardistas como la ruptura lingüística, lo logofágico, la generación de sentidos dislocados, etc. Así, su ideología literaria, de enorme importancia en el campo poético contemporáneo, influye en estos poetas que trabajan a partir de la crisis del lenguaje y de la representación (tanto en los nacidos en los setenta, que son estudiados por Mario Martín Gijón, como en los nacidos a partir de los ochenta, que aquí estamos analizando). Un rápido vistazo por los más recientes estudios y artículos sobre poesía contemporánea, nos permite constatar que estos tres autores han sido ampliamente glosados y estudiados. Por una parte, la obra de Juan Carlos Mestre todavía sigue en marcha, y no ha sido aún preparada una poesía completa (aunque sí varias antologías). En los casos de Gamoneda y Valente, sí ha sido ya publicada (a pesar de que todavía el primero, que fue ubicado en el mapa gracias, de nuevo, a Miguel Casado, con la publicación de *Edad* en Cátedra, siga escribiendo): *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)* lleva por título la de Gamoneda, con epílogo de Miguel Casado (Galaxia Gutenberg, 2004); *Poesía completa*, la de Valente, al cuidado de Andrés Sánchez Robayna (Galaxia Gutenberg, 2014).

Minke Wang, *Tratado de entrañeza* [2014], de Mario Martín Gijón, etc.) se publican significativamente en la misma horquilla cronológica que las obras más rupturistas (y precursoras) firmadas por los autores nacidos ya en los años 80 y principios de los 90, por lo que en todo caso habría que dar cuenta de una correspondencia mutua y horizontal (López Fernández, 2018: 180).

La concepción de la página como un lienzo en el que la palabra, lejos de sostenerse en las tradicionales tiradas de estrofas, puede ocupar libremente el espacio de forma significativa (una suerte, podríamos decir, de *sintaxis espacial*), es una característica fundamental de las poéticas aquí estudiadas que ya trabajada en los años sesenta por algunos de los autores citados. Sucede, de forma muy marcada, en *La curva se volvió barricada*, donde encontramos un magnífico ejemplo en el poema «Bah, críos, el demonio del bosque puede más» (Segovia, 2016: 17):



En opinión de María Fernández Salgado, este tipo de disposición trata de romper con la organización tradicional de los versos, que «no es más que la traslación de la matriz de lectura del alfabeto occidental que obliga a leer cualquier texto de izquierda a derecha y de arriba abajo» (2014: 128), con el objetivo de ofrecer a la escritura la posibilidad de «pensarse como espacio o campo de aparición de los grafemas en vez de como línea encadenada de palabras» (2014: 128). *La curva se volvió barricada* continúa el camino de dislocación y reestructuración del lenguaje (acompañado por no pocos reclamos derridianos de una oralidad imperfecta) que emprendió ya el anterior trabajo de Ángela

Segovia, *de paso a la ya tan*, de 2013 (López Fernández, 2018: 191)²⁵⁶. El poemario, continúa López Fernández, editado por La Uña Rota, se convierte en un libro-objeto vanguarista traspasado por múltiples senderos, subtextos, posibilidades (o permutaciones) de lecturas en la estela de los poetas más expeditivos de José-Miguel Ullán o Ulises Carrión (2018: 191). A su vez, tal concepción, retomando las palabras de María Fernández Salgado, proviene también de, al menos, dos influencias: las poéticas orientales y la escritura de Mallarmé:

Los contactos de las poéticas constructivistas de los años 10 y de los años 60 con la escritura china o los *haiku* japoneses son, por lo mismo, un factor determinante en el redescubrimiento de la infinita superficie de la página. Los caracteres chinos no sólo demuestran la posibilidad de un economía semántico-gráfica, y no fonéticoalfabética, sino la (consecuente) posibilidad de la verticalidad. La posibilidad de cualquier direccionalidad había sido no obstante prefigurada de forma aún más determinante que por las escrituras orientales por el salto de comprensión que fue la aparición de *Un coup de dés* de Mallarmé. Mallarmé es quien verdalmente abre la página para la poesía, de un modo bastante más profundo y complejo de lo que harán la mayoría de concretos. En la medida en que considera el poema *une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le vers ou ligne parfaite*, Mallarmé deja completamente abierta la sintaxis que constriñe al verso anterior a la crisis de verso que él mismo propicia con *Un coup de dés* (Fernández Salgado, 2014: 128).

En fechas recientes, la traducción y publicación de numerosas obras de extremo oriente ha generado, más si cabe, un amplio diálogo que no solo alcanza lo poético²⁵⁷, sino que lo excede para orillar el cómic, la música, la pintura, el cine, etc., tal y como comenta Lola Nieto:

²⁵⁶ Para un análisis detallado de *de paso a la ya tan* véase López Fernández y Molina Gil (2016).

²⁵⁷ Tales influencias alcanzaron ya la obra de autores anteriores, cuya práctica poética también ha influenciado en estos modelos poéticos basados en la crisis del lenguaje, como es el caso de Antonio Méndez Rubio, que afirma sobre este tema: «Hacen falta traducciones y acercamientos más extensos y extensos a otras lenguas tanto peninsulares como europeas, o asiáticas, o africanas. Ya no hay futuro de la poesía sin ese contraste, sin ese conocimiento, aunque sea a costa de las limitaciones y las trampas de la traducción. Aunque se pague un precio, pero peor precio ha sido el ensimismamiento españolista (con cuarenta años de dictadura franquista a las espaldas), o ahora el ensimismamiento europeoista o norteamericanista. Hay vida más allá de la poesía española o en castellano, y de la poesía escrita en inglés como nueva lingua franca mundial. En mi caso el papel de las traducciones, por ejemplo, de la poesía china antigua o de las escasas traducciones de poesía árabe, ha sido y todavía está siendo fundamental y un motivo de ilusión» (Méndez Rubio en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 708).

A veces pienso que encuentro más poesía en otras corrientes artísticas que en lo que solemos llamar «poesía» en cuanto género literario. Me siento más cerca de cierto cine, como el de Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Tsai Ming-liang o Lav Diaz, así como de algunos mangas de Inio Asano, Yuki Urushibara, Shintaro Kago y Junji Ito, o incluso de los cómics descomunales de Marc-Antoine Mathieu o los libros de ilustración de artistas que he descubierto recientemente, como Paz Boïra, Louise Ducatillon, Hanneriina Moisseinen, Doublebob o Jung- Hyoun Lee. La poesía quizás es una forma de entender el mundo o de reventarlo, y en estas miradas descubro algo que me asombra de una manera extraordinaria, aterradora y deslumbrante (Nieto en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 261).

En la obra de Lola Nieto, tales influencias se materializan en una visión de lo natural tamizada por la experiencia interior de un sujeto dislocado, incapaz de decir en el lenguaje del poder, que persigue la creación de una nueva gramática que le permita bucear en lo recóndito de la *psique* social partiendo de la creencia de que solo desde lo pre- y lo inconsciente es posible acceder (aunque sea momentáneamente) a la visión de lo real-ocultado: «Una poética en la que el hablar es descendiente de balbucear más que de significar, de un ensamblado de pistas más que de una sintaxis», dice Ángela Segovia (Segovia, 2017: 174). Los hablantes líricos caminan sobre la materialidad para alcanzar, al cabo, lo inasible natural, en un gesto (si se quiere) cercano a las enseñanzas sintoístas que jalonan la obra de numerosos referentes orientales: «desgarramos las piedras /del suelo con las uñas y dibujamos tensiones que también llamamos la natación de las galaxias / pequeñas en el corazón de los pájaros», dice el poema «La casa de la ballena se levanta con las paredes de nuestro solo estómago», de *Tuscumbia* (Nieto, 2016: 21). Lo contado se desarrolla fuera de la lógica natural: el discurso deviene, en definitiva, rizoma²⁵⁸. Hablamos de una deconstrucción (in)consciente de los códigos: «Derrida decía, o yo entendí que dijo, que las palabras no albergaban un sentido único y cerrado, sino tantos como contextos habitaran. Una misma palabra modifica su sentido por el

²⁵⁸ También es Ángela Segovia quien anota, en cierta medida, esta relación: «Quizás alcanza mayor acomodo en el balbuceo lento, confuso, indispuerto. Y finalmente las historias, los troncos de las historias, se despliegan y se fusionan, pero no se fusionan de cualquier manera, siempre van hacia delante, las repeticiones no ordenan aquí, sino que desordenan, por eso el doblado, redoblado, siempre es mayor de dos, y no puede ser menor de dos. Entonces vuelve la caja, vuela el túnel, vuelven ellas dos cogidas de la mano, las mariposas, el charco con el arcoíris, y vuelve la niña enferma y el monstruo y así es como aparece la idea al final de que lo que crees, creas, inventas, interpretas cada vez, puedes creértelo cada vez y sigue siendo verdad, todo junto, en planos diferentes pero iguales, en las dos caras de la moneda, sí, a la vez. Estás en la habitación, sola, no puedes ver, ¿qué ves? Y entonces ves. Así todo» (Segovia, 2017: 175).

contacto que establece con las otras que están a su alrededor. De este modo, una palabra altera su sentido tantas veces como cadenas lingüísticas puede generar», dice Lola Nieto en una entrevista realizada por Ángela Segovia (2019). Como ejemplo de estas rupturas, copiamos íntegramente «La escalera y la realidad», también de *Tuscumbia* (2016: 15):

LA ESCALERA Y LA REALIDAD

Si tiemblo me escapo:

¿qué forma tiene algo que tiembla? Si tiemblo:

el límite se deshace se hace destello una línea mal dibujada borrosa rota que palpita y

no señala no apresa o contiene no contiene

y no sujeta si tiemblo:

una línea rota palpitante a la huida:

la línea de las cosas se pierde en las cosas: ya no es no es no es palpita: estoy temblando:

si tiemblo estoy

aquí

aquí

aquí

aquí aquí

aquí

aquíaquíaquí

aquí aquí

aquí

aquí

aquí

aquí

aquí

aquí

aquí

es decir, el cuerpo reventado, es decir, la sucesión de sacudidas destruye el límite entre el cuerpo y el mundo, entro en convulsión, entro en contacto el perfil de la carne se tambalea, tiembla, no hay perfil, intenta dibujar una mano temblando, intenta, intenta dibujarme si tiemblo, ahora que tiemblo: dibújame: vamos:

si

tiem . blas .

... d. eja ... rás

de ver el ...

... m. un . d. o

... ahora ...

que tiemblo

mi mano mi mano es una avalancha
de manos:

... la mano infi

... nita de la mano: ... la m. a. n. o desdobladísima: el ...

... infinito está ...

aquí: ...

no corro para escapar
no imagino
no corro con la imaginación
para escapar siento las manos apretando el cuello y tiemblo

estoy muerta y sigo viva: he temblado . tiemblo . hablo mientras tiemblo . escucha:

mi madre era .. demasiado . joven . la realidad está en los lugares que llamo realidad . si esto no es real . eso es poco importante . llamo realidad a esto . y a esto: sueño . a esto: estar muerta . llamo . . yo no creo en nada . de lo que digo . yo no creo en ti . ni ahora que me estás mirando . no creo . y toco . cuando me duele el estómago el dolor podría no ser real pero me duele .

decido llamar . realidad a lo que antes . he llamado sueño y . estar muerta . si una palabra tiembla ¿tiembla su . sentido?

aquel día miraba por el hueco de . una alcantarilla y vi aparecer . . una . escalera . se movía . temblaba . bajé por la escalera que de pronto se hizo . . diminuta y yo también . cuando descendí del último peldaño . estaba otra vez . arriba . estaba en el . escenario de arriba . abajo . otra vez . otra vez . temblaba . . .

la sensación .. puede ser mentira . eso es poco importante . lo que vemos puede . ser . mentira . lo que tocamos y oímos . eso es poco importante . puede ser mentira y qué . estoy aquí . me duele . me duele . es aquí . no creo en nada de lo que digo . creo en el daño que soy capaz . de hacer y la saliva que tengo . . para curar . . .

. por mi ombligo a .. soma una escalera . tiembla . .

mi madre me enseñó. .a peinarme cada mañana y cada noche . para poner límitealdía . peinaba las líneas vivas y muertas. mi pelo .para decir ..hasta aquí .

si tiemblo me desbordo

¿si me desbordo puedo curar heridas? :si tiemblo me desbordo curo heridas

. quizá no es real . eso es poco importante.si tiemblo curo heridas
si no es real: curo heridas . si no es real: curo heridas. si no es real: curo heridas

curar . curar en lo irreal que duele . también salva

¿puedo salvar a alguien?

. :si tiemblo:

Estas vinculaciones se suceden, también, con numerosas obras de Oriente Medio, en cuyas traducciones y ediciones tanta relevancia ha cobrado la figura de Clara Janés cuya intención, siguiendo a Sharon Keefe Ugalde ha sido y es la de derribar las barreras entre las culturas orientales y occidentales (2012). Entre otras muchas actuaciones, Clara Janés ha sido la directora de la colección Poesía del Oriente y del Mediterráneo, de la editorial homónima, en la que han sido publicados autores como Du Fu, Johannes Bobrowski, Hafez de Shiraz, Mansur Halladch, Mahmud Darwish, Sujata Bhatt, Forugh Farrojazad, Ahmad Shamlú, Abbas Kiarostami, Al-Mutanabbi, Safo, Rilke, etc. De ella son las traducciones de la obra poética de Vladímír Holan y de Jaroslav Seifert, dos autores clave para comprender no solo los desarrollos de estas poéticas de la crisis del lenguaje en los últimos años, sino también para entender de qué manera se desarrolló la escritura de poetas como Ada Salas, Chantal Maillard o Antonio Méndez Rubio ya en los noventa. Precisamente sobre Holan se pronunció Lucía Boscá (Valencia, 1985) en una reciente entrevista: «Mi escritura dialoga con los detalles, con el origen, con el miedo; en definitiva, con poemas o versos concretos. Hay versos que vuelven a mí cíclicamente [...] estos versos de Vladimír Holan: “Y por qué ibas a envanecerte / de que sufres más que los demás”» (Boscá en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 214). En opinión de Janés, Holan «da pasos en lo desconocido y en lo inexpresable –el ser-, ya que la poesía es toda misterio. Nace del misterio, bebe de él y lo tiene como objetivo. Pero de un misterio cercano, cotidiano, apenas entrevisto en unos zapatos de baile o en un vaso de vino» (Janés, 1980). El poeta, continúa en otro texto, «tiene que entreabrir los párpados al misterio incluso cuando sabe bien que puede existir justamente solo con esta

revelación» (Janés, 1980). El misterio, representado en la obra de Lucía Boscá a partir de una quiebra de la lengua, se manifiesta también en un léxico que alude a lo nocturno (muy común en la poesía de Holan, el Ángel Negro de Praga, cuya poética guarda incluso relación con lo fantástico [Ema Llorente, 2010 y 2019]) y en un ejercicio logofágico de borrado como es el tachón (Blesa, 1998)²⁵⁹. Así, la poesía «no intentaría cerrar sentidos o interpretaciones, sino abrirlas, generar más sentidos que posibiliten el diálogo y el lugar de encuentro con el lector en el conflicto y no en el lugar común», por ello, «los poemas de Lucía Boscá no pretenden conformar unidades cerradas, se percibe en todo momento lo fragmentario de los procesos. Se trata más de una actitud frente al texto que de una composición de un todo consumado» (López-Carballo, 2018: 217-218). Así lo manifiestan algunas composiciones de *Ruidos*, como esta:

~~(El cementerio de un pueblo.)~~
Aquí ¿a mi lado?
¡En qué conciencia!
~~(Sureos y agua.)~~
¡Todavía!
Decir la niebla para que sea
niebla, ser noche o cristal ~~roto~~
contra el insecto. Nadie se atreve
a negarlo. Escuchemos: cal viva,
entre pasos. Para quienes siguen aquí.
(Boscá, 2014: 21).

Otro hito, también, para esta poesía de suturas es la poética de Paul Celan²⁶⁰, tal y como manifiesta Berta García Faet (García Faet en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 400) que, incluso, lo cita en unos versos de *Introducción a todo* («pero de repente una niña / se muere de cáncer / y no es ninguna broma. Hay amantes / y de verdad que lo agradezco, son tan / dulces, y hay casualidades, Celan y piñas, / hay sol y Atlántico» [2011: 15]) y de *La edad de merecer* («Ponerte en el pellejo de la hermana de Celan / que nunca apareció» [2014: 36]). Celan, que ya influyó en la obra de Valente (Gómez Toré, 2017: 229-247), a quien tradujo en varias ocasiones, o en la de autores más recientes como Antonio Méndez Rubio (Méndez Rubio, 2017: 261-274) y Esther Ramón (2017: 275-299), renace con fuerza en las poéticas más contemporáneas. La obra de Celan es, como dijera Bollack, «un síntoma de aniquilación, como el inventario de una

²⁵⁹ Posteriormente desarrollaremos las ideas sobre la logofagia de Túa Blesa por extenso. Definimos, por el momento, *tachón*: «Ostracón que cosiste en ocupar parte del discurso, incluso todo el texto, por uno o más trazos más o menos crasos, que impiden o dificultan extraordinariamente la lectura» (Blesa, 1998: 221).

²⁶⁰ Fundamental para comprender esta influencia es la publicación de las *Obras completas* de Paul Celan en la editorial Trotta en 2016, traducidas por José Luis Reina Palazón y prologadas por Carlos Ortega.

dislocación. A través de la dislocación y el distanciamiento impersonal, por ejemplo, Celan realiza una contracorrupción que lleva, en efecto, la marca de la historia» (Bollack, 2005: 198). Es así como consigue incorporar «la corrupción de la historia en la corrupción de un poema que asume la catástrofe como su principal precondition, y que se abre así a la imposibilidad de toda fijación institucional o canónica» (Bollack, 2005: 483), lo cual, por otra parte, no está lejos de la necesidad de utilizar un lenguaje crítico para hablar de un mundo en crisis. Patente quedó ello en el debate que Celan mantuvo con Adorno sobre la (im)posibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Así, el canto de Celan, de tanto escrutar las destrucciones, ya no tiene ni objeto ni brío: «Sólo sabe que no ha sido, a cualquier hora del día o de la noche. Podemos reírnos con ello, y contemplar cómo el canto se despeña, abismado en sí mismo. Cómo se despedaza en los elementos que lo constituyen y se consume. Cómo se desmenuza por un camino de retorno, volviendo a sí mismo, y aspirado por ese silencio, del que dice que extrae todas sus fuerzas» (Méndez Rubio, 2008: 47). El impulso cabalístico, tan presente en la obra del escritor rumano (recordemos poemas como «Shibboleth» o «Todesfugue») se actualiza (aunque desde una posición externa al judaísmo) en las composiciones, por ejemplo, de Ángela Segovia, tal y como dice la propia Berta García Faet al hablar de *Amor divino* (Segovia, 2018): «Tres personajes-destinos. Tres, tres, tres. En esta atención a los números (las cifras, las fechas, las sumas, las restas, etc.), pero también a las letras, que propone *Amor divino*, hay algo de poesía concreta, pero sobre todo hay algo de impulso cabalístico, de iconografía religiosa resplandeciente, de juego serio, de búsqueda y producción de sentido, en el límite entre el conocimiento, el cálculo matemático (subjuntivo y subjetivo) y el salto de fe» (García Faet, 2019)²⁶¹.

Siguiendo a Óscar Pirot, podemos hablar, atendiendo a los diálogos que se establecen entre la más reciente poesía española y las tradiciones precedentes (nacionales e internacionales) de una «flotabilidad» (Pirot en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 730). Sabemos que tales intertextualidades en lo que respecta a las

²⁶¹ Este impulso cabalístico guarda relaciones con José Ángel Valente, que tradujo a Celan y Cavafis, comentó a Rilke y Lautréamont y dialogó con la poesía cabalística o con la mística de San Juan: «Reconocer la voz de nuestros místicos más cobijadamente íntimos, o incluso creer redescubrir ecos de sermonarios y de las catequesis españolas para confesionario en los poemas de Donne, seguir la heterodoxia de Miguel de Molinos hasta su humillación definitiva en Santa María sopra Minerva, reasumir las viejas canciones galaicas y castellanas y las voces de nuestros más grandes clásicos, desdecirse de ritmos y de imágenes de los predecesores inmediatos desembocando en las anticadencias necesarias de su español poético; todo eso es una afirmación posible y válida, atrevida y estimulante, por la que ha optado la libertad de Valente...» (García Berrio, 1994: 2).

ideologías literarias y a las imaginaciones políticas recuperadas podrían extenderse durante muchas más páginas, aunque preferimos detenernos aquí, pues lo dicho ya es suficiente para demostrar que estos poetas de la crisis del lenguaje y de la representación han tenido la necesidad de articular su propia teorización (ahí quedan, por ejemplo, la revista *Kokoro* o el *Seminario Euraca*), de buscar sus propias fuentes (recuperando las olvidadas y silenciadas de la tradición española y abriendo nuevas sendas en otras geografías) y de crear, incluso, sus propios sellos editoriales (*Kokoro Libros*, por ejemplo, ubicado en *Kriller71*). Esta articulación de fuerzas ha permitido que el discurso vanguardista haya consolidado un espacio central en el campo poético, cuyos actores han comenzado a dar pasos hacia una institucionalización, como demuestran los dos Premios Nacionales de Poesía Joven Miguel Hernández a Ángela Segovia y a Berta García Faet²⁶². Queden, como reflexión final de esta búsqueda de influencias, las acertadas palabras de Pirot:

En lo que respecta a la recuperación de autores/as creo que se ha abierto un campo multidireccional y de diálogo en el que noto bastante interés por el modernismo angloamericano, las vanguardias y post-vanguardias latinoamericanas, el imaginario oriental, la poesía eslava, entre otras muchas. Esta amplitud es lo que le da a la poesía española reciente una característica que yo me atrevería a llamar de «flotabilidad». Esa visión aérea y articulada que la lleva a interesarse por otras latitudes y campos, y que en ocasiones se cubre de diálogo, multidisciplinariedad y transcreación (Pirot en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 730).

²⁶² Otro claro ejemplo de que lo vanguardista ha comenzado a ganar fuerza en el campo poético, tras décadas de silencio, son las manifestaciones y preocupadas reacciones de los poetas jóvenes más afines a las poéticas experienciales de los ochenta y noventa. En este sentido, en el prólogo *Poesía ante la incertidumbre*, volumen en el que se recogen poesías de poetas latinoamericanos y de los españoles Raquel Lanseros, Fernando Valverde y Daniel Rodríguez Moya, leemos (en la línea de criminalización de la vanguardia que tanta fuerza tuvo en las décadas anteriores, tal y como observamos en las intertextualidades con la *poesía de la normalidad* monteriana y con la terminología de Ortega, tan utilizada por los poetas de la experiencia): «Los jóvenes siempre han tenido la tentación de contradecir a sus mayores en un arrebato adolescente en busca de construir sus identidades. En la poesía actual, ese camino supone oponerse a quienes tanto han trabajado para que la poesía se entienda, se humanice, se aproxime a la gente corriente. Si en la segunda mitad del siglo XX los mejores poetas de nuestra lengua abandonaron las lirias y las torres de marfil, la poesía última, en busca de un nuevo camino, de una nueva actualidad literaria, se ha subido a un pedestal. Esta tarea se ha visto legitimada por algunos poetas cuyos proyectos literarios fracasaron de manera estrepitosa precisamente por abrazar un barroquismo gratuito y la frivolidad de la moda literaria. Ahora buscan una segunda oportunidad elogiando lo que precisamente los condujo al callejón sin salida de las palabras huecas. Queremos mostrar nuestra desolación ante esa dinámica que nos parece destructiva para la poesía porque conduce, de manera inevitable, a su deshumanización [...] Los discursos fragmentarios, el irracionalismo como dogma y el abuso del artificio han supuesto la ruina de la poesía en muy diferentes etapas de la historia de la literatura. Han hecho tanto daño, que hoy la poesía está considerada como un género difícil que solo leen los poetas, porque solo parece entenderse entre ellos como los habitantes de unas ínsulas extrañas» (VV.AA., 2011: 8-9).

Aunque son muchos y muy numerosas las estrategias vanguardistas utilizadas por estos poetas, las cuales merecerían por sí mismas un detallado y extenso estudio que aquí no estamos en condición de realizar, hemos decidido agruparlas en dos grandes grupos que nos permitan dibujar una primera cartografía que, en el futuro, pueda ser convenientemente ampliada. En primer lugar, trataremos de definir las herramientas silenciarias de la *logofagia* (siguiendo la terminología de Túa Blesa [1998 y 2004]) y, después, pensaremos sobre cómo estas prácticas trabajan sobre la *destrucción de la forma* (aplicando las benjaminianas ideas que Antonio Méndez Rubio utilizó para estudiar la poesía española del periodo 1975-1985 [Méndez Rubio, 2008: 33-110]).

Dice el profesor Túa Blesa que la escritura logofágica es aquella que, llevando a cabo un bucle, muestra cómo la palabra ha sido devorada y, sin embargo, una vez borrada, regresa al texto como huella (2004: 200). Tal y como ha sido definido, el texto logofágico está adherido al silencio; no es su tema, es decir, no dice de/sobre el silencio, más bien se ha impregnado de él y le ha permitido formar parte de su (des)materialización en un desplazamiento hacia (o más allá de) los límites: «Hablo aquí de cómo la escritura – afirma Túa Blesa– situada ante su propio enigma, como si se enfrentase a una Esfinge terrible, se percibe abismada a lo inconmensurable, a su imposibilidad misma, al reto de decir, a la vez que dice su negación» (Blesa, 1998: 16). El silencio se hace texto (y el texto se hace silencio) en un movimiento agitador: el discurso poético es palabra no escrita o palabra que no es más que ruido, esto es, el texto deviene página blanca, o página negra, lo que en último término es exactamente lo mismo (Blesa, 2004: 199).

Mediante los recursos logofágicos, se inscriben en el texto los trazos del silencio: «la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos, o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, un habla sin lengua o, finalmente, se hace críptica» (Blesa, 1998: 16). Al estilo de los tratados retóricos, Túa Blesa expone en este ensayo, de título *Logofagias. Los trazos del silencio*, una serie de figuras que permiten la coexistencia tensional en el texto del silencio y la palabra: adnotatio, ápside, babel, criptograma, hápax y ostracón (subdividido en: leucós, fenestratio lexicalización y tachón)²⁶³.

²⁶³ Una extensa explicación de todos ellos se puede consultar en Túa Blesa (1998). A modo de resumen, pueden ser consultadas las páginas 219-221 de este mismo libro. Cuando en el análisis posterior necesitemos recurrir a alguna de estas figuras, la definiremos convenientemente.

Ahora bien, cuando reflexionamos sobre el silencio y la logofagia en poesía, debemos perfilar determinadas cuestiones que ya fueron tratadas por teóricos anteriores. Cabe matizar que no queremos hablar del silencio tal y como lo entendió George Steiner en su ya clásico libro de los años sesenta *Lenguaje y silencio*, en el que denuncia la situación de ruina social y lingüística propia de su sociedad y que, con algunos pequeños matices, es trasladable a nuestra contemporaneidad²⁶⁴. Nosotros llegamos, dice, «después de la ruina sin precedentes de los valores y las esperanzas humanas a causa de la bestialidad política de nuestra época. Esa ruina es el punto de partida de cualquier reflexión sobre la literatura y sobre el lugar de la literatura en la sociedad» (Steiner, 1994: 24)²⁶⁵. En esta línea, el silencio que por ejemplo está presente en las composiciones de Cage, de Malevich o de Hölderlin, es una herramienta de resistencia a partir de la cual es posible (o viable, más bien) reconstruir nuestras percepciones de lo real, una ventana que permite el paso, precisamente, a una especie de *másreal*. Y podríamos pensar, con toda razón, que en estos aspectos no andan demasiado en desacuerdo las opiniones de Steiner con las de Túa Blesa. Sin embargo, a medida que avanzamos por *Lenguaje y silencio*, aparecen las divergencias. Y es que Steiner, al contrario que Blesa, defiende una relación entre lenguaje y silencio de oposición excluyente: si existe lenguaje, no puede existir silencio; si existe silencio, no puede existir lenguaje: «Para el escritor que intuye que la condición del lenguaje está en tela de juicio, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio» (Steiner, 1994: 80). Steiner se pregunta cómo es posible que el habla pueda transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio. Y precisamente lo hace porque no imagina una convivencia simultánea dentro del texto del silencio y la palabra: de un texto que es a la vez no texto, de un texto-no-texto (Blesa, 1998: 17). La escritura logofágica ha visto el otro lado, ha tenido la experiencia del límite y aun la del afuera de los límites (Blesa, 1998: 16). Para materializarlo, utiliza unos dispositivos particulares que posibilitan la convivencia de

²⁶⁴ Aunque hay amplias diferencias de enfoque y de objetivos entre Túa Blesa y Steiner, he considerado relevante la discusión de sus propuestas en estos párrafos por la importancia de la obra del teórico y crítico francés.

²⁶⁵ Steiner parece referirse aquí a las reflexiones de Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: «La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte» (Benjamin, 1990: 57).

palabras y silencios en un mismo eje: «[el silencio] no será ya [tenido en cuenta] como materia de reflexión, ya no como tema, sino de una manera en la que la textualidad se devora, se consume a sí misma en un gesto de autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive» (Blesa, 1998: 16).

Frente a este tipo de escritura abismada, únicamente cabe una lectura otra, que sobrevuele los espacios de vacío. Ya Dolozel pensaba la incompletitud de los mundos ficcionales como un *continuum* con dos extremos que (en términos generales) estaban especialmente potenciados en el texto poético. Son los autores quienes «tienen la posibilidad de elegir minimizar o maximizar el inevitable estado incompleto de los mundos ficcionales» (Dolozel, 1997: 75). Parece lógico, por lo tanto, que la incompletitud sea un detalle de enorme relevancia en los textos logofágicos y una más que clara consecuencia de sus herramientas: «La logofagia extingue la referencialidad», llega a afirmar Blesa (1998: 228) en un momento dado. Ello reclama una actitud de lectura otra, que no requiera tales contextos y que acepte los silencios como un esquema discursivo necesario para el tipo de recepción y para la consecución de los fines del discurso: «la lectura del texto logofágico es una operación sumamente peculiar, que va recorriendo palabras e hiatos, huecos donde la palabra estuvo o pudo estar, pero ya no está, o donde las palabras se dispersan y superponen hasta nombrarse ruido» (Blesa, 1998: 17). Los lectores no necesitan rellenarlos ni recomponerlos (no es posible hacerlo, de hecho), sino aceptar su existencia como parte de la significación discursiva.

En este sentido, los textos logofágicos atentan contra la hermenéutica tradicional, cuyos dispositivos se muestran insuficientes ante los trazos del silencio. Si los mecanismos interpretativos han sido pensados a partir de la palabra, la logofagia escapa de ella, la supera en un movimiento subversivo que atenta contra las leyes de la discursividad (de las cuales, en una nueva paradoja, brota; se construye a partir de ellas para derribarlas). Ello otorga al texto un gesto «que es algo más que destrucción y construcción, un gesto que es deconstrucción, que lleva el discurso y el silencio a una situación en la que ya no se oponen, no se niegan, sino que se alían, se identifican» (Blesa, 1998a: 16).

Es en este punto cuando resuena la voz de Derrida: «The law of literatura tends, in principle, to defy or lift the law» (Derrida, 1992: 36). Y es que los textos logofágicos reescriben algunos indecibles derrideanos, dice Blesa (1998: 228): «trazan la huella, designan como signo al tachón, al blanco, al hápax, des-signan; se disemina el discurso y

un texto es varios textos o un texto incompleto está ya completo» (1998: 228). En este tipo concreto de discursos se aprecia con claridad el potencial destructor latente en el interior de la maquinaria textual: recordemos que, en la deconstrucción, con Miller y Derrida en mente, es el lenguaje el que se deconstruye a sí mismo, no nosotros como lectores quienes aplicamos las herramientas de la deconstrucción para ello. En los textos logofágicos, esta presencia subversiva se materializa y se muestra en los trazos del silencio, que apuntan y disparan directamente contra el reto al que siempre se enfrenta la escritura: la tensión entre silencio y voz. Y su solución, paradójica de nuevo, como la propia deconstrucción, no es la oposición jerárquica entre silencio y palabra, sino la permeabilización de la barra que los separa, de su matriz más principal que es, a su vez, su mayor riesgo: «lo que la deconstrucción vigila no es la metafísica, sino la posibilidad de que la metafísica devenga fascista, el riesgo potencial autoritario, su matriz más básica, la barra. De hecho, el peligro de ésta no reside tanto en crear oposiciones jerárquicas como en conferirles un valor ontológico», dice Asensi (2004: 13) en relación a Derrida.

Así, el texto dice y no dice en un movimiento simultáneo de coexistencia de la palabra y el blanco, y, también, de la palabra y el tachón. Este movimiento, que es un *sabotaje* de su propia estructura²⁶⁶, genera textos que siguiendo la terminología de Asensi, tan cercana a la Deconstrucción, podemos denominar *atéticos*: aquellos que en su disposición dan a ver la ideología y ponen en crisis la posibilidad del silogismo, de forma que únicamente es necesario cartografiar y seguir su acto de sabotaje (Asensi, 2007: 141-142)²⁶⁷. Ahora bien, no debemos tomar estas afirmaciones como verdades universales aplicables a todos los textos de rasgos logofágicos, sino como unas indicaciones válidas para buena parte de los casos. Quizás leyendo desde estos presupuestos podamos superar la hermenéutica tradicional cuyos mecanismos, como hemos dicho unos párrafos antes, son insuficiente ante los dispositivos de la logofagia.

Es posible comenzar afirmando que mucho se ha dicho sobre Rimbaud. Entre otras cosas, que su surgimiento es comparable al de un movimiento tectónico de inmensas proporciones. Una sacudida que cercena la historia literaria para generar un nuevo

²⁶⁶ Hago referencia a las reflexiones del profesor Manuel Asensi al utilizar el término *sabotaje*, en tanto ejercicio de la crítica literaria sobre las maquinarias textuales con la finalidad de mostrar su carácter ideológico e impedir que sea ejercido el silogismo (Asensi, 2011: 7-91 y 93-138).

²⁶⁷ En la *Crítica como Sabotaje*, Asensi entiende la existencia de dos tipos de textos. Los atéticos, definidos en el cuerpo de este trabajo, y los téticos: «cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter ideológico o sus fisuras y ejercer el silogismo» (2007: 142). La diferencia, desde los ojos del crítico y del lector, es que estos «necesitan un sabotaje por parte de la crítica» (2007: 142), mientras que aquellos «sólo requieren que la crítica les siga en el acto de sabotaje» (2007: 142).

paradigma: los cuestionamientos de su poética superan las problemáticas del contenido, de la temática y de lo formal-estructural, para aterrizar en el espacio del signo lingüístico y de la palabra. No es casualidad que le sucedan las reflexiones de Saussure en su *Curso de lingüística general* o las de Wittgenstein en el *Tractatus*, ni los avances y rupturas de las vanguardias artísticas, o que sea coetáneo de Paul Bilhaud o Alphonse Allais y sus pinturas monocromáticas. Siguiendo a Gimferrer, en Rimbaud, «las palabras dejan de pertenecer al dominio de la lógica, dejan de poseer otra lógica que la de su sonoridad, la de sus asociaciones. En esta lógica de sonoridad y asociaciones entra también lo semántico, sin duda, pero nada tiene que ver con la lógica del lenguaje hablado» (2005: 28).

En esta genealogía del silencio, debemos entender que la obra de Rimbaud no es el lugar de partida, sino un punto de inflexión necesario para el desarrollo posterior de las herramientas logofágicas, cuyo uso y funciones queremos rastrear en la poesía española joven. Como también lo son las vanguardias, al menos en tanto suponen una crítica a cierto tipo de lenguaje utilitarista y panfletario, propagandístico o vacío. En opinión de Ramón Pérez Parejo, sin embargo, hay una clara diferencia: «esa crítica del lenguaje que denuncian la operan de distinto modo: el silencio con la creación desde la nada; la vanguardia mediante la destrucción», dice Ramón Pérez Parejo (2013: 38). Ahora bien, desde nuestro posicionamiento, creo que quizás es más acertado decir que los textos logofágicos crean desde o hacia la nada, incluso desde y hacia la nada, al mismo tiempo que son destructivos y constructivos: deconstructivos, como ya hemos señalado, e incluso saboteadores. Los recursos logofágicos permiten tomar la palabra y acabar con ella al mismo tiempo: dicen, significan y hablan, a la vez que tachan y callan. En esta aparente contradicción está su clave.

Sí es completamente cierto que, de nuevo tras la pista de Pérez Parejo, «Cada época calla de distinto modo» (2013: 28), al igual que cada época habla de distinto modo (entendiendo época como la combinación de un espacio y un tiempo). No hay demasiada diferencia entre las dos afirmaciones, a fin de cuentas. Y es que no es el mismo callar aquel que practicara Rimbaud que el que anticipara Hölderlin en pleno Romanticismo, ni es el mismo el de la mística española del XVI que el de la literatura silenciaría del budismo o del taoísmo; ni qué decir tiene que existen diferencias entre estos y Celan, o entre todos los citados y Vladímir Holan. Y por supuesto, ya acercándonos al meollo de

la cuestión, entre cada punto de las constelaciones anteriores y la poesía de José Miguel Ullán, Eduardo Hervás, Leopoldo María Panero, Antonio Gamoneda, José Ángel Valente, Clara Janés, Ada Salas, Antonio Méndez Rubio o Chantal Maillard; o, más cerca de nuestros días, Alba Ceres, Ángela Segovia, María Salgado, Lola Nieto o Laia López Manrique, entre otros y otras.

Aunque rastreable en la poesía española desde mucho antes de los años sesenta y setenta, los recursos logofágicos fueron prolijamente (re)activados y utilizados en estas décadas. Asistimos a ello por una voluntad diferenciadora con respecto al realismo más figurativo de las propuestas anteriores (Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Ángel González, etc.), por un diálogo con otras tradiciones y discursos (*mass media*, cine, la posmodernidad etc.), por una recuperación de los presupuestos de las vanguardias o, quizás, por una conjunción de todos estos factores y muchos otros: «la nueva estética fue la resultante inmediata de un cambio de conciencia poética que se había venido fraguando durante toda la década del '60», dicen al respecto José Luis Falcó y Fanny Rubio (1981: 58). En este sentido, el germen de esta poesía se encuentra en un cambio de paradigma vinculado a estas condiciones históricas, que en el marco de la literatura española tiene como referente la eclosión de la estética Novísima, sobre todo a partir de la publicación de la discutida antología de Castellet en 1970, a pesar de que la disolución de las fronteras disciplinares del hecho literario que estas poéticas (en su mayoría) perseguían ha sido leída como *culturalista* por buena parte de la crítica cuando realmente admitía ser entendida en clave *contracultural*, con el objetivo de activar un efecto de desaparición de la vanguardia (Méndez Rubio, 2004c: 15), tan incómoda para los presupuestos de la poesía que comienza a cultivarse en la década de los ochenta: «hay nociones como *culturalismo*, *abstracción* o *elitismo académico* que circulan como anteojeras, imponiendo sobre los objetos una mirada preconcebida y generalizadora que impide ver lo que de específico (bueno o malo) pueda existir en cada propuesta particular» (Talens, 2005: 130)²⁶⁸. Al fin y al cabo, todavía podemos traer a colación las palabras de Juan Luis

²⁶⁸ Ello queda patente, como señalara Méndez Rubio (2004c: 15) en el olvido de una serie de propuestas especialmente inquietantes, como las de Eduardo Hervás, Azúa, Ferrer Lerín o Haro Ibars; en la desconexión entre *poiesis* y *praxis*; o en la tendencia al borrado de los aspectos más conflictivos de las poéticas más visibles: «Desde esta forma de entender el problema, el uso político, por ejemplo, de Concha Piquer en la poesía de Vázquez Montalbán podía ser recuperado como manifestación de un cierto gusto por lo *camp* y la cultura del *kitsch*, Peter Pan o El Llanero Solitario, presentes en los poemas de Leopoldo María Panero como inscripciones sintomáticas de una cierta escritura de crueldad, podrían ser incorporados al catálogo de temas culturalistas y/o mass mediáticos» (Talens 1992, 31-32). Como ejemplo de desacreditación de la poesía de esas décadas, son absolutamente claras las afirmaciones de Barella (1981),

Ramos cuando analizaba la poesía de los años setenta y posteriores en sus propios contextos: «el sistema podía asimilar lo blanco y lo negro, el sentido y el contrasentido, lo que no podía asimilar era el sinsentido, lo disolvente: -Señores, hasta aquí hemos llegado, decía en estos casos el sistema» (1985: 210). En relación a ello, Antonio Méndez Rubio resumía:

En este orden de ideas, se observará que lo que se venía planteando desde algunos ángulos era más una provocación antielitista que una celebración culturalista, pero, sin duda, esta segunda opción, que efectivamente también se dio (a la manera del primer Gimferrer y de lo que después se llamaría venecianismo), fue subrayada con prioridad por la crítica posterior hasta el punto de convertir esa tesis en uno de los *topoi* característicos de la generación (Méndez Rubio, 2004c: 24)

A pesar de este intento de borrado de los elementos más conflictivos de estas poéticas, algunas de sus ideas fueron mantenidas por diversos autores en las décadas siguientes (ya citados) y están siendo recuperadas y repensadas por los más jóvenes poetas del panorama. El uso de estos dispositivos en los años noventa continúa en diversas poéticas que, en líneas generales, tienen vinculaciones más o menos cercanas con las vanguardias y con buena parte de las propuestas tratadas en las páginas anteriores. Hablo, por ejemplo, de Ada Salas, que significativamente titulara *Esto no es el silencio* (Hiperión, 2008) a uno de sus más reconocidos poemarios y que ha dejado escritas líneas como las que siguen: «No crear el poema, sino crear un vacío donde este pueda encarnarse: retirar, despejar. Hacer posible que nada suceda, salvo la condición necesaria para la posible escucha» (Salas, 2013: 15). También de las propuestas de Chantal Maillard, tan vinculadas con las tradiciones silenciarias orientales: «Maillard mueve palabras de manera magistral. Maillard conmueve palabras, las organiza añadiendo un detonador silencioso que te abre algo —¿dentro?— en el instante que las lees-comprendes» (Solsona, 2010: 4). O las de Antonio Méndez Rubio, en las que poesía y falta (quizás, desde un sentido lacaniano pero, también, siguiendo a Sloterdijk en sus reflexiones sobre la ausencia de un exterior) se conjugan hasta el punto de que hay composiciones en las que la palabra no puede, ni siquiera, producirse, de manera que el silencio es incluso «excedido, dejado atrás, para dar paso al vacío más absoluto que

que señala la superación ya en los años ochenta de las rebeldías y los errores más o menos juveniles de aquellos autores; también las de Prieto de Paula, que sobrevuela los elementos más conflictivos de Ullán y Panero reduciéndolo a «zozobras y veleidades idelógicas de la época» (1996: 316).

representa no ya el no decir, sino la imposibilidad misma de producir cualquier significante» (Molina Gil, 2013b: 305).

Un caso reciente de reactualización de los rasgos logofágicos es el de Ángela Segovia, tanto en *La curva se volvió barricada* (podemos apreciarlo en el poema anteriormente citado) como en *de paso a la ya tan*. Su poema «noche a golp-», del primero de los poemarios citados, ejemplifica claramente la fragmentación y reestructuración del lenguaje que plantea la poeta abulense a partir de una recurrente incidencia en lo fónico para, a la vez y en una suerte de contradicción, trabajar sobre las herramientas de la logofagia y del silencio. El lenguaje se vuelve barricada y, como tal, parapeta, divide, sesga y, en un movimiento paralelo, permite que el poema se enfrente a lo lingüísticamente establecido y con ello a las consignas y al lenguaje del poder. La palabra se dinamita: son comunes los encabalgamientos o los hipérbatos; en definitiva, los ejercicios de extrañamiento que alejan los poemas de la lógica habitual del lenguaje:

ganas dan decirte muchas de
ganas dan decirte muchas a-
caso en cosas de-
cirte ganas cosas de

ninguna cosa acaso cabe en el ni-
nguna cabe acaso la
ausencia de esa cosa

o qui
zás siquiera eso
en la

(Segovia, 2016: 15)

El uso del *tachón*, tan común en la poética de Lucía Bosca (o en poetas anteriores como Ullán), cobra también relevancia en *Los salmos fosforitos*, de Berta García Faet, en cuyas páginas encontramos numerosos ejemplos: «Amanece. Tiene muchas acepciones / el verbo que estoy usando. Bien ~~desgreñada~~» (2017: 147), «lances rarñusunis y/o melancólicos ~~desfiladeros~~» (2017: 149), «sobre los 4 subclavios aureolados del caballito a la pata / coja, sobre los 4 ~~pétalos~~ desmadejados de las» (2017: 156), etc. Las palabras, así, callan en su decir para mostrar la falla de un sujeto errante, cuyos asideros y referentes (lingüísticos y sociales) se pierden en la maraña acelerada de las sociedades contemporáneas. *Los salmos fosforitos* es *Trilce* y, también, *Hojas de hierba*, a la vez que es una imposibilidad o, mejor, una contradicción: Berta García Faet no puede decir en el lenguaje de Vallejo o Whitman porque las condiciones materiales de la actualidad no son las mismas que las que marcaron la vida del peruano y del estadounidense. Cada época,

decíamos, habla y calla de distinto modo y aquí Berta García Faet da cuenta de ello. No solo con el *tachón*, sino también con los cambios de color en la tipografía, que en ocasiones pasa al gris, como mostrando una intención susurrante que tiende a un silencio primigenio, o con el uso del *babel*²⁶⁹ (unido a un uso dislocado de los signos de puntuación que permiten ligar la gramática del español con la del inglés, ejemplificando, así, el sentimiento del sujeto migrante pues, recordemos, Berta García Faet escribe su tesis doctoral en Estados Unidos): «Por qué hay algo / y no más bien nada de nada? *Let's / swim!*» (2017: 39), «Atención! *First come first served* en los versos de / W.C. Williams! Quién hace / como que silva? Todo cae?» (2017: 40). Todo ello, por supuesto, sin olvidar la máxima de Eagleton según la cual la forma no es un mecanismo para desviarnos de la historia, sino un modo de entrar en ella (2010: 17), como identificó Luis Bagué Quílez en una temprana reseña:

Los salmos fosforitos se presenta como el torrencial monólogo interior bruto de una neoniña que duda, se desdice, tacha lo escrito, deja fluir el pensamiento, analiza la sintaxis del siglo XXI y abre las compuertas estróficas a una delirante polifonía. Más allá de esa apariencia de objeto provocador no identificado, *Los salmos fosforitos* nos permite asistir al crecimiento de un yo que se debate entre los ritos sociales heredados y la toma de conciencia de su papel revolucionario como mujer y poeta (Bagué Quílez, 2017b).

Quizás, entre las últimas entregas poéticas, sea *Hacia un ruido*, de María Salgado, el volumen que más recurre a lo logofágico. El poemario brota de la escucha de aquellos trozos de frases y sonidos que transitan las ciudades en la contemporaneidad desde el convulso año 2011. Este sentido global abre el camino para una poética que recurre al *babel* de forma continuada hasta el punto de que las otras lenguas utilizadas (inglés, árabe o francés) desplazan casi por completo al español en las creaciones. Sucede, por ejemplo, en estas dos composiciones (2016: s.n.):

²⁶⁹ Babel: «Figura de la logofagia por la cual se renuncia a la lengua materna y/o a la de la comunidad a la que el texto va dirigido en primer término, en beneficio de otra u otras lenguas. La renuncia puede alcanzar todo el texto o bien tan sólo algunas de sus palabras» (Blesa, 1998: 220).

veces que el odio político me bloquea

*hay su generación creó un mundo como un milagro. ¿Y ahora?
ahora es todo preocupante, también en Europa, lo digo con tristeza*

is very complicated situation, but no i dont care i have a big hope

*its only about time about time to helps de people to understand the situation better about
time for our generation who mades our revolution to take a rest from protesting and from
suffering for two years or sri years and for artists between us who were serving the
revolution to work to ¿xxxxx? and to to to make some arts to helps de people to to be
always in the mood and to ges the power to complit fighting and also to keeps the truth
because the governement is tries to changes the trus and what happened so we can is
there the only way to safe the trus of what happened is the art so it is the rule of artists to
keeps the trus of what happend and also about the politicians or theres*

*de people who can go to poor people places and talk with them directly not conferences and
maybe in like a groups or someting we have to use the word of mouth wis*

*the poor people because they dont use facebook or these things or they dont know a lot
about freedom or about human rights his rights he dont listen*

*maybe they see of what happening is the normal life because they didnt see something
better or something alternative*

*maybe they just try to survive
yo pienso que hay que negar*

*pagar la deuda, salir fuera de la union monetaria, imprimir nuestra moneda y ya esta.
Eso es un camino duro y nos van a machacar estoy seguro pero no hay alternativa para
mi. Si seguimos estar dentro de esta logica del capitalismo extremo, no va a haber salida
ninguna sino mas deudas y miseria. Por supuesto se que salir del euro significa tiempos
muy duros y es un gran riesgo pero es mejor asi. Esta es mi opinion. Pero no se si
nuestro gobierno va a atrever a hacer esto. No estoy muy optimista para el futuro pero
es verdad que SYRIZA estan intentando algo y por primera vez dicen NO*

*Hasta prontito y estaremos en contacto
Tu amigo
Stamatis*

رعشاً , ميظعلأ يخيرانتلا عطقملا اذه دهاشأ هرم لك يف... أدبأ نيأ نم ملعأ ال
 ليللا نم تقول لفلنب , رحلا فيصرلا لفايذى لىا يندخأت ... يني يرتعت قريرعشقب
 مناك هديب حولي يداني وهو لجرلا اذه قارقلا اهلأخ نم دهاشأ يني عءيلعت عومللا ,
 رحلا لجرلا اذه توضع توعمام لك يلئدخي اذام ملعأ ال . يني ع نم عومللا حس مي
 انتي طعأ دقل يزيغ وبياي انب تلغف اذام . يسفن لىا قبيرقلا قيسنوتلا هتلفلب
 هتانج حيسف لئكسأو مللا لئمحر؟ مهألا هاسنت نل اسرد
 هيدوعسلا نم دجام ملعوا
 قروتلا تشاع يبرع ينا رختفل بوي تويلا يف ويديف لضفا نوكي نا قحتسي
 قيروسلا و قيبيللا و قينمىلا و قيرصملا و قيسنوتلا

Plus belle vidéo de la révolution des jasmins en 2011

بابشلا لوزن بابسا مها دحا وه يكبملا ميظعلأ ويديفلا اذه .. قدصت ال وا قدص
 هتتمب ويديفلا .. عراشلل ريانى 25 موي يرصملا
 امالك نم قرم نويلم يوقا بوعثلا .. قروت همسا ءيش لكانه .. هانعم يف قيمع قطاسبلا
 مهب ءحاطالا نوعي طتسيو
 فوخلأ زجاج رسكف قيفاك تنك قل اسرلا هذه طوقف ... دعب تمت مل قيرصملا بوعثلا ..
 (: ءادشلل دجملا ... رصم يف

يرصملا ماظنلا لبق نم لاقتع او رهقو بيذعتو ملظتحت انشع نبي يرصملا نحن
 قبيضتو باذعلا ناولا نبي يرصملا قازأ لىا ينسح "ينسح" رصع يف مشاغلا
 نبي يرصملا اوهرك برعلا مظعم نأ مل عنو ... الماك رصم بعش عيوجتو مهيلع قازرالا
 نالا هلل دمحلأ نكلو قباسلا ماظنلا رصع يف هيرصملا هساي سلا بسبب اريثك
 ال نسافلأ ماظنلا اذه نأو هتساي سو ماظنلاب مهل قوالع ال نبي يرصملا نأ برعلا لك ملع
 "ميحرلا نمحرلا مللا مسبب اقالط نبي يرصملا لئمي
 ميظعلأ مللا قدص "اقومز ناك لطابلنا ل لطابلنا قهزو قحلا ءاج لق
 ينسح ي ارارقتو ارارم هتداع نم عبشا ام ادج رشوم عطقم قرحلا سنوت ايحت
 لابق عو دحاو نا يف ءكبللا يف قبحرلا و ءامتال او رختفاب

قبحمىلا ليل سنوت قروت نم برس تب ويديف يوقا

بره يلع نب . ببعثلا ايحي : سنوت قروت نم ويديف يوقا 14-1-2011

! يسنوت تشل ينا مغر !! نالا دحل 2011 ذنم ويديف لاب تشرأت يملال او ها
 سفن يفو ءاقصالا نم هورلعمو يئواوطن اهيف تنك قرتف قيرصملا تاروتلا تفتداص
 قرتفل لفلتب قداعملأ قياغ يف تنك بو بجمو ي عاجتجأ تخبص او تربيغت قرتفل
 دي عس تنك يتلا تاظحللا لفلت قشع !! نبي تنس دعب هوزلعمو يئواوطن تنك امك قذعو
 ال عفرعشا تنك و اهيف
 ! ملعلا اذه نمض ينا

بصن مدلا شافع

El objetivo, dice López-Carballo es entresacar sentidos y conflictos del murmullo social (2018: 215) a partir de un ensanchamiento de los límites del poema. Con el perpetuo magisterio de Charles Bernstein y de buena parte de los Language Poets estadounidenses, Salgado desarrolla una poética que ha sabido y sabe conjugar voces y silencios en una sucesión de composiciones que sitúan al lector frente a una realidad que quiere e intenta recuperar a cada instante (a pesar de que, en numerosas ocasiones, ello es una quimera). Una escritura, al cabo, que brota del margen para decir sobre el margen: esto es, con el ruido, en definitiva, con lo que sobra (lo que siempre ha sobrado), convertido ahora en materia poética desbordante tras un largo proceso de escucha y de sustracción al caudal comunicativo:

En esta acción hay un claro posicionamiento ético, que busca subrayar la dimensión política y el papel social de la poesía. Por una parte, existe cierto interés por visibilizar realidades que habitualmente están silenciadas, intentando en todo momento dar cuenta de aquello que no es visible a simple vista o que los diferentes lenguajes ocultan deliberada o arbitrariamente, haciéndolo pasar por «normal». Por eso, María Salgado escapa de los lenguajes estandarizados, pautados o petrificados, para poner el acento en la lengua en construcción, especialmente el habla, que sería el paradigma de código en continua mutación y cambio, así como el elemento básico de cualquier lengua basada en la oralidad. Estas formas, en contraposición al uso escrito y a la lengua considerada como literaria, son tratadas como residuos. Hay un interés en la obra de Salgado por construir sus poemas con esas formas descartadas, esos residuos aparentemente inservibles en los que, en realidad, se esconde el conflicto social y también estético (López-Carballo, 2018: 215).

La página de *Hacia un ruido* deviene collage global: el ruido y la confusión reinan en un poemario que perpetra una huida hacia unas fronteras que, no lo olvidemos, son los espacios subalternos desde los que observar (aunque sea precariamente) la falla del sistema, tal y como argumentaba Asensi sobre Lázaro de Tormes, a quien les es posible apuntar al foco del problema «no porque fuera especialmente inteligente, sino por el lugar subalterno que ocupa» (2011: 328)²⁷⁰. Ese perpetuo espacio sonoro que nos habita y que

²⁷⁰ Sobre este detalle, continúa Asensi: «El Lazarillo provoca una cuádruple exclusión: en relación con la clase (por ser extremadamente pobre), en relación con la ley (su padre era ladrón y él mismo será mendigo, actividad prohibida en ciertas fases del siglo XVI), en relación con la raza (su padrastro era negro) y en relación con el sexo (su madre era prostituta y él es lo suficientemente pasivo como para ser objeto de una sodomía real o simbólica). Esa cuádruple exclusión convierte al Lazarillo en un subalterno riguroso, incapaz de hablar (ahora en el sentido de Spivak), e incapaz de actuar (meramente reactivo). Esta es la razón por la que el Lazarillo de Tormes supone un análisis político del problema de la subalternidad en el siglo XVI y más allá» (Asensi, 2011: 331-332)

mediante un arma que le es desconocida: la logofagia, cuyo carácter silencioso implica, desde el punto de vista del discurso poder, la ausencia de relato. ¿Cómo combatir lo que no existe o, mejor, lo que desea evaporarse?, se pregunta entonces. He aquí el engaño al que se le ha sometido, la deconstrucción misma de su paradigma de realidad: ha entendido el silencio como una herramienta mansa e inocua porque ha creído que tras él no hay relato posible sino ausencia del mismo. No ha comprendido lo que ciertamente está ocurriendo: tras el recurso al silencio se esconde un texto *atético*, es decir, aquel que permite al lector decir en nombre *de* y cuestionar *desde*. El poema calla, como callaban los subalternos en la teoría de Spivak, pero en este punto se encuentra el secreto del silencio: ¿hay mejor posición para observar que la ocupada por el subalterno, que la del expulsado hacia los márgenes sin posibilidad de hablar?, ¿acaso no son las sombras (la platea) el lugar ideal para observar los espacios de luz (los escenarios)? La logofagia «introduce en la escritura el desorden y se presenta como contrapartida del orden que los autoritarios de ayer y de hoy desean imponer. Así la logofagia es una respuesta a las imposiciones de un poder –social, literario, de mil caras–, siempre ilegítimo» (Blesa, 1998a: 226). Si pensamos el Roland Barthes, conseguiremos concebir hasta qué punto los recursos logofágicos son subversivos: «La lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino obligar a decir» (Barthes, 1974: 120). Pero el discurso de la logofagia escapa a esta afirmación de Barthes al adscribir el silencio en lo textual. Y es entonces cuando el texto grita (y calla). A la vez:

Sin embargo, la escritura logofágica enseña que la literatura sí se construye a partir del silencio, pero, un silencio que no es de orden lingüístico, no es el silencio que se opone a la palabra, sino el silencio que recae sobre la palabra y que es un silencio –digamos– extralingüístico, un silencio social proveniente de un lugar que no es el lenguaje mismo, sino el poder. De este modo el discurso poético devuelve al poder su condena y reclama de nuevo el diálogo, la participación en la controversia, hace, a través del silencio, oír nuevamente voz [...] Si su silencio es un silencio social, también en el tachón, también en la palabra desfallecida, se hace presente la voz de lo socialmente tachado, de los socialmente condenado a muerte; la voz de los diferentes, la voz de los excluidos, se reconfigura en los trazos del silencio (Blesa, 2004: 210).

Paralelamente a los rasgos logofágicos, en la escritura de los autores aquí tratados funcionan también otros elementos que generan lo que hemos convenido en llamar,

siguiendo a Méndez Rubio (2008), la *destrucción de la forma*. Parte Méndez Rubio del concepto benjaminiano de *carácter destructivo*, que el filósofo alemán caracterizara como sigue:

El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el carácter destructivo sea la confianza misma. El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos. El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio no merece la pena (Benjamin, 1990: 161).

A partir de estas reflexiones, que se irán aunando con otras muchas de Barthes, Williams o Foucault, analiza el periodo 1975-1985: un decenio crítico en la poesía española contemporánea por los condicionantes socio-políticos (final de la dictadura, paso hacia una democracia liberal y apogeo del capitalismo y de la sociedad de consumo, que implican un cambio de modelos en la estructura institucional y en la vida misma que fue llamado *transición* [Méndez Rubio, 2008: 34]) y, también, por los literarios (en un clima de «callada agitación o, como mínimo, de extrema receptividad» se mezclan, dice, las obras tardías de los últimos poetas del 27 y del 36, la producción madura de la Generación del 50, el punto de inflexión en la consagración pública de los poetas del 68 o del 70, la recuperación de poéticas olvidadas y la aparición de algunas –más novedosas que nuevas– que nacen de la experiencia vital de las generaciones más jóvenes [Méndez Rubio, 2008: 36]). Sin duda, el periodo aquí estudiado guarda relaciones muy cercanas con el decenio 1975-1985: también habitamos un campo en crisis en el que se solapan obras de diversas generaciones (las presumiblemente últimas obras de los poetas del 68 y del 70, algunas obras de madurez de los poetas de la experiencia y de la conciencia crítica, poemarios señeros de autores difíciles de enmarcar como Ada Salas, Chantal Maillard o Juan Carlos Mestre, la recuperación de poéticas silenciadas o las primeras obras de los poetas llamados a señalar las direcciones del campo en los próximos decenios) y que está

atravesado por una coyuntura histórica de crisis permanente (marcada por la aceptación o la resistencia al *fin de la historia*, al *pensamiento débil* y a la *muerte de los metarrelatos*); estructurada por una crisis económica que ha intentado acabar con el llamado estado del bienestar para crear una sociedad mucho más restrictiva y vigilada, a lo que han ayudado, sin duda, el auge de las nuevas tecnologías y de las redes sociales, que han generado una distópica *sociedad de control* en términos de Deleuze (a nivel ideológico, que dijera Althusser y, también, biopolítico, ahora en palabras de Foucault); y, también, en la que el relato neoliberal ha ido transformándose *acelerada y velozmente* (como afirmarían Virilio y Hartog) en un relato globalizado, que ha llevado aparejada la crisis de los estados-nación y el auge de las entidades supranacionales (Unión Europea, OTAN, Banco Central Europeo, tratados de libre comercio, etc.). Es por ello que también ahora, como sucedió en el periodo 1975-1985, podemos hablar de una dispersión de modelos (una suerte de pérdida de centro o, mejor, de creación de diversos centros de poder dentro del campo que poco a poco tratarán de definir y asentar sus posiciones): «En este sentido, el efecto de dispersión de un enfoque como este puede leerse como síntoma de un tiempo que, al menos en un primer momento, es un tiempo de crisis y estallido, y por tanto difícil de asimilar desde una época de estandarización y recanonización tan fuerte como la vivida en la cultura española desde la última década del siglo XX» (Méndez Rubio, 2008: 37). He aquí, a su vez, la diferencia: Méndez Rubio estudia el periodo 1975-1985 más de veinte años después de su finalización, cuando las poéticas intimistas y figurativas habían ya alcanzado en centro del polisistema literario; nosotros, sin embargo, estudiamos un campo todavía en construcción: una larga partida de ajedrez cuyos jugadores todavía andan pensando en el movimiento que permita dar, definitivamente, mate al rey.

Al igual que sucedió en aquel periodo, buena parte de la poesía se ha lanzado a lo que Barthes denominara «compromiso de la forma», asumiendo o rechazando la escritura de su pasado (2005: 12-13). Para Méndez Rubio, en el periodo 1975-1985 «esa ruptura cobra forma en la diferencia creciente entre una poesía neoclásica, tradicionalista, centrada, y una poesía dislocada, arreferencial, no heterónoma ni servil. En otras palabras: es la diferencia entre una poesía posible y una poesía imposible» (2008: 45). Es entonces cuando la poesía deviene metapoesía, se torna autorreflexiva o autocrítica:

La «poesía de la poesía» es la expresión sumaria de la naturaleza reflexiva del absoluto. Es la poesía consciente de sí misma; y puesto que la conciencia, según la

doctrina temprano-romántica, es solo una forma espiritual intensificada de aquello de lo que es conciencia, así también la conciencia de la poesía es ella misma poesía. Es poesía de la poesía (Benjamin, 1995: 138-139).

Puede suceder entonces, a nivel poético, como dijera Paul de Man, que una ironía radical genere una también radical suspensión del código como sistema de la lengua (1998: 253). Sucedió entre 1975-1985 con algunos poemarios de Ory, de Vázquez Montalbán o de Ullán, al igual que sucede actualmente en la obra de Guillermo Morales Sillas. *Pegarle a un padre*, por ejemplo, está poblado de «descosidos y desórdenes sintácticos (por ejemplo, inventarse lo transitivo en los verbos intransitivos, hipérbaton, frases cojas...)», de un vocabulario que se fundamenta «en corregir el juicio estético según el cual una serie de vocablos (por sí mismos como significante o por su referencia; el lado ético del asunto entra por la referencia) son marginados» de unas combinaciones léxicas «extrañizantes, al más puro modo formalista y ruso» (García Faet, 2016). Todo ello explicita un gesto político de crítica al «pasado pre-neoliberal» y al «cosmopolitismo *entrepeneurista* y la economía especulativa de las finanzas» (García Faet, 2016). La poesía de Guillermo Morales Sillas genera su propia gramática (sus propias relaciones semánticas, sus propias correspondencias morfológicas, sus propias dislocaciones léxicas) no con una voluntad, por tanto, de reclusión o de alejamiento de lo real, sino como una vía de decir lo indecible (de traspasar el simulacro) y de señalar la falta y la contradicción del sujeto (post)moderno. Visible es todo ello en el poema «No nos pesan las chicharras»:

Dormitas mientras la radio suena a siglo veinte
cuando nadie hubiera dicho
«las estaciones no están garantizadas».

El aire tiene tacto de gamuza,
la falsa avena nos flanquea.

Buscamos epifanía
cuando se cisma el higo.

Buscamos un sermón de calidad,
tres palabras sin glosa,
el cántico del sol.

Todo lo que no soy es cerro, junco de rambla,
pero en la fuente saco pecho.
Pedir es repetir palabras
que habitan en alforjas tejidas para ti.

Dicen que el tiempo es negro puro
y el hombre va a menguar.

Arrimo a tus aguas mi corazón de alberca,
mi vocación de leño con achaques,
favorable al pino.

Antonio, escucha tú
que predicaste a los peces
estando enamorado de los hombres.

Pido un rincón para hilvanar el aire.

Pido alma de tahona,
la tierra harina,
gotas en el empeine.

Enséñame el sosiego.

Danos,
danos hoy tu paz y tu verdín.
(Morales Sillas, 2016: 18-19).

El último verso de esta composición desautomatiza intencionalmente el lenguaje a partir de una variación de una unidad fraseológica (lo cual, en opinión de Baños Saldaña, se ha convertido en un gesto generacional [2018]) con una intención (tras la senda citada de Paul de Man) de referir irónica y expresamente el proceso de escritura. Guillermo Morales Sillas lo hace a partir de una referencia a lo religioso (ya visible, también, en otros poemas como «Julio dos mil catorce, antropoceno» en el que leemos: «gracias San Agustín siete diecinueve / por tu casualidad y tu pertinencia» [2016: 68]) que emparenta, en opinión de Berta García Faet, su poética con la de Unai Velasco: «Ambos comparten una concepción de lo específicamente religioso como específicamente político y específicamente poético, a través del cuerpo —jesucristico— de la colectividad, de la colectividad animal» (2016)²⁷⁴. Sucede a lo largo de todo *El silencio de las bestias*, que se estructura en cuatro significativas secciones: «I. Liturgia de la reunión», «II. Liturgia de la palabra», «III. Liturgia de la eucaristía» y «IV. Ritos de despedida». No hablamos de una poesía religiosa, sino de una poesía que trabaja a partir de la problematización de la función religiosa del lenguaje (o, incluso, de la puesta en jaque del lenguaje de la religión), con un sentido de búsqueda identitaria y, también, con un gesto político (pues

²⁷⁴ El propio Unai Velasco explicita esta relación: «Me interesa la poesía que apuesta por la palabra y sus propiedades, que sea capaz de emocionar y de decir algo sobre el mundo, aunque no sirva de mucho. Siento afinidad con poetas como Guillermo Morales, Berta García Faet o Alberto Acerete, porque investigan una línea que me interesa particularmente, como lo religioso o la recuperación de la sentimentalidad» (Rosal, 2017). En las «IV Jornadas poéticas. Con otras palabras», celebradas en Pamplona en 2015, Unai Velasco dictó una conferencia titulada «Poesía española contemporánea: una introducción político-religiosa».

ello permite la reflexión sobre el funcionamiento de tales usos de la lengua): «El nuevo contexto no parece haber solucionado los problemas o las fobias de una escritura falible y detonada por dentro, pero sí creo que ha devuelto las ganas de enfrentarse a ciertos problemas. Creo que volvemos a estar en una fase de optimismo cuya mayor expresión es la fe cuasi religiosa (dejando al margen cualquier teísmo, claro)», dice el poeta en una reciente entrevista (Velasco en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 347). Ello se plasma en la utilización de citas bíblicas antes de algunas composiciones (ya desde la que abre el poemario, extraída del Salmo 49 y que da título al libro: «En sus honores el hombre no comprende como las bestias reducidas al silencio») y, también, en poemas como «Monasterio», «Agustín de Tagaste contempla cómo los campos de Hipona se extienden más allá de los dominios de su mente», «De la extraña razón por la cual la palabra que designa ese encuentro particular que llamamos mis significa curiosamente despedida o cómo salir del reino» (y que anticipa el que será su próximo libro, *El reino*), «Lectura del evangelio según Isma: compianto sul corpo» o en el canto de «Aleluya»:

Arrojábamos cal viva a las mansiones terribles
y por eso nuestra alegría era más blanca.

Quizá ninguno dijera jamás
nunca una palabra sobre el júbilo
pero es cierto que no podíamos dejar de hablar
y sacudirse el salitre llegó pronto,
pronto llegaron las costas y fue cierta la bahía,
nos convencieron los acantilados.

A veces nos confundíamos mal las mallas verdes y los ojos se abrían
y nos confundíamos como reptiles
o el pelo se nos ponía lacio, somnoliento y fingido
o íbamos por ahí con los dedos detenidos de hadas,
pero siempre había alguno que trastabillaba a medio calzón
y en seguida saltábamos y el puerto se llenaba de luces,
suficiente para seguir conversando, golpeando las mesas,
alborotando el pan. Anochecía al este de la isla.
Anochecía como una industria secreta,
un país alargado de códigos, parlante y silencioso,
que averigua mástiles tras la vegetación.

Así que este es el país que crece hacia adentro,
este es el país del árbol inmenso
y bailábamos a su alrededor esforzando a las aves
a su alrededor del árbol
inmensos alígeros en sombras sospechosas
con transparencias estrictas del país
inmenso bailando
bailando

alrededor de un árbol en el país
con festines transparentes a qué son por los puertos
al pie cantando
en el puerto cantando los apaches pies peluches
sin sombra, sin sombra.

También hubo momentos en las playas lúcidas
para confesar que apenas sabíamos el nombre de los árboles
que en nuestra lengua no crecía el gran magnolio ni la menta
medicinal,
pero el agua disimulaba las piernas y los cangrejos dijeron:
enmudeced.

Habíamos pasado los días antiguos de andar la tabla
de esquivar las culebrinas de tambor dorado,
se nos pusieron los pies duros
y la ropa envejeció.

Al fondo, quieto, un farallón:
el tiempo empobrecido por las anémonas.
(Velasco, 2014: 36-37).

Otro caso es el de Alba Ceres, cuyo poemario *Luciérnaga*, de 2017, es un libro delicado y angosto, escrito tras la muerte de su madre a causa de un cáncer²⁷⁵, que ha visto la luz en la colección Kokoro de Kriller 71. Alba Ceres utiliza a lo largo de *Luciérnaga* citas de varios poetas japoneses cultivadores del haiku (como sucediera en la obra de Lola Nieto), como Issa Kobayashi o Taneda Santôka. Y es que su poesía, al igual que estas breves composiciones orientales, parece diminuta, frágil y en ocasiones inocente cuando, en realidad, estamos ante una apuesta arriesgada que trabaja y reflexiona sobre las posibilidades del lenguaje y sobre su materialidad: en definitiva, sobre la destrucción de la forma (que parte de una experiencia también de destrucción, en este caso de la vida y del cuerpo). No en vano, la inmensa mayoría de las composiciones se

²⁷⁵ Se inserta la poesía de Alba Ceres en toda esa línea temática sobre la enfermedad o la muerte, tan común en la lírica actual, como sucede en las obras de Luna Miguel, Sara Uribe o Elena Medel. Dice, sobre ello, la escritora: «Nos habla de la enfermedad sin tapujos, con una sinceridad apabullante. Prefirió no guardar silencio, romper el tabú en el que todavía hoy una enfermedad como esta se ve envuelta y demostrar, en contraposición a aquello que decía Susan Sontag, que sí puede escribirse poesía sobre el cáncer. Constituya un género o no, lo que es innegable es que la enfermedad está en nuestras vidas y eso, casi irremediablemente, también la convierte en una posibilidad o en una preocupación (incluso en una obsesión) literarias [...] En realidad, creo que llevamos escribiendo sobre la muerte, tratando de entender el miedo que provoca y el dolor que deja tras su paso desde que tenemos la posibilidad de hacerlo, desde que contamos con algunas pocas palabras para tratar de acotar ese vacío. No creo que sea una cuestión generacional. Es algo que nos atañe desde siempre y que, a través del arte, hemos intentado expresar y explicarnos en infinidad de ocasiones. También es una manera muy tierna, muy cariñosa de tejer una memoria, de no dejar caer en el olvido a aquellos que una vez estuvieron con nosotros y nos cuidaron, un aprendizaje para poder seguir sin ellos, o tal vez con ellos, no lo sé muy bien, aunque de una manera muy distinta» (Ceres en Miguel, 2017).

establecen como columnas con apenas una palabra en cada verso, lo que genera que la página en blanco sea atravesada por una leve pincelada poética que nos permite transitar junto a ella el dolor, el duelo, la pérdida o la orfandad: la muerte, en definitiva, de la que queda un recuerdo de luz, como la que emite una luciérnaga en medio de la noche. Así, leemos:

contra-ido
dónde
el gesto
limpio
del oxígeno
en qué
mueca
enferma
desovar
luciérnagas
ma
má
alar
lo ya
rotura
(Ceres, 2017: 15).

Títulos como *Desbordamientos*, *La mujer cíclica* o *La deriva*, de Laia López Manrique, son también buenos ejemplos de esta conjunción político-estética de la *destrucción de la forma*: «sí creo que en mi imaginación poética hay una imaginación política. La intención de escribir para mostrar la fractura entre el lenguaje y el cuerpo o la realidad es para mí una intención política. Recuperar referentes que la historia ha olvidado o marginado tiene para mí una filiación política», dice en una reciente entrevista (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 67). En *Desbordamientos* el lenguaje se disloca, se amplía, trabaja perpetuamente con los espacios blancos de la página hasta generar una sintaxis espacial significativa que permite reflexionar (desde la ausencia de asideros del presente) sobre la identidad y sobre los procesos creativos:

POEMA helio tímpano crujido aspirado
el poema tuvo un cuerpo y en él su boca la de ella
(*dijo si ingiero este aire y no vuelvo a soltarlo*)
figuración
sospecha

atascamiento

el silencio no es lo llena todo
tumefacción:
libera a la que salió de ti como una criatura en apósito

puede acontecer la lengua aparecida en la boca

ella la arrastra ella la que no referencia más que el vacío

reducida a una boca en salto hacia lo mismo

identidad
para esculpir
de nuevo

(López Manrique, 2015b: 20-21).

Así pues, de lo que se trata aquí es de poner el acento en una poesía que nace de una dislocación (de una crisis) del lenguaje y de la representación. Una poesía que ha necesitado buscar sus propios referentes en la tradición nacional (muchos de los cuales había sido silenciados por las mayoritarias corrientes figurativas e intimistas) e internacional y que, a partir de sus enseñanzas, ha construido un lenguaje al margen: al margen de la norma, de la gramática, de los discursos del poder y de la publicidad. A partir de lo logofágico y de la destrucción de la forma, que actúan conjuntamente en las obras anteriormente citadas, se consigue trascender lo simulado en un intento trascendente de señalar lo ocultado: he ahí donde radica el gesto político de unas prácticas poéticas que es necesario comprender desde la ya citada lección vanguardista según la cual tan solo un lenguaje en crisis puede hablar de un mundo en crisis y de que dicha escritura no persigue alejarse de lo real, sino reformularlo en términos de opacidad y conflicto (posicionarlo, al cabo, en el espacio de una problematización). Ello, no con la voluntad mesiánica de decir en nombre de o de reflexionar sobre la verdad de lo real, sino, más bien, con el objetivo de generar un pensamiento crítico (también dislocado, si se quiere) entre los participantes del acto comunicativo: la razón, al cabo, de las vanguardias (retomadas, reformuladas y revividas en las escrituras de los poetas aquí comentados).

4.4. «Te deseo un poema sin adornos»: sobre la poesía *best seller* y los procesos de *bestsellerización*

Las redes, me parece, han reforzado el
comportamiento tribal
ARTURO BORRA (extraído de un comentario
en su Facebook personal)

Dice Ignacio Ugalde, jefe de ventas de la Casa del Libro, que ni siquiera cuando Sabina publicaba sus recopilaciones de sonetos había colas tan enormes para conseguir

una firma como sucede hoy en día con Marwan, Defreds o Elvira Sastre (Alemany, 2019). Un pequeño paseo por las casetas de la Feria del Libro de Madrid confirma las palabras de Ugalde: el pasado sábado 1 de junio de 2019 Enrique Falcón o Andrés Trapiello podían charlar tranquilamente con quienes se acercaban a los espacios de la Librería Contrabandos y de la Librería Antonio Machado; también, incluso, Luis García Montero podía hacerlo en la caseta de Visor. Muy distinta era la situación de Marwan (Madrid, 1979): sentado a apenas dos metros del gran referente de la poesía de la experiencia, decenas de personas se agolpaban frente a él en una organizada cola a la espera de que el escritor y cantautor estampara una rúbrica en las primeras páginas de *Mis paisajes interiores*, de *Apuntes de mi paso por el invierno* o de *Todos mis futuros son contigo*. Es evidente que algo ha sucedido para que mediado 2019 no nos extrañe lo más mínimo una situación que apenas un lustro atrás era inconcebible.

Todos mis futuros son contigo, publicado, nada más y nada menos, que por la poderosa editorial Planeta bajo su sello más relevante y de mayor alcance en mayo de 2015, había alcanzado en julio de 2016 las nueve ediciones y había superado los 40.000 ejemplares vendidos. Hoy en día supera con margen las 50.000 o 60.000 copias, sumando los dos formatos en los que ha sido comercializado: rústica con solapas (desde 2015) y de bolsillo (desde 2019), esta última una nueva línea comercial creada por Planeta para los poemarios de la corriente, inspirada en sus colecciones de narrativa. Nada mal si tenemos en cuenta los datos que manejaba Juan Carlos Abril en 2014: el mercado de la poesía española, decía apenas unos meses antes de que comenzara este nuevo *boom*, «podría estar cifrado en torno a los 5.000 lectores, oscilando en algunos casos hacia los 500 o 1.000, y en otros casos llegando incluso a los 20.000» (Abril, 2014: 5). Si en los últimos veinte años algún poemario había conseguido cifras cercanas a las que maneja Marwan, o cualquiera de los poetas de esta nueva tendencia, tan dirigida a la mercantilización del libro-objeto como Loreto Sesma, Rayden, Defreds, Elvira Sastre, Diego Ojeda, etc., acaso haya sido *Habitaciones separadas*, de Luis García Montero (Visor, 1994), que habría alcanzado desde su publicación aproximadamente los 55.000 ejemplares vendidos, teniendo en cuenta que cada edición de Visor cuenta con 5.000 copias (Abril, 2014: 5)²⁷⁶. *Habitaciones separadas*, recordemos, vino publicitado por el Premio Loewe 1993 y por el Premio Nacional de Poesía 1995, fue comercializado en un

²⁷⁶ Es necesario remarcar que las cifras ofrecidas son absolutamente aproximadas, ya que debido al oscurantismo editorial en España es enormemente difícil conocer de cuántos ejemplares consta cada edición o reimpresión de cada una de las editoriales.

momento de absoluta ebullición de las poéticas experienciales (que ya se habían afianzado en el panorama y que habían comenzado a poner en marcha importantes mecanismos propagandísticos a partir de revistas, reseñas en los principales diarios y suplementos culturales, etc., [Martínez Borobio, 2015]²⁷⁷, así como gracias a sus posiciones de poder en la academia, las instituciones, los jurados, los consejos editoriales, etc. [López Merino, 2008]²⁷⁸), estaba auspiciado por Visor (una de las editoriales con mayor alcance y con mayores medios del campo poético español), y, también, fue (in)conscientemente divulgado por José María Aznar cuando en su primera votación como Presidente del Gobierno pasó buena parte de la sesión parlamentaria leyendo los versos de García Montero²⁷⁹. Si tales cifras, cabe remarcar, se consiguieron en momentos puntuales de un contexto cuyos condicionamientos materiales estaban absolutamente dirigidos a la acumulación de capital simbólico y económico (Bourdieu, 1995), en la actualidad puede incluso dar vértigo pensar que esos números hayan comenzado a ser la norma y no la excepción dentro del campo literario: pensemos, por traer un ejemplo reciente a colación, que *Historias de un naufrago hipocondíaco*, de Defreds, arrebató a *Patria*, de Fernando Aramburu, el liderato de los libros más vendidos en España en agosto de 2017 (cuando la novela del donostiarra se encontraba en pleno proceso de publicación), y que durante semanas *Casi sin querer*, también de Defreds, se ubicó en

²⁷⁷ Dice: «Las revistas y las editoriales que hemos estudiado [*Calle del Aire*, Renacimiento, Fin de Siglo, *Litoral*, Visor] favorecieron que su estética fuera la más visible, que el lector tuviese acceso a ella, y crearon una red de relaciones que les beneficiaba; las instituciones y la prensa nacional apoyaron esta poesía y estas revistas; y ellos mismos, desde su posición de profesores universitarios también llegaron a un amplio público que se interesó por lo mismo que ellos» (Martínez Borobio, 2015: 311).

²⁷⁸ A modo de resumen de esta última idea, podemos rescatar las investigaciones de Juan Miguel López Merino: «Parece, pues, claro, que *la poesía de la experiencia* nunca fue la dominante si por tal se entiende lo que más se escribió. Lo que sí ocurrió es que los poetas que se acercaban a esa estética tenían mayor acceso al público porque la mayoría de los directores de revistas y editoriales importantes, abundantes censores, muchos de los organizadores de congresos o recitales y gran parte de los miembros de los jurados de los premios “preferían” a los de la *experiencia*» (2008: 57).

²⁷⁹ Otro ejemplo de libro de poemas con elevadas ventas fue *Cuaderno de Nueva York*, de José Hierro, publicado en 1998: «Aquel poemario, por diversos motivos que nadie podía prever, se convirtió en el mayor éxito editorial de la poesía española de finales del XX. “Los datos de circulación efectiva de su edición en Hiperión superan los 35.000 ejemplares vendidos, un número estratosférico dentro de la lírica patria” [...] Pero el impacto de aquel cuaderno fue mucho más allá de las cifras de ventas. *Cuaderno de Nueva York* se convirtió en todo un acontecimiento en el que los lectores, los medios de comunicación y la crítica tuvieron mucho que ver. Fue un fenómeno. Hierro se paseó por la prensa y la televisión haciendo gala de su poderosa personalidad, de ese encanto sin el que, como diría Stevenson, el resto de las virtudes son inútiles. Era una persona entrañable, campechana, “que llevaba dentro la conversación de las tabernas”, tal y como recuerda Doncel. Y, sobre todo, un poeta que recitaba como nadie, con esa voz grave que iba directa al tímpano a depositar los versos, siguiendo siempre la música del poema, encandilando a la audiencia» (Pardo Porto, 2018). El libro en cuestión fue publicado por otra de las grandes editoriales del país, Hiperión, y estaba firmado por un autor que había sido, por ejemplo, Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1981, Premio Nacional de las Letras Españolas en 1990, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1995 y que recibiría precisamente en 1998 el Premio Cervantes (con toda la repercusión mediática que ello lleva aparejado).

la tercera posición de los listados (EFE, 2017). Dice en relación a ello Remedios Sánchez García:

Entonces, ese género hasta ahora minoritario que ha sido la poesía (salvo contadas excepciones en este país que se reducen a los poemarios de García Montero, Karmelo Iribarren, Benjamín Prado y pocos más), el de las tiradas en papel de entre 300 y 500 ejemplares, ese paraíso cerrado para muchos, parafraseando a Soto de Rojas, merced a su divulgación se convirtió en un género de masas para asombro mayúsculo de críticos literarios, poetas de toda la vida y jóvenes que entendían lo literario de modo ya arraigado (2018: 73).

La rápida emergencia de esta corriente (cuyo desarrollo histórico detallaremos posteriormente con detenimiento) y la novedad con respecto a los nuevos cauces de comercialización han llevado a la crítica (a las más académica y también a la más independiente) a reflexionar sobre sus aristas y particularidades. El hecho de encontrarnos ante un fenómeno en marcha sobre el que todavía hay mucho que pensar y que investigar para llegarlo a comprender en profundidad, ha generado numerosas etiquetas que funcionan a modo de propuestas críticas y aglutinadoras: «poesía juvenil» (Valverde, 2017c²⁸⁰), «populist poetry» (Parmer, 2015²⁸¹), «poesía millennial» (Sánchez García, 2018²⁸²), «poesía adosada» (Gallardo Barragán, 2017²⁸³), «poesía adolescente» (Marcus

²⁸⁰ Fernando Valverde utiliza el término para ubicar la poesía de estos autores fuera del espacio de la crítica poética al uso, al desplazarla hacia el plano de la LIJ: «Tal vez porque no se trata de poesía a secas, sino de Poesía Juvenil, un género que no había sido explotado y que ahora ha surgido con mucha fuerza. Así como existe la poesía infantil, que no es otra cosa que poesía escrita para el lector infantil, existe una poesía juvenil, que hace estragos entre los jóvenes y que se ha convertido en un gran fenómeno de ventas [...] La reacción de asegurar que no son poetas, de despreciar su trabajo, de poner piedras en su camino, parece más fruto de la frustración que de una reflexión seria de lo que está ocurriendo. Estamos ante el nacimiento de un nuevo género, el de la Poesía Juvenil, que no es ni mejor ni peor, tan sólo tiene unos códigos diferentes que no pueden ser analizados desde el punto de vista de la crítica tradicional» (Valverde, 2017).

²⁸¹ Parmer aplica el rótulo a un fenómeno similar que se está desarrollando en el Reino Unido, tal y como ha analizado Ana María Ramos (2018: 275-286), y lo define, partiendo de un término de la ciencia política, como sigue: «Popular (or populist, depending on your view) poetry aspires to a public life in the United Kingdom, something that American poetry lacks. For this reason, the accessible poem — one that eschews “the strangeness of poetic language” to reach a wide audience, gathering intimacy with grandiloquence from the shared experience — is paramount» (Parmer, 2015).

²⁸² Remedios Sánchez García utiliza una definición de tipo diacrónico, que se sustenta en los análisis de Prensky sobre la generación *millennial*, que engloba a los nacidos entre 1982 y 1994. Citamos a Prensky desde Sánchez García: «Constituyen la primera generación formada en los nuevos avances tecnológicos, a los que se han acostumbrado por inmersión al encontrarse, desde siempre, rodeados de ordenadores, vídeos y videojuegos, música digital, telefonía móvil y otros entretenimientos y herramientas afines» (Prensky en Sánchez García, 2018: 72). A partir de estas ideas, afirma Sánchez García: «Al calor de las redes sociales y todo lo que conlleva la digitalización, algunos de estos jóvenes han ido desarrollando, unos con más acierto que otros, una incipiente carrera literaria [...] La cuestión es que se convirtieron rápidamente en lo que se denomina un/una *influencer*, alguien que es admirado e imitado hasta límites que solo se aplicaban hasta ahora a cantantes, actores o asimilados» (2018: 73).

²⁸³ Gallardo Barragán plantea el irónico término *poesía adosada* haciendo referencia a las viviendas que inundan las afueras de las ciudades de Europa Occidental y que tienden a ser muy similares (cuando no

Versus en Alós, 2016²⁸⁴), «poesía juvenil pop» (Regueiro-Salgado, 2018) o «poesía pop tardoadolescente» (Rodríguez-Gaona, 2019²⁸⁵), son tan solo algunos de los rótulos utilizados para englobar la obra de estos autores. Tras algunas de ellas se esconde una finalidad identificadora, claramente dirigida a la mercantilización de los poemarios, a la vez que traslucen en algunas reflexiones cierto aire programático (aunque, es cierto, no existen manifiestos generacionales: no hay en ellos una marcada voluntad teórica, ni un intento de defensa de unas determinadas tradiciones, como habitualmente había sucedido en la historia reciente de la poesía española, tan ligada a la sucesión generacional y a las retóricas de la ruptura²⁸⁶).

Por ello, y por otra serie de razones que a continuación detallaremos, consideramos, como ya se ha realizado en otros casos (Alós, 2016; Molina Gil, en prensa), que el término

iguales) entre ellas en la inmensa mayoría de los casos: «Existen diferencias significativas entre la impresionante catedral de Reims, con sus torres de ochenta y seis metros de altura, y cualquiera de las viviendas adosadas, fotocopias unas de otras e idénticas en cientos de ciudades del mundo, que copan los extrarradios de Europa Occidental. En la primera eran coronados los reyes de Francia; en las segundas viven millones de europeos. Una catedral es un lugar de culto y, en el caso de la de Reims, tuvo durante siglos el valor añadido de su significación política y de su consiguiente valor simbólico. Los modestos adosados no son más que viviendas. Sin embargo, pese a todo, catedral y adosados son edificios, construcciones estables, hechas con materiales resistentes, para ser habitadas o para otros usos (esto es exactamente lo que dice el DRAE) [...] Sus textos carecen del valor simbólico que, al igual que la catedral de Reims, poseen los grandes poetas de nuestro tiempo, pero no hay nada intrínsecamente malo en la existencia de una poesía adosada, idéntica o al menos muy parecida entre sí y consumida de forma masiva por gente a la que el valor simbólico de Notre-Dame de Reims o de la poesía creada y consumida por las élites intelectuales se la trae al paio» (Gallardo Barragán, 2017).

²⁸⁴ Cita Alós a Marcus Versus en su artículo, cuyas palabras retomamos: «Para Marcus Versus, la etiqueta de poesía adolescente no es injusta: “es lo que viene después de Disney: textos fáciles que enlazan muy bien con una población lectora muy, muy joven, de 13, 14, 15 años”- aunque no deja de ser “muy positivo que estén leyendo poesía”. ¿La clave del éxito? “La conexión lingüística, un lenguaje muy sencillo, tratar las vivencias que se tienen a los 20 años y las situaciones que se viven en el día de hoy: algo que se puede hacer muy bien o muy mal; Karmelo Iribarren, por ejemplo, escribe muy bien de esa manera muy sencilla, pero no venderá esos 50.000 ejemplares”» (Alós, 2016).

²⁸⁵ Dice Rodríguez-Gaona: «Esta escritura, que hemos denominado *poesía pop tardoadolescente*, se caracteriza por trabajar un lirismo primario, casi sin elaboración artística, con escasos referentes de la tradición culta, y que explota una sentimentalidad extrema, retratando situaciones cotidianas en torno al amor y el desamor (de todas las preferencias sexuales), el malditismo canalla, los conflictos sociales (pos 15-M), etcétera. Una discursividad verbal frondosa, insistente, que apela a la intimidad y la comunicación directa (el recitado, en clave histriónica, sea en vivo o en vídeo), dirigida a interlocutores que, según criterios tradicionales, serían poco formados e informados, y que se apoya asimismo en la música y en lo audiovisual a través de Facebook y YouTube. La imagen y el atractivo juvenil, la proyección y la empatía, claves del paradigma *influencer*, resultan, una vez más, los componentes decisivos para estas propuestas, siempre centradas en la personalidad de sus autores» (2019: 55-56).

²⁸⁶ Muy significativo, en este sentido, es la tertulia del webdoc *Memoria de futuro*, en el que Elvira Sastre, Marwan, Escandar Algeet y Guille Galván dialogan con Luis García Montero sobre la relevancia de la poesía de este último en su obra. En un momento determinado, Escandar Algeet, le dice a Luis García Montero: «Es extraño hablar esto contigo, porque yo empecé copiándote a ti»; a lo que Marwan responde, entre las risas cómplices del resto: «Y yo sigo copiando a Luis». En opinión de Rodríguez-Gaona, la ausencia de cualquier manifiesto es un rasgo del hiperindividualismo que caracteriza a los poetas de la corriente: «Las afinidades y uniones entre los poetas nativos digitales son, por lo mismo, circunstanciales, definidas por una estrategia líquida, coyunturalmente compartida, destacando, por sobre todas, la voluntad de posicionar su escritura en el circuito poético y/o editorial» (2019: 115).

que mejor se amolda para referir a este corriente es el de *poesía best-seller*. Hacemos referencia con ello a un proceso de *bestsellerización* (concepto que utilizamos en las VI Jornadas de Iniciación a la Investigación de la UCM en 2016; Molina Gil, 2016) que se viene desarrollando en la poesía española de los últimos años mediante el cual este género, de escasa importancia por lo que respecta a la mercantilización de la literatura (salvo en los casos puntuales ya comentados), ha conseguido crearse un espacio mercantil propio, lo que ha permitido una rápida acumulación de lo que Bourdieu (1995, 2002) denominara *capital económico*. En este sentido, el objeto de compra-venta es el poemario (físico: el libro), que deviene *best-seller* y que, por lo tanto, tiene (en tanto producto) unas determinadas características:

Término de índole comercial aplicable a determinadas obras artísticas [...] que alcanzan un elevadísimo índice de ventas nacionales o internacionales. A tal éxito de consumo, aparte del gusto del público, contribuyen notoriamente todos los mecanismos comerciales, incluyendo tanto la publicación semanal de los catálogos de los más vendidos en casi todos los suplementos literarios como su propia distribución y colocación muy a la vista del público en grandes almacenes (Valles Calatrava y Álamo Felices, 2002: 245-246).²⁸⁷

Podemos especificar todavía más el concepto recurriendo de nuevo a los textos de Álamo Felices y entender así el *best-seller* como un género literario específico, como un texto que se construye con vista al consumo de un público inmediato y poco exigente y que puede mantenerse en un puesto destacado de ventas durante largos periodos de tiempo, lo cual permite amortizar las inversiones publicitarias que suelen acompañar tanto las elevadas primera tiradas como la presentación social de la misma (Álamo Felices, 2012: 9).

No es necesario decir que la *bestsellerización* no es un fenómeno aislado en el campo literario español. El mercadeo del libro se ha venido desarrollando con mucha fuerza durante las últimas décadas en el espacio de la novela a partir de estrategias muy similares y, a la vez, sutilmente diferenciadas: una cara reconocida para el gran público (como lo eran Defreds o Loreto Sesma hace unos años para sus miles de seguidores en Twitter) plasma su firma en la portada de una novela (no escrita por ellos) de escasísima calidad literaria, pero que venderá en poco tiempo decenas de miles de ejemplares:

²⁸⁷ Valles Calatrava y Álamo Felices aplican sus reflexiones a la narrativa, pero teniendo en cuenta el estado actual del panorama poético, son perfectamente trasladables, puesto que el funcionamiento del poemario como objeto de compra-venta sigue las mismas estrategias que seguía (y sigue) la novela.

Ricardo Boffil o Julián Contreras Junior son dos ejemplos. A Belén Esteban, Boris Izaguirre (Finalista del Premio Planeta 2007) le escribió unas memorias que en pocas semanas se alzaron hasta el primer puesto de los libros más vendidos en 2014. Por no hablar de la otra cara de la moneda: los libros publicados por escritores y escritoras especializados en la técnica del *best-seller*, como Julia Navarro, Javier Sierra o Dolores Redondo, entre otros muchos, tal y como han estudiado, por ejemplo, Viñas Piquer (2012), Álamo Felices (2012) o Sánchez Ortega (2015).

Por lo tanto, el *best-seller* existe y ha existido en el marco de la literatura española desde hace décadas (recordemos el elevado número de ventas de las novelas *pulp*, ya en los años 40 del pasado siglo, gracias a la pluma de Marcial Lafuente Estefanía, Corín Tellado o José Mallorquín, entre otros). Ahora bien, lo que está ocurriendo en el campo poético es algo totalmente nuevo y sin parangón en la historia literaria española que, sin embargo, ha aprovechado las condiciones materiales que fueron construidas, tanto por las editoriales de las citadas obras narrativas, como por (en el caso concreto de lo poético) todo el entramado mercantil alrededor del cual orbitó la poesía de la experiencia: «el beneficio de este ‘mercado de la poesía’ se extiende a todo el resto de poetas, que ha visto —les guste o no— que el mercado de la poesía en España posee lectores, gracias en gran parte a la poesía de la experiencia» (Abril, 2014: 10). En este sentido, afirma acertadamente Unai Velasco que nos encontramos ante «la primera aparición en España de un fenómeno poético verdaderamente comercial en el que cabe reconocer la aplicación sistemática y en toda regla de las lógicas deformantes del mercado neoliberal contemporáneo, de alcance global» (2017a). Y no le falta razón.

Es entonces cuando llegamos posiblemente a uno de los cuestionamientos clave del fenómeno: las leyes del mercado. Como decía Diego Álvarez Miguel en «Tras el boom de los nuevos poetas, llega la poesía» (Álvarez de Miguel, 2017a), no debemos caer en el error de pensar que han sido sus poemas y sus libros, gracias a sus características particulares, los que se han ido creando el público y extendiéndose entre la gente como la pólvora. Más bien, ocurre lo contrario: ha sido ese público —ya creado por otros medios— el que se ha encontrado de bruces con esos libros y los ha consumido como un objeto de *merchandising* al uso: «Si pintar fuese tan fácil, barato y ambiguo como juntar letras en Word, estaríamos hablando de una nueva generación tremenda de pintores» (Álvarez de Miguel, 2017a). Recordemos que el capitalismo tiene la capacidad de imponer el deseo sobre la realidad siempre y cuando logre que sus productos adopten la forma deseada, en

este caso, el aspecto que tiene un poema en el imaginario colectivo: versificación, lirismo emocional y uso metafórico del lenguaje. «Hasta ahora, y como pasa con casi todas las cosas, el imaginario social había actuado como espejo deformante, convirtiendo al poeta y su obra en un estereotipo donde las rimas recitadas y los sentimientos desatados jugaban un papel identitario», dice Unai Velasco, «pero esta desviación pertenecía tan sólo al ámbito de los valores públicos y convivía pacíficamente con un mercado poético en el que los valores sobre la poesía eran distintos y más complejos» (Velasco, 2017a). Una vez creado el nicho de mercado a través de las redes sociales, el resto es ya labor de los departamentos de publicidad, difusión y distribución de las editoriales, ayudadas por las cuentas en Twitter, Instagram o YouTube de los poetas del fenómeno.

Nada importa que no haya reflexión poética, que no exista un trabajo remarcable sobre el lenguaje, ni tampoco que haya un profundo desconocimiento sobre las tradiciones poéticas: «yo no sé lo que es el ritmo, yo no busco nada de eso, yo escribo mis cosas y a la gente le gusta», «la poesía rimaba y era muy compleja y nosotros hemos inventado un lenguaje nuevo donde podemos decir puta y palabras malsonantes que antes no se podían decir y que llegan mucho más a la gente», afirmaban algunos poetas de la corriente, tal y como nos cuenta Diego Álvarez Miguel (2017a); Elvira Sastre, por su parte, decía en una entrevista que «Yo escribo mi poesía sin pensar el marco teórico en el que se encuentra. Creo que eso es trabajo de los propios teóricos y estudiosos del tema» (Sastre en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 631). Poco importan, decíamos, tales declaraciones para que siga considerándose como poesía al compartir (por su forma versificada) un mismo espacio simbólico dentro del campo poético:

Lo conflictivo del asunto es que esta nueva poesía popular para el entorno digital (la poesía *pop tardoadolescente*), al ser también impresa, reclama para sí dos valoraciones contrapuestas: al reconocerse como producto (objeto de una especulación mercantil, sea como libro de autoayuda, *souvenir* o amuleto) y, a su vez, como obras con estatus artístico o literario (propuestas y libros que, asumiendo lo popular como efecto o tono, alcancen un determinado nivel de calidad). Este lleva a que, en la práctica, ambas propuestas, en su afán por tornarse canónicas, compartan y luchen por un mismo espacio simbólico: el de la poesía joven a inicios del siglo XXI [...] Esta confrontación resulta desproporcionada en sus fuerzas, pues la propuesta popular que representa la *poesía pop tardoadolescente* goza de unos

privilegios mediáticos y comerciales que condena a los otros exponentes a la marginalidad o la periferia (Rodríguez-Gaona, 2019: 17-18).

Es así como esta poesía se inserta en las condiciones de producción de la industria literaria. Resumiendo: sigue las leyes del mercado neoliberal, al igual que lo hacen las industrias del entretenimiento cinematográfico o musical, o el más variado *merchandising*, tomando en el caso que aquí nos atañe como receptor y cliente principal a una masa mayoritariamente adolescente que persigue consumir ideas y emociones. Ahora bien, con un pequeño cambio sustancial: el adolescente no es únicamente un consumidor pasivo, sino un productor, y es capaz de insertarse activamente en la corriente creativa gracias a las posibilidades de la web 2.0, las cuales están en el germen de esta *bestsellerización* de la poesía.

En esta línea se instala el imprescindible ensayo de Martín Rodríguez-Gaona, *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales* (2019). Bajo el concepto *nativos digitales*, el crítico incluye a aquellos jóvenes autores nacidos a partir de 1980 que son usuarios desde la infancia de las nuevas tecnologías y que publican habitualmente en formato electrónico, sea en blogs, en redes sociales como Facebook, Twitter e Instagram o dentro de comunidades virtuales de su propia creación (2019: 28). Se habla, en este sentido, de la necesidad de comprender la relevancia de «la autogestión para la producción simbólica posindustrial» (2019: 22), que ha generado un nuevo tipo de escritor-creador: los *prosumidores*, aquellos «productores y consumidores de textos (e imágenes) que mezclan sin ningún tipo de prejuicios afanes publicitarios y artísticos, el discurso público y lo íntimo, la actualidad política y lo lúdico, la individualidad y la máscara» (2019: 28-29), que participan, asumiendo y transformando en su propio beneficio las exigencias de la *sociedad del espectáculo* (Debord, 2002), «de una existencia distinta [...] en la que se diluyen las diferencias entre lo real y lo representado, entre la obra acabada y el proceso, entre la búsqueda de significado y la instrumentalización del sentido, entre la emoción estética y lo interactivo» (2019: 35). De esta forma, continúa Rodríguez-Gaona, fuera de diferencias estilísticas o discursivas, «los nativos digitales escriben y buscan, ante todo, tener el control de los medios de producción por los que se diseminan sus escritos» (2019: 37), de manera que acaban por constituir «un grupo identificable, no necesariamente por proyectos de lenguaje, sino por el uso de las nuevas tecnologías, las cuales les sirven para promover propuestas y/o productos que los diferencian y los legitiman» (2019: 37). La

ciudad letrada manifiesta así una crisis que llevaba años gestándose, de manera que el más hábil gestor de comunidades puede llegar a ser reconocido como el mejor poeta (2019: 22), repitiéndose, añadiríamos, en la esfera digital, algunos mecanismos de actuación que llevaron a cabo los poetas mayoritarios durante los noventa: ahora hablamos de la red global (materializada en Twitter, Instagram, Facebook, etc.), antes se hablaba de consejos editoriales, de equipos de redacción de revistas, de la institución universitaria, de reseñas en suplementos culturales, etc:

Así, la autogestión, la actividad posautónoma por excelencia, que tuvo un origen vanguardista, contra lo institucional (el *do it yourself*), actualmente, bajo la forma de autopromoción en la red, supone básicamente una estrategia de posicionamiento dentro del mercado (que es donde hoy se genera un canon). En otras palabras, internet y las redes sociales, en sus versiones actuales, confirman la hegemonía del populismo y lo publicitario [...] Los miembros de la más visible comunidad poética de nativos digitales se articulan comercialmente en torno a la poesía, la juventud y la escritura de género [...] No obstante, esa voluntad de comunicación, que anhela fomentar la presencia, la actualidad y la empatía, sería limitada e incompleta si se circunscribiera exclusivamente a lo virtual, por lo que también requiere ser complementada mediante la creación de eventos, personajes y celebridades (Rodríguez-Gaona, 2019: 46).

Y, también, añadiríamos (como hace Rodríguez-Gaona en páginas posteriores) con la publicación de sus poemas en papel, permitiendo, así, una participación activa a partir del libro-objeto en las dinámicas del mercado neoliberal y, a su vez, facilitando que su poesía circule como elemento simbólico a partir del soporte tradicional de la escritura (el libro impreso), de manera que pueda conseguir la aceptación de los agentes del campo literario (un tanto reaccionarios hacia lo digital) para participar (ahora sí, desde la materialidad del papel y desde la presencia en los encuentros) en los juegos de fuerzas que articulan el sistema literario.

Ahora bien, ¿cuáles son los desarrollos históricos y materiales dentro del campo poético que han permitido la emergencia de esta *poesía best-seller*? ¿De qué manera la crisis de la poesía de la experiencia de las décadas anteriores, ya vaticinada a finales de los noventa, ha encontrado en esta estética una nueva vía para el mantenimiento y la perpetuación de sus estructuras de poder? Para comprender cómo se ha gestado esta imbricación entre poesía y redes sociales, es necesario volver la vista a 2009, cuando Luna Miguel se consolidó como la primera poeta *influencer* a partir de la creación del

Tumblr *Tenían veinte años y estaban locos*, que acabaría por convertirse en una antología homónima que en apartados anteriores hemos comentado:

[Luna Miguel asumió] un liderazgo en el consumo y la lectura de determinados autores y libros a partir de una aceptación mediática, editorial e institucional lograda por representatividad generacional y de género, aspecto que se puede contrastar en su asociación con diversas editoriales, desde emergentes como El Gaviero Ediciones y La Bella Varsovia hasta Mondadori, Lumen y Random House, así como también periódicos de distribución nacional como *Público* y *El Mundo* o proyectos digitales como Playground. Esta posición le permitió expandir y articular su influjo hacia la promoción de otros poetas originalmente también miembros de su comunidad, centrada en el proyecto de bitácora electrónica y luego antología impresa, *Tenían veinte años y estaban locos* (Unai Velasco, Berta García Faet, Alberto Acerete, etc.) (Rodríguez-Gaona, 2019: 51).

Es evidente que las pretensiones poéticas de Luna Miguel y de sus antologados no son siquiera parecidas a las de este grupo de poetas *best-seller* que aquí estamos analizando²⁸⁸. Ahora bien, sí es cierto que ella fue quien apreció primero las posibilidades combinatorias de lo poético con lo digital a gran escala y quien consiguió materializar en una antología en papel ese proyecto en red, únicamente conformada por poetas jóvenes. La evolución de las redes sociales y de la tecnología durante los siguientes años propició que la forma de actuación de Luna Miguel (y el éxito cosechado) en esta primera década del siglo XXI fuera (re)tomada y (re)actualizada por toda una serie de futuros escritores que, sabedores de las posibilidades de lo digital, comenzaron poco a poco a acumular seguidores que se convirtieron, a la postre, en un fabuloso nicho de mercado para la industria cultural (Adorno y Horkheimer, 1988), siguiendo la máxima de «cumplir minuciosamente las exigencias del idioma de la naturalidad [...] ser controlado en relación con el lenguaje de la vida ordinaria, como en el positivismo lógico» (1988: 174).

²⁸⁸ El propio Rodríguez-Gaona lo explicita unas páginas antes de esta reflexión: «El fenómeno [entre los nativos digitales] se torna más complejo, pues, aunque muchas de las estrategias e incluso ciertos rasgos de sensibilidad sean compartidos, los propósitos de sus propuestas parecen antagónicos. El primer grupo de autores, asumiendo una tradición literaria, es más ambicioso y complejo en sus proyectos, anhelando tanto cierta originalidad como el perdurar (de estos, los que más visibilidad han alcanzado son los vinculados a Luna Miguel y su comunidad “Tenían veinte años y estaban locos”, o a una editorial como La Bella Varsovia de Elena Medel). Los segundos, apostando por la empatía popular y el antiintelectualismo, buscan fundamentalmente la emotividad y, a través de esta, ser asimilados con mayor facilidad y de manera inmediata, aceptando ser efímeros (los autores *youtubers* practicantes de lo que denominamos *poesía pop tardadolescente*). En realidad, ambos grupos comparten un decidido afán publicitario, centrado en cuestiones de representatividad generacional y de género, pero la diferencia está en el distinto trasfondo literario que sustenta sus proyectos» (2019: 17).

Esta comunión entre escritores (o proto-escritores) y público brota, creemos aquí, de una profunda crisis: el sujeto, en su constante búsqueda de asideros, encuentra en la poesía individualista de estos autores un refugio. El pensamiento colectivo y público, que parecía haber resurgido de sus cenizas con el 15-M, se revuelve sobre sí mismo hasta quedar encerrado, de nuevo, en el espacio de lo privado: el gran relato muere y parecemos acceder de nuevo a un pronosticado fin de la historia que se materializa en el abandono del nosotros y en una vuelta al yo (cada vez más solitaria, si cabe, debido al auge de la desconexión que traen aparejadas las redes sociales, donde no por casualidad se gestó el fenómeno). No es cierto, como dijera Morales Lomas, que estos poetas existen porque «es el otro quien ha reconocido su obra y la ha hecho suya, se ha identificado con ella y quien ha llevado su esfera privada a la esfera social y pública» (2018: 46). Lo que sucede es que la esfera privada ha sido comercializada, utilizando un discurso de exaltación del yo que posibilita el simulacro de que un sujeto debe y tiene que asumir individualmente su propia situación, sin pensar ni dialogar con sus iguales (eliminándose de la ecuación, por tanto, su conciencia de clase). Hablamos de la ideología del *mindfundless*, también: esto es, la creencia en que es el yo el causante de su propio estado y que en el yo (y solo en el yo) está la respuesta a todos los problemas. Queda obviada, así, la violencia del discurso del poder en lo que respecta al estado psicológico, biopolítico y socio-político del sujeto y, también, se descarta la posibilidad de que el sujeto sea un ser social: si es él, únicamente él, quien debe enfrentarse a sus propios fantasmas, el nosotros queda desterrado. En otras palabras, se da un traslado de lo problemático y de las contradicciones desde el ámbito de lo infraestructural hacia el de lo superestructural y se focaliza, además, en el sujeto como causa, y no como consecuencia. Un ser humano ha dejado de ser lo que hace con lo que hicieron de él, podríamos decir utilizando el negativo del retrato de Sartre. Esto es, el *do it yourself*, de origen vanguardista y posteriormente tomado por el anticapitalismo revolucionario, es asimilado como estrategia de márketing y toma fuerza simbólica en las redes sociales. El fenómeno *selfie* es, quizás, uno de los más acertados ejemplos: no solo es la más clara muestra de que un individuo puede ser a la vez objeto y sujeto de una producto (creando la falsa sensación de control sobre los medios de producción, que sigue perteneciendo al final a grandes multinacionales como *Facebook Inc.*, *Google LLC*, etc.), sino también de que la reclusión en la intimidad-privacidad se ha viralizado: «Lejos del recogimiento frente al abismo del caminante de Friedrich, hoy gran parte de los poetas habrían optado por hacerse una fotografía y compartirla en las redes sociales» (Valverde, 2018: 51). Todo ello es síntoma, al cabo, de

una crisis de la subjetividad y de la identidad propia de las sociedades contemporáneas, cuya solución para muchos individuos pasa por compartir experiencias personales (poemas) y actualizarlos (leerlos, en definitiva), con la finalidad de que los mundos ficcionales creados (desde su tranquilizadora visión) funcionen a modo de catarsis de las emociones propias. La *pasión de lo real*, teorizada por Badiou, acaba por culminar en un espectáculo teatral (tal y como avanzó Žižek [2005: 14]).

La historia de la poesía *best seller* comienza allá por el año 2011 (casualmente, por hilarlo con lo dicho anteriormente, en pleno auge del desarrollo de las redes sociales y en plena ebullición y caída del 15M: en plena crisis, en definitiva), cuando Elvira Sastre, Defreds o Loreto Sesma, entre otros, administraban sus blogs, sus cuentas de Twitter, de Instagram y de YouTube, lanzaban a la red poemas de 140 caracteres, pensamientos y vídeos de sus propios textos recitados con música de fondo hasta que «poco a poco, sus perfiles se llenaron de seguidores que comentaban sus estados y compartían sus textos, y las reacciones obtenidas fueron creando un consenso en torno al valor poético de toda esa obra dispersa, y la posibilidad de un consumidor potencialmente activo» (Velasco, 2017a). La aceptación de la tesis que aquí explicitó Unai Velasco ha sido convertida en un lugar común para la crítica de cualquier signo. Por ejemplo, Rodríguez-Gaona la secundaba (2019: 21) e incluso Fernando Valverde, ubicado poética e ideológicamente en posiciones muy diferentes a las de Velasco, la utilizó también en uno de sus textos:

Las redes sociales legitiman el éxito social de sus usuarios (ya sean emisores de información o receptores de ella) midiendo su impacto en términos cuantitativos: la lógica del capitalismo aplicada a las relaciones entre personas. Más es más. El éxito es más. A mayor número de seguidores, mayor prestigio social [...] Hoy los poetas se adentran en las redes sociales como quien lo hiciera en una carrera ya iniciada que no tiene un final y en la que el corredor está dispuesto a hacer todo lo posible por ganar posiciones, sin importar el motivo por el que corre ni el fin de la carrera. Se trata de la competencia por la consagración del proyecto creador (2018: 52-53).

En 2012, apareció la primera editorial que se hizo eco del fenómeno. Hablamos de la polémica *Lapsus Calami*, dirigida por Jorge Vales, que en los años posteriores publicó más de cincuenta poemarios, entre los que encontramos *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*, de Elvira Sastre (con prólogo de Benjamín Prado) o *Naufragio en la 338*, de Loreto Sesma, que fueron probablemente dos de los primeros grandes éxitos de ventas, superando ampliamente los 10.000 ejemplares.

En 2014, el mercado había asumido la emergencia de estos nuevos poetas que ya comenzaron a copar las listas de los libros más vendidos. De hecho, cuando en junio *La Casa del Libro* publicó su propio ranking, el disco-libro de Marwan titulado *Apuntes sobre mi paso por el invierno* se situaba en cuarta posición y *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo* (Lapsus Calami), en quinta, tan solo aventajados por dos *best-seller* (*La ladrona de libros*, de Markus Zusak –primera posición– y *La mirada de los ángeles*, de Camila Lackberg) y por el ya clásico *Cien años de soledad*, obra magna de Gabriel García Márquez que había fallecido en abril de ese mismo año²⁸⁹.

Enero de 2015 es testigo de la aparición de Frida Ediciones (rebautizada posteriormente como Mueve tu Lengua), que ha sido durante años una de las más pujantes editoriales de esta corriente. A mediados de 2015, la todopoderosa Planeta abrió definitivamente su catálogo a estos autores al crear la colección Espasa es Poesía, que inauguró su catálogo con *Siempre donde quieras*, de Diego Ojeda (EFE, 2015) y que publicó, entre otros, *Todos mis futuros son contigo*, de Marwan, que según informaciones de *ABC* pronto alcanzó los 21.000 ejemplares vendidos y las once ediciones (Marín Rodrigo, 2015). Actualmente, los volúmenes publicados bajo el sello Planeta y bajo el sello Espasa es Poesía se incluyen en una nueva línea de publicaciones denominado «Poesía urbana»²⁹⁰, siguiendo el modelo experiencialista de Luis García Montero que, recordemos, tituló así una de sus recopilaciones más famosas, seleccionada y prologada por Laura Scarano²⁹¹. Frida Ediciones se hace con Defreds, con Teresa Mateo o con Sergio Carrión; Espasa y Planeta con Diego Ojeda, Loreto Sesma o Marwan, entre otros; Ya lo dijo Casimiro Parker, publica a Escandar Algeet o a Carlos Salem, pero su posición es más limítrofe, ya que también se incluyen en su catálogo obras, por ejemplo, de Ana Pérez Cañamares o de Sergio C. Fanjul, habitualmente relacionados con la llamada Poesía de la Conciencia Crítica. Cada uno de los libros de estos autores, sorprendentemente, tiene increíbles tiradas que alcanzan, en la mayoría de los casos, los 40.000 ejemplares, llegando a los 60.000 en algunas ocasiones²⁹². Fue entonces cuando las editoriales, con el

²⁸⁹ Ver: <https://bloglibros.universia.es/los-libros-mas-vendidos-de-2014/>

²⁹⁰ Ver: <https://www.planetadelibros.com/libros/poesia-urbana/00051/00285>

²⁹¹ La Editorial Planeta ya venía publicando poesía en diversos sellos, como Austral Poesía, Vandalia o Tusquets, pero no había focalizado hasta 2015 en la joven poesía. De hecho, en su página web, diferencia las publicaciones entre «General poesía», donde se incluyen los sellos antes citados, y «Poesía urbana», donde se incluyen los títulos de los jóvenes poetas como Marwan, Loreto Sesma, Óscar García Sierra, etc.

²⁹² Una vez fue generado el nicho de mercado y una vez se tuvo la certeza de que era posible la venta masiva de ejemplares de poemarios, quedó superado, para los grandes sellos editoriales, uno de sus más profundos temores: lo económico. Dice así Maldonado: «“Las editoriales han descubierto que sus autores tienen capacidad de calar en los lectores de manera directa y eficaz, sumándose a sus esfuerzos de distribución”»,

objetivo de promocionar sus colecciones, decidieron invitar a algunos famosos cantantes al tren de la ya mediática edición de poemarios: Ismael Serrano, Luis Ramiro y Rayden se sumaron a Frida; Vanesa Martín, Nacho Vegas y Nach hicieron lo propio con Planeta²⁹³.

Sucede, tal y como señala Remedios Sánchez García, que estos poetas, convertidos rápidamente en *influencers*, buscan ocupar un espacio en el reducidísimo ámbito poético, provocando que la realidad estalle en la cara del *establishment* (Sánchez García, 2018: 73). La solución tomada por los núcleos del poder poético para tratar de sobrellevar esta nueva crisis (que, como todas, acaba por convertirse en oportunidad para quienes ostentan el poder y los recursos) fue el apadrinamiento y la institucionalización de algunos poetas *best seller*, cuyas obras guardan determinados puntos de contacto con las estéticas experienciales. Ya Benjamín Prado, recordemos, había escrito el prólogo de *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*, de Elvira Sastre (publicado originalmente por Lapsus Calami en 2013 y reeditado por Valparaíso en 2018), en un primer acercamiento entre uno de los más representativos poetas de la experiencia y una de las más relevantes poetas *best seller*²⁹⁴. Prólogo en el que, además, Benjamín Prado recurre a la retórica de la ruptura para tratar de justificar que la propuesta de Elvira Sastre abre nuevas vías y posibilidades para la lírica y lo hace, además, utilizando recursos propios de la publicidad: «Los poemas que ella escribe ya no los podría escribir yo. Ha empezado otra cosa. Los dos lo sabemos, pero sólo ella li puede contar. Si no se paran y la escuchan, se quedarán atrás» (Prado en Sastre, 2013: 6). Curioso detalle que no hayamos encontrado hasta ahora

sostiene Javier Celaya, socio-fundador del portal cultural dosdoce.com. “Esto subsana el principal riesgo de cualquier lanzamiento editorial: la primera edición. Que una comunidad fuerte siga a un escritor refuerza las posibilidades de venta del libro”. El boca a boca de toda la vida adquiere en Twitter el matiz de prescripción y los seguidores se están convirtiendo en un apéndice del currículum del autor, en una garantía de confianza para -en definitiva- la empresa que apuesta por ellos [...] Las editoriales dan absoluta importancia al número de seguidores. Una cuenta popular y bien llevada, es decir, que mantenga coherencia con el perfil que el autor quiere vender, es un arma imparable» (Maldonado, 2016).

²⁹³ La explicación a esta inserción la dio Jorge Vales en una entrevista a Maldonado, al hacer patente que la industria editorial está ubicando el foco única y exclusivamente en el autor, y no en el contenido, que es dejado de lado a favor de la comercialización del libro-objeto: «Las editoriales hemos detectado con absoluta claridad que, en estos tiempos, es la campaña que hace el autor la que marca la diferencia en cuanto a visibilidad y ventas, incidiendo infinitamente menos la publicidad tradicional (televisión, prensa escrita o radio)» (2016). En otras palabras, se firman contratos con personajes del mundo de la canción porque su imagen pública asegura un elevado número de ediciones vendidas. No es tan distante, por volver a ejemplos anteriores, a los libros publicados por personajes del corazón como Belén Esteban.

²⁹⁴ Elvira Sastre es autora de los poemarios *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo* (Lapsus Calami, 2013; reeditado por Valparaíso en 2018); *Baluartes* (Valparaíso, 2014; traducido al catalán en Valparaíso en 2018; edición conmemorativa en Valparaíso en 2016) y *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida* (Visor, 2016). Así como de una reunión de su poesía también publicada en Valparaíso, *Ya nadie baila* (2015) y de un poemario ilustrado, *Aquella orilla nuestra* (Alfaguara, 2018).

ninguna vinculación entre el título del libro de Sastre y la antología de David González que tanta relación guarda con las redes: *Maneras de recogerse el pelo. Generación blogger*, de 2010²⁹⁵. Ahora bien, el salto definitivo hacia la institucionalización de la poeta segoviana (lo cual lleva aparejada una legitimación de la corriente *best seller*) se dio en 2016, cuando Visor (sello editorial por excelencia durante los años noventa de la poesía figurativa y la poesía experiencial) publicó *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida*, decorado con un faldón rojo en el que se podía leer una cita de Benjamín Prado («La poeta que desde hace mucho tiempo estaba pidiendo a gritos la literatura española»), y con prólogo del reciente Premio Reina Sofía de Poesía, Joan Margarit²⁹⁶, en el que comparaba, exageradamente, el libro de Sastre con el crudo y doloroso *Stag's Leap*, de Sharon Olds, poemario con el que ganó el Premio Pulitzer en 2013²⁹⁷, en el que se ubica al poeta sobre el poema²⁹⁸, en el que se recurre a unas supuestas esencias que no son explicitadas ni contrastadas y en el que utiliza el argumento del *sentido común* (ya presente en la crítica de la poesía de la experiencia de décadas anteriores²⁹⁹) como elemento que permite (aparentemente) escribir sin caer en las rupturas vanguardistas:

²⁹⁵ Desconocemos si existe una relación voluntaria por parte de Elvira Sastre, pero no deja de resultar curioso tal diálogo. Más si cabe si tenemos en cuenta que David González es uno de los poetas más revolucionarios y combativos de la poesía de la conciencia crítica, autor, por ejemplo, de *Los mundos marginados (poemas de la cárcel)*, basado en su experiencia como presidiario.

²⁹⁶ La imagen y repercusión pública de Elvira Sastre es de tal calado que ha conseguido copar algunos espacios televisivos, habitualmente alejados del mundo poético: el 19 de febrero de 2018, por ejemplo, fue entrevistada por David Broncano en el *late-late-night* de Movistar+ *La resistencia*; en noviembre de 2018 pasó por *#Enlfrontera*, el programa que realiza Juan Carlos Monedero para el diario *Público*. Marwan, a modo de ejemplo, fue entrevistado por Buenafuente en *Late-Motiv* en septiembre de 2018, así como, también, por Juan Carlos Monedero en diciembre de ese mismo año.

²⁹⁷ Dice Margarit: «He leído este libro de Elvira a poco de leer *Stag's Leap* de la gran poeta norteamericana Sharon Olds. Una crónica de una separación, de un abandono, pero este a los sesenta años. No he podido asombrarme de mi suerte: dos libros de poesía absolutamente distintos en su razón de ser, su planteo, su forma y hasta, si se me permite, en su objetivo. Dos poemarios de dos mujeres en los extremos opuestos de sus vidas adultas, de su formación y su madurez, pero con el tema único, inacabable, de la soledad, de la resistencia frente a la desolación. Sharon no puede leer en español y difícilmente leerá a Elvira, pero Elvira no debe perderse a Sharon. Y yo, el más feliz de que las dos me hayan permitido llegar tan cerca de su poesía» (Margarit en Sastre, 2016: 8-9).

²⁹⁸ Dice Margarit: «No puedo saber lo que hará Elvira Sastre con su vida, pero sí sé que ahora es una espléndida poeta joven que despliega con fuerza su personalidad y que en este libro de original y hermoso título demuestra poseer no solo el atributo de la inspiración, sino la conciencia de que esa inspiración es solo el comienzo del trabajo y el esfuerzo cuyo rendimiento es el más dudoso socialmente hablando» (Margarit en Sastre, 2016: 7).

²⁹⁹ Alicia Bajo Cero estudió este detalle en la crítica sobre la poesía de la experiencia, a partir de referencias como esta, de García Martín: «Claros, sensatos, lúcidos y apasionados. Quieren estos poetas últimos y penúltimos que su verso tenga, por lo menos, las características de la buena prosa. El sentido común, además del menos común de los sentidos, es también para ellos el de mayor fertilidad poética. Los poetas figurativos han liberado a la poesía de las garras de los semióticos y de los teóricos de la literatura y han tratado de reconciliarla con los lectores» (García Martín en Alicia Bajo Cero, 2019: 120). Alicia Bajo Cero utilizaba una cita de Parreño para discutir sobre ello, que queremos aquí recuperar: «Otra cuestión que quiero comentar se refiere precisamente a algo a lo que ayer se aludió en esta mesa, el poema «sensatamente escrito». Creo que es algo también que caracteriza a mi generación. Los jurados lo repiten mecánicamente

La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida es un libro que cumple con las exigencias de precisión y concisión necesarias para que la poesía sea la más exacta de todas las letras, como las matemáticas lo son de todas las ciencias. Un diálogo sentimental más duro que desgarrado, con la lucidez y el sentido común que protege la poesía de la retórica y desplegándose sin concisiones a su preciso objetivo (Margarit en Sastre, 2016: 8).

El aparato institucional y programático que los poetas de la experiencia habían construido y gestionado durante las décadas anteriores, con la finalidad de controlar los medios de difusión para ofrecer una única imagen de la poesía española de la época³⁰⁰, demostró que podía seguir funcionando con la fuerza y la presencia que, en el fondo, nunca había perdido. Fue, en este sentido, justamente Luis García Montero quien firmó una cercana y fraternal reseña en *InfoLibre* sobre *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida* en la que se recurría a los viejos y ajados tópicos de las esencias (como había sucedido, también, durante los años noventa en numerosas reseñas) para otorgar valor literario a los textos de Elvira Sastre y, con ello, ubicar su poética (y, por consiguiente, las poéticas afines) en el centro del juego de fuerzas del campo poético:

Así creo que se fija la apuesta de Elvira Sastre por la poesía, una apuesta verdadera, más allá de modas. Se trata de una necesidad. Elvira se sabe poeta y convierte a la poesía en el lugar único para entenderse con ella misma, una dinámica inseparable

cuando leen el fallo de un premio: «es de destacar el excelente nivel de los participantes». Creo que merced a la democratización de la enseñanza universitaria y a la normalización cultural del país, y a falta de ambición de los poetas, abunda el libro de poemas dignamente escrito en el que no se corre ningún riesgo. Yo creo, en la vida y en la poesía, que solo el riesgo es creativo. El arte, cuando menos, tiene que ser algo que nos sobresalte, y yo prefiero el mal poema arriesgado que el buen poema repetido. No sé si me explico. El gran problema de los libros de poesía demasiado bien escritos es que nos da igual haberlos leído o no» (Parreño en Alicia Bajo Cero, 2019: 120-121). Como vemos, se repiten los moldes de décadas anteriores.³⁰⁰ Recordemos, a este respecto, las palabras de López Merino sobre las formas de actuación durante los años noventa, las cuales, tal y como estamos viendo, son trasladables a la situación actual, parte de las cuales habían sido utilizadas ya en apartados anteriores, pero que creemos necesarias traer de nuevo a colación: «Pero esto no significa, ni mucho menos, que hubiera más autores de calidad afines a esa estética que autores de calidad no afines a esa estética. Y si los grupos de poetas no afines a esa estética no consiguieron tal dominio de los medios de difusión, no fue porque no lo anhelaran sino porque no pudieron o no supieron hacerse con él, lo cual no quiere decir, una vez más, que escribieran o publicaran menos que los poetas *de la experiencia* ni, por supuesto, que lo hicieran mejor o peor. Ha habido tantos malos poetas *de la experiencia* como malos poetas no afines a esa estética, sólo que los segundos no consiguieron hacer tanto ruido y, por consiguiente, no se les notó tanto. O dicho en términos bélicos: en la pugna entre *los experienciales* y *los otros* lo que hizo que la victoria cayese del lado de los primeros no fue el número o la calidad de los combatientes a sus órdenes sino su unión, el poder de sus armas, la influencia de sus generales, la estrategia elegida y, por supuesto, cierto aire político favorable. No hemos negado aquí la existencia de la supuesta hegemonía mediática –que no estética– de los poetas *figurativos* en la lírica española de los pasados lustros, sino que hemos afirmado su condición de estrategia *vencedora* en la batalla por escribir –inscribirse en– el presente» (2008: 58-59).

de su darse a los demás a través de las palabras [...] Elvira Sastre firma en esta conciencia su apuesta por la poesía verdadera (García Montero, 2017).

Se da, a lo largo de la reseña, una decidida apuesta por focalizar en el *querer decir* sobre el *decir* (Alicia Bajo Cero, 2019: 110), que esconde, a su vez, la jerarquía del «saber llegar» sobre el «saber hacer», trasladando las nociones de Pedro J. de la Peña (1996: 80). No se habla, aquí, como tampoco sucedía en el caso de Margarit, tanto de poéticas como de poetas: «Hace ya un tiempo que leo con mucho interés la poesía de Elvira Sastre, una mujer más bien silenciosa, dueña discreta de su mundo interior en las conversaciones, celosa de sus sentimientos y decidida en sus secretos» (García Montero, 2017). A su vez, no deja de resultar representativo que a lo largo del texto García Montero vincule la obra de Elvira Sastre con la de tres creadores: uno es Benjamín Prado y los otros dos ya habían sido en numerosas ocasiones reclamados por los propios autores de la experiencia: Juan Ramón Jiménez y Gustavo Adolfo Bécquer. Curiosa esta última relación, mucho más intuitiva por García Montero que presente en las composiciones de Elvira Sastre, si tenemos en cuenta las palabras de esta última sobre las fuentes de su poesía («Admiro a muchos poetas, pero mi poesía bebe sobre todo de los poetas contemporáneos. Me veo muy reflejada en la poesía de la experiencia porque es la que consumo como lectora, por lo que inevitablemente me influye como escritora» y «No soy una estudiosa del tema, así que no sabría decirte. Sé que, como lectora, y como mencionaba antes, la poesía de la experiencia es la que sigo con más interés, así como los poetas nacidos a su alrededor» [Sastre en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 629]). Estas vinculaciones, por tanto, se encuentran sobre todo presentes a nivel afectivo o, si se quiere, de apadrinamiento, como se desprende de lo dicho hasta este punto y, también, de las propias palabras de la autora: «No puedo hablar en términos generales. En mi experiencia, la relación con mis maestros es fabulosa. Poetas como Benjamín Prado, Luis García Montero, Joan Margarit, Raquel Lanseros... Me han ayudado y me ayudan muchísimo» (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 630).

Luis Alberto de Cuenca, tan próximo en su evolución a las poéticas experienciales desde sus inicios culturalistas, también se ha mostrado en determinadas entrevistas como un férreo defensor de la corriente. Significativo es que, de nuevo, la reflexión orbite en torno a la persona y no en torno a los poemas: «Elvira Sastre me interesa mucho. También Miguel Gane y Marwan me cae muy bien» (Cantó, 2018a). Incluso, apela a la comparación con Rimbaud, sostenida únicamente sobre un argumento de edad:

El futuro de la poesía española todavía no ha llegado a la treintena pero no es esclavo de su corta experiencia. Así lo ve Luis Alberto de Cuenca. El poeta señala a Rimbaud, que con veintiún años había dado por terminada toda su obra. No le sorprende que sea la gente joven la que ha copado el top de listas de ventas de poesía. «La poesía es un fenómeno para todas las edades, pero sobre todo de la juventud. Siempre he dicho que la poesía española está en un momento muy dulce y que los jóvenes hacen excelente poesía». Su forma de expresarse la califica de interesante. «No son de una determinada escuela, sino que conviven numerosos estilos» (Cantó, 2018a).

Otro paso en este apadrinamiento intergeneracional fue dado a finales de 2017, cuando se anunció que Loreto Sesma había sido galardonada con el XXXIX Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, dotado con 18.000€, por *Alzar el duelo*, que sería publicado en Visor un año después³⁰¹. Álvaro Valverde afirmó, en un artículo dedicado al siguiente ganador, Karmelo C. Iribarren, que la victoria de Loreto Sesma era un descrédito para el galardón (2019). Paralela y sintomáticamente, Benjamín Prado sostenía en la contraportada de *Alzar el duelo* lo siguiente:

Si tuviera que decir lo que le falta a este libro de Loreto Sesma (Zaragoza, 1996), esta contraportada estaría vacía, porque lo cierto es que sus versos lo tienen todo: belleza, ironía, misterio, lucidez, originalidad, una embriagadora combinación de sabiduría y juventud, una voz en la que se mezclan de forma hipnótica la arrogancia y la melancolía... Sus poemas, casi siempre envueltos en un aroma de romanticismo y pérdida, conmueven del modo en que sólo puede hacerlo un drama contado con una sonrisa, que es a lo que suenan a menudo. Llegará lejos, porque lo demuestra esta obra, que es un gran paso adelante en su carrera, y porque tiene lo que hace falta para estar entre los mejores: sabe ver lo que está escondido y sabe verlo donde no había mirado nadie. No escribe para adornarse, sino para desenterrar un tesoro. Las joyas, se las van a repartir sus lectores (Prado en Sesma, 2018: contraportada).

³⁰¹ El Premio Ciudad de Melilla, como señala Álvarez Miguel, había sido ya cuestionado con anterioridad por parte del panorama poético al considerar que se estaba realizando en él cierto trato de favor hacia los autores cercanos a la editorial Visor: «Hace varios años, con el anuncio de Manuel Vilas como ganador del premio de poesía Ciudad de Melilla, volvían a sonar las alarmas y se volvía a criticar el hecho de que todos los ganadores del premio, uno de los mejores dotados de España, con 18.000€ provenientes directamente del erario público, habían publicado con anterioridad en la editorial Visor (editorial que publica y comercializa el libro ganador). Se mencionaba en esta noticia que “José Luis Rey, ganador de la trigésima séptima edición, ya había publicado 4 libros con esta editorial. José Antonio González Iglesias, Eduardo García, Juan Van Halen, Manuel Vilas, Diana Ballessi y Marco Antonio Campos han sido los últimos 6 ganadores de este certamen y todos habían tenido un pasado con la editorial Visor”» (Álvarez Miguel, 2017b).

Esta institucionalización y consolidación de la corriente (en la que, como vemos, poco importa lo textual y mucho lo que orbita alrededor de los cauces de publicación y difusión: en definitiva, elementos afines a la acumulación de capital económico) a partir del apoyo intergeneracional y de la implicación de grupos editoriales de prestigio, ha tenido su correlato narrativo. El caso de Elvira Sastre es de nuevo, indudablemente, el más revelador. Siguiendo la estela de algunos de los más relevantes nombres de la poesía de la experiencia, como Luis García Montero, Carlos Marzal o Benjamín Prado, también la joven poeta segoviana ha realizado una incursión en el terreno de la novela con *Días sin ti*, galardonada con el prestigioso Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral:

Su premio Biblioteca Breve ha aupado a autores tan magnos como Luis Goytisolo, Juan Marsé, Juan Benet, Rosa Regàs, Jorge Volpi o Luisa Castro, desde su primera edición en 1958 hasta estos últimos años, donde se ha reconocido a narradores poderosos como Ricardo Menéndez Salmón o Agustín Fernández Mallo. Sin embargo, la elección de 2019 ha resultado chocante dentro del sector literario porque rompe la tónica de la editorial –apostar por la calidad– para rendirse al rodillo económico y a las potenciales ventas, amén de a la captación de un público adolescente y mitómano (Maldonado, 2019).

Hablamos, por traer a colación un ejemplo del poemario de *Loreto Sesma*, de composiciones en las que el amor romántico se convierte en un motivo transversal sobre el que se construyen unos poemas que recurren a lugares comunes decenas de veces transitados por la lírica amorosa más *naïf* en los que se escribe, como sucedía en otras obras de la corriente, partiendo de una prosa que se divide, como dijera Gallardo Barragán, azarosamente en versos (2017):

Lo siento si no soy lo que buscabas,
me suele pasar.

Me encuentran con la fuerza arbitraria del destino
y me olvida
como se dejan las partidas
que están ya perdidas
antes siquiera de empezarlas.
(Sesma, 2018: 17).

Quizás, que Seix Barral forme parte del Grupo Planeta, bajo cuyo sello han sido editados numerosos autores de poesía *best seller*, pueda permitirnos explicar el porqué del citado premio. También, por supuesto, la voluntad mercantil de alcanzar a un público ya movilizado en el terreno de la poesía, pero que todavía no parece acercarse con la misma insistencia a la narrativa. Intentos de explicación, al fin y al cabo, a esta «apuesta

que baja el sobresaliente nivel de una editorial de peso como Seix Barral y que responde más a una estrategia comercial que a un golpe sobre la mesa en pos de la literatura, como nos tenía acostumbrados: «hoy el target es un público más joven, con una capacidad lectora más pobre y que compra libros impulsados por el núbil fenómeno fan» (Maldonado, 2019).

En todo caso, y volviendo a la poesía, parece necesario hablar de un apadrinamiento que esconde un beneficio bidireccional: por una parte, permite a los jóvenes poetas una mayor visibilización, gracias a su inclusión en los catálogos de las más importantes editoriales a nivel nacional y, sobre todo, otorga la posibilidad de participar dentro del campo en la lucha por el capital simbólico, puesto que, la publicación en Visor (como es el caso de Sastre y Sesma) funciona como una herramienta legitimadora que arrastra a las autoras publicadas desde lo puramente *best seller* (capital económico y corto plazo) hacia el espacio de juego en el que están instaladas otras propuestas poéticas más firmes (capital simbólico y largo plazo). Por otra parte, permite relacionar a los ya veteranos escritores afines a la estética experiencial con la juventud creadora, lo que ofrece una imagen de renovación de la corriente y de los paradigmas que enmascaran en el fondo una perpetuación de las estructuras heredadas: las estéticas de la experiencia continúan trabajando sobre los modelos de los años noventa (reformulados y releídos ahora por los poetas *best seller* desde una banalización de sus supuestos) y sus defensores siguen ostentando los puestos de poder (institucionales –con García Montero, por ejemplo, como director del Instituto Cervantes–, académicos, en consejos editoriales, en jurados, fundaciones, etc.).

A su vez, existe un movimiento en parte inverso y, también, complementario. Hablo de aquellos casos en los que han sido poetas de la estética de la experiencia quienes han publicado en editoriales afines a la nueva corriente de poesía de *best-seller*. Joaquín Pérez Azaústre fue el primero en compartir catálogo con Teresa Mateo o Defreds en Frida Ediciones (ahora, Mueve tu Lengua) gracias a la antología personal *Ella estaba detrás del laberinto*, publicada en febrero de 2016; posteriormente, se sumaron Felipe Benítez Reyes con *La piel que busca piel en su deriva* (también una antología), en octubre de 2016, y Carlos Marzal con su libro de aforismos *Las consecuencias de no tener nada mejor para perder el tiempo*, de abril de 2017. A Luis García Montero, por su parte, lo encontramos en la nómina de la limítrofe Valparaíso Ediciones gracias a su antología de poemas amorosos *Almudena*, de 2015, y a la recopilación de aforismos *Él mide las*

palabras y me tiende la mano, de 2017. En cuanto a Planeta, establece diferencias notables, de manera que los poetas *best seller* son publicados únicamente en la colección *Espasa es Poesía* (expresamente creada para el fenómeno³⁰²) o en el propio sello Planeta (caso de Marwan, por ejemplo)³⁰³, mientras que los autores más canonizados lo hacen en otros sellos vinculados, como Tusquets. Aunque, eso sí, no cabe duda de que hay curiosas combinaciones, como en *Tenemos que hablar de muchas cosas*, un libro homenaje a Miguel Hernández publicado por Espasa es Poesía en el que participan Defreds, Loreto Sesma, Elvira Sastre, Rayden, Sergio Carrión, Escandar Algeet, Iago de la Campa, Victoria Ash, Xenón y Carlos Salem.

El último proyecto de Planeta en relación a la poesía *best seller* ha sido la creación de la colección *Versosavoces*, en los que se reeditan en formato bolsillo (tomando como modelo lo que ya sucedía en narrativa) los poemarios más vendidos de los poetas de la tendencia: *317 km y dos salidas de emergencia* (Loreto Sesma), *Mujer océano* (Vanessa Martín), *Terminamos y otros poemas sin terminar* (Rayden) y *Todos mis futuros son contigo* (Marwan), son por el momento los títulos publicados. También cabría destacar la creación del Premio Espasa es Poesía, dotado con 20.000€ de premio y dirigido a la publicación de poesía *best seller*, tal como nos indican los dos autores premiados por el momento: Irene X en 2018 y David Galán en 2019. No deja de resultar curioso que el galardón no obligue a la presentación de originales mediante el sistema de plica: «Los poemarios que se presenten al premio deberán estar firmados con el nombre y los apellidos del autor o de la autora o con seudónimo, en cuyo caso será imprescindible que estén acompañados de una plica o sobre cerrado que contenga la identificación completa del participante»³⁰⁴. Así pues, puede que nos encontremos ante el primer ejemplo de un futuro sistema de premios dirigido en exclusiva a este tipo de poesía.

³⁰² Probablemente, el único poemario de un autor ajeno a la corriente *best seller* que ha publicado Espasa es Poesía ha sido la obra póstuma del trágicamente fallecido Nacho Montoto (1979-2017), *La orquesta revolucionaria*.

³⁰³ Una interesante diferencia que encontramos entre las obras poéticas publicadas por Planeta en *Espasa es Poesía* y las que aparecen en otras colecciones de la editorial es a nivel de imagen: mientras que aquellas primeras tienen portadas estampadas con tonalidades pastel, el resto de colecciones guardan estéticas mucho menos llamativas: Tusquets, por ejemplo, mantiene el ribete dorado con el fondo negro; Austral Poesía ha modernizado sus diseños, pero sigue manteniendo una línea homogénea; los poemarios de la Fundación José Manuel Lara mantienen el fondo blanco con el faldón negro en la parte superior.

³⁰⁴

https://static6planetadelibroscom.cdnstatics.com/usuarios/premios/arxius/1/58_1_Bases_III_Premio_de_Poesia_ESPASA_2020_def.pdf

Por tanto, estamos siendo testigos de una buscada y estudiada superposición que busca generar una imagen de cierta ligazón personal y de continuidad entre la corriente experiencialista de los noventa y los más recientes avances de la poesía *best seller* en España. Quizás, el más claro ejemplo de ello es el *webdoc* «Memoria de futuro: García Montero y la nueva poesía»³⁰⁵. En esta plataforma interactiva se recogen los testimonios de cinco jóvenes poetas (Marwan, Elvira Sastre, Carlos Pardo, Guille Galván y Escandar Alget) sobre la importancia que la obra de Luis García Montero ha tenido en sus creaciones y, a su vez, la opinión positiva de este último sobre la más reciente poesía³⁰⁶. El último de los vídeos que encontramos es «La tertulia», en el que todos ellos aparecen relajadamente alrededor de una mesa en un bar del gentrificado barrio madrileño de Malasaña, donde dialogan en un distendido ambiente fraternal alejado de cualquier posibilidad de debate crítico. En un momento determinado, García Montero le dice a Elvira Sastre: «El otro día me enteré por un tuit de que sacabas libro de poemas». A lo que ella responde: «Puse una cita tuya. Y a la gente le ha gustado mucho, de hecho». La conversación vira hacia la influencia de las redes sociales en la poesía. Intervienen Elvira Sastre y Guille Galván, mientras que García Montero se mantiene a la espera, justo antes de dirigirse a Escandar Algeet (gerente del famoso bar Aleatorio, sede de numerosas jams y lecturas colectivas) para preguntarle por «el fenómeno de los recitales en los bares, tú que eres uno de los históricos»³⁰⁷. «Da gusto ver que tanta gente joven va a escuchar y leer poesía», continúa García Montero, justo antes de que Escandar Algeet dé su visión de los hechos: Antes costaba, dice, ahora la gente da el paso mucho más rápido: «El otro día leyeron setenta personas». Elvira Sastre afirma, tras un nuevo cambio de tercio, que «se ha creado un lenguaje más directo con la gente, se entiende mejor, lo que ha hecho que la gente lea más. La gente que me ha leído a mí ha podido pegar un salto a leer a Ángel González y de otra manera no lo hubieran conocido». Marwan añade: «El papel de escalón, para que luego lleguen a los grandes. El poeta a día de hoy ocupa el papel de trovador: antes estaban Sabina, Serrat, Ismael Serrano, Pedro Guerra, etc. Había mucha gente que nos contaba nuestra vida. Hoy no encuentras esas figuras en la radio». García Montero, que llevaba ya varios minutos escuchando, interviene: «Además tú, Marwan, siempre que te preguntan aprovechas para dar el nombre de cuatro o cinco poetas con los

³⁰⁵ <http://lab.rtve.es/webdocs/memoria-futuro/>

³⁰⁶ Hay que destacar que Carlos Pardo, a pesar de participar en la web con su testimonio, no interviene en la tertulia con García Montero.

³⁰⁷ Sobre la relevancia de los bares se recomienda consultar el capítulo «La escena poética en los bares y la diglosia electrónica» del libro *La lira de las masas* (Rodríguez-Gaona, 2019: 81-96).

que tú te has formado». Marwan contesta: «Es que la gente me tiene por un referente, piensan que yo he creado un estilo, porque la gente no se acercaba a la poesía antes de leerme a mí o de leer a ellos [señalando a sus compañeros de mesa]. Pero antes había una gran cantidad de poetas que contaban las cosas como nosotros, mucho mejor de hecho, pero también de un modo cercano, y está la idea errónea de que hemos creado una nueva poesía». Es extraño, dice Escandar dirigiéndose a García Montero, «hablar esto contigo porque yo empecé copiándote a ti». Marwan sentencia: «Y yo sigo copiando a Luis». Hemos querido destacar este fragmento de la conversación al considerarlo muy característico de la idea de apadrinamiento intergeneracional sobre la que aquí estamos reflexionando. La institucionalización (tanto de las poéticas de la experiencia como de la poesía *best-seller*) es más que manifiesta en este caso concreto si tenemos en cuenta que es el ente público Radio Televisión Española el que ha financiado y producido el proyecto.

Otro claro ejemplo de estas imbricaciones es el de los congresos, encuentros y festivales poéticos, muchos de los cuales, al igual que sucedía en décadas pasadas «fueron organizados por personas afines a la estética de la experiencia que invitaban sobre todo a autores, críticos y editores afines» (López Merino, 2008: 58). Sucede, por ejemplo, en el Festival Internacional de Poesía de Granada que en su decimosexta edición (6-10 de mayo de 2019), bajo la dirección de Daniel Rodríguez Moya y Remedios Sánchez, con el asesoramiento de Luis García Montero, conformó un programa en el que entre los nombres de Robert Hass, Raúl Zurita o Juan Carlos Mestre, aparecieron los de César Brandon, Loreto Sesma o Miguel Gane³⁰⁸. Otro caso es el del festival *Bilbaopoesía* 2018, que dedicó el 20 de octubre a un recital titulado «Rompiendo métrica» (un rótulo muy del gusto de la poesía experimental reapropiado para legitimar el escaso trabajo formal de estos poetas) en el que participaron Escandar Algeet, Loreto Sesma, María Leach y Miguel Gane, tan solo dos días después de que Elvira Sastre debatiera junto al poeta y novelista Kirmen Uribe y a la escritora Raquel Lanseros en «El diálogo entre la palabra y el cuerpo»³⁰⁹. La edición de 2019 contó también con la presencia de Elvira Sastre, que formó parte de una mesa con Benjamín Prado³¹⁰. Se ha producido, por lo tanto, una salida

³⁰⁸ Ver: <https://fipgranada.com/>.

³⁰⁹ Ver: <http://bilbaokultura.eus/el-festival-literario-bilbaopoesia-que-organiza-el-ayuntamiento-de-bilbao-reunira-a-una-veintena-de-poetas-y-pondra-el-foco-en-la-nueva-poesia-surgida-al-calor-de-internet-y-las-nu/?lang=es>

³¹⁰ Ver: <http://www.kulturklik.euskadi.eus/evento/2019022517141759/bilbaopoesia-2019/kulturklik/es/z12-detalle/es/>

de la poesía *best seller* de los bares y locales (de las *jams*, en definitiva) hacia otros espacios más institucionales, de forma que pueden ser publicitada una corriente haciendo uso del capital de determinadas entidades (en muchas ocasiones) públicas o bien receptoras de ayudas estatales y autonómicas. A su vez, esa masificación de seguidores en la web, materializada en unas elevadas ventas de poemarios, está comenzando a devenir también «en la transformación de la poesía en un evento [...] una experiencia social, la cual da origen a un producto industrial de consumo masivo» (Rodríguez-Gaona, 2019: 86). Es, de nuevo, Elvira Sastre el ejemplo paradigmático del fenómeno: tras la gira junto a Andrea Valbuena y Manu Míguez (músico), que les llevó a Valencia, Málaga, Sevilla, Barcelona y Madrid (colgando en numerosas ocasiones el cartel de *sold out*), se ha propuesto el nuevo reto de llenar el Wizink Center de Madrid el 21 de noviembre, con capacidad para 10.000 espectadores, con el espectáculo musicopoético *Desordenados* (junto al músico Andrés Suárez) con entradas a 27€.

Sin embargo, es cierto que el producto más rentable para el fenómeno de la poesía *best seller* (al menos en lo que se refiere a visibilidad pública y a acumulación de capital económico) fue César Brandon al alzarse con la victoria en el programa de telerrealidad con formato de competencia de talentos *Got talent* (emitido por Telecinco a nivel nacional) el 11 de abril de 2018 tras declamar tres poemas en las diferentes fases del concurso. La imagen pública del poeta guineano (residente en Ciudad Real) y la dura historia personal vinculada con la inmigración, aunadas con el auge de lo poético a gran escala se convirtieron en una fórmula perfecta para elaborar un relato que nos hablaba (desde la compasión y la sentimentalidad potenciadas por el montaje de los vídeos del programa) de la pérdida del país y la familia, de la marcha en pos de una vida digna, de la lucha contra las adversidades en un país en el que se es migrante y, finalmente, de la superación de todas estas barreras, con un tono de emoción superficial e inocua «en prime time, demostrando una vez más (como bien apuntaba el poeta David Trashumante) el mecanismo con el que operan este tipo de programas: coger a una persona mediocre y auparla a una aparente excepcionalidad y un aparente éxito con un claro mensaje empático y vinculante: “podrías ser tú”» (Miguel, 2018). El poema con el que ganó la final, dedicado a su madre, se construye sobre una sucesión de versos sensibleros (muy útil para los *mass media* en formato televisión, que exigen constantemente la inmediatez) que apelan directamente a la compasión y la piedad del espectador y que, además, se vieron potenciados por la puesta en escena. Citamos un fragmento:

Mamá, me enseñaste que la vida resumía en pedir disculpas, dar las gracias y decir por favor.

Y también en guardar cada cinco minutos los archivos de Word, porque en cualquier momento podía producirse un apagón y nos quedábamos días sin luz.

Mamá, gracias por tu gratitud, por todo lo bueno, de preocuparte del cuándo, del cómo, del dónde y con quién salía.

Yo y mi juventud.

A veces contestándote con mala actitud hasta que tú y tus colegas me recordabas que, pa mala, tú.

Mamá, lo siento por entender demasiado tarde que por más veloz que sea el amor a primera vista siempre quedará segundo si se enfrenta al amor de madre.³¹¹

En resumidas cuentas: el sueño americano, convertido desde hace décadas en una de las mejores fórmulas comerciales de la *sociedad del espectáculo*. Detrás de todo ello, tal y como dice Rodríguez-Gaona, se esconden toda una serie de mecanismos empresariales que es necesario reflejar para comprender la magnitud del suceso y la utilización de lo poético en los *mass media*:

Este último y espectacular paso confirma una nueva práctica con voluntad hegemónica: la consolidación de un *mainstream* para el consumo de la poesía. Es decir, el predominio de la mercadotecnia aplicada a la creación de sujetos representativos, lanzados como un producto industrial. Para el caso señalado, parece importante el papel del comunicador Risto Mejide y su función como consultor en agencias de *branding*, quien está relacionado a un entramado corporativo como Atresmedia, conformado por editoriales y medios de comunicación, tanto televisivos como escritos (2019: 116-117).

Como señala Álvarez Miguel (2018), Atresmedia pertenece al Grupo Planeta, al que pertenece también Espasa es Poesía, editorial en la que César Brandon ha publicado sus dos poemarios (*Toda la felicidad del universo y las almas de Brandon*) y en la que Risto Mejide ha publicado también sus libros³¹². El *timing*, continúa Álvarez Miguel, tampoco puede ser casualidad: «César Brandon gana *Got Talent* con el tiempo justo para llevarse el libro recién impreso a Sant Jordi y a todas las Ferias del Libro de España, con

³¹¹ Ver, para el vídeo, el siguiente enlace: https://www.telecinco.es/gottalent/cesar-brandon-poema-madre_2_2545755003.html

³¹² Dice Álvarez Miguel, expresamente, sobre Risto Mejide: «AFTERSHARE.TV es el nombre de una de las empresas de Risto Mejide, una agencia de publicidad especializada en Branded Content, que resumidamente consiste en “generar contenidos vinculados a una marca que permitan conectar a esa marca con el consumidor”, es decir, crear contenidos/productos humanos, que empaticen. Entre sus clientes se encuentra Atresmedia, que no tiene nada que ver con Mediaset (grupo al que pertenece Telecinco, canal en el que se emite *Got Talent*) pero que sí pertenece al Grupo Planeta, al que pertenece también Espasa es poesía, editorial en la que se ha publicado el libro de César Brandon (antes de que se emitiera la final, por supuesto), y en el que Risto Mejide ha publicado todos sus libros» (Álvarez Miguel, 2018).

todas sus respectivas firmas y paseos por los habitualmente poco concurridos espacios de la librería del Corte Inglés» (Álvarez Miguel, 2018)³¹³.

Así pues, como se cuestionaba Álvarez Miguel en relación a la concesión del Premio de Poesía Ciudad de Melilla a Loreto Sesma, «¿no estaremos ante una vuelta de tuerca más de la nueva poesía, la de la legitimación de este tipo de poesía (como por otro lado preveíamos) a cambio de un trozo de su jugoso pastel?» (2017b). Desde aquí, y como investigadores, únicamente podemos ofrecer (a modo de estudio cultural del fenómeno) las pruebas objetivas de que al menos en los últimos años estamos observando una imbricación entre los poetas mayoritarios de las décadas anteriores y los recientes poetas *best seller*—sobre los cuales se ubica perpetuamente la sombra de una industria editorial que ha utilizado sus poemarios como productos de compra-venta, a la vez que ha permitido la entrada de estas poéticas en determinados espacios simbólicos del campo (editoriales como Visor, festivales de poesía, etc.)— que está permitiendo una participación activa de poetas como Elvira Sastre, Loreto Sesma, Miguel Gane o Marwan en los juegos de fuerzas del campo, un hecho que lleva aparejada una reivindicación (de nuevo) de la poesía de la experiencia y, a su vez, una legitimación de las poéticas *best seller*. Todo ello, por supuesto, en el marco de una lucha por el capital simbólico y económico del campo, siguiendo la terminología de Bourdieu (1995), que, si bien no repite las dinámicas críticas de las décadas anteriores (al ser menos beligerante³¹⁴), sí está contribuyendo a perpetuar las posiciones de poder y decisión.

El último de los mecanismos mercantiles que comentaremos, antes de pasar al análisis textual, es el de la importación y traducción de poemarios de similares características. Es este el caso de *El sol y sus flores* y de *Otras maneras de usar su boca*, de la escritora canadiense de origen indio Rupí Kaur, publicado por Seix Barral en 2017 y traducido por Elvira Sastre. Rupí Kaur, nos dice Paula Cantó en *El Confidencial*, «ha

³¹³ Otro caso, dice Álvarez Miguel, es el de Laura Escanes (influencer y modelo que es, además, pareja de Risto Mejide): «Y otro ejemplo más de cómo avanzan los bulldozers por esta selva lo tenemos en el reciente libro de Laura Escanes, esposa del mencionado consultor de negocio y publicista Risto Mejide, que acaba de publicar un libro de poesía en la editorial Aguilar (famosa en el mundillo por sus jugosos adelantos). Resulta que lo que antes se hacía por medio de autobiografías o exclusivas a la prensa rosa, ahora se hace por medio de los libros de poesía, y lo más triste de todo esto no es que la poesía se vea violentada, sino que los negros literarios que antes les escribían los libros a los famosetes ahora se están quedando sin trabajo» (2018).

³¹⁴ Sí es cierto que hay dinámicas críticas beligerantes, pero estas son unidireccionales: hacia los poetas *best seller* por parte de otros escritores ajenos a la tendencia, como hemos visto en algunos casos (Álvarez Miguel, Unai Velasco, etc.). No se da, sin embargo, desde los autores *best seller*. En décadas anteriores, la crítica devino fuego cruzado en el que los diferentes agentes del campo (de las más diversas tendencias) participaron.

vendido más de cuatro millones de ejemplares, se encaramó durante más de cien semanas en lo más alto de la lista de más vendidos de *The New York Times* y sus poemas, duros, certeros y amargos, han sido traducidos a treinta y cinco lenguas» (2018b). Las cifras, de nuevo, prevalecen sobre la crítica poética: la legitimidad, otra vez, relacionada con una cuenta de resultados³¹⁵.

A pesar de todos estos indicadores, todavía hay quien ha preferido desplazar la poesía *best seller* hacia un afuera de la lucha por el capital simbólico del campo. Fernando Valverde, por ejemplo, la ubicó en el terreno de la literatura juvenil (2018: 60-61) aunque también afirmaba: «Algunos de los poetas juveniles han mostrado una tendencia evolutiva en sus obras y en la profundidad de sus propuestas que sugieren un recorrido hacia la poesía del canon» (2018: 61). Tal reflexión no es tanto una advertencia como un intento de legitimación de aquellas escrituras que, como las de Loreto Sesma o Elvira Sastre, han dado el salto de las editoriales e instancias propias de la poesía *best seller* a la prestigiosa Visor. En una línea muy similar a la defendida por Valverde, mucho más explícita se muestra Remedios Sánchez García: «Parece ser que no se han planteado la evidencia de que no existe competencia, sino complementariedad: son métodos diferentes los que se aplican en el proceso de creación, está claro, pero hay que trascender este hecho que, si bien es importante, no es a mi modo de ver el cardinal» (2018: 71). Este discurso de la exclusión o de la separación es sumamente resbaladizo, puesto que su repetición dirige el presente y el futuro del campo literario en dos direcciones.

En primer lugar, puede materializarse dicha división, de manera que nos encontremos con un campo dual, en el que haya una sección de poetas *best seller* que persiguen la acumulación de capital económico a partir de la comercialización de sus libros-objeto (entendidos como *merchandising*) y otra sección en la que se ubica el resto de poetas (es decir, aquellos que sí que entran en los juegos de fuerzas de capital simbólico). Aunque parece que esta es la visión de Remedios Sánchez nos ofrece en la cita anterior, tan solo unas páginas atrás nos dibuja un campo poético un tanto diferente, «que oscila, en mi opinión, entre unos márgenes periféricos y un doble núcleo con dos perspectivas diferentes de construcción poemática, porque responden a dos públicos diferentes» (2018: 69). En los márgenes, dice, se sitúan autores superventas más cercanos

³¹⁵ Un interesante acercamiento comparado a la obra de los poetas *best seller* de España y el Reino Unido es el de Ana María Ramos: «¿Poetas o *influencers*? Estudio comparativo de la poesía *millennial* en España y Reino Unido» (Ramos, 2018: 275-286). Aunque no está vinculado directamente con Rupí Kaur, nos puede dar una idea de la magnitud internacional del fenómeno.

a la canción de autor que al hecho poético (no da nombres, pero podemos pensar, por ejemplo, en Marwan o Diego Ojeda); en el núcleo están, por un lado, los autores que usan las redes sociales como herramientas de proyección de su obras entre el público más joven y que posteriormente pasan a publicar las obras en editoriales reconocidas (aunque, de nuevo, no ofrece nombres, podemos pensar en Loreto Sesma o Elvira Sastre), y, por otro lado lo que llama el «núcleo duro», donde se ubican «los autores que entiende que la poesía debe hacerse según las estructuras canónicas adaptadas a este tiempo y difundirse al modo -usual» (2018: 70-71).

No olvidemos que recluir en un espacio al margen (o en un segundo núcleo, tanto da) a los poetas *best seller* implica tratar su obra (y sus acciones) a partir de mecanismos críticos diferentes (los de la literatura juvenil, por ejemplo, o los de la canción de autor) a los que se aplicarían al resto de poetas. Este agravio comparativo puede interferir en las tomas de posición dentro del campo (consciente o inconscientemente) hacia determinadas direcciones. Es necesario tomar, a la hora de realizar los análisis críticos (bien desde los estudios culturales, bien desde la filología más clásica y textual), las mismas herramientas para dibujar y definir correctamente el campo poético. Tanto da dónde publique cada uno, cuál sea la poética defendida con sus textos o a qué tradiciones se acoja, puesto que, al fin y al cabo, todas esas obras (provengan de la línea estética que provengan) toman la forma de un poema para transmitir su mensaje (más o menos pensado; más o menos trabajado), lo cual los ubica simbólicamente dentro de las fronteras de la lírica y es allí, en esas geografías, donde participan de las tensiones, derivas e inercias que se suceden (y, recordemos, cualquier modificación de cualquiera de los elementos que conforman el campo poético implica una modificación en el resto de elementos, como dijera Bourdieu, ya que estos se encuentran permanentemente entrelazados). Al fin y al cabo, es poesía: «Seguramente la mayoría carece de una formación poética (sea lo que sea esto) y de referentes, pero escriben poesía. Es más que probable que una gran parte versifique a golpe de *Enter* sin pararse a pensar más de tres segundos, con suerte, en la métrica, pero lo que hacen es poesía» (Gallardo Barragán, 2017).

Estos mecanismos de apadrinamiento (por parte de los poetas mayoritarios en décadas anteriores) no están vinculados únicamente a cuestiones de índole mercantil (de industria cultural, en definitiva) o de visibilización, sino que también se sustentan en algunas similitudes de tipo textual: el ambiente urbano, el poso autobiográfico, cierto uso (aunque muy superficial, eso sí) del monólogo dramático o una preferencia por lo

figurativo, que fueron y son características transversales y estructurales de la poesía de la experiencia que conforman, también, el esqueleto de la poesía *best seller*. Ahora bien, sería decididamente injusto afirmar que es esta una vinculación exacta, puesto que esta reciente relectura tiene su origen en una pérdida del trabajo textual que sí existía en la poesía mayoritaria de las décadas anteriores, así como cierta banalización de lo anecdótico, reducido a un lenguaje mucho más básico, cercano en lo que se refiere al nivel de riqueza léxica, como ha estudiado Francisco José Sánchez, «al que la mayoría de estudios atribuyen al habla coloquial de ese rango de edad (18-25 años) [...] más allá de las temáticas tratadas, podríamos aceptar que esta poesía cala entre los jóvenes porque se trata de literatura que les habla directamente a ellos, en un idioma que reconocen y con el que se sienten identificados» (Sánchez, 2018: 183). Si buceamos en lo textual, como dijera Unai Velasco, los vínculos obedecen más a una voluntad de poder y a la resurrección de un debate que nunca murió del todo entre los partidarios de una poesía comprensible y los que supuestamente practicaban una poesía oscura (Velasco, 2018b). Aunque extensos, preferimos citar directamente los fragmentos de este artículo que mejor explican estas relaciones, pues creemos que facilitan la comprensión sobre las relaciones textuales entre las poéticas experienciales desde la actitud *best seller* (y, también, sobre sus ausencias):

De la conciencia ideológica de los ochenta, claro está, no queda ni rastro. Tampoco existen similitudes en los rasgos de esa escena: aquellos provenían de un espacio académico que tan pronto celebraba la poesía de Alberti como acudía a una conferencia de Althusser. Algo así como su equivalente sería ver a Diego Ojeda o Loreto Sesma en una charla con Rancière. Por supuesto, son dinámicas distintas que no cabe igualar, salvo por un interés similar en mezclar la poesía con el ámbito de la canción, que sí estaba ya en los ochenta, aunque de otro modo muy distinto [...] El propio García Montero decía en 2002: “La intimidad, las profundidades del yo, las sinceridades, se fabrican igual que los palacios o las autopistas, aunque con distinto material”. Nada tiene que ver esta idea sobre el tratamiento de la emoción con la que practican los autores de este boom: directa y visceral. En ese sentido, las distancias entre una propuesta y otra son abismales. Hay una coincidencia temática, la emoción, pero los unos son conscientes de la falacia patética y los otros radicalmente ingenuos a su respecto, como también lo es el imaginario colectivo en cuanto a la sentimentalidad. El segundo pilar, la construcción, también crea una gran distancia entre las dos propuestas. La poesía de línea clara, como explica Morales Barba y como decía Chus Visor en la entrevista, parece sencilla, pero no lo es

necesariamente, y ahí reside su talento lingüístico cuando es feliz. La estandarización de esta poesía actual puede ser –como la figurativa– mayormente accesible, pero eso tampoco las iguala, pues hemos visto que son extremadamente distintas en su sencillez (Velasco, 2017b).

Es necesario, por lo tanto, y no se ha realizado en la inmensa mayoría de acercamientos a la corriente, saber de qué forma se articulan los mundos ficcionales que presentan estas composiciones. Huelga decir que un texto literario plantea un modelo de mundo ficcional que siempre tiene correspondencias y diferencias con el modelo de mundo naturalizado que habitamos³¹⁶. En ello debemos incidir para averiguar de qué manera estas obras poéticas están modelando la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia. Esto es, la *ideología*, según la todavía presente definición que diera Althusser (1974).

En este sentido, hablamos, siguiendo a Unai Velasco, de una poesía de carácter confesional en la que predomina la temática amorosa expuesta desde la efusión sentimental, en una horquilla que va de la cursilería aterciopelada a la procacidad sexual (Velasco, 2017a):

La composición de la mayoría de los poemas obedece a un esquema sencillo: la yuxtaposición de estados de ánimo, desprovista de configuración métrica, puntuada ocasionalmente por rimas cacofónicas. Es también recurrente el uso de imágenes pseudoingeniosas (construidas a partir de un léxico estereotipado y cotidiano) que sirven para poner en juego deseos o emociones superlativos y que funcionan de manera similar a la vieja idea de lo metafórico, a la cual se reduce esencialmente el campo de la figuración (Velasco, 2017a).

Una poesía, por lo tanto, verbalmente simple, «que dista bastante de los estándares a los que estamos acostumbrados en la literatura canónica nacional» (Sánchez, 2018: 183) y que, tiende a utilizar elementos propios del pop-rock más comercial (no en vano, algunos de ellos, como Marwan, Diego Ojeda o Rayden venían desde hace años desarrollando una carrera musical): «Leídos, pienso que mezclan ocurrencias con

³¹⁶ En este sentido, Manuel Asensi distingue entre *modelo de mundo naturalizado* y *modelo de mundo ficcional*: el primero está “fossilizado como historia y tomado por mundo objetivo” (Asensi, 2013: 22), es decir, es la representación que un conjunto social tiene de la realidad mientras que el segundo es la deformación o relectura del primero que aparece en todo objeto cultural, literario o no, debido a la reducción a un código, lingüístico en el caso de la poesía. Esos objetos tienen, por lo tanto, una carga ideológica, en sentido althusseriano, que puede influir en la relación imaginaria que establece un individuo con sus condiciones reales de existencia esto es, en la percepción que tiene del entramado social y sus luchas de poder.

cursilería y que tienen versos o imágenes parecidas a las de La cabra mecánica o Fito y los Fitipaldís, ese tipo de juegos de palabras que en una canción dan gusto y en papel parecen faltos de algo», afirma Alberto Olmos (Cantó, 2018a). No hay, dice Alí Calderón, verso, hay prosa cortada: constantes ripios o rimas consonantes en un mismo verso que están lejos de ser intencionales (2018: 170). Significativamente, afirma Elvira Sastre en la composición que da título a esta sección: «Te deseo un poema sin adornos, / frases ridículas, / palabras llanas y simples, / para que entiendas que en el amor / poesía es lo que sale de su boca / y no lo que leer en los libros» (2014: 72).

En opinión de Rocío Acebal, esta poesía reproduce los peores defectos de su predecesora si pensamos en términos de género: «7 libros escritos por mujeres, 28 por hombres. Aunque autoras como Irene X o Elvira Sastre hayan accedido a las listas de *best-sellers*, todavía son minoría. ¿Escriben más ellos, acaso? Sabemos que no es así. ¿Qué ocurre, entonces? Lo de siempre: '*afuera..., cuánto rumor, / cuánto rumor verde y nuevo. / Pero qué altos son los muros*'» (Acebal, 2017). Elvira Sastre y Loreto Sesma se han convertido, probablemente, en los nombres más reconocidos fuera de los espacios exclusivos de la corriente, al entrar en otros cauces de circulación, pero no podemos obviar que dentro de sus márgenes son todavía Marwan, Defreds o Rayden los más visibles y los que acumulan mayores éxitos de ventas. En este sentido, la matriz responde al modelo de lo que Bourdieu denominó *dominación masculina*, que computa la división de «todas las cosas del mundo y todas las prácticas [incluyendo la literaria] según unas distinciones reducibles a la oposición entre lo masculino y lo femenino» (Bourdieu, 2000: 45). Según este esquema, corresponde al hombre el campo de lo exterior, de lo oficial y lo público, del derecho (2000: 45), mientras que la mujer está situada en el campo de lo interno, del abajo, de la curva y de lo continuo, y le son adjudicados todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos (2000: 45). El campo literario reproduce, como ocurre en todos los órdenes de lo social, esta *violencia simbólica* sobre el cuerpo de la mujer y desplaza sus obras hacia los márgenes, su pensamiento e incluso su propia existencia. Es esta, sin duda, una matriz *violenta*, en el sentido en que Judith Butler le dio al término (2006). Esto quiere decir que los conceptos históricos de sexo, género o deseo, en tanto construcciones culturales, han sufrido violentos procesos de naturalización que han generado unos sistemas jerárquicos y binarios del tipo hombre/mujer, masculino/femenino. El discurso patriarcal ha perseguido desde hace siglos la normalización de tales términos, hasta el punto de que

socialmente han sido entendidos como la única taxonomización posible de la sexualidad, del género y del deseo. Para combatirlo, siempre desde la unión de la praxis con la teoría, Butler propuso una serie de prácticas performativas que perseguían acabar con los sistemas binarios, creando nuevos significados que desnaturalizaran los conceptos antes citados: «las mujeres y las minorías, incluidas las minorías sexuales, están, como comunidad, sujetas a la violencia, expuestas a su posibilidad o a su realización [...] significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición» (Butler, 2006: 46).

Este cariz heteropatriarcal no solo se da en el marco de mercantilización de los poemarios, sino que también se reproduce (consciente o inconscientemente, poco importa) a nivel textual, ofreciendo una imagen del amor romántico en la que es la mujer subyugada a los deseos del hombre: «Ella es el país del que no pienso irme nunca», dice un poema de Marwan (2015: 38) con el implícito convencimiento heteropatriarcal de que es él, el yo lírico masculino, quien elige cuándo y cómo marchar mientras «Ella», (in)definida a través del pronombre, es un ente pasivo que espera ante la inapelable decisión de un *yo-él* oculto en el lenguaje. Podríamos seguir con «La chica del bar», también de Marwan: «Una mujer me mira fijamente desde la barra. La evito / [...] Está claro, la mujer está buscando algo / [...] Pido la cuenta. Me dirijo hacia donde está. / Con la cabeza de nuevo agachada, / sin mover nada más que sus ojos, / levanta provocadora su vista hacia mí. / Paso de largo. Salgo del bar. // La fidelidad tiene sus limitaciones» (2015: 58). Sorprende más todavía que este gesto aparezca en algunas poetas, como Loreto Sesma: «Hay que tener un par de cojones / y mucho / pero que mucho coraje para enamorarte, / porque aquel que te sonrío / es el mismo que una mañana te dejara las sabanas frías / y un hueco imposible de llenar en tu cama», y continúa, «Mira, / no sé si irá todo bien, / pero si te ahogas, / te prometo que lo haremos juntos» (Sesma, 2014: 33). El movimiento que en Marwan era de superioridad, ahora lo es de subordinación: ahogados, sí, pero juntos. Quizás más claro es su poema «Abre la botella, amigo, que tenemos un poema». Dice así: «Porque tú me llevaste a una azotea para que dejase de / sentirme tan pequeña y gritara que no le tengo miedo a nada, me agarraste / de la mano al cruzar la calle y me regalaste flores el 14 de febrero para / que me sintiese flor entre tanto capullo. / A mí que no me jodan, grandullón, poesía eres tú, diga lo que diga, o que / quiera decir o intente decir Bécquer // porque siempre estás para recogerme.... por este

poema...» (Sesma, 2014: 46). Él, grandullón, convincente y activo. Ella, pequeña, insegura y pasiva, siente la plenitud al cogerle de la mano o al recibir flores el 14 de febrero, reproduciendo implícitamente las lógicas de la *dominación masculina* antes comentadas.

El sentimiento amoroso se convierte en tema transversal y central para estas poéticas: «La sexualidad, las relaciones de pareja, el sentimiento de soledad, la idealización del ser amado, el anhelo de fusión total, la añoranza por su pérdida, el dolor del desengaño o el deseo de una unión eterna y perdurable pueblas los versos que se comparten en las redes sociales» (Lanseros, 2018: 158). El tratamiento se realiza desde una concepción platónica del amor que ha estado presente en la historia de la literatura española ya desde la lírica provenzal trovadoresca y que se ha ido reformulando siglo tras siglo hasta transformarse «en un modelo de educación sentimental en el mundo occidental que perdura, con sus lógicas modificaciones, hasta nuestros días» (Lanseros, 2018: 158). Dice, en esta línea, un poema de Miguel Gane:

Si te hubieras visto con mis ojos,
habrías entendido por qué no quiero
dejar de mirarte
nunca.
(Gane, 2017)

El sexo adquiere un lugar central en buena parte de los poemarios y se construye a partir de lo que Unai Velasco llamaba «imágenes pseudoingeniosas» (Velasco, 2017a). En muchas de ocasiones no es explícito, sino que aparece oculto tras un velo que deja entrever o presuponer el acto sexual sin que sea nombrado o contado directamente. En el siguiente poema de Elvira Sastre, tras la breve reflexión inicial, únicamente dos versos velan y muestran en un movimiento simultáneo a partir de dos expresiones fácilmente reconocibles: «eso de que contigo / los sentidos se reducen a tres / besarse, follarse y correrse / y todo eso del / nometoquesasí / que se van a empapar hasta las paredes / y a ver quién limpia tanto sexo / peropordiosnopares» (Sastre, 2015: 26). También Rayden utiliza un mecanismo similar, a través de algunas imágenes metafóricas simplificadas, ya desde el propio título del poema, «Cerrajero». Dice así: «El amor todo lo puede, pero en una relación no todo vale: / no se puede pretender / abrir todas las puertas / con la misma llave» (Rayden, 2015: 36). En algunas ocasiones, sí se hace explícito, como sucede en algunos poemas de Marwan («Detrás de la palabra *María* se encuentra la boca que borra todas las cicatrices [...] Las borra cuando acerca su boca hasta mi sexo y asciende

preguntando si me gustó» [Marwan, 2015: 16]) o de Miguel Gane («Esta corrida tiene el nombre de otra, / pero este poema sigue siendo tuyo. / Que alguien me aplauda en la cara /y en los versos» [Gane, 2017]). Sin embargo, el sexo es únicamente eso: sexo (desde una óptica heterosexual u homosexual, tanto da). No hay reflexión detrás de estos versos sobre ninguno de los condicionamientos que podrían ser tenidos en cuenta a la hora de tratar esta temática en los poemas, y de manera mayoritaria, como indica de nuevo Raquel Lanseros, sigue siendo el sentimiento amoroso el que trasciende a la mera unión física (2018: 161).

Se recurre, así, a los tópicos literarios sobre el amor, pero ello no viene determinado por una lectura atenta de la tradición, sino por el marco ideológico de referencia sobre lo amoroso que históricamente se ha ido construyendo en las sociedades occidentales a partir de las matrices heteropatriarcales. Raquel Lanseros identificaba los tópicos del *religio amoris* en Loreto Sesma o del *militia especies amor est* en César Brandon, pero podríamos indicar otros muchos más: el *carpe diem*, *amor post mortem*, *furor amoris*, *ignis amoris*, por ejemplo, salpican las composiciones de estos autores. actualizados en los marcos urbanos donde se desarrollan la inmensa mayoría de los poemas:

Te recuerdo como una figura alejándose en i retrovisor
hasta que la ciudad volvía de nuevo a adelantarme.
[...]
Me recuerdo trenes sin ti, ciego.

Con la autoestima rota en el sofá,
agarrando con las uñas las promesas que me dabas,
esperando tu llamada a las puertas del olvido.
[...]
Te recuerdo así.
Me recuerdo de este modo.
¿Cómo no voy a querer olvidarte?
¿Cómo no voy a querer olvidarme?
(Marwan, 2015: 78-79).

Otro elemento clave es la mitificación de la poesía, en ocasiones vinculada con la visión romántica del amor. Diego Ojeda, por ejemplo, escribe: «La poesía es el más pacífico de todos los lenguajes / y el amor, la mejor de todas las revoluciones» (Ojeda, 2015: solapa). Marwan, por su parte, en «La felicidad también es un lugar», afirma: «Deberías vernos galopar por las calles de la tarde, / enamorados como tontos, imbéciles de amor, / tanto que si no fuéramos nosotros / también yo pensaría que nos merecemos una paliza / cada vez que nos viera pasar. / Le echaría la culpa al dios de los poetas / por permitir a dos hacerse poesía en plena calle» (Marwan, 2015: 17).

En una línea similar, es ocasionalmente recuperado algún elemento de la tradición poética, siempre cercano y muy reconocido por todos en un movimiento de conexión con el público. Ocurría en Loreto Sesma con las *Rimas* de Bécquer (en un intento de búsqueda de lo amoroso romántico tan característico del poeta sevillano) y también lo hace Marwan con Gabriel Celaya, que es reconducido a la fuerza desde la voluntaria politización de sus primeros escritos hasta el terreno de la efusión sentimental: «Así que anda con cuidado / cuando te acerques a un libro / o cuando pases por la sección de poesía / de unos grandes almacenes, / que la poesía es un arma cargada de futuro / y los poetas los sicarios a sueldo del amor» (Marwan, 2015: 104).

Hablamos, en definitiva, de una poesía que a nivel extratextual ha entrado a formar parte de los mecanismos del mercado neoliberal, imponiendo el deseo sobre la realidad con la finalidad de dirigir los poemarios (libros-objeto) hacia un nicho de mercado previamente creado (a través de las redes sociales). Su éxito, siguiendo a Alí Calderón, radica en el *look* natural y en el discurso transparente, así como en una débil intención constructiva: «Quizás por ello es esta una poesía del *Uno* heideggeriano y de lo ya publicitado. Es una poesía no de la interpelación, sino de reproducción ideológica. De ahí el sabor a lugar común» (2018: 171). Sus versos nos trasladan, por tanto, a un espacio tranquilizador en que el sujeto lector (habitualmente adolescente) se siente reflejado, tanto por lo sencillo del lenguaje utilizado como por las anécdotas (amorosas y frívolas, casi siempre) que sostienen las composiciones. Así pues, nos encontramos ante la aplicación de las herramientas de la industria cultural (ya aprovechadas en el cine, las series o la narrativa) a la poesía, con el objetivo final de acumular capital económico (y, paralelamente, vistas las vinculaciones con algunos de los principales valedores de la poesía de la experiencia, también simbólico) dentro del campo literario. Todo ello, eso sí, amparado y apadrinado en algunas ocasiones por los canonizados poetas experienciales, quienes, a partir de estas correspondencias), consiguen perpetuar las relaciones de poder que se visibilizaron en los inconclusos debates de las décadas anteriores. Poesía, sí, pero poesía *best seller*, algo completamente novedoso en el panorama español, motivo más que suficiente para bucear entre sus pormenores y analizar lo sucedido, en tanto estudio cultural, con la finalidad de reflexionar sobre sus posiciones en el seno de las condiciones de producción y, también, sobre la ideología literaria que transmiten los versos que modela la visión del mundo, según se ha visto, de las decenas de miles de personas que consumen tales productos.

4.5 «El origen es una herida que nunca cierra»: las sendas de la poesía neorruralista

Nosotros, los listillos de la ciudad, hemos apeado a estos tíos del burro con el pretexto de que era un anacronismo y... y los hemos dejado a pie. Y ¿qué va a ocurrir aquí, Laly, me lo puedes decir, el día en que en todo este podrido mundo no quede un solo tío que sepa para qué sirve la flor del saúco?

MIGUEL DELIBES

Frente a las carcajadas del Grupo Popular en el Congreso de los Diputados, en marzo de 2003 José Antonio Labordeta espetó desde la tribuna del hemiciclo un sonoro «¡A la mierda!», dirigido a aquellos que, según él, estaban habituados «a hablar siempre porque aquí han controlado el poder toda la vida y ahora les fastidia que vengamos aquí a poder hablar las gentes que hemos estado torturados por la dictadura. Eso es lo que les jode a ustedes, coño, y es verdad, joder»³¹⁷. Años después, en un *Salvados* dedicado al político y cantautor aragonés, Labordeta explicaba que desde la bancada de la derecha le lanzaron (a modo de insulto) un irrespetuoso «¡Vete con la mochila a Teruel!». La rápida difusión de aquel vídeo por los telediarios, así como las numerosas noticias y notas de prensa que se hicieron eco de la intervención del parlamentario (un hecho un tanto viral algunos años antes de la viralización), no fueron únicamente una herramienta para desacreditar a Labordeta por haber proferido insultos en el hemiciclo, sino que sirvieron también (y, quizás, sobre todo) para definir (implícitamente en la inmensa mayoría de las veces) al político y, por extensión metonímica, al mundo rural como un espacio casi bárbaro, que accedía a las instituciones (ubicadas en las grandes ciudades) para, desde sus tribunas, utilizar un lenguaje rudo y vasto (el único al que parecen tener acceso los habitantes de los pequeños municipios si atendemos a las representaciones públicas de estos) con el que atacar a los civilizados representantes políticos (y de nuevo, por extensión metonímica, a los habitantes de los núcleos urbanos). El «¡A la mierda!» de Labordeta, como su posterior «¡Gilipollas!» representa para los medios una de tantas emergencias del universo rural en el seno de lo urbano cuyo tratamiento público simboliza, a todas luces, la visión que de aquel inhóspito espacio (colmado, al parecer, de

³¹⁷ Enlace al vídeo en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JadyaKBePDw>.

corrales y pjaras, muy en la línea todavía de *Las Urdes* de Buñuel) se tiene históricamente desde los más altos edificios y desde los más gentrificados barrios de las más grandes ciudades de nuestro país.

A grandes rasgos, como viene a suceder desde la óptica de Owen Jones con la clase obrera (Jones, 2012), el mundo rural ha sido también demonizado a partir de unos dispositivos generadores de discurso masivo (academia, gobiernos, medios de comunicación, etc.) ubicados en las ciudades (y, por cerrar el círculo de nuevo con Owen Jones, controlados por la clase alta – burguesa). El habitante del mundo rural ha sido y es perfilado como un *paleta*, cuya imagen prototípica sería la de Paco Martínez Soria en películas como *La ciudad no es para mí* (1965), *El turismo es un gran invento* (1968) o *Abuelo made in Spain* (1969) o, también, la de Alfredo Landa en filmes como *¡Vente pa Alemania, Pepe!*. No en vano, la imagen que, quizás, más acertadamente ha representado a ese «reducto y salvaguarda de las esencias nacionales» (Rincón Díez, 2012: 91) que es el *paleta*, podría ser precisamente, la del cartel publicitario de *La ciudad no es para mí*, en la que Paco Martínez Soria, con su características boina, su maleta de madera, su caja atada con cordel donde transporta los manjares del pueblo y su característica y sorprendida mirada hacia el fuera de plano (preludio de un choque cultural-ficcional e intento de búsqueda de la complicidad del espectador), es sobreimpreso encima de unas caricaturas que retratan con sus simples trazos el caótico día a día de la urbe:

Estas películas fueron cómplices con el relato desarrollista y, de hecho, colaboraron en la difusión del modelo social de las clases medias, de la cultura del consumo masivo y del disfrute del ocio que, aunque de manera desigual y heterogénea, estaba instalándose en el país. La función narrativa de sus protagonistas fue la de presentarse como guías para una adaptación aceptable y ordenada al modelo señalado (Rincón Díez, 2012: 91)³¹⁸.

Huelga decir, visto lo visto, que el humor zafio y simplón es el mecanismo predilecto para demonizar el universo rural: recordemos al más reciente Gañán de *La hora chanante* (Ernesto Sevilla), reconvertido posteriormente en Marcial para *Muchachada nui*; las

³¹⁸ No queremos dejar de destacar dos párrafos finales del artículo que ayudan a completar estas ideas: «Las películas de *paleta* no propusieron un rechazo al contexto desarrollista ni criticaron el sueño de prosperidad económica. En el contexto de una sociedad empeñada en la transformación, estos relatos pretendieron ayudar a realizar un cambio ordenado. Subrayada la necesidad de encauzar y dirigir ese tránsito, las películas analizadas plantearon un modo de adaptarse a los cambios que no supusiera el abandono de los valores tradicionales, y de un orden moral en el que hombres y mujeres ocuparan su lugar [...] El cine popular ocupó un papel protagonista en el periodo *desarrollista* como productor y difusor de modelos identitarios normativos» (Rincón Díez, 2012: 100-101).

continuas intersecciones con lo campestre en muy diversos personajes creados por José Mota en las últimas décadas; o, también, las colaboraciones en *La vida moderna* de Pedro Lucha (amigo de la infancia de David Broncano cuando este aún vivía en Orcera, provincia de Jaén, que ofrece experiencias de la matanza y nos brinda sentencias como «el ajo es la viagra del siglo XXI»³¹⁹ o «una navaja se limpia con molla pan o con sangre»³²⁰). Son estos apenas tres ejemplos suficientemente conocidos como para certificar por sí mismos que la figura del habitante del mundo rural ha sido caricaturizada para conseguir la carcajada fácil, no solo de quienes habitan las urbes (y pueden, en muchos casos, desconocer las realidades del campo), sino también (ojo con esto) de quienes viven en los pueblos (que, en numerosas ocasiones, han llegado a reconocer los tópicos como realidades cotidianas, identificándose con la deformada máscara de la fábula).

Hay, por supuesto, y sería injusto no citarlas, algunas y muy destacadas ficciones que no han orillado estas geografías de la risa fácil. Es ineludible subrayar, por contraposición a *La ciudad no es para mí*, la película *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde (1951), que narra la llegada de una familia de aldeanos al Lavapiés de los años cincuenta, donde el emigrante es ubicado en el desamparo de un Madrid sucio y oscuro, desde el que reclama su propia dignidad y justicia³²¹. Precisamente sobre la realidad de esos nuevos arrabales brotó también la imprescindible novela de Martín-Santos, *Tiempo de silencio* (1962). Una visión un tanto más idealizada de lo rural es la que ofrece Berlanga en *Calabuch* (1956), aunque sin caer por entero en los tópicos anteriormente citados. Y, por supuesto, mucho más alejada de la realidad y colindante con cierto humor

³¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=bnJLR_sD02Y

³²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=yK7khTBPB6E>

³²¹ Dice Marcelino C. Marcos sobre el filme: «La lista de problemas sociales insinuados o mostrados explícitamente en *Surcos* incluye casi todos los mencionados: la precariedad de la vivienda connotada por las escenas que tienen lugar en el patio de vecinos, las colas en la oficina de colocación y la dificultad de los protagonistas para encontrar trabajo, el estraperlismo, el mercado negro y la venta ambulante clandestina, la existencia de un crimen semiorganizado que atrae con su promesa de dinero fácil a unos hombres ociosos, el hambre y la miseria representados por las colas de indigentes a las puertas del cuartel esperando comida y por los planos de edificios en ruinas, la constante presencia de niños sucios y mal vestidos jugando en la calle que actúan como masas sin control, las relaciones extramatrimoniales, la prostitución, etcétera [...] La tesis ideológica de la película se articula alrededor de dos ejes fundamentales. El primero de ellos es el que contrapone los valores morales sociales y religiosos tradicionales – representados por la vida rural, la familia, la autoridad paterna, la religión y la tradición y el orden– a otros opuestos a ella –la ciudad y sus masas desorganizadas, el individualismo egoísta, el dinero fácil, el capitalismo, lo foráneo– que amenazan su pervivencia. El segundo, de carácter más sociológico, consiste en un alegato contra el éxodo de población del campo a la ciudad, un fenómeno que estaba comenzando a tener importantes consecuencias para la estructura económica y la demografía españolas, y que el gobierno intentó primero detener y luego potenciar» (Marcos, 2015: 209-2012).

absurdo-surrealista, que no despierta la carcajada por las acciones *propias* de lo rural, sino por lo disparatado de la trama, es *Amanece que no es poco*, de José Luis Cuerda (1989). Por su parte, también el propio campo era capaz de narrarse a sí mismo gracias a la pluma, por ejemplo, de uno de sus más importantes escritores, Miguel Delibes, para ofrecernos, así, el otro punto de vista del éxodo rural: *La hoja roja* (1959), *Las ratas* (1962), *El disputado voto del señor Cayo* (1978) o *Los santos inocentes* (1981) podrían ser buenos ejemplos.

Y es que todo ello es, al fin y al cabo, una clara representación de la dualidad española frente a frente: la avanzada y cosmopolita, contra la aparentemente reaccionaria y agrícola; el asfalto, contra la tierra; la ciudad contra el campo. En definitiva, y por volver al inicio, lo que brotaba de aquellas interpretaciones sobre el impropio lanzado por Labordeta no era más que el miedo a lo desconocido: la materialización de la crisis de la oposición jerárquica binaria urbano/rural, sobre la que se ha sostenido la demografía española desde hace décadas. Lo curioso de ese *otro* (del otro rural, por así decirlo) es que no se ubica en lejanas e inaccesibles geografías (como ocurría con Oriente en las reflexiones de Said³²²) sino a la vuelta de la esquina. En este detalle se esconde, precisamente, un nuevo temor: la sensación de perder pie ante las convicciones aparentemente progresistas que jalonan lo urbano al observar los fantasmas de un pasado rural que a casi todos se nos aparecen con tan solo volver un par de ramas atrás en el árbol genealógico:

Esa es otra salvedad ibérica. La España vacía aparece de pronto nada más abandonar las ciudades. Treinta kilómetros más al norte de Fuentidueña, siguiendo la autovía A-3, se levanta el muro industrial de Madrid. El tráfico se densifica, se cruzan las autopistas, se suceden las urbanizaciones y las ciudades satélite, alternadas por

³²² En opinión de Said «el Orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente» (Said, 2008: 21). En Oriente se ubica lo extraño, lo que supera la norma occidental: «En Europa, casi desde los primeros momentos, Oriente fue una idea que rebasaba los límites del conocimiento empírico que se tenía sobre él» (2008: 88). Así, el orientalismo se estructura como «una forma de paranoia» (2008: 109), un conocimiento alejado de lo empírico. Un simulacro, en definitiva, o una representación externa que propone una verdad al margen: «Una línea de separación se dibuja entre los dos continentes; Europa es poderosa y capaz de expresarse, Asia está derrotada y distante [...] Europa articula Oriente; esta articulación es la prerrogativa, no ya de un titiritero, sino de un auténtico creador cuyo poder de vida representa, fomenta y constituye un espacio que, de otro modo, sería silencioso y peligrosos, que estaría más allá de las fronteras familiares [...] La racionalidad se ve minada por los excesos orientales cuyo misterioso atractivo se opone a los valores que parecen ser normales [...] El juicio existe para aprehender correctamente la fuerza de los poderes extraños y para acomodarse a ellos con habilidad. A partir de aquí, los misterios orientales se tornarán en serio, y sobre todo porque suponen un desafío para la mente racional occidental, que deberá ejercer de otra manera su ambición y su poder permanentes» (Said, 2008: 90-91).

polígonos con naves gigantescas, hipermercados y todas esas cosas que la gran ciudad necesita, pero no quiere en su centro, como vertederos, desguaces y almacenes. Apenas treinta kilómetros de cómoda autovía separan Fuentidueña del monstruo urbano, pero en Fuentidueña se vive como si ese monstruo no estuviera al lado. Hay una raya no imaginaria, un límite municipal, que establece el comienzo de la España vacía. No es un cambio progresivo, sino brusco. Cuando acaba el término municipal de Arganda del Rey, la meseta recupera su tono marrón y amarillo y el viento y el sol son los únicos señores, como lo han sido siempre. Pasado Fuentidueña se entra en la provincia de Cuenca. Allí, a sólo sesenta kilómetros del centro de Madrid, la densidad de población es de doce habitantes por kilómetro cuadrado, una de las más bajas de Europa. Esta densidad es menor que la de Finlandia, es propia del polo norte. Fuentidueña pertenece a la Comunidad de Madrid, pero sus habitantes viven en otro mundo (Del Molino, 2016: 31).

Es precisamente este libro de Sergio del Molino, *La España vacía*, el que hace añicos (añicos teóricos, se sobreentiende) definitivamente la puerta (o el enrejado, más bien) que separa(ba) los universos urbanos y rurales. O, en otras palabras, el que ubica en el debate público la crisis del campo (y, por ende, como si de dos caras de una moneda se tratase, la crisis de la ciudad). Forma parte este ensayo de esos pocos libros de no ficción que aparecen con el don de la oportunidad para (re)abrir cuestiones latentes y lanzarlas enérgicamente hacia el espacio del discurso público: es necesario, en muchas ocasiones, que alguien nos señale el problema, pues la perpetua y constante convivencia con él lo hace invisible a nuestros ojos. El éxito de *La España vacía* es, en definitiva, el grito de la España que ha sido vaciada: una última y desesperada llamada de socorro cuyo guante fue cogido, nada más y nada menos, que por Jordi Évole en el programa emitido el 12 de marzo de 2017 y titulado *Tierra de nadie*. Ambos productos pusieron voz y cara a una crisis que España arrastraba durante décadas y cuyas reivindicaciones tuvieron su punto más álgido con la manifestación «La revuelta de la España vaciada» celebrada en Madrid, que fue hábilmente convocada por las plataformas *Teruel existe* y *Soria ¡Ya!* el domingo 31 de marzo de 2019 en plena precampaña electoral de las elecciones generales del 28 de abril. No deja de resultar sintomático, en la línea de lo que aquí venimos explicando, que en el manifiesto escrito por la Red de Periodistas Rurales y leído por Manuel Campo Vidal y Paloma Zuriaga, el colectivo afirmara que el grito de la España vaciada había sido ya glosado en unas estrofas del famoso «Canto a la libertad» de José Antonio Labordeta. Más allá de este detalle, el discurso de los manifestantes fue absorbidos por los

representantes políticos, quienes atendieron en diversos actos de campaña a esa España vaciada (Santaeulalia, 2019). Aunque, es cierto, más que una aceptación de las propuestas contra la despoblación que se reclamaron desde las plataformas, los citados actos de campaña fueron más bien un intento de extraer rédito electoral³²³ en las pequeñas circunscripciones que, no lo olvidemos, son fundamentales para el posterior reparto de escaños en el Congreso y el Senado:

La Constitución de 1978 y el sistema electoral otorgaron a las provincias menos pobladas la capacidad para formar mayorías parlamentarias. La España olvidada y ridiculizada, la España de los paletos, de los crímenes y del bestialismo, tuvo una influencia política que ni siquiera bajo las carlistadas del siglo XIX había podido soñar. Formalmente, la culpa la tenía la necesidad técnica de corregir la proporcionalidad del sistema para no dejar sin representación los lugares menos poblados. Se estableció un modelo de circunscripciones provinciales que, en teoría, iba a propiciar que sitios como Zamora, Teruel o Soria tuvieran sus propios representantes y vieran sus intereses protegidos y defendidos en Madrid. Se argumentaba que un sistema proporcional puro dejaría fuera del juego parlamentario a la España rural, por lo que se refrendó la brecha entre el país urbano y el vacío, sobrerrepresentando los votos del segundo. Es decir, compensando su irrelevancia económica y social con una sobredimensión política. Esto se consiguió con la asignación de escaños por provincias. Mientras que en las áreas más pobladas la relación entre el porcentaje de votos y el de escaños era casi proporcional, en las menos pobladas esa relación se rompía. En circunscripciones pequeñas, que escogen a dos o tres diputados, el sistema se comporta como si fuera mayoritario. Es decir, la lista más votada se lleva la mayoría o la totalidad de los escaños, mientras las demás opciones se quedan fuera del parlamento (Molino, 2016: 42).

Otro de los detalles que nos indica que nos encontramos ante un fenómeno en constante evolución es el debate terminológico. Mientras que Sergio del Molino habla de «España vacía», diversos colectivos y plataformas como los anteriormente citados han

³²³ Dice Raúl Conde en *El Mundo*: «En todo caso, no es casualidad que el Gobierno haya esperado a las vísperas de los comicios para presentar una decepcionante Estrategia para el Reto Demográfico. Tampoco que Vox agite la caza y los toros como elementos identitarios del campo -una visión esencialista y reduccionista-; que el líder del PP prometa alta velocidad “en todo el territorio nacional”, como si ese fuera un modelo sostenible; que Podemos intente sacar rédito de todo a lo que pueda adosar el prefijo eco; y que Rivera agarre el morral para viajar a La Alcarria en busca de un partido con verdadera implantación nacional» (Conde, 2019).

preferido utilizar el concepto «España vaciada», añadiendo el matiz de responsabilidad en la ecuación y vinculándola con un desarrollo material e histórico de los fenómenos socio-políticos: «Hablar de *España Vacía* significa conocer objetivamente que en nuestro país siempre existió un problema de poblamiento en algunas zonas. Sin embargo, hablar de *España Vaciada*, significa reconocer que han sido las políticas de nuestro país la que han ido desangrando poco a poco al medio rural» (VV.AA., 2018).

Ahora bien, esa (esta) «España vaciada» (preferimos este último término por las connotaciones que añade) está ya demasiado acostumbrada a haber sido desatendida sistemáticamente y no acaba de creer ya en las promesas (por ejemplo, la negativa pública a la presencia de los políticos en la manifestación del 31 de marzo es clarividente en este sentido: «La gente no quiere aquí a los políticos. Es una protesta de los ciudadanos. Estamos así precisamente por su culpa», decía la portavoz de *Soria ¡Ya!* [Sosa Troya, 2019]). No se acepta, por lo tanto, que la problemática se vaya a solucionar desde la habitual verticalidad articulada desde las oposiciones jerárquicas binarias (por hablar con los términos deconstruccionistas de Derrida): ciudad/campo, urbano/rural, gobierno/pueblo, etc. Es justamente, en el «¡A la mierda!» de Labordeta, la ruptura de esa verticalidad lo que generó el distanciamiento y las reservas de la opinión pública. El político aragonés venía de simbolizar en *Un país en la mochila* la cercanía y ello era (y es) una forma de actuación sumamente inestable para una institución de poder como el Congreso de los Diputados, donde los representantes públicos gozan de determinadas prerrogativas (aforamientos, por ejemplo) que los ubican en posiciones de privilegio y donde siempre se ha mirado con recelo la entrada de «elementos extraños», entendidos como aquellos que provienen de clases sociales no privilegiadas: el poder del Congreso, al igual que el Congreso en sí, nace simbolizando las diferencias de clase social (el pueblo, la clase obrera, elige a una serie de representantes mediante votaciones periódicas que, en su mayoría, no pertenecen a su propio estrato para que los represente, puesto que la legitimidad, en términos de clase, la ostenta la burguesía). La reivindicación del mundo rural para intervenir en la crisis necesita, precisamente, la horizontalidad a la que se accedería con la eliminación de las oposiciones jerárquicas antes comentadas: su gesto es más el del Labordeta de *Un país en la mochila* que el de las Misiones Pedagógicas de la República; más la trabazón, que lo mesiánico:

Un país en la mochila se mantuvo cinco años en antena, creando una audiencia fiel y haciendo de Labordeta un personaje muy popular. Había un fondo etnográfico

evidente, casi una investigación folclórica, pero lo importante era el redescubrimiento del paisaje, la mirada llana y sin condescendencias hacia las gentes del campo. No quería redimirlos ni salvarlos, ni tampoco revolcarse en los tópicos ni hacer humor paleta. Simplemente, los mostraba [...] Labordeta no iba a enseñar poesía a los nativos ni tampoco quería asustar a las señoritas de ciudad exhibiéndoles un catálogo de monstruosidades campesinas. Sólo paseaba entre pueblos, comía un poco, charlaba brevemente con alguien, se paraba ante una iglesia románica y seguía caminando (Molino, 2016: 53-54).

Parece evidente, visto lo visto, que el tema está sobre la mesa y que el discurso público problematiza la ruralidad y se ha detenido a pensar en ella. Ahora bien, si hablamos de representaciones ficcionales de lo rural (poéticas, narrativas, etc.) en la actualidad, lo que nos encontramos es con un fenómeno hasta cierto punto contrario al de los éxodos rurales causantes de la despoblación: el «neorruralismo». No es este un concepto nuevo, sino que ya fue definido hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta como el fenómeno de instalación en el campo de un colectivo mayoritariamente joven y procedente de las zonas urbanas (García, 1977; Chevalier, 1981). Inicialmente, se trató, como expresaron Hervieu y Leger (1979), de un flujo migratorio hasta cierto punto contracultural surgido a partir del Mayo del 68 en que grupos de jóvenes contrarios a las ideas de progreso capitalistas optaban por instalarse en pequeños núcleos de población: se habla no tanto de retorno o de vuelta (puesto que la inmensa mayoría de ellos no habían habitado antes el pueblo) sino de una marcha que, en aquel momento, estuvo cargada de tintes utopistas e idealistas: «Ante la crisis, el paro, la contaminación, la burocratización generalizada de la vida social, los inmigrantes de la utopía recurre a la tierra, a la naturaleza, a un mundo rural magnificado por su imaginación, símbolo de armonía, de solidaridad, de comunidad» (Hervieu y Léger, 1979: 9). Dice Nogué i Font:

Nos encontramos, por tanto, ante un movimiento migratorio singular, que afecta de nuevo al mundo rural, cargado de un gran contenido ideológico y que se produce después de una decisión y elección voluntarias de sus protagonistas. Al contrario del éxodo rural, forzado y provocado por los propios mecanismos que ha generado el capitalismo industrial, este movimiento se sitúa y actúa en parte fuera de la lógica del sistema [...] No se desea alcanzar una productividad cada vez mayor, sino una forma de trabajar cada vez más placentera y humana. Se desea controlar todo el proceso de producción (Nogué i Font, 1988: 146).

Ya Rousseau ensalzaba en el *Emilio* el retorno al estado natural del hombre (retomando viejos tópicos ya presentes en la literatura europea desde la Edad Media) y los socialistas utópicos del XIX (Robert Owen, Charles Fourier o Cabet) construyeron experimentos de vida en comunidad en áreas rurales, como un medio de rechazo al capitalismo imperante materializado en el *American way of life*. Esta nueva territorialidad (Nogué i Font, 1988: 154-156) dispone una nueva «integración ideológica con el espacio» que, frente a las acepciones paternas de lo urbano (Estado, civilización, etc.), tal y como dijera Rodríguez Eguizabal y Trabada Crende (1991), focaliza en las connotaciones maternas de lo natural: las relaciones hombre/naturaleza y las relaciones hombre/hombre (dirimidas, estas últimas, en los fundamentales elementos del *grupo* y de los *trabajos comunitarios*) que persiguen, en sus rehabilitaciones simbólicas y funcionales (1991: 81-83), «motivaciones ecologistas» (1991: 79), «motivaciones economicistas» (1991: 79-80) y «motivaciones de refugio» (1991: 80-81). Aunque, nos dicen ambos investigadores, en un primer momento «los repobladores aparecen como unos intrusos, unos seres extraños de costumbres nada morales que alteran los valores tradicionales del espacio rural» (1991: 84), finalmente «los nativos se van dando cuenta de que la experiencia que desarrollan estos jóvenes es seria y la aceptan; además acaban por agradecer la presencia de nueva savia en la comarca, que rejuvenezca la población» (1991: 85) hasta producirse, continúan, una aceptación por parte de los repobladores de la realidad del espacio rural y de sus códigos (sin, por ello, abandonar los propios).

Ya desde los inicios del movimiento, podemos identificar diversas concepciones de la vuelta y/o la marcha hacia las geografías rurales. En este sentido, María José Morillo y Juan Carlos de Pablos identifican, en un reciente estudio sociológico, al menos dos materializaciones de lo neorrural. Por una parte, dicen, nos encontramos con los «neorrurales utópicos», cuya ruptura con la urbe está localizada en el tiempo y vinculada, habitualmente, a la pérdida de empleo o a problemas familiares: «Observan en el entorno rural una oportunidad para desarrollar un nuevo proyecto de vida, de más contacto con la naturaleza, mayor tranquilidad, que sus hijos puedan subir a los árboles, conocer los animales de manera diferente, consumir productos naturales, respirar aire puro o jugar en la calle con libertad» (2016: 100-101). Por otra, los «neorrurales utópicos», que «tienen unos principios más radicales, una visión no solo mucho más arraigada, sino más crítica con la sociedad en general y procuran con su huida una ruptura de mayor alcance [...] tienen conciencia de ser pioneros y presumen de ello» (2016: 101). La diferencia se

encuentra, al cabo, en una cuestión entre el estilo de vida (pragmáticos) y los principios ideológicos (utópicos), aunque ello no evade, en ninguno de los dos casos, un cierto poso de «ideal de vida sencilla» (2016: 101), cuya imposibilidad de asunción está vinculada a un «atravesamiento de la fantasía» lacaniano. Es curioso que, en este sentido, sea el Zizek que reflexionó sobre los atentados del 11 de septiembre en Nueva York (imagen prototípica de lo urbano) el que nos permita comprender este detalle: si el 11S esa aparición fantasmática tantas veces ficcionalizada entró en nuestra realidad rompiéndola en pedazos, ahora, con el éxodo hacia lo rural, lo que sucede es que el sujeto penetra desde la fantasía auto-generada (idealista en tanto se fundamenta en una visión del campo marcada por lo ficcional-ideológico) hacia la realidad material de lo rural (que dista enormemente de lo figurado), de lo que emerge, así, un choque directo con lo real. Si en Zizek se cumplía lo profetizado por las representaciones ficcionales, en lo neorrural se quiebran los mundos ficcionales idealistas que habían construido la visión del sujeto con respecto a lo real (su ideología, si se quiere, en términos althusserianos). «¿Dónde he visto yo eso una y otra vez?», se cuestiona Zizek (2002: 19); ¿Dónde *no* he visto yo esto?, acabarán por cuestionarse muchos de los neorruralistas: «Siempre se imagina uno idílico las cosas, pero la realidad no es tan fácil», dice una habitante neorrural de las Alpujarras después de veinte años regentando un negocio de hostelería (Morillo y Pablos, 2016: 102).

En tanto discurso social publicitado (una rápida búsqueda nos aporta decenas de ensayos que han seguido la línea de *La España vacía* de Sergio del Molino, aprovechando el tirón editorial de este y el interés público generado) y difundido (fijémonos, simplemente, en las noticias de prensa antes aludidas, que son tan solo unas pocas de las cientos que se han ido publicando), las reflexiones sobre lo rural (esto es, sobre la imbricación del territorio y sus problemáticas en la España contemporánea) han salpicado numerosos productos culturales recientes que tras el sonido del fenómeno cumplen la función de eco y, a su vez, otorgan un aparataje simbólico-ficcional a las ideas desarrolladas en los textos ensayísticos y en los análisis críticos. En este sentido, cabría preguntarse: ¿cuál es, entonces, la visión de lo rural que se explicita en la poesía neorruralista? ¿Se asume un punto de vista idealizado o se atiende, más bien, a la realidad material? ¿Hay en ello un gesto de horizontalidad (Labordeta) o trasluce más bien una voluntad mesiánica (Misiones Pedagógicas)? ¿Desde dónde se habla del mundo rural: se toma la voz desde lo urbano (Sergio del Molino) o se expresa desde sus propias geografías (de nuevo, Miguel Delibes o los hermanos Labordeta)?

El discurso social y político sobre el universo rural ha influido, sin duda, también en los procesos creativos de los poetas, cuyas obras comenzaron a transitar esas «olvidadas» y vaciadas geografías, generando así una tendencia neorruralista que, si bien no es nueva (puesto que existen en la historia de la poesía española algunos referentes fundamentales) sí podemos considerar novedosa (a nivel temático, al menos) en un campo literario que desde hace décadas había ubicado mayoritariamente las ficciones poéticas en la urbe: la ciudad se había convertido metonímicamente en el *teatro del mundo*, y claros ejemplos de ellos son el realismo sucio de Wolfe, de Iribarren o de Pablo García Casado, así como, por supuesto, la inmensa mayoría de las composiciones de la poesía de la experiencia (no en vano, Luis García Montero tituló una de sus antologías parciales más leídas *Poesía urbana*). España había entrado de lleno en la (pos)modernidad y la globalización tras la muerte de Franco, en un proceso exprés de apenas unos años que en otros países había durado décadas. El rápido tren del progreso capitalista generó en los autores la necesidad de mostrar universos ficcionales cuyos paisajes y anécdotas remitieran a lo más estrictamente contemporáneo. Y ello, para la inmensa mayoría, estaba simbolizado por la vida urbana. Los *seres normales* sobre los que teorizó Luis García Montero (1993b) no eran grandes héroes (al estilo de los personajes de la épica), sino la clase media (eminentemente urbana) que, como dejaron patente los análisis de Alicia Bajo Cero (2019), caminaba por aeropuertos y estaciones, visitaba hoteles ubicados en grandes urbes, atravesaba la ciudad en el asiento trasero de un taxi, etc. Lo rural en la literatura quedaba, por tanto, en un segundo o tercer plano (al que se recurría, en contadas ocasiones, para reflexionar nostálgicamente sobre la infancia: siguiendo una línea ya trabajada por Jaime Gil de Biedma³²⁴), al igual que sucedía a nivel socio-político. Mientras el campo se despoblaba y empobrecía, España se centraba en ofrecer una imagen exterior urbanita de concordia y unidad, a partir de la realización de grandes eventos que tuvieron sus sedes en las ciudades: el Mundial de fútbol de 1982, la Exposición Universal

³²⁴ Recordemos, por ejemplo, la representación de la infancia en los pueblos segovianos, nuclear en poemas como «Intento formular mi experiencia de la guerra», en el que leemos: «Fueron, posiblemente, / los años más felices de mi vida, / y no es extraño, puesto que a fin de cuentas / no tenía los diez [...] A salvo en los pinares / pinares de la Mesa, del Rosal, del Jinete» (1998: 122). El propio Gil de Biedma, en la pequeña nota biográfica de la solapa del libro, afirma: «Nací en Barcelona en 1929 y aquí he residido casi siempre. Pasé los tres años de la guerra civil en Nava de la Asunción, un pueblo de la provincia de Segovia en donde mi familia posee una casa a la que siempre acabo por volver. La alternancia entre Cataluña y Castilla, es decir: entre la ciudad y el campo —o, para ser más exacto, entre la vida burguesa y la *vie de chateau*—, ha sido un factor importante en la formación de mi mitología personal» (1998: solapa).

de Sevilla en 1992 y, por supuesto, los Juegos Olímpicos de Barcelona, también en ese mismo año.

Es así como lo rural, cuya crisis había sido desterrada hacia los márgenes, en un intento de silenciarla comenzó a tener cada vez menos presencia en la poesía (sin pensar, como suele suceder, que los fantasmas siempre retornan). Es significativo, por ejemplo, que cuando Pedro M. Domene en su reciente *Neorrurales. Antología de poetas del campo*³²⁵ intenta realizar una pequeña genealogía necesita focalizar no tanto en lo rural como problema que requiere de una reflexión, sino en el tratamiento del paisaje, desde una óptica, eso sí, idealizada: «La visión, la mirada sobre el paisaje rural queda relacionada con la sublimidad, la apacibilidad, la inquietud, la ternura misa que provoca la recuperación de una poética de lo rural para lo que es necesario ayudarse con una extrema sensibilidad humana» (2019: 15). Es el caso de la poesía romántica, dice, de Enrique Gil y Carrasco o de Rosalía de Castro, quienes «convierten sus versos en pura expresividad» (2019: 15); de Joan Maragall, «que supo hablar del mar y la montaña con palabras emotivas y sencillas» (2019: 15); o del modernismo de Juan Ramón Jiménez que también influyó en la Generación del 27 (Gerardo Diego, Vicente Aleixandre o Rafael Alberti, da como ejemplos), cuya estela se prolongaría en el paisaje de guerra y posguerra de Miguel Hernández (2019: 15). De aquí salta Domene al bucolismo garcilasista de Leopoldo Panero y señala *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez, como una nueva forma de expresar la visión del campo y de la naturaleza a partir de unas composiciones de gran valor simbólico y expresivo que se plasmaron en «textos rítmicos y melódicos respecto a la vida rural, y el ruralismo en general, aunque sus versos muestran un paisaje campestre, un mundo rural de reminiscencias sociales» (2019: 16). En los más recientes ejemplos sobrevuela a Félix Grande (*Las piedras*), a Diego Jesús Jiménez, a Antonio Colinas (*Preludios de una noche total*) o a Julio Llamazares (*La lentitud de los bueyes y Memoria de la nieve*), así como a Olvido García Valdés, Miguel Galanes, Álvaro Valverde o Vicente Valero, quienes «sienten nostalgia o preocupación por sus tierras, por los campos que dejaron, un espacio vivido ahora, o mejor, contemplado desde una óptica

³²⁵ *Neorrurales* es, en sí misma, un nuevo intento de genealogía de lo rural en la poesía, al recoger la obra de, según Domene, tres generaciones de autores: una primera que incluye a Alejandro López Andrada (1957), Fermín Herrero (1963) y Reinaldo Jiménez (1969); una segunda en la que se insertan Sergio Fernández Salvador (1975), Josep M. Rodríguez (1976) y David Hernández Sevillano (1977); y, una tercera que cuenta con Hasier Larretxea (1982) y Gonzalo Hermo (1986).

o perspectiva urbana muy moderna, nada rural» (2019: 16-17)³²⁶. En definitiva, lo presumible según lo dicho anteriormente: el mundo urbano narrando lo rural en clave de nostalgia o de paraíso perdido.

Curioso es que en esta rápida genealogía Pedro M. Domene decida dejar fuera a Miguel de Unamuno más afín a la Institución Libre de Enseñanza o al Antonio Machado de *Campos de Castilla* (que, si bien son citados en el párrafo inicial del volumen, no son recogidos en el recorrido histórico que hemos comentado en las líneas anteriores³²⁷), al igual que sucede con poetas más recientes, como Antonio Gamoneda³²⁸, Juan Carlos Mestre (*Antífona de otoño en el valle del Bierzo*³²⁹), José Vidal Valicourt (que escribió

³²⁶ Es Sergio del Molino quien establece una relación muy interesante entre las primeras obras de los ochenta y noventa escritas por algunos de estos escritores con la creación de determinadas mitologías de lo rural que en muchas ocasiones poco tienen que ver con la realidad material de la España vacía: «Como los del realismo mágico, los escritores de querencia rural que surgen en España a finales de la década de 1980 y principios de la de 1990 construyen unos mitos que no tienen contraste con la realidad inmediata. Hablan de pueblos desaparecidos, de vidas del pasado o de situaciones tan grotescas que traspasan lo verosímil. Sin embargo, narran un universo compartido. Son escritores y cineastas que proceden de la España vacía. Al trabajar con ella en sus ficciones, en realidad, están hablando de sí mismos. De su propia infancia. De sus propias nostalgias. Sus obras son decantadores de un vino cuyo sabor y aroma está fijado en la pituitaria de casi todos los españoles. Es un país perdido, irreconocible en el nuevo de puertos olímpicos, restaurantes de diseño y trenes de alta velocidad, pero muy vívido en el Geist familiar. Como el libro de Zagajewski. Por eso Julio Llamazares empieza *La lluvia amarilla* diciendo que Ainielle existe. Nunca ha dejado de existir» (Molino, 2016: 53).

³²⁷ Leemos al inicio: «El paisaje, la tierra en su sentido más poético es un estado espiritual, y para Miguel de Unamuno el campo se traduce en una auténtica metáfora que, en un sentido figurado, se acerca a la visión más humanizada del hombre; en su obra *Por tierras de Portugal y España* (1911), afirma que “el sentimiento de la naturaleza, el amor inteligente, a la vez que cordial, al campo, es uno de los más refinados productos de la civilización y de la cultura”. Antonio Machado escribió sobre la luz, el color, el cielo, los cultivos y la vida, y en sus sencillas enumeraciones afirmaba: “Campo, campo, campo. / Los olivos grises, / los caminos blancos”» (Domene, 2019: 13).

³²⁸ El mundo de *Descripción de la mentira*, dice José Antonio Llera (2002: 58), se nutre de la distorsión y el contraste, de ahí que sea frecuente la súbita inclusión de un léxico perteneciente a la esfera rural en un contexto filosófico, tal y como podemos apreciarlo en versos como los siguientes: «La naturaleza de los cuerpos es fingir la existencia y este conocimiento es el fin de un espíritu rodeado por ávidas gallinas en los preámbulos» (1987: 282). El propio Gamoneda ha hablado en algunas ocasiones sobre ese aire rural de su poesía: «El componente agrario de mi poesía. Pues sí. Yo la niñez la viví en una zona suburbial de León donde ya empezaba la zona agraria. Y yo, los animales, los establos, los cultivos... yo no fui prácticamente un niño de ciudad; estaba el río Bernesa y estábamos de este lado del río, y aunque viviéramos en lo que administrativamente era León decíamos vamos a León. Debajo de mi casa estaban los establos; enfrente, los campos... No tengo más que decir» (Taracido, 2001).

³²⁹ En una temprana reseña sobre *Antífona de otoño en el Valle del Bierzo*, Florencio Martínez Ruiz afirmaba que Mestre «recoge en sus poemas ese “elan” ambiental y existencial asumido por los narradores y poetas de aquella tierra [...] El Valle del Bierzo se nos revela en toda su profunda intimidad, con la fortuna de evitar las literarias mitificaciones. El paisaje es revelado por la memoria sin rasparle ninguna de sus lozanías ni irradiaciones, casi incontaminado» (1986: 56). Curioso es que en fechas tan tempranas ya se estableciera una genealogía sobre lo rural en la poesía (principalmente leonesa) que, a grandes rasgos, es bien similar a la definida por Pedro M. Domene: «En tanto el premio Adonáis sigue su marcha o medita en su relanzamiento, su última convocatoria nos trae, junto a la confirmación poética de Juan Carlos Mestre, la realidad de lo que podríamos llamar una “escuela leonesa” de poesía. Hace tiempo que el mesetarismo se concretaba en el alto páramo, en una dulzura paisajista, en un ruralismo surrealista, realmente paradisiacos. Las gallinas de ese tono las impuso, sin duda, el fluido lírico de Julio Llamazares –de *La lentitud de los bueyes*, su última obra–, que había bebido de buenas fuentes. No está alejado de toda esta

Meseta en 2015³³⁰), Juan Vicente Piqueras (que publicó *Padre* en 2016) o Amalia Iglesias (*La sed del río*, también de 2016³³¹).

En cualquier caso, y siguiendo de nuevo lo explicitado en el prólogo, la concepción de Domene sobre la poesía neorruralista no parte de un posicionamiento crítico que posibilite una reflexión desde los versos sobre las numerosas crisis a las que se enfrenta la España vaciada, sino, más bien, una visión un tanto idílica (tras la senda, si se quiere, del monólogo de Don Quijote sobre la Edad de Oro o del guevariano *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*) que esconde, en el fondo, una mirada museística: lo rural, el campo, parece estar ahí para ser fotografiado o presenciado, pero no existe la posibilidad de intervenir sobre ello. Se despoja así a la poesía de todo valor de participación histórica, en tanto discurso, en los procesos materiales que han vertebrado los desarrollos socio-políticos en la España contemporánea, y se tiende, por consiguiente, a perpetuar el idealismo:

Ahora, en un tiempo donde la poesía rural sigue siendo observada con cierto recelo, con un indisimulado desdén, por parte de la crítica especializada y, sobre todo, por un gran número de lectores, los poetas aquí seleccionados apuestan por la inspiración de la naturaleza y escriben desde esa amplia perspectiva que les proporciona el campo, aunque nunca se apropian del paisaje para expresar su intimidad, sino que pretenden dejar constancia de su amor por los caminos polvorientos, los barrancos y las veras, la visión de los jaramagos y el canto de los abejarucos, de las retamas y los álamos, y se asombran ante esa inmensidad que les proporciona una mirada sobre los trigales. Recrean aquellas cosas singulares, captan su misterio, las comprenden y las hacen suyas; son, en definitiva, eso, las cosas esenciales del campo (Domene, 2019: 17).

emanación enraizadora Antonio Gamoneda, poeta que marca, aún más que Antonio Colinas –en una vía más culturalista y romántica–, el camino a seguir: la identidad y la raíz a un tiempo de las propias vivencias» (1986: 56).

³³⁰ Para Sergio del Molino, *Meseta* es fruto de un viaje por la España vacía, «una actualización posmoderna de la actitud de Machado, pero, donde el poeta sevillano veía trazos de historias y pasados, Vidal Valicourt solo ve presenta. La devastación que contempla es contemporánea, no inmemorial. Por eso escribe “Las agencias inmobiliarias venden silencio como valor añadido”. Su viaje es, como todos los viajes literarios de hoy, intimista» (Molino, 2016: 168).

³³¹ En opinión de Vicente Luis Mora, *Padre* imita en ocasiones las hablas rurales desde un posicionamiento «carente por completo de esencialismo, donde el apego a lo rural solo aparece en la forma de la nostalgia familiar, de añoranza al padre y no de la aldea» (2018: 215). El libro de Amalia Iglesias, por su parte, retrocede «a sus antecedentes familiares y geográficos rurales, incorporando incluso unas bucólicas en la parte final del poemario» (2018: 215), lo cual indica, de hecho, una concepción idílica y nostálgica de lo rural.

Es precisamente este recurso a las *esencias*, es decir, a los elementos inmutables de lo rural, lo que cierra el acceso crítico a lo nombrado pues, como se sabe, lo esencial es eterno y el recurso a los inmutables acaba por cercenar toda posibilidad de problematización del objeto sobre el que se reflexiona. Así lo vemos, por ejemplo, en los siguientes versos de Fermín Herrero:

En cualquier fuentecilla del monte está
el misterio, la creación. Las palabras
que oíste son mentiras repetidas,
mercancía, artificio. Ya lo ves, lo natural
fluye, se da; se da la conjunción que eleva
sin intérpretes ni retórica y bien está
que así sea. Y que pase. De manera que alejarse
es no volver, qué lástima el río
que ha sido manadero, qué lástima.
(Herrero en Domene, 2019: 42).

Hablamos, por lo tanto, de un universo que parece haber quedado anclado en un tiempo sin tiempo, en una suerte de infinito pasado que habita en el presente («la lluvia desdibuja los objetos mordidos por la herrumbre», dice Alejandro López Andrada (e Domene, 2019: 26). La palabra en el tiempo de Machado se paraliza, la historia no discurre en las geografías de la España vaciada que retratan estos versos y los poemas se convierten, así, en fotografías de lo eterno, desterrando las posibilidades de participación en la materialidad de lo histórico, como se deja entrever en el poema «Vides», de Reinaldo Jiménez:

El aliento del frío ha incendiado estos campos.
Arde rojo diciembre entre las vides.

Qué fuego extemporáneo en la mirada.

Qué impetuosa sed nos hace
raíz del pensamiento al contemplarlos.

Remontamos el curso de la savia,
se eleva nuestra fe
hacia algún reino mineral que fuimos,
hasta que un vino inmemorial nos ciega.

Bebe la sed del hombre
este vino solar contra lo oscuro.

Sigue ardiendo diciembre entre las vides rojas.
(López Andrada en Domene, 2019: 55).

Hay, hasta cierto punto, un cariz mesiánico: el poeta deviene poseedor de la palabra y en ese transitar por los parajes de lo rural explicita, en ocasiones, su soledad, que

simboliza, en el fondo, la imagen romántica y un tanto nietzscheana del escritor como ser superior (como caminante sobre el mar de nubes, enfrentado a la sublimidad de la naturaleza, de origen kantiano): «Nadie me entiende; por eso tengo alas / y aún me refugio en la musgosa paz / del búho feliz entre los peñascales / o en el sigilo de los petirrojos bajo el temblor violeta / de las sombras / que aún regurgita el sol de mi niñez, donde aún reside la única verdad», dice de nuevo Alejandro López Andrada (en Domene, 2019: 27)³³². Para esta primera generación de poetas neorrurales, en opinión de Domene, «los espacios rurales que existieron viven en un plano distinto a la realidad actual, y así la tierra, los montes, los pájaros, las fuentes, o los caminos del bosque habitan sus versos, cargados de emoción bucólica y bagaje lírico, reconstruyendo el tiempo antes vivido con una pulcra y pausada nitidez» señalando «una naturaleza en su renovación y en sus caducidades, el vínculo primigenio y esencial entre la tierra y los seres que la habitan» (2019: 17-18). De forma similar sucede con la llamada segunda generación, conformada, para el antólogo, por Sergio Fernández Salvador, Josep M. Rodríguez y David Hernández Sevillano (nacidos en la segunda mitad de los setenta), quienes «sienten la naturaleza como espejo del alma humana, porque saben que sus enseñanzas y dones inagotables la convierten en un tema infinito, conscientes, como el poeta Friedrich, pintor realista y romántico, que afirmaba cómo cada manifestación de la naturaleza [...] puede llegar a ser tema del arte en general» al comprenderla no restringida «al medio físico, sino a la relación de este con el hombre» (Domene, 2019: 17). A nuestro parecer, es «Los motivos del poeta», de David Hernández Sevillano, el poema que llega a plasmar con más detalle esta concepción de lo poético:

Es doce de febrero.
Estoy sentado frente a la ventana.
Miro los olmos y la tierra.
La escarcha que la noche espolvorea
va desapareciendo poco a poco
y juegan los jilgueros entre tanta belleza.
Es cierto que en sus alas
tiene sentido cada movimiento,
buscan salvar la vida en cada vuelo:
alimentarse,
huir,

³³² Este gesto fue explicitado por Alejandro López Andrada en la poética que escribió para *Neorrurales*, en cuyas líneas, además, queda patente la evasión y la voluntad de hablar en nombre de otros: «Cuando escribo poesía hago de médium y, a través de mi voz, fluyen nombres de otra época, palabras y espacios rurales que existieron y viven en un plano distinto a esta realidad. De tal modo que no suelo ser yo quien escribe, sino otros (la tierra, los montes, los pájaros, las fuentes, los caminos del bosque, los muertos familiares) los que lo hacen por mí devolviéndome su halo, reconstruyendo el tiempo en que viví con una pulcra y pausada lucidez» (Domene, 2019: 22).

buscar pareja...
Pero es verdad, también, que a nuestros ojos
esos trayectos rápidos y esquivos
parecen una danza antojadiza,
un baile caprichoso,
un alarde jovial
sin voluntad alguna.
Son las cosas sencillas por las que gira el mundo
y, al igual que los juegos del jilguero,
escribir un poema puede salvar mi alma.
(Hernández Sevillano en Domene, 2019: 106).

Bastante similar es la visión de Sergio Fernández Salvador, también con poemas figurativos que, a partir de la visión de lo natural y lo rural, permiten asentar una reflexión personal del hablante lírico: «Hoy vuelves a la casa de tu infancia. // Después de tantos meses, todavía con lastre / de claustros, tutorías, tonterías / y un vago sentimiento de traición // regresas a sus muros de caliza / y también hacia ti. Ahí siguen todos, / en el patio infinito, como siempre» (2019: 81). Sería injusto, sin embargo, no remarcar la notable diferencia entre estos dos y Josep M. Rodríguez, para quien la utilización de lo rural-paisajístico tiene un cariz mucho más simbólico que material, tras la estela de Claudio Rodríguez en *Don de la ebriedad* y de cierta tradición oriental (sobre todo, la japonesa del haiku, tan ligada a la plasmación simbólica de lo natural [Rivero Taravillo, 2016: 141-146]):

Tengo tendencia a generalizar:
por eso escribo «bosque»
aunque sé que no hay dos árboles iguales,

por eso escribo «yo».

Y sin embargo a ratos me construyo.
Y sin embargo a ratos me derribo.
O incluso las dos cosas:

como un niño que nace
en un barco que se hunde.
(Rodríguez en Domene, 2019: 95).

Quizás, consciente o inconscientemente, lo que vienen explicitando estos poetas a partir de la vuelta a lo rural es un cierto retorno de la liquidez baumaniana a una solidez todavía presente en los vínculos y las formas de vida del universo rural. Frente a la *aceleración* (Virilio, 1997), la *velocidad* (Virilio, 1997b) y el *presentismo* (Hartog, 2007) acuciantes en las actuales sociedades contemporáneas (cuyo símbolo principal es la urbe: ya lo explicitó Roger Wolfe con el título *Días perdidos en los transportes públicos*, de 1992), los versos anteriormente destacados ponen en primer plano una suerte de regreso

a la aparente paz y tranquilidad de los campos: una especie de actualización, también idealizada, de la apartada senda de Fray Luis de León. Ahora bien, dicho argumento es, hasta cierto punto, una falacia, puesto que no acoge las problemáticas del mundo rural, sino que traslada a las geografías de la España vaciada las preocupaciones del universo urbano en el que habitan los poetas comentados. ¿Sucederá lo mismo con los creadores más recientes? Antes de responder a esta pregunta, sin embargo, queremos dejar constancia de un detalle más de *Neorrurales*. No hablamos, aquí, de un compendio programático (a pesar del etiquetado), puesto que no acaba de perfilarse una generación poética. Estamos, más bien, ante una antología de tipo diacrónico (con voluntad de creación de una genealogía) que focaliza más en la temática de las composiciones que en las estéticas presentes. Así, aflora una nueva pregunta: ¿Está la poesía neorrural proponiendo una nueva estética o, por el contrario, está haciendo uso de técnicas anteriores para cambiar el foco y el objeto de reflexión del poema? ¿Hablamos únicamente de un cambio de escenario o este movimiento hacia las geografías del campo también implica un planteamiento estético-lingüístico diferenciado? En cualquier caso, la propia existencia de *Neorrurales. Antología de poetas del campo* nos indica ya una cierta tendencia en la institución literatura a (re)abrir unas sendas que hace apenas unos años se creían intransitables (llenas de maleza, si se quiere). Y ello es ya significativo de que existe en la crítica actual la necesidad de cartografiar estas geografías para al menos constatar las direcciones que está tomando la poesía en España.

Por lo tanto, para realizar un análisis en profundidad de los últimos poemarios de tendencia neorrural, hemos preferido establecer una clasificación dual que nos permita comprenderlos con mayor detalle y profundidad. Por una parte, analizaremos aquellos poemarios que escriben lo rural desde lo urbano; por otra, aquellos que plasman lo rural desde lo rural. Consideramos que es esta una diferenciación necesaria para reflexionar sobre los modelos de mundo ficcionales que se crean en las diferentes obras poéticas: no es lo mismo, y qué duda cabe, escribir desde la España vaciada (conociendo de primera mano las experiencias y problemáticas del mundo rural) que hacerlo desde lo urbano (bien a partir de la rememoración nostálgica, bien a partir de experiencias puntuales o bien a partir de los discursos públicos sobre el mundo rural). La toma de posición del escritor es fundamental para definir el tratamiento de la ruralidad: desde dentro o desde fuera. Ya Sergio del Molino dio cuenta de ello en aquel ensayo un tanto fundacional del fenómeno y quiso explicitarlo al inicio para que la lectura posterior se viera ya matizada por ello:

Como habitante de la España urbana, asumo sin remedio el punto de vista del inglés que se compra una casa en Gales. No pertenezco al lugar y tiendo a idealizarlo, a caricaturizarlo o a explotar su pintoresquismo. Pero, como autor de este libro, estoy obligado a entender también a los galeses que me queman la casa. Por qué me odian, por qué no me quieren allí. Tendré que revisar la historia, hacer kilómetros con el coche, volver a leer con mucha atención toda la literatura que leí distraído cuando no sabía que iba a escribir este ensayo. Mi propósito no es tanto evitar que me quemem la casa de vacaciones, sino contemplar sus ruinas sin asombro, con las manos en los bolsillos y no en la cabeza (Molino, 2016: 9).

El hecho de que no encontremos, en la inmensa mayoría de ocasiones, la explicitación del lugar desde el que se escribe en los poetas que a continuación trataremos es ya bastante reveladora de una voluntad de aparente objetividad o, mejor, de la sensación por parte de los escritores de que, se tome la palabra desde donde se tome, siempre se puede hablar en los mismos términos de la experiencia de lo rural. Esto es, como si no se tuviera en cuenta, de nuevo, lo que ya Sergio del Molino defendió, que «los códigos se han roto y es imposible la comunicación. Para comprenderse hace falta aprender el idioma, empezar desde el principio» (2016: 47).

Este intento de recuperar los códigos se atisba, en cierta medida en el libro de de Juan Carlos Reche (Córdoba, 1976) *Los nuestros* (2016b), aunque también esté presente en *Una paz europea* (2016), de Fruela Fernández (Langreo, 1982), quienes «intentan el imposible rescate a través de la reconstrucción poética de las hablas rurales en los poemas» (Mora, 2018: 215-216).

Los nuestros es un poemario polifónico en el que aparecen diversos personajes y protagonistas, sin nombres propios, que refrendan una idea de Juan Carlos Reche ya comentada en páginas anteriores: que es justamente en la búsqueda de lo colectivo donde se halla una de las principales líneas de fuga de la poesía actual (2016a: 17). Dice uno de sus poemas: «Aquí habla la gente / que no sabe leer ni escribir / la gente que yo quiero» (Reche, 2016b: 18). Se ha hablado, en esta línea, de que Juan Carlos Reche recurre a lenguaje popular (Jiménez, 2017; García Román, 2017), materializado a partir de un intento de imitación del habla cordobesa (López Gallego, 2016) y del cante flamenco (Benítez Aria, 2016), desacertada según Vicente Luis Mora (2018: 216). Muy certeras son, en este sentido, las palabras de José Manuel Benítez Aria:

En este caso, el poeta se enfrenta a una vieja carencia histórica de la poesía española: su incapacidad para incorporar efectivamente, sin incurrir en el subproducto regional o en el mero pintoresquismo léxico de un Gabriel y Galán, por ejemplo, el registro coloquial y las inflexiones del habla local. Otra cosa es el famoso «tono conversacional», que a la postre no es más que una elegante ficción de oralidad. Reche, por el contrario, no solo incorpora coloquialismos léxicos y sintácticos [...] sino que también recoge algo del carácter alusivo y sincopado del habla coloquial, entreverada de arcaísmos y palabras coyunturales, de cínicas constataciones e inesperadas ternuras (Benítez Aria, 2016).

Creemos, aquí, que es necesario problematizar el traslado a lo literario del habla del pueblo, puesto que ello implica la ficcionalización de un discurso marcado diastráticamente y diatópicamente y deviene, por ello, en una apropiación. Para pensar en versos como «Menos pelos que un litro vino / más antiguo que el poleo, / tapón de alberca, Vicente Belda» (2016b: 9) o «*dale un par de horas más / y verás cómo se pone, más / ve teniendo cuidadito, cagajón, / que me está molestando el cencerro, / que yo tengo paciencia poca / para aguantar cuando no debo*» (2016b: 17) –escritos en cursiva para marcar que no habla el poeta, sino uno de los personajes– es necesario problematizar quién es, por así decirlo, el poseedor de la palabra y de qué forma esta es adquirida desde por parte del escritor. Sucede aquí, por lo tanto, que en este intento de imitación puede existir, también, un gesto de superioridad: el del poeta que conoce los pormenores del lenguaje y puede utilizarlos en las composiciones (marcando, además, como observábamos en los versos anteriores, en cursiva el dialecto local). El autor construye así una «ilusión de autenticidad», en palabras de Luis Bagué (2017), fundamentada en la apropiación de un habla que no pertenece al poeta y que no se corresponde, tampoco, a su estrato socio-cultural. Ahora bien, Juan Carlos Reche (como hiciera Sergio del Molino en *La España vacía*) sí explicita esta contradicción (problematizándola por tanto) y se enfrenta a ella en una de las composiciones, consciente de la imposibilidad de que el escritor hable en boca de otros colectivos: «*Esto vendrá a ser / como lo que hacéis los poetas, ¿no? / que robáis los chascarrillos a la gente / y luego dicen que todo es del pueblo, / y mezcláis la verdad con la mentira / que ya nada es de nadie...*» (Reche, 2016b: 21). Reche es consciente de lo inestable que resulta plasmar el habla popular, no por las dificultades técnicas o lingüísticas, ni por la necesaria inserción junto a registros más cultos de la lengua, sino, precisamente, por las contradicciones morales y de clase social que se ponen sobre el tablero al asumir tal empresa. Es por ello que López Gallego indica

que «Los poemas de *Los nuestros*, a mi juicio, enmiendan la plana a casi todos los autores que antes que Reche se han ocupado del habla andaluza, de la poesía popular, y del flamenco, desde Góngora hasta Antonio Machado, sin olvidar a Lorca y los miembros del grupo Cántico» (López Gallego, 2016).

Precisamente, para López Gallego (2016), como también para Vicente Luis Mora (2018), el uso del habla de *Los nuestros* conecta con otros poemarios que recientemente la han convertido también en un elemento esencial de sus poéticas, como es el caso de *Folk* (2013) y, sobre todo, de *Una paz europea* (2016), ambos de Fruela Fernández: «Lo que separa a Reche y a Fernández de esos otros autores [se refiere a Góngora, Machado, Lorca y el grupo Cántico] es que ellos son conscientes de los peligros de la recuperación, o por decirlo de otra manera, de que el orientalismo bien entendido empieza por uno mismo» (López Gallego, 2016)³³³. Ese gesto de imitación de lo coloquial-popular (un tanto galdosiano: pensemos en *Miau* o en *La desheredada*), se traslada a los poemas de Fruela Fernández en *Una paz europea*, cuyos espacios ficcionales nos transportan a la cuenca minera asturiana para vincular la historia del territorio con la de su propia familia: «Mi abuelo saca dos sillas de la chabola. *Sabes tú que nun soy de muchu charrar*, pero le gusta que nos sentemos fuera, hacia los montes» (Fernández, 2016: 10-11). Sobre estos usos lingüísticos, dice Sergio C. Fanjul:

Aunque el poeta sigue fiel a la estricta observancia del lenguaje poético, al uso de palabras o frases en asturiano, términos del mundo rural, palabrería arcaica, ha pasado del laconismo algo hermético de *Folk*, donde los poemas semejan esqueletos o delgadas escaleras entrecortadas por las que ascender a los significados, a unas intenciones mucho más narrativas (Fanjul, 2017: 185).

Esa imbricación entre distintas voces y entre distintos dialectos o, incluso, lenguas, permite a Fruela Fernández tejer un «diálogo intergeneracional» (Carcelén, 2016) y, sobre todo, explicitar que esa paz europea está estructurada sobre la emigración y la violencia. En este sentido, la problemática de la emigración aparece en el poema «10», en el que se relata el exilio belga de su madre y de su abuela y que se cierra con unos demoledores versos: «Por eso las dos, aproximadas, viven con el nombre manso / y cuando el belga quiere felicitar a mi abuela dice: / *-Marià, / vous parlez comme un petit noir, / habla usted como un negrito*» (Fernández, 2016: 32). Ahora bien, y por ello la emigración se convierte

³³³ Sobre el *orientalismo* remitimos a notas anteriores sobre las teorías de Edward Said.

en elemento transversal en el poemario, aquel exilio español de los sesenta vuelve a reproducirse ahora en las carnes del hablante lírico (trasunto de Fruela Fernández, que es profesor en la Universidad de Newcastle). Lo hace, por supuesto, en otro nivel social, señalando temáticamente el nomadismo al que se ve abocada la juventud formada en la sociedad actual, que se engarza con la necesidad de huida de las anteriores generaciones y que dialoga, así, con buena parte de la poesía del exilio. Pero al fin y al cabo sucede, lo que «trasluce la decepción de que el tiempo haya pasado para que, dos generaciones después, todo siga igual. Y sin visos de cambiar», dice Sergio C. Fanjul en una reseña (2017: 184). Fruela Fernández lo plasma, por ejemplo, en el poema quinto, que interrelaciona su experiencia en Inglaterra con los recuerdos de su Asturias originaria, no solo a partir de lo narrado, sino también de los localismos que en ocasiones jalonan la composición:

Poca harina
y tanta agua
(o aire)
en este
que llaman *pan gallegu*
pero está hecho aquí.

Una hormiga se apura
con el resto que deajo
al cortar.

Tengo poca sustancia,
voy por pan para estirar los huesos
y darle
un duru a ganar
al de la tienda nueva.

De lejos envejezco
mejor que en mi pueblo,

porque no vivo en él puedo serle
amargo
y leal.

La yerba crece en forma por la loma
de la mina cerrada,
pero la tierra no tiene,
se esfarrapla al subirla
como una tropa de lentejas.

Aunque el mismo sol decida las hortensias,
aunque el liquen, misántropo, cubra la pista de tenis,
no estoy en casa.
(Fernández, 2016: 20-21).

De igual forma, sucede con la muerte y la sangre de la guerra. En el poema octavo emergen los restos de la Guerra Civil, aunque, eso sí, ocultos tras un objeto que representa el olvido del pasado al que nos somete el perpetuo presente y, a su vez, escondidos por una naturaleza que ha seguido su curso, ajena a los conflictos humanos: «Ahí, detrás del puente, / donde esa sábana anuncia una boda, / ahí / (no lo veréis ahora, con tanta mata), / en el verano del 36, / los anarquistas construían blindados – / camionetas requisadas que cubrían de chapa, / armadillos minuciosos, / en cal tiesa cada nombre / CNT-FAI-UHP / hacia el frente de Oviedo» (Fernández, 2016: 27). Precisamente, esa transversalidad de lo bélico, que aparece «para recordarnos que la paz europea está hecha a base de sangre del resto de pueblos dominados, o a sabiendas de que esos pueblos necesitan ayuda más allá de la acción humanitaria de las ONG» (Abril, 2016), queda patente cuando alcanzamos el poema decimocuarto, en el que ahora los protagonistas de la muerte son los sirios y libios: «La mano que abre la nevera y palpa / la verdura / es mía, / no es la mano siria o libia o amputada / que no abrirá la puerta ni palpará el color, / también / es una mano con suerte» (2016: 40-41).

Lo que viene a explicitar, en definitiva, la conjunción de voces y de experiencias intergeneracionales e internacionales es una concepción *glocalizada* de la contemporaneidad: decir el pueblo, para Fruela Fernández, no es hablar por el pueblo, sino representar o simbolizar la propia experiencia de los pueblos (en plural) a partir de su propia experiencia como sujeto que toma la palabra. Estos versos, decía Sergio C. Fanjul, van de lo local a lo universal, del chamizo en la ladera del monte, en Sama de Langreo, a lo que cuenta la CNN sobre los vaivenes del capitalismo global (Fanjul, 2017: 185).

A nivel lingüístico, se trata en ambos casos, por lo tanto, de recuperar una lengua heredada: los localismos y los usos coloquiales del lenguaje no forman parte del habla aprehendida por los poetas, sino de la que, como un eco, les han legado sus antepasados. Aquella, al fin y al cabo, que todavía han escuchado en la voz de sus padres y abuelos (a pesar de las migraciones), que reivindican en los versos como una herramienta de rescate de una memoria que, día tras día, se acerca metro a metro hacia la fisura del olvido:

Los españoles crecieron en grandes ciudades, pero el núcleo de la intimidad, su lengua materna, sus cuentos de noche y las palabras vernáculos que les recordaban a sus abuelas pertenecen a la España vacía [...]. Estaban en una ciudad, pero paseaban por un pueblo. El país puede pasar de ser campesino a urbano en dos décadas, pero

las personas necesitan varias generaciones para adaptarse. Abandonan el campo, pero el campo persiste en ellos, en sus hijos y en sus nietos (Molino, 2016: 53).

De hecho, y como afirmaba Vicente Luis Mora en su pequeño pero acertado texto al respecto de la poesía neorrural, hay en la tendencia una voluntad prácticamente transversal (al menos en las obras de quienes escriben lo rural desde lo urbano, que son las que aquí ahora estamos analizando) de retorno al *origen mítico*: «digo mítico porque el origen, una vez alcanzada cierta autoconsciencia cultural y crítica, gracias a la formación universitaria cursada inevitablemente en ciudades, es esencialmente irrecuperable, al haberse proveído de un marco conceptual de comparación y análisis» (2018: 214). Sucede, por supuesto, en *Los nuestros* y es más marcado, si cabe, en *Una paz europea*, ya desde el primer poema del libro, que se cierra con los siguientes versos:

Una vez me enseñaron el árbol de la familia, las fechas, los pueblos
de los que fuimos bajando: Perabeles en el XVIII,
Riparape,
Las Pieces al cruzar el XX
y, monte abajo, raleando entre la maquinaria,
por El Trabanquín,
hasta El Llungueru.
Treinta kilómetros en trescientos años,
como si lleváramos el valle a cuestras.
(Fernández, 2016: 11).

La genealogía familiar camina junto a una búsqueda colectiva que hilvana al yo con el nosotros (con ese pueblo del que forma o ha formado parte y que ahora necesita ser re-encontrado): «Como si vistiésemos de nuevo la piel primera. // Quisiera saber / si conseguiré regresar del frío / con un corazón imposible de decir / que no domestica / cuando lo excede. // Que no florece en la anátesis con los demás / que no ha dejado de brotar desde que tengo memoria // porque no hay esta vez un ahora o nunca / ni hay animal que conspire contra quien lo amamanta», dice Gonzalo Hermo (Taragoña, 1987) en *Celebración* (2017: 17), poco antes de afirmar que quiere ser testigo de «este origen imposible que nos empuja y nos ausenta», en una materialización de la búsqueda (imposible, y por ello mítica) desde la insalvable distancia. En *A vida salvaxe*, de 2018, Gonzalo Hermo, persiste en la idea de que regresar al origen es regresar cambiado (como sucedía, en cierta medida, en los últimos versos de «Ítaca» de Kavafis), puesto que el viaje (es decir, la salida del refugio materno, en un sentido social, pero también psicoanalítico) modifica al sujeto hasta el punto de que la tierra primitiva deja de identificarnos como hijos: «Non dejes que este olor a forastero te confunda. / Yo soy de aquí. / Mi cuerpo pertenece a este horizonte de maleza» (Herme en Domene, 2019:

150)³³⁴. Se llega entonces a la certeza de que quien marcha y pasa, por tanto, a habitar el nomadismo, nunca dejará de ser extranjero: ni su patria familiar primera lo ampara como propio, ni tampoco lo hace el lugar de acogida (o exilio): «Me desperté en un piso de la calle Camelias con el corazón calmado, / pero aquella ciudad no era mía, dijeron [...] Volví con la memoria del paisaje en carne viva. / Mi idea hogar / combustionaba» (Hermo en Domene, 2019: 150-151)³³⁵.

Otra clara vuelta a los orígenes es la que plantea Juan Manuel Uría (Rentería, 1976) en *Harria* (2016) un poemario bilingüe (euskera-español) cuyas composiciones hacen caminar al lector a través de las mitologías familiares a partir el constante símbolo de la piedra (*harria* en euskera), vinculada a su propia genealogía, puesto que su abuelo, Santos Iriarte «Errekartxeko» fue un famoso *harrijasoketa*. Para Uría, la búsqueda parte de lo local para alcanzar lo universal, pues, como él mismo dice, «todo está unido y en correspondencia. La piedra que levantaba mi abuelo es la misma que observaba el indio algonquino sabiéndola parte del círculo de la vida, ese círculo como un crómlech, círculo de megalitos donde mirarse muy dentro» (EFE, 2017), de ahí que en leamos: «El harrijasotzaile intuye que en otro tiempo la piedra y él pertenecían a la misma montaña» (Uría, 2016: 15). Debemos leerlo, ahora bien, teniendo en cuenta lo que el propio autor nos indica en el prólogo de la obra: este libro, nos dice, persigue una búsqueda, no solo de la memoria, sino de la propia interioridad (indefectiblemente marcada por aquella):

Este libro no es un libro sobre el levantamiento de piedra. No es esa mi intención. Tampoco, naturalmente, convertir la *harrijasoketa* en mero adjetivo o en sólo un escenario, sino más bien en algo que es para mí mucho más valioso: en catalizador, en texto que me permite profundizar y elevarme al mismo tiempo, en una doble raíz, hacia lo que sí es de mi interés, por ser el objeto de mi afán indagador como poeta: el hombre, el ser, la vida y el misterio que somos (...) Partiendo entonces del levantamiento he mirado al hombre. Partiendo de una relación concreta del hombre

³³⁴ *A vida salvaxe* ha sido publicado en 2018 por la Xunta de Galicia tras hacerse con el XVI Premio de Poesía Afundación 2018. Citamos, sin embargo, de las traducciones hechas por el autor para *Neorrurales*.

³³⁵ Para Gonzalo Hermo hay una vinculación directa entre la utilización del gallego y la vinculación con los orígenes rurales, tal y como él mismo afirma en la «Autopoética» de *Neorrurales*: «Mi poesía está atravesada por la visión de un paisaje rural, el de mi infancia [...] Escribo en gallego, una lengua que carga con el saber de cien generaciones de campesinos. Un alengua pobre que me recuerda que existen las fronteras y que es posible hablar desde ellas con los ojos abiertos y la lengua cansada. Escribir. Escribir siempre con la memoria del paisaje en carne viva. Para que el viento mueva de nuevo las hojas del aliso y la palabra sea idioma, cuerpo, paisaje, memoria. En el aire que respira el poema. En la ruta de color de la palabra» (Domene, 2019: 138-139).

y la piedra, he mirado la vida. Aquí presento 130 facetas de una Piedra que las tiene ilimitadas. Como ilimitadas son las facetas del ser (Uría, 2016: 7).

Esta búsqueda se plasma, al cabo, en un viaje a la semilla a partir de la reflexión sobre la palabra como entre histórico. Esto es, un recorrido hacia la raíz de donde parte el árbol genealógico familiar que se convierte, en un movimiento metonímico, en los orígenes y la historia de su propio pueblo (y, por ende, de su propia lengua), a partir de una problemática de la materia prima del lenguaje: de su piedra que, moldeada, dice así:

QUÉ es la cultura. Qué es el pensamiento. Qué es la raíz, el alma, el sustrato. Qué es una mirada centrada en lo profundo. Qué es la palabra piedra, árbol, montaña. Qué es la palabra. Qué es pensar cien años en un verbo que eleve la frente y vea el sol. El sol como otra piedra, allí levantada por el hombre. Qué es un poema, sino esto, y el hombre enfrentando a su límite, a su propio fin (Uría, 2016: 23).

Hablamos, en los tres casos anteriores (Fruela Fernández, Gonzalo Hermo y Juan Manuel Uría; menos, quizás, en el de Juan Carlos Reche, más unido a la exploración lingüístico-social del sur), de la creación de una mitología que se torna necesaria cuando se ha producido el alejamiento de los orígenes rurales. Como una suerte de efecto rebote, este alejamiento lleva impregnado (en el anverso, quizás) el deseo de volver a recorrer los parajes, paisajes y emociones de una infancia propia (es decir, vivida) o heredada (relatada por otros):

Conforme pasa el tiempo y los españoles se alejan más y más de sus orígenes rurales, las mitologías familiares que componen esa España vacía mental también se diluyen. En parte, se hacen más fuertes, porque los mitos son más mitos cuanto más brumosa es su narrativa. A medida que se pierden fechas, nombres y referencias concretas, se gana en sugestión y en capacidad para amarrar nuevas identidades. Es, de hecho, más sencillo identificarse con una genealogía difusa, esparcida por una geografía desconocida, que con una casa concreta de un pueblo concreto habitada en unos años concretos. La infancia es una patria poderosa, pero la infancia de los padres y de los abuelos lo es mucho más (Molino, 2016: 54).

Si pensamos, precisamente, en ese mundo rural contado desde lo urbano, donde se confunden los órdenes de lo mítico-mitológico y de lo real-material, de la experiencia ajena y propia, del recuerdo heredado y del recuerdo personal, es fundamental detenernos

en Hasier Larretxea y, principalmente, en su poemario *Niebla fronteriza*, de 2015³³⁶, reeditado por Harpo Libros en 2018³³⁷. Las composiciones de este poemario combinan la prosa y los largos versículos (predominantes en la primera sección, «Niebla», y también bastante presentes en la segunda, «Fronteriza») con pequeños y escuetos versos que conforman poemas más austeros y concisos (la mayoría de los cuales se encuentran en la segunda sección). En todos ellos, a pesar de las variaciones y de las experimentaciones formales (no demasiado arriesgadas, pero sí presentes, como ocurría también en Gonzalo Hermo, Fruela Fernández y Uría), late una perpetua búsqueda del origen mítico familiar, siempre aunado con una reflexión identitaria sobre las raíces de Euskadi: «No quiso guardar las llaves de la casa de la abuela. Preguntó si iban a dejar de pasar por allí. Años tras años fue su sombra. Se ponía la radio pequeña para escuchar las noticias de la comarca», dicen los primeros versos de *Niebla fronteriza* en un extenso poema en verso sin título en el que después, desde la distancia, se afirma «Es mi madre quien, con papel y bolígrafo al otro lado del teléfono, me pregunta e insiste en que le vuelva a repetir alguna palabra que le resulta complicada en euskera» (2018: 9). La lengua materna se convierte, así, en palabra reivindicativa de lo telúrico («Recuerdo el día del *zikiro-jatea* en las fiestas del pueblo» [2018: 12] o «Mi padre es el único *aizkolari* con barba» [2018: 16]), tal y como sucede con las referencias a espacios propios de la geografía vasca: «Las ovejas,

³³⁶ Podríamos, por supuesto, focalizar en toda su producción poética desde su inicial *La primera bala / Azken bala* de 2008, en el que, precisamente, la vuelta a los orígenes está marcado por la reflexión sobre «las actitudes que la violencia adopta y eleva la valentía en forma de palabra como única bandera que perdurará hacia la consecución de una patria en paz» (Calvo Galán, 2009). Lo hace a partir de un lenguaje claro, sin excesiva metaforización y sin grandes rupturas formales, un detalle que, como veremos, irá abandonando en pos de cierto experimentalismo en sus próximos libros. Tres años después publicó *Atakak*, que sería traducido en 2013 como *Barreras* (La Garúa Libros). El lenguaje, aquí, comienza a quebrarse, en un intento de encontrar las grietas de lo real que permitan atravesar esas barreras y recuperar lo natal, lo familiar y la patria de la infancia, que habitan, justamente, en las geografías rurales del Valle del Baztán, tan propensas al mito: «En los valles donde el tiempo recorre las aristas húmedas de lo ancestral, las imágenes adquieren el poder de lo rural y de lo pagano, donde la simbiosis de los elementos naturales ensanchan el campo de visión de la vida y de las creencias donde las ramas adquieren formas y ciertos olores, que inevitablemente, nos llevan de nuevo a la parcela del hogar inquebrantable», dice el poeta en su texto de presentación del libro (2013). En sus versos leemos, por ejemplo: «Estallido animal en el amanecer azulado de la aldea. / Es junio y la hierba está todavía sin cortar. Mugidos / en los prados mientras se despereza la mañana de / escarcha. Se rascan el cuello, olisquean los troncos / abandonados. Los uniformes de trabajo están tendidos. / El piar es de altitudes. Echando de menos los aullidos / del pastor alemán, la vaca posa su hocico entre la alambrada» (2013: 23) o, también, «El sonido del cencerro / marca las horas del día. // Hasta que las campanas de la iglesia rompen la apacibilidad del pueblo, / en el lugar donde ni el viento se atreve» (2013: 35). Continúa, también, en libros posteriores como *De un nuevo paisaje* (2016) o *Meridianos de tierra* (2017). Leemos en este último: «Saber mantener la línea de plantación en la huerta. Que el trigo es trigo, la herida huida. Saber coger el balde. El agua del río. La oveja flotaba caudal abajo, como los rezos que olvidaron y su coral de hilo de sangre» (2017: 17). Consideramos, sin embargo, más paradigmático *Niebla fronteriza* a la hora de analizar el tratamiento de lo rural.

³³⁷ Citamos de la reedición de Harpo Libros.

asustadas, se escaparon monte arriba. Tuvo que ir en su búsqueda hasta el barrio de Zigaurre, al otro lado del cementerio y la carretera comarcal. Es ella quien se refugió bajo el árbol de Laxkamberria momentos antes de partir» (2018: 12). Así, la palabra de Hasier Larretxea no es únicamente la voz personal (es decir, la voz de un yo lírico frente al mundo, según la concepción romántica de lo poético), sino que toma consciencia de su poder de participación en los desarrollos históricos y materiales en un perpetuo diálogo con la historia (familiar y social), lo cual, al establecer un diálogo con su Euskadi natal, siente en ocasiones la necesidad de representar el gran trauma vasco. Esto es, el trauma de la violencia, de la muerte y de la sangre, sobre el que ya había reflexionado Larretxea en *La última bala* y sobre el que ahora dice: «Mi padre siempre me señalaba el zulo al otro lado de la carretera donde arrojaron a Mikel Zabalza, que flotó como flotaron los cinturones de los camioneros adormilados, mientras rodaba toda la mercancía fresca por la vía pública y por los caminos adyacentes» (2018: 45).

La segunda sección del poemario, «Fronteriza», hace explícita de forma ya definitiva la idea de retorno. La niebla, dice, es frontera: aquella que atravesamos en la vuelta hacia los orígenes (simbólica y, si pensamos en el Valle del Baztán, también físicamente). El hablante lírico divaga sobre ese reencuentro («Para cuando volvamos al paisaje húmedo / que se esconde tras la neblina, / los rostros alejados hallarán / a quien descansa en las rocas resbaladizas del puerto» [2018: 65]) hasta que, finalmente, parece producirse: «La visión del pueblo / retiene la quietud / de una postal de invierno» (2018: 69). El regreso no es, sin embargo, sencillo: todo cambia durante los años en los que se estuvo en la distancia y el yo lírico se siente, entonces, inseguro, incómodo, como si toda la tierra (toda su tierra, mejor) no fuera ya propia (ni, tampoco, ajena):

Replegamos las alas
ante la incertidumbre del acecho.

Comprimimos las espaldas
ante la sed de respuestas.

Las conversaciones en las que se
evidencia el vacío
en la imposibilidad de nombrar.

Hay diferentes formas para delimitar
el mismo miedo compartido.

Hay miradas que eternizan
el temor de los silencios.
(Larretxea, 2018: 72).

La vuelta no solo es acecho, dudas, temor y silencio, sino que también abre nuevas oportunidades (quizás tras el primer mal trance que emerge de la visión de una realidad modificada: modificada, digo, tanto por la memoria desde la distancia, como por la propia materialidad presente): «Volver y saber de la / recogida del endrino [...] De quienes se olvidó uno. / De la temporada que dicta / lo que acontece en el pueblo» (2018: 75). En su regreso late la voluntad de reencuentro con lo perdido (con las raíces familiares y lo telúrico), pero no es este un espacio tranquilizador ni idealizado: no lo es la imagen de la infancia (muy poco nostálgica salvo en las referencias a las anécdotas familiares y más cercana al dolor y la soledad) ni lo es la imagen del presente (la de un espacio brumoso y sombrío, en el que el hablante lírico se topa de frente con muchos de sus fantasmas). La siguiente cita de Sergio del Molino, quizás, pueda alumbrar estas interpretaciones:

Hijo de un aizkolari, los cortadores de troncos vascos, Larretxea creció en un entorno rural muy aislado que lo asfixió desde niño. A los problemas de una comunidad pequeña y montañosa, el valle del Baztán añadía la cuestión del terrorismo de ETA, cuyos años más crueles coincidieron con la infancia de Hasier. Era un lugar de hombres duros, donde se sublimaba la masculinidad, un sitio insoportable para un niño sensible y tímido que, en la pubertad, se descubriría homosexual. Hasier huyó a Madrid para sentirse libre. Abandonó su casa e hizo su vida en la gran ciudad, desarraigado, acumulando una mezcla de rechazo y amor hacia sus orígenes. Su familia no aceptó su condición. Hubo una ruptura tajante y dramática propia de las mejores novelas del siglo XIX, pero el tiempo lo enfría todo y, finalmente, el aizkolari de las montañas y el hijo que ya vivía sin trabas ni vergüenzas en la gran ciudad se reconciliaron. El hijo escribió unos poemas en euskera, y le pidió al padre algo asombroso: que lo acompañara en los recitales y presentaciones por las librerías. Pero que lo acompañara como parte de una performance artística. (Molino, 2016: 169).

Demoladores, una vez sabemos de esta historia personal, son estos versos: «Dónde quedaron las sonrisas agazapadas. [...] Dónde quienes arrancaron de cuajo mi niñez / Dónde aquellos niños que fuimos [...] Dónde aquella sotana que no até [...] Dónde el hilo que anuda lo que fuimos y lo que somos / Dónde la tijera ensangrentada de flujos de eyaculaciones / prohibidas que cortó con todo» (2018: 89). *Niebla fronteriza* nos cuenta, por lo tanto, la reconciliación con una tradición, una familia y un paisaje, que conlleva la aceptación de que es posible habitar en la distancia y seguir ligado a unos orígenes que esperan y aguardan en el mundo rural:

[...]
Aprendimos que querer
era la distancia que marcaba
la inflexión del carnero
en el silencio compartido
de la complicidad asimilada
por la proyección de una procedencia.

*Txoriari hegan egiten utzi behar zai*³³⁸.

[...]
Hay guaridas que cicatrizan
desde la fragilidad de la distancia, en el espacio del silencio.

La distancia es una ausencia que fortalece.

El cariño es circular.
La gratitud, una palabra convertida en lecho de paja.
(Larretxea, 2018: 104-105)

Dentro de este grupo de poetas que escriben sobre lo rural desde lo urbano, nos encontramos, frente a la visión pragmática (siguiendo a Vicente Luis Mora [2018], así como a Morillo y De Pablos [2016]) que ponen de manifiesto Juan Carlos Reche, Fruela Fernández, Juan Manuel Uría, Gonzalo Hermo o Hasier Larretxea en sus poéticas, una representación de la ruralidad desde un punto de vista idealizado (de nuevo, siguiendo las teorías anteriormente citadas) como la que expresa Maribel Andrés Llamero en *Autobús de Fermoselle* (XXXIV Premio Hiperión de Poesía), salmantina de nacimiento y profesora de profesión. Los primeros versos de *Autobús de Fermoselle* (cuyo título ha sido extraído de una composición de Agustín García Calvo) nos presentan abiertamente una poética que va a estar ligada a lo castellano (en la línea, por supuesto, del Machado de *Campos de Castilla*) y que tiene en el paisajismo y en la mitología de la Meseta su razón de ser: «Esto es Castilla, / mi cuerpo tan seco, / esta carne prieta y dura como alpaca, / levantada por leves lomas, colinas / modestas, algún apacible remanso» (2019: 11). Y. continúa, en una constante interrelación de lo personal (marcado, como se ve, por lo corporal), lo familiar y lo telúrico, en los que sí está presente el devenir histórico (aunque, como veremos, en muchas ocasiones marcado por una manifiesta nostalgia que deriva en una visión idealizada de la infancia y los orígenes):

Vengo de la tierra del pan y del vino,
donde otros antes que yo
escondieron la cebada
que no saciaría ni su hambre ni su sed.
Soy nieta de emigrantes, carbón humano,
las entrañas unidas con alambre,

³³⁸ «Al pájaro hay que dejarle volar».

mujeres y hombres ceñidos de esparto
y entregados al delito del trabajo
con golpes de azada que aún retumban
en el amor áspero y tierno que me puebla
los surcos de las severas costillas.
En frágiles pasos de albarcas me han traído
para que un día yo soltara
las hoces de la siega, la esteva del arado
y cantara estos poemas;
me han colmado la boca de trigales,
me han confiado la luz,
la digna primavera de la maleza.
(Llamero, 2019: 11-12)

Autobús de Fermoselle se estructura como una sucesión de poemas sin división en secciones, que transitan las mitologías familiares («Bisabuela y vitrina», «La nieta del molinero», «Origen y linaje») desde un posicionamiento que no problematiza el recuerdo (como sí veíamos en Fruela Fernández o en Hasier Larretxea), sino que lo muestra mediado por una subjetividad individualizada: «Todavía las tardes de verano / alegres en al resolana hablan las amigas / de huertas que atienden / con manos arrugadas, / de este suelo que aún destroza sus espaldas, / las encorva cada día más, sobre sí mismas. / Pero ya no sienten miedo de los lobos» (2019: 38). Este lenguaje figurativo y transparente, estructurado en versos que mantienen un ritmo hasta cierto punto clásico (con ciertas rupturas, eso sí, como sucede en «La hija del molinero» o en determinados momentos en los que se expanden hasta devenir versículos), persigue hilar la reflexión propia y personal desde el distante recuerdo con los hechos históricos que han ido des-construyendo la España vacía: la inmigración («convocan a los muertos / de aquella región que siempre emigró, / a Alemania primero, / al extrarradio después» [2019: 38]), la soledad e incomunicación («nada existía / fuera de los márgenes de la espadaña / del cementerio» [2019: 39]), la Guerra Civil (nada existía «salvo una guerra que una vez / se les deslizó dentro y dividió / a un pueblo pequeño en dos / e infectó los hitos de miseria» [2019: 40]) o la expulsión del pueblo por la inminente llegada del progreso con la construcción de un embalse («Sus padres eran molineros / que no consiguieron con sus duras aspas / vencer el afán del agua / que todo arrasó, con frío fuego, / sin posibilidad siquiera / para el consuelo de la ceniza» [2019: 43]). Ahora bien, en numerosas ocasiones, y por ello consideramos que la postura de Maribel Andrés Llamero es más propensa al idealismo que al pragmatismo, evoca el hablante lírico una serie de recuerdos y reflexiones que cercenan toda opción de posicionamiento crítico hacia lo rural nombrado. Sucede, sobre todo, cuando la luz y el calor de los veranos de la infancia y la juventud transitan los

versos: «En el verano del noventa y ocho / empezamos a soñar los besos / que aún tardaríamos en dar, / mientras entreteníamos la boca / estallando higos, / y en ese gesto sensual estaban / las primeras ascuas de las brasas» (2019: 31); o, sobre todo, en las últimas palabras de la composición «No habrá más verano», que dicen: «Digan lo que digan los anuncios de cerveza, / nada será nunca más verano / que el aroma de la jara en flor» (2019: 29). De lo que se trata aquí, al fin y al cabo, no es tanto de un retorno al origen mítico de un pueblo (de una geografía olvidada y vaciada, al fin y al cabo), sino de tender la mano a la niña que fue, de acercarse a lo rural como un espacio más sólido (donde sí se tejen redes afectivas, aunque estas sean, en cierta medida, también idealistas) y de volver la vista, en definitiva, la infancia como patria (siguiendo, grosso modo, la máxima de Rilke) y como refugio ante la velocidad (Virilio, 1997b) que exige la vida en las ciudades en la contemporaneidad.

Ahora bien, ¿pueden hablar los habitantes del mundo rural?, podríamos preguntarnos reformulando la cuestión lanzada por Spivak sobre el sujeto subalterno, teniendo en cuenta un detalle de enorme relevancia: la posibilidad de hablar no hay que darla por sentado (como tampoco sucede con la voluntad de escucha). Y, si habla, ¿cómo toma la palabra?, ¿desde qué posicionamiento ideológico con respecto a la ruralidad? Spivak abrió su reflexión en *¿Pueden hablar los subalternos?* con una sentencia lapidaria: «En los años ochenta, parte de la crítica más radical producida en Occidente fue el resultado de un deseo interesado de conservar el sujeto occidental u Occidente como sujeto» (2009: 43). De forma similar podríamos afirmar, en el nuestro caso, que la poesía producida en España durante las últimas décadas es el resultado de un deseo interesado de conservar el sujeto urbano o de construir lo urbano como sujeto. No queremos aquí decir, por supuesto, que podamos equiparar la crueldad de lo subalterno que narra Spivak (en el rito sati, por ejemplo) con la situación de lo rural. Sí podemos afirmar, sin embargo, que esa (im)posibilidad de comunicación, que nace de una [im]posibilidad en la toma de la palabra producida por una apropiación urbana (y burguesa) de la fonética, la morfología, la sintaxis, la semántica y el léxico, tiene determinados puntos de contacto con las usurpaciones de lo colonial: al cabo, el fortalecimiento de lo urbano, unido al debilitamiento de lo rural, es una suerte de colonialismo en la distancia. No hay (tanta) incursión física en las geografías de la España vaciada, pero sí hay injerencias ideológicas, económicas, legales, etc. La urbe oferta, y esa oferta es en cierta medida sustraída del campo: se centralizan los servicios, se obliga al desplazamiento de los habitantes, se

producen fluctuaciones de capitales, se desplaza la fuerza de trabajo, etc. Entre todos esos hurtos, uno de ellos es el de la palabra y, por ende, el de la poesía. El lenguaje rural es olvidado («Y apenas se ven bielgos, barcinas, rastrillos y azuelas, aquellos instrumentos agrícolas de verano que hacían vivas y repletas de bullicio las eras tras la siega. Hoy sus nombres no son siquiera utilizados, ni se conocen, porque las cosechadoras han reemplazado a las viejas herramientas y su uso», dice Domene [2019: 14]³³⁹) e incluso considerado vulgar (la norma lingüística no responde a los usos dialectales de los medios rurales, sino, más bien, a un habla estandarizada que tiene su origen en los usos cultos y burgueses: pensemos, como hacíamos al inicio, en el lenguaje utilizado por el personaje de *Muchachada Nui*, el Gañán, o por algunos otros creados por José Mota, los cuales tratan de caricaturizar lo rural a partir de usos lingüístico que el imaginario social considera propios de esas zonas y que se alejan voluntariamente del estándar que los espectadores conocen). Ello, en resumidas cuentas, está ligado a la (in)visibilización e (in)sonorización pública de la palabra y, por tanto, a las posibilidades de comunicar y ser comunicado: «Mi aldea en cambio solo existió una vez / en la televisión pública un día / en que la vuelta ciclista / pasó por ella y dejó –cometa Halley– / una estela en nuestra imaginación // y tres botellines», dice Maribel Andrés Llamero (2019:23) en un poema titulado «Enciclopedia» que da cuenta, precisamente, de que también desde las ciudades se aprecia esa imposibilidad. La Vuelta e España es, aquí, una suerte de *Bienvenido, Mister Marshall*: ¿cuántos municipios de la Francia rural son únicamente vistos por el paso del Tour?, ¿cuántos en España e Italia por el paso de la Vuelta o del Giro? De nuevo, la injerencia de lo urbano en lo rural: un aprovechamiento, al cabo, de las particularidades estructurales del entorno durante un brevísimo espacio de tiempo para, después, volver a sumirlo en el silencio: «Hacia las Batuecas y hacia las altas lomas que se alzan sobre los valles hurdanos se abre un gran silencio, un callar angustioso para los que saben que hay hombres viviendo entre las angosturas de las sierras de la alta Extremadura; en la tierra sin tierra, en la triste tierra de Jambri», decían Antonio Ferres y Armando López Salinas en las palabras finales del prólogo a *Caminando por las Hurdes* (1960: 11); «Como arena, el silencio sepultará las casas. Como arena, las casas se desmoronarán. Oigo ya sus

³³⁹ Este reemplazo no solo implica a la lengua, sino también al capital: mientras que las pequeñas herramientas citadas eran elaboradas por los propios habitantes del medio rural, las grandes maquinarias actuales son fabricadas en pesadas industrias ubicadas en grandes urbes. Ello implica, por lo tanto, una pérdida de capitales y de fuerza de trabajo en la España vacía, que son traspasadas a lo urbano.

lamentos. Solitarios. Sombríos. Ahogados por el viento y la vegetación», dejó escrito Julio Llamazares en *La lluvia amarilla*, (1988: 125).

En cierta medida, en *Cuaderno de campo*, María Sánchez abre el primer poema con un verso que nos señala el paso de la algarabía de lo vivo al silencio de lo inerte: «Hay barro donde estaban las gallinas» (2017: 17). María Sánchez es, precisamente, una de las pocas (por no decir la única) poeta y activista que vive en una zona rural y que dice sobre y desde este universo en sus composiciones: nacida en Córdoba en 1989, es desde hace años veterinaria de campo, un detalle de importancia en determinadas composiciones, en las que reflexiona sobre su profesión (anclada a lo rural) en tanto mecanismo identitario personal y familiar: «Estudio técnicas para abordar una cavidad que nunca abriré. No las manos de mi abuelo, no la voz de mi padre. Ahora los animales se mueren antes de coserles las entrañas, antes de sentir el pulso caliente, antes de manchar la tierra con sangre» (2017: 68). Lo familiar, como se aprecia, es reclamado en una suerte de búsqueda, haciéndose patente una herencia sobre la que se reflexiona en algunas ocasiones desde un componente de clase social. El yo lírico se muestra como un eslabón más en esa genealogía familiar de personas dedicadas a la veterinaria, lo cual, precisamente, hace posible el habla, que no es, en este caso, subalterna, sino diastráticamente marcada por una (re)conocida posición de privilegio dentro del universo rural: «Soy la tercera generación de hombres que vienen de la tierra y de la sangre. De las manos de mi abuelo atando los cuatro estómagos de un rumiante. De los pies de mi bisabuelo hundiéndose en la espalda de una mula para llegar a la aceituna. De la voz y la cabeza de mi padre repitiendo *yo con tu edad yo y tu abuelo yo y los hombres*» (2017: 67)³⁴⁰. A pesar de ello, la ideología literaria de María Sánchez no es mesiánica: ella es probable que pueda adquirir la palabra (la poesía, si se quiere) gracias a su posición en el entramado social, pero ello no genera una jerarquización, sino, más bien, una consciencia de la necesaria horizontalidad de lo rural. Precisamente, en esos versos se aprecia un componente esencial en la obra de María Sánchez, tal y como ha indicado Ana Cánovas: «La voz poética se esfuerza insistentemente por desmarcarse de los roles enraizados y reafirmarse

³⁴⁰ Dice María Sánchez en una entrevista: «Siempre tuve claro que quería que mi primer libro fuera una manera de presentarme, de declarar mis intenciones. Aunque tiene mucha carga biográfica, lo cierto es que la historia que cuenta el libro no tiene por qué ser totalmente la real de mi familia. He jugado mucho con historias que me han contado, situaciones que he vivido y cosas que he aprendido en mi trabajo y en mi día a día. Las he mezclado y he intentado hacerlas mías. Ha sido un proceso lento, porque como su título indica, la escritura ha ido surgiendo conforme aparecían los detalles, las historias, los días vividos, los animales... Es un cuaderno de anotaciones de familia, trabajo, vida, herencias, animales, carretera...» (D'Angelo, 2017).

en una red eminentemente masculina, aun sabiendo el riesgo que comporta» (2018: 358) y «discute su emplazamiento en una sociedad androcéntrica que la golpea en sus propias carnes para averiguarse a través de la escritura poética y empezar a dominar el espacio que le corresponde» (2018: 360). La voz emerge, por tanto, desde una clara convicción de la materialidad del sujeto («pero me toca hablar a mí / que soy un organismo como cualquier otro, / infinidad de posibilidades, de células / chocándose las unas con las otras, una / multitud de impulsos» (2017: 27), de forma que el cuerpo se convierte en un elemento nuclear dentro de esa reflexión sobre el género, el sexo y la identidad, siempre enmarcada en la ruralidad:

María Sánchez otorga a este componente corporal una fuerza tradicionalmente asociada al trabajo varonil, lo aleja de la mirada tierna unida a la maternidad para asignarle el denuedo que también engendra para la mujer el ejercicio de este severo oficio. Se trata de desfigurar el retrato de un pecho hecho objeto por el androcentrismo, que se ha apropiado de él otorgándole significaciones, sexualizándolo, hasta el punto de que la propia voz poética lo desconoce, ignora la naturaleza genética que lo hace ser una parte del cuerpo como otra cualquiera, puramente biológica (Cánovas, 2018: 359).

La idea es, al fin y al cabo, la construcción de una narrativa y de una gramática de lo corporal desde la experiencia diaria y particular de la ruralidad. María Sánchez orilla estas disquisiciones con la mirada puesta en el campo, aunque, eso sí, sin olvidar en ningún momento que para ella es posible dejar en negro sobre blanco estos versos porque pudo traer la palabra desde el espacio cultural de lo universitario:

así la palabra pecho, así la palabra nido
así esta sucesión de manos que han pasado
siempre por la misma parte de mi cuerpo podría
constituir una narrativa;
no una sucesión de gritos, no una sucesión de
espacios

porque vosotros
siempre os refugiáis
en mi pecho que es isla
en mi pecho que es paraíso
en mi pecho que es cúmulo de leche invisible,
sudor y sangre

yo que os enseñé con esta parte de mi cuerpo a
tener hambre, soy incapaz de responder si me
preguntan: señorita, diga la región exacta,

concreta, única, señorita, dígame todos los
nombres correctos de vasos y venas, ganglios y
linfa, músculos y grasa, tipo de divisiones y de
células... pero señorita, ¿cómo que no lo sabe? si
estamos hablando de su propio cuerpo
no, no, y no
pero quizás puedo decirle, señor,
mientras mira atentamente esta parte de mí
esta parte de grieta y ayuno,
este sitio donde anidaron todos los hombres de
mi vida

(Sánchez, 2017: 58).

En este sentido, el campo no es en María Sánchez un lugar idílico, como lo era para María Andrés Llamero, sino «un medio marcado por el sufrimiento y el trabajo exigente en el que la mujer se abre camino» (Cánovas, 2018: 358), mucho más cercano, por lo tanto, hacia lo que Vicente Luis Mora definía como poéticas neorrurales pragmáticas (2018: 215) siguiendo a Morillo y Pablos (2016). Al cabo, habitar el campo se torna una decisión que es, en ocasiones, una forma de resistencia frente a los perpetuos cantos de sirena de lo urbano:

Aspiro a ello, a terminar viviendo en el campo. No solo sensibilidad, sino compasión, miedo, soledad y crueldad. El campo no es un oasis, ni la imagen idílica y bucólica que mucha gente de la ciudad piensa. El campo es sacrificio, muchísimo trabajo y mucha, mucha soledad. También es valentía. No cualquiera puede hacerlo. El campo es una forma, para mí, de resistencia. Mi infancia, como cuento en el libro, es un cuchillo en la garganta. Siempre estará ahí. Ha configurado mi vida, mi forma de ser, mi día a día, incluso mi manera de relacionarme con los demás (Sánchez en D'Angelo, 2017).

Una vez realizado este recorrido, es posible afirmar que el neorruralismo se ha establecido en los últimos años como una tendencia en progresivo desarrollo dentro del campo poético de la España contemporánea que viene dialogando con una reflexión sobre lo rural que ha ido adquiriendo más visibilidad pública, sobre todo a partir del éxito de *La España vacía* de Sergio del Molino y de las manifestaciones de marzo de 2019. La concesión del Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández a Gonzalo Herme en 2015 por *Celebración* fue ya una primera llamada de atención sobre la institucionalización de estas poéticas que quedó reafirmada cuando *Autobús de Fermoselle*, de Maribel Andrés Llamero se hizo con el XXXIV Premio de Poesía Hiperión en 2019. Más allá de los galardones, es también sintomático de ello la fama de

María Sánchez (que en marzo de 2019 vio impresa la decimotercera edición de *Cuaderno de campo*, coincidiendo con la publicación de su ensayo *Tierra de mujeres* en Seix Barral y con varias apariciones públicas en medios nacionales) y de Hasier Larretxea (que ha conseguido reeditar en varias ocasiones sus poemarios y que también ha tenido espacios en algunos importantes programas e informativos emitidos en toda España gracias a las performance que realiza con su padre, en las que une el recitado con un espectáculo de corte de troncos). No existe todavía, sin embargo, una línea estética homogénea: la materialización de los poemas navega entre el figurativismo y la dicción clásica (Maribel Andrés Llamero, por ejemplo) –cuyas formas se asimilan a las tradiciones experienciales (más cercanas a las de la Generación del 50 que a las de los poetas de los noventa) y a algunas otras poéticas que forman ya parte de la tradición (Antonio Machado, Miguel de Unamuno, etc.)– y entre cierto experimentalismo contenido –patente, por ejemplo, en la dislocación de los versos que plantean en algunas ocasiones Fruela Fernández, Gonzalo Hermo o María Sánchez, así como en la combinación de prosa, versículos y versos cortos que traban la poética de Hasier Larretxea–. Lo neorrural se encuentra, por lo tanto, en pleno proceso de concreción, muestra de ello es que, por el momento, cada poeta dice lo rural desde sus propias tradiciones (nacionales y extranjeras), de forma que no existe una voluntad programática entre ellos (a pesar de la antología de Domene, como ya se ha apuntado).

A nivel de contenidos, existen, al menos, dos tendencias (tanto da si se toma la palabra desde la urbe o si se toma desde el campo): por una parte, cierto apego a un idealismo (Molino y Pablos, 2016) en que lo rural se presenta como un espacio hasta cierto punto deleitoso donde el hablante del poema rastrea sus orígenes primigenios que, de alguna forma, reactualizan el tópico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Maribel Andrés Llamero es el ejemplo más patente, pero, también, ciertos poemas de Juan Carlos Reche); por otra, hay un posicionamiento más pragmático (Molino y Pablos, 2016), que parte de una visión más descarnada y más cercana a la realidad material del campo y que se plasma en unos versos donde se reflexiona críticamente sobre la búsqueda de lo originario, insertando en muchas ocasiones lo poético en el desarrollo de lo histórico (Fruela Fernández lo hace en *Una paz europea* desde lo urbano; María Sánchez, en *Cuaderno de campo*, desde lo rural); a caballo entre ambos órdenes se encuentran las obras de Gonzalo Hermo y de Juan Manuel Uría, que manifiestan en ocasiones una reflexión crítica y, en otras, nos muestran un mundo rural un tanto idealizado.

Sobre estos devaneos, Sergio del Molino lanzó en su momento unas apreciaciones que señalan cómo los objetos culturales irán definiendo una visión de la ruralidad. En su opinión, la carga mítico-mitológica de la España vacía es mucho más poderosa para la ficción que la realidad material e histórica de los acontecimientos, de manera que, en esa pugna simbólica entre idealismo y pragmatismo, rompe una lanza a favor de la victoria de los primeros, aun a riesgo de que ello acabe por ofrecernos una imagen distorsionada del universo rural que nazca de un posicionamiento mesiánico del sujeto urbano que fotografía el campo desde la distancia o desde una experiencia parcial:

Como la España vacía no se va a llenar y las tendencias demográficas, si no se alteran radicalmente en los próximos años, auguran más desierto y más vacío, con la desaparición de miles de pueblos, esa mitología se va a transformar y robustecer. Pero también van a persistir el estigma o las huellas del Gran Trauma. Son demasiados siglos de mirar el campo con una misma crueldad. Es una inercia muy fuerte, propulsada por una tradición probablemente milenaria. Los paseos de Labordeta fueron una excepción. Es muy difícil viajar a la España vacía sin la aprensión del explorador de lo exótico o sin la ilusión del misionero que va a salvar a los indios (2016: 54).

El diálogo está servido en el campo poético en lo referente al neorruralismo. Por el momento, en ocasiones nos encontramos con una toma de la palabra que, volviendo al inicio, acaba por parecerse más al gesto de las Misiones Pedagógicas (o, incluso, al de las excursiones de la Institución Libre de Enseñanza): esto es, la de aquellos que ven lo rural momentáneamente y hablan de ello desde lo mesiánico y desde el idealismo; en otras ocasiones, el gesto toma los tintes labordetianos (Miguel y José Antonio), ofreciendo una imagen del campo ligada a la realidad material del mismo y que parte de una horizontalidad manifiesta. Lo rural se dice en la poesía española desde sí mismo, pero también, y, sobre todo, desde las extensas avenidas de la urbe (desde sus academias, desde sus universidades, etc.). Queden, ahora, estas palabras como un acercamiento al fenómeno (como una fotografía parcial, si se quiere) que en el futuro tendremos la obligación de repensar para ver si lo rural continúa siendo (al igual que sucedió en aquella sesión parlamentaria) una injerencia en la acelerada vida de las ciudades o si, por el contrario, ese espacio otro (ajeno y propio al mismo tiempo) comienza a disponer cada vez de más visibilidad (de forma que, con ello, empiece a ser percibido no como el cercano enemigo que interfiere, sino como el necesario compañero al que debemos escuchar atentamente).

5. Unas conclusiones sobre un territorio en permanente construcción: la poesía española joven (2000-2019)

Toda verdad repite lo inefable,
toda idea desmiente lo-que-ocurre.
CHANTAL MAILLARD

Decíamos, ya en el inicio de esta tesis doctoral, que estas páginas teníamos la voluntad de desentrañar los pormenores del funcionamiento estructural del campo poético estrictamente contemporáneo, focalizando en los autores más jóvenes del panorama: es decir, aquellos que, nacidos a finales de los setenta y en las dos décadas siguientes comenzaron su andadura en el campo ya en el nuevo milenio. El campo poético comenzó, así, a estar listo para atender a la emergencia de unas nuevas voces que durante un lustro habían comenzado a transitar las sendas y recodos del polisistema literario español y, también, preparado para aceptar la entrada de quienes vinieran después. Las cartas comenzaban ya a situarse sobre la mesa, sin embargo, la crítica y la academia todavía tardaron en atender a estas novedades del presente.

Afirmábamos, por ello, que navegábamos sobre aguas poco concurridas y que, por lo tanto, nuestro objetivo aquí no era plantear un estudio finalista. Más bien, pensábamos en recorrer las sendas y recodos, así como en indagar en las fronteras y en los centros, con la finalidad de presentar una leyenda que nos permitiera leer el mapa de un territorio en permanente cambio. Desde la primera toma de contacto teórica, en la que pensábamos desde una amplia óptica sobre la manera de estudiar dicho campo y los condicionantes culturales de la España contemporánea, hasta las últimas indagaciones en las líneas estéticas y temáticas que lo sustentan y atraviesan, pasando por las primeras aproximaciones al campo o por la relevancia de la práctica antológica, en las páginas de esta investigación hemos ofrecido un recorrido de una amplitud suficiente como para, ahora, poder plantear una serie de conclusiones que, a pesar de ser todavía inconclusas (debido, principalmente, al carácter vivo del objeto de estudio), nos van a permitir establecer unas bases a partir de las cuales explicar el hoy y separar el grano de la paja. De esta manera, esperamos que quienes después se acerquen a tales problemáticas lo

puedan hacer a partir de lo ya dicho: para contradecirlo, para señalar los cambios acaecidos o, también, para continuar caminando por las sendas abiertas en estas páginas.

Así pues, a continuación, repasamos, en primer lugar, las conclusiones parciales a la que hemos llegado en cada uno de los apartados. Posteriormente, en las últimas páginas, estableceremos las conclusiones finales de esta investigación.

En un momento como el actual, marcado por la reconfiguración político-cultural del orden neoliberal global (manifestado en un presente perpetuo, en una aceleración extrema y en la construcción de una suerte de gran interior, siguiendo la terminología de Virilio, Hartog y Sloterdijk) el examen de las formas de interacción con el entorno que plantean los productos culturales más recientes es un cometido a todas luces urgente y necesario para comprender cómo y de qué forma los modelos de mundo que en ellos se plantean actúan sobre nuestra ideología: entendida, tras los pasos de Althusser (1973), como la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia. Esto es, sobre un discurso (concebido, con Foucault, como un conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación [1987: 191], e incluso, añadiríamos, de información y desinformación) maleable, cuyo control es de enorme interés para el Estado y para las herramientas y dispositivos del poder que persiguen, junto a los agentes del campo poético, el mantenimiento de un orden determinado, así como la acumulación de lo que Bourdieu denominara *capital económico* y *capital simbólico* o *cultural*. He ahí donde se ubican las luchas por el control del campo, donde se desarrollan los juegos de fuerza entre los actores del mismo y donde se participa en las tomas de posición (desde la propia textualidad, pero, también, desde los elementos extratextuales: la crítica, la prensa, las redes sociales, la academia, los puestos de poder, etc.). En resumen, esta investigación ha tratado de discernir de qué manera los productos culturales (la poesía en nuestro caso) se establecen como dispositivos, cuyo funcionamiento es intrínseco al modo de producción que construyen y que los construyen.

A lo largo de este recorrido, como ya se habrá comprobado, han sido muchos los textos poéticos del corpus y, sin embargo, siempre es posible afirmar que hay lagunas y faltas: decíamos, también al inicio, que son todos los que están, aunque es indudable que no están todos los que son. Hubiera resultado imposible hacerlo, debido a la gran cantidad de poemarios y antologías que actualmente se editan y publican en España. Asumimos tales vacíos, pero, también, creemos que los autores y obras destacados nos permiten establecer una primera panorámica de conjunto: el mosaico no deja de mostrarnos, pese

a la falta de algunas teselas, una imagen de lo presente que el tiempo debe, sin duda, modificar.

El año 2000, decíamos al inicio, llevó aparejado a nivel social la creencia de que el nuevo milenio nos iba a deparar nuevos y sorprendentes avances que facilitarían la vida y mejorarían el bienestar social. Todo ello, claro, a pesar de la presencia de un intrínseco miedo al cambio, que se materializó en la alarma del llamado «efecto 2000». Tal pensamiento tuvo también su correlato en lo poético: fueron muchos quienes comenzaron a pensar, tal y como se ha visto en el capítulo «2. El efecto 2000: la poesía española en la era de lo *post-*», que el tercer milenio transportaría al campo poético a nuevos espacios hasta ahora no transitados. Ahora bien, en aquel momento brotaban diversas cuestiones que ahora es necesario retomar: ¿Qué sucedió realmente en el campo poético español tras el advenimiento del nuevo milenio? ¿Qué cambió? ¿Qué se ha mantenido? ¿Han funcionado los vaticinios de los más influyentes críticos para demarcar la configuración y la estructura del campo poético más reciente o, más bien, han sido sorprendidos de nuevo por la emergencia de voces que inesperadamente han tirado por tierra los naipes que conformaban el castillo? ¿O, quizás, han pasado las dos cosas? ¿Fue el *efecto 2000* tan inocuo para la poesía como lo fue para la sociedad al afectar, tan solo, a unos pocos aparatos informáticos no actualizados?³⁴¹

De aquella época nos quedan muchos textos en los que se demuestra que la crítica comenzó a buscar con presteza entre los más jóvenes poetas del panorama una figura destacada y destacable que abanderara a una nueva generación de creadores todavía latente. Parecía que Pablo García Casado cumpliría esa función cuando en 1997 publicó *Las afueras* y cuando se consolidó en 2001 con *El mapa de América*; un año después, el testigo parecía pasar a una jovencísima Elena Medel, gracias a *Mi primer bikini*; entre unas derivas y otras, aparecieron nombres señeros como los de Andrés Neuman, Raúl Quinto, Miriam Reyes o Vanesa Pérez-Sauquillo, hasta que en 2006 la mirada se dirigió hacia Ben Clark y David Leo García, una vez hubieron ganado *ex aequo* el XXI Premio Hiperión de Poesía. Sucedió, sin embargo, que ninguno de ellos se hacía con un espacio lo suficientemente importante como para generar escuela a su alrededor y plantear una ruptura con los moldes inmediatamente anteriores y todavía contemporáneos que

³⁴¹ Estas cuestiones han sido extraídas del final del capítulo «2. El efecto 2000: la poesía española en la era de lo *post-*». Aunque fueron formuladas ya en esas páginas, creemos necesario volver a traerlas a colación para que nos ayuden a sostener las reflexiones de estas páginas.

permitiera establecer una propuesta poética diferenciada a partir de la cual generar unos marcos teóricos y establecer unas instancias legitimadoras que facilitaran la creación de una nueva generación poética, siguiendo así el modelo que tradicionalmente ha marcado el devenir del campo poético. Aparecieron etiquetas e intentos de establecer generaciones por parte de la crítica (Prieto de Paula, 2002; Prieto de Paula y Bagué Quílez, 2004; Neuman, 2005; Andújar Almansa, 2007; Santamaría, 2008; Bagué Quílez, 2014), sin embargo, no consiguieron cuajar, ni lo han hecho en años posteriores. Es por ello que podemos hablar desde el presente de un detalle que en aquellos años comenzaba a atisbarse: el modelo generacional, fundamentado en la retórica de la ruptura (tal y como analizábamos en los primeros apartados), se encontraba en clara decadencia y por esta razón es necesario plantear un estudio que no focalice en grupos cerrados que compartan espacios de difusión y de publicación (como pudieron serlo en los años noventa la poesía de la experiencia, la poesía de la conciencia crítica o la poesía de la diferencia o en décadas anteriores los novísimos o la Escuela de Barcelona), así como una misma línea poética e ideológica, sino que se antoja fundamental abrir las miras para plasmar aproximaciones que atiendan a la diversidad del campo³⁴². Ello, por supuesto, sin caer en el error de pensar, como en muchas ocasiones se ha dicho, que la poesía actual es una maraña o una suma de individualidades. Aquí radica el núcleo de la cuestión: a pesar de no poder hablar de generaciones al uso, ¿cuáles son las líneas estéticas, temáticas e ideológicas de la más reciente poesía en castellano dentro de las fronteras del Estado español?

Para asumir una cuestión de tal calado, nos trasladábamos hasta 2001 y analizábamos en «3. La materialización (o no) de los vaticinios del efecto 2000: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?» qué ideología literaria y qué estética poética sostenía las obras de los autores y autoras que publicaron sus primeras obras en esos años (a quienes ya hemos nombrado en párrafos anteriores). Cabría preguntarse, por tanto, como hiciera Juan Carlos Reche, por qué nadie ha conseguido irrumpir, revolucionar o convulsionar (2016: 10). Para ello, era necesario partir de la base de que el campo poético al filo del milenio estaba sumido en una notable crisis: el canon experiencial, ya consolidado en los años anteriores, se veía ahora sumido en una «ruptura interior» (Villena, 1997; Iravedra,

³⁴² Decimos que comenzaba a atisbarse porque así se presenta en algunos textos, como el siguiente de Manuel Rico, que ya habíamos citado en esta tesis doctoral y que ahora recuperamos a modo de justificación: «Contra lo ocurrido en etapas anteriores de nuestra historia literaria, no hay –o solo parcialmente– una reacción colectiva en contra de la poética hegemónica protagonizada por sus predecesores [...] Sí hay sin embargo una actitud beligerante en favor de la diversidad» (Rico, 2000: 16)

2007; Iravedra 2016; Abril, 2019), en una «diáspora estética» (Prieto de Paula, 2002) o en una «disgregación» (Bagué Quílez y Santamaría, 2013) que llevaron aparejados el abandono de lo anecdótico, del intimismo y del autobiografismo como elementos estructurales de lo poético, en favor de una práctica más vinculada a lo que Luis Muñoz tildó de «nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998); por otra parte, los proyectos colectivos de lo que se denominó poesía de la conciencia crítica, comenzaban a disolverse progresivamente y, aunque nunca se han difuminado del todo (ahí quedan las diversas reuniones de Voces del Extremo, por ejemplo), sí es cierto que su fuerza crítica y su capacidad antagonista fueron perdiendo fuelle. La dualidad del campo, característica desde finales de los noventa, iba dejando espacio a la emergencia de otras propuestas más diversas. Estas, sin embargo, como observábamos al analizar las publicaciones de 2001, no acababan de desligarse en su estética y en su ideología literaria de los modelos heredados de los noventa: lo anecdótico deja paso a una dicción más simbolista, es cierto, en poetas como José Luis Rey, Fruela Fernández o Joaquín Pérez Azaústre, pero no se desliga por completo de ellos; hay, sin embargo, algunas propuestas que sí caminan más allá de tales supuestos, como son las de Miriam Reyes o Vanesa Pérez-Sauquillo, cuyo cariz crítico asume también la cuestión del cuerpo y del género como una problemática necesaria que, años después, se ha demostrado transversal a buena parte de la lírica reciente. A pesar de que los años 2000 constatan la aparición del fragmento y la falta de cierre del poema, así como la paulatina difuminación de las corrientes de los últimos veinte años (Morales Barba, 2006: 55), no podemos dejar de concluir, sin miedo a equivocarnos, que en 2001 se atisbaba todavía un horizonte de cambio sin (demasiados) cambios, en el que las poéticas figurativo-realistas, herederas de las poéticas experienciales de las décadas anteriores, eran las que estaban comenzando a ganar fuerza en las tomas de posición, con Granada, de nuevo, como núcleo irradiador.

El año 2002 supuso un nuevo paso adelante para los poetas jóvenes del panorama, como lo demuestran las publicaciones de Raúl Quinto (*Grietas*), Josep M. Rodríguez (*Las deudas del viajero*), Carlos Pardo (*Desvelo sin paisaje*) o Andrés Neuman (que se hizo con el Premio Hiperión gracias a *El tobogán*, que sería el quinto libro de este prolífico y precoz autor), quienes vinieron a proponer unas novedosas tendencias temáticas: lo pop y la reformulación del culturalismo novísimo, por ejemplo, en los casos de Quinto y Rodríguez pero, eso sí, sin un sustancial cambio estético que permitiera establecer un salto a este respecto en relación a lo inmediatamente anterior; una tendencia hacia lo

fragmentario y lo simbolista en Carlos Pardo, que lo ligaba con las propuestas del «nuevo simbolismo» de Luis Muñoz (1998); o, finalmente, una predisposición a la imagen y, también, a lo simbólico en Andrés Neuman, que, sin embargo, tampoco se liberaba de las ataduras de la versificación (neo)clásica que ya había caracterizado a las poéticas experienciales. Cambios en el foco temático, es cierto, así como un señero abandono de lo anecdótico y de lo autobiográfico, aunque, eso sí, sin una modificación sustancial de lo estético-ideológico y sin un aparatage teórico que permitiera romper la ligazón con las propuestas anteriores. Más marcada es si cabe esta relación en las poéticas de Fernando Valverde y de Elena Medel, hijos de los ochenta, quienes irrumpen con *Viento favorable* y con *Mi primer bikini* en un campo poético que pronto se hizo eco de sus juveniles propuestas. El recorrido de Fernando Valverde y su participación en diversos proyectos transoceánicos, así como sus relaciones con la Universidad de Granada y los espacios de difusión de la poesía de la experiencia son ya claras muestras de lo que un análisis de su obra nos permitía afirmar: que la poética de Valverde es claramente continuista en sus moldes, sus formas, su ideología y sus temáticas (centradas en lo autobiográfico y en lo anecdótico) de la poesía teorizada por García Montero y, por ende, de las prácticas del núcleo duro de la experiencia. El caso de Medel es similar en ciertos aspectos (estéticos, principalmente) ya que algunos de sus poemas, tanto de *Mi primer bikini* como de libros posteriores, respaldan, como dijera José Luis Morante, una palabra más luminosa, más proclive a lo confesional y que acrecienta su impulso narrativo (2016: 26) hasta acabar por orillar en determinados espacios característicos de las corrientes figurativas de los noventa. Ciertamente es, y sería injusto no afirmarlo, que sí asistimos en este último caso a la inserción de elementos pop (que, como en Raúl Quinto y en Josep M. Rodríguez reelaboran los presupuestos culturalistas de los novísimos, dotando de un cariz mucho más cotidiano a la vinculación entre alta y baja cultura que el que resumaba de aquellos poetas castelletianos) y a cierta tendencia a reflexionar sobre lo corporal (sin llegar, en ningún caso, a las propuestas, por ejemplo, de Miriam Reyes, o a las que otras contemporáneas suyas abrazarían en años posteriores: Luna Miguel, Berta García Faet, etc.). Hablamos, sobre todo en estos dos últimos casos, de dos poetas que han conseguido ubicarse en puestos de relevancia dentro del campo poético: Fernando Valverde por su participación, junto a algunos de los grandes nombres de lo experiencial, en la *poesía ante la incertidumbre* y en el *humanismo solidario*, amparados por Visor; Elena Medel por aunar la escritura con lo editorial, como cabeza visible de La Bella Varsovia, sello fundamental para comprender los últimos años de la poesía joven en España; ambos, por

haber ya visto publicadas sus obras completas, también en Visor. Y hablamos, a su vez, de que en los dos casos nos encontramos con continuaciones de los modelos anteriores: con pequeños cambios y modificaciones (señal, en definitiva, de que los tiempos han cambiado) pero que, al fin y al cabo, no nos permiten constatar una ruptura con respecto a los modelos figurativo-realistas mayoritarios.

La crítica, mientras tanto, se afanaba en buscar al poeta que habría de establecerse como el más señero de una generación todavía en ciernes. Fue, en este sentido, 2006 el año de la «definitiva apertura» cuando Ben Clark y David Leo consiguen *ex aequo* el XXI Premio Hiperión de Poesía. El prestigio del galardón, la publicación de sus obras en una de las más relevantes editoriales a nivel nacional y la precocidad de ambos (22 años en el caso de Ben Clark y 17 en el de David Leo) generó, como había sucedido en 2002 con Elena Medel, que los actores del campo poético focalizaran rápidamente en ellos y en sus escrituras. El recorrido posterior de Ben Clark, así como el gesto generacional de un poemario como *Los hijos de los hijos de la ira*, ubicaron su poética en una relevante posición en la que se mantiene hasta hoy en día; bien distinto es el caso de David Leo García, ya que obra en los años siguientes ha sido mucho más dispersa, a pesar de haber reeditado en el último año *Dime qué* (Editorial Aérea) y de haber publicado *Nueve meses sin lenguaje* (Ultramarinos editorial). Así, las propuestas de los más jóvenes poetas comenzaron ya definitivamente a copar los anaqueles de las librerías, las páginas de las más relevantes revistas y los más importantes suplementos culturales. Sin embargo, un análisis de ambas obras nos demuestra, de nuevo, una perpetuación de las estéticas anteriores (figurativo-realistas) que no acaban por proponer una retórica de la ruptura ni un nuevo modelo generacional. Sí se observa, sin embargo, en ambos un detalle que va a comenzar a ser corriente en las escrituras jóvenes, sobre todo a partir del estallido de la crisis económica: la presencia, como una atmósfera perpetua, de un vacío existencial que, sin embargo ya no señala, como sucediera en otras épocas hacia las fallas sistémicas y sistemática, sino que ha sido aprehendido por la sociedad (y, evidentemente, por la juventud creadora) como un elemento identitario más de la contemporaneidad que ya no resulta problemático ni para el relato infraestructural ni, incluso, para el superestructural. No creemos, por tanto, tras un análisis detallado, que la emergencia de estos autores sea paralela a la emergencia de nuevas poéticas, sino, más bien, plasma continuaciones (con sus respectivas particularidades, sobre todo temáticas: la inserción de lo pop, del discurso

de género o de cierto gesto existencial) con respecto a los modelos que desde finales de los ochenta habían conformado los espacios centrales de poder del polisistema literario.

El estudio de la práctica antológica durante estos años no hace más que afirmar lo que ya se percibía en los textos. Hablábamos entonces de que las antologías han servido, en el caso de la España contemporánea, para escribir, más incluso que los textos de cada autor en concreto, la historia de la poesía más reciente a partir de la utilización de las mismas con unas finalidades publicitarias (Talens, 1989) fundamentadas en el etiquetado como elemento identificador (Méndez Rubio, 2004; Alicia Bajo Cero, 2019). Ya Castellet hizo uso de tales herramientas en *Veinte años de poesía española* y lo repitió en *Nueve novísimos poetas españoles*, como hemos estudiado en el capítulo inicial de la tesis, al presentar a dos nuevas generaciones a partir de lo que hemos denominado «retórica de la ruptura»: es decir, focalizando en las diferencias y las fracturas discursivas que plantean con respecto a las corrientes inmediatamente anteriores. Tales mecanismos fueron ampliamente utilizados por Luis Antonio de Villena, Germán Yanke o José Luis García Martín, entre otros, en las antologías programáticas que desde mediados de los ochenta hasta bien entrado el nuevo milenio se han encargado de coordinar: desde *Postnovísimos* (Villena, 1986) hasta, al menos, *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética del 2000)* (Villena, 2010), pasando por *La generación de los ochenta* (García Martín, 1988), *Selección nacional. Última poesía española* (García Martín, 1995), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo* (Yanke, 1996) o *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española* (García Martín, 1999), entre otras. El objetivo, en definitiva, fue plantear una determinada imagen de lo poético y ofrecerla al público como la única fotografía válida de lo real, ocultando que tal toma de posición implicaba (e implica) el enmascaramiento de las propuestas alternativas que no coincidían con las teorizaciones defendidas. Propuestas que, en algunos casos puntuales, fueron también recogidas en antologías cuyo sesgo, a pesar de tener cierto cariz programático, se abría hacia la heterogeneidad de lo que fue y es la poesía de la conciencia crítica: hablamos de *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (Correyero, 1998), *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (Falcón, 2007) o *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)* (García-Teresa, 2015). En los últimos estertores de ese pleito de las antologías, comenzaron ya a ser incluidos hacia mediados de la primera década del nuevo milenio los autores antes citados, que compartían páginas y espacios con los ya consagrados nombres de las

décadas anteriores (siguiendo el magisterio de Castellet en *Veinte años de poesía española* inspirada, a su vez, en las antologías de Gerardo Diego) con la finalidad de crear una suerte de mitología que convertía a los mayores en las figuras señeras y a los jóvenes en los continuadores de sus tendencias o en quienes parecían predispuestos a romper con ellas. Tal estado de cosas, decíamos, comienza a cambiar, en lo referente a los más jóvenes poetas, con la propuesta de Luna Miguel en *Tenían veinte años y estaban locos*, la primera antología que recoge únicamente a poetas de la nueva oleada que, desde su nacimiento en la red (hecho también particular) ya no planteaba una propuesta programática, sino que ofrecía una fotografía de conjunto en la que convivían sin tensión aparente poéticas de muy diferente índole y que, en definitiva, dejaba entrever lo que ya adelantábamos al inicio: la decadencia del modelo generacional y de la retórica de la ruptura. Compendios posteriores, como *Réquiem por Lolita* (Vega, 2014), *La poesía postnoventista española en 15 voces* (Miguel, 2014) *Identikit* (Díaz, 2016), *Voz vértebra* (VV.AA., 2017) o *Lecturas del desierto* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018) venían a corroborar esta hipótesis, a la que también contribuyeron, aunque desde posiciones más cercanas a lo figurativo-realista, *Nacer en otro tiempo* (Floriano y Rivero Machina, 2016), *Re-generación* (Morante, 2016) o *Piel fina* (Aguilar, Berbel y Vega, 2019). Sucede, en cualquier caso, que la crítica y el mundo editorial siguen estando todavía demasiado cerca de estas últimas prácticas, que han sido las que han copado los compendios aparecidos en las editoriales de mayor difusión: Renacimiento, Valparaíso y Maremágnum. Es significativo, en este sentido, que hayan sido las ediciones digitales (Miguel, 2014; Díaz, 2016; López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018) y las ediciones independientes (VV.AA., 2017) las que, sin estar ancladas a las cortapisas del mercado editorial, han podido mostrar un espectro más amplio, incluyendo autores más afines a lo vanguardista, poetas cercanos a las tendencias más críticas o autores migrantes. Podemos concluir que la práctica antológica de la más joven poesía, por tanto, plantea en algunos casos determinadas alternativas a los mayoritarios discursos que provienen de las décadas anteriores, aunque lo hace desde espacios otros, claramente alejados de la industria editorial, que continúa apostando en la mayoría de ocasiones por un elenco de propuestas que se sostienen sobre las teorizaciones que ya cimentaron la poesía española en los años ochenta y noventa. Y, también, podemos afirmar que habitamos un panorama ya no dual, sino anclado en una convivencia alejada de las polémicas y cruces de acusaciones que marcaron la historia de la poesía en las décadas anteriores: no es extraño, hoy en día, ver a poetas de corte vanguardista como Ángela

Segovia o María Salgado compartiendo escenario con autores afines a la conciencia crítica como David Trashumante o con algunos más cercanos a los moldes experienciales como Ben Clark. Un detalle prácticamente impensable si pensamos en los escritores más señeros de las diferentes corrientes y generaciones que sostuvieron los diferentes discursos entrecruzados desde finales de los años ochenta hasta los primeros años del nuevo milenio.

Una vez analizadas las primeras incursiones de los autores más jóvenes, así como la poética y la ideología de la práctica antológica más reciente, había llegado el momento de presentar una leyenda que nos permitiera leer el mapa de la poesía actual y que nos ayudara a desentrañar qué se esconde tras esas imprecisas definiciones y etiquetas de la crítica, como «archipiélago de poetas-isla» (Sánchez, 2015: 6), «insobornable pluralidad» (Díaz, 2016: 11), «maraña» (Prieto de Paula, 2010: 28), «exuberancia selvática» (Naval, 2010: 119) o «diáspora estética» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225), entre otras ya citadas en capítulos anteriores. Para ello, y tras una lectura de un amplio corpus de textos poéticos, críticos y teóricos establecimos una serie de temáticas relevantes y hasta cierto punto transversales en autores de las diferentes tendencias (la crisis, lo pop, la problemática del cuerpo-género-sexo-enfermedad-maternidad y la condición nómada del sujeto contemporáneo) que se ven atravesadas por cierto tono existencialista, el cual emerge del resquebrajamiento de la solidez del suelo que pisamos, de las condiciones de precariedad y de la pérdida de horizontes. La poesía, así, se convierte para estos autores en una herramienta con la que reflexionar y construir la identidad del sujeto-escritor y, por ende, con la que modificar la ideología y los modelos de mundo de los receptores a partir de una focalización dual: en el mundo exterior y, por supuesto, en la propia interioridad. A partir de un análisis de las más diversas obras y autores del panorama contemporáneo, hemos podido establecer cinco líneas estéticas que nos permiten explicar el funcionamiento del campo poético actual y plasmar, con ello, una primera visión de conjunto de la poesía joven: derivas de la poesía de la experiencia, derivas de la poesía de la conciencia crítica, la crisis del lenguaje y de la representación en las poéticas de corte vanguardista, poesía *best-seller* y poesía neorruralista.

Una vez realizado el análisis de los recodos y caminos de un campo poético vivo y en constante formación, que se ve modificado perpetuamente por las nuevas publicaciones de poemarios, de antologías y de textos críticos, y en el que se han tenido en cuenta textos publicados hasta mediados de 2019, estamos ahora legitimados para

plantear una serie de conclusiones. Debemos anotar, sin embargo, que estas, por la absoluta actualidad del objeto de estudio, no pueden ser consideradas definitivas: el campo poético, en tanto estructura orgánica, continúa día tras día evolucionando hacia determinadas geografías que todavía hoy somos incapaces de conocer. Las conclusiones que a continuación planteamos, por lo tanto, se verán modificadas por todo lo que suceda a partir del momento en que pongamos punto final a las mismas. Es ello, sin duda, un detalle inherente a la investigación literaria, más si cabe cuando lo estudiado está todavía en plena construcción. Ahora bien, tenemos también la certeza de que tales afirmaciones sirven para conocer con más detalle el hoy y servirán para que los investigadores del mañana las refuten, defiendan o modifiquen.

Si focalizamos en los más jóvenes poetas, es posible afirmar, en primer lugar, que el campo poético actual presenta una heterogeneidad marcada por diferentes factores: primero, por la convivencia contemporánea de autores que pertenecen a distintas generaciones (desde algunos señeros miembros de la llamada Generación del 50, hasta los más recientes, nacidos ya en los años 2000, pasando por muchos de los novísimos, por los poetas de la experiencia, por los poetas de la conciencia, por autores de las tendencias silenciarias de los noventa, por escritores de la diferencia y, por supuesto, por los estudiados en los apartados anteriores, así como por otros difícilmente enmarcables en alguna de las tendencias nombradas); segundo, por la propia disparidad de las más jóvenes propuestas, que conjugan sin polémica aparente elementos de muy variadas y diferentes tradiciones y que habitan, pese a sus diferencias estéticas e ideológicas, un campo cuyas aguas son mucho más sosegadas que las del pasado. Así pues, también podemos concluir que el campo poético actual, a pesar de que sus actores guardan relaciones intertextuales y de padrinazgo con los anteriores poetas, no está marcado por un cruce de acusaciones que tenga como objetivo copar los puestos centrales del mismo, sino que tales juegos de fuerza se desarrollan a partir de instancias y actuaciones más individuales y menos publicitadas: relaciones editoriales, relaciones personales, vinculaciones con lo académico, reseñas y recensiones, inclusión en variados espacios de difusión, etc. Elementos, al fin y al cabo, presentes durante toda la historia de la literatura pero que, ahora, la ausencia de lo públicamente polémico aúpa a un lugar de privilegio en la conformación del campo (en lo que a discurso público se refiere).

En segundo lugar, tal convivencia de estéticas e ideologías literarias ha generado una decadencia de la crítica y de la teorización entre los más jóvenes autores. En su

inmensa mayoría, como se ha visto, los jóvenes toman las ideas y reflexiones de los poetas anteriores y las reformulan para proponer unos textos que, por tanto, guardan una estrecha relación con los de sus predecesores: provengan estos de la tradición que provengan (tanto nacionales como extranjeras; tanto en lengua castellana como en cualquier otra). Sucedió, por ejemplo, entre los autores de las «derivadas de la poesía de la experiencia», que bien vuelven la vista hacia algunos de los más señeros escritores de los cincuenta (Gil de Biedma o Ángel González, sobre todo, pero también, en algún caso, Claudio Rodríguez) para repensar el monólogo dramático de Langbaum (ya tamizado por Gil de Biedma) o bien toman como referencia las ideas de García Montero y de sus contemporáneos, como lo fueron la poesía de los seres normales, el pacto autobiográfico, lo anecdótico o la relevancia de los espacios urbanos. Todo ello implica, por tanto, una tendencia hacia una estética figurativo-realista que se sostiene en una versificación clásica heredada del Renacimiento (sobre todo de Garcilaso), del Neoclasicismo (Jovellanos, principalmente) y de algunos autores contemporáneos como Antonio Machado, cierto Cernuda y cierto Rafael Alberti. También sucedía entre los autores de las «derivadas de la poesía de la conciencia crítica», cuyos postulados ya fueron teorizados por Alicia Bajo Cero durante los años noventa, por Enrique Falcón en textos como *Las prácticas literarias del conflicto*, por Antonio Méndez Rubio en diversas aproximaciones posteriormente recogidas (en su mayoría) en *Poesía sin mundo*, *La destrucción de la forma* o *Poesía '68*, por Antonio Orihuela en diversos textos o por Jorge Riechmann desde su fundacional *Poesía practicable*, entre otros. Así, de nuevo, la más joven poesía de la conciencia crítica sigue manteniendo el gesto heterogéneo característico de las propuestas literarias de los autores citados, ofreciendo una marcada variedad de textos unidos por una misma ideología crítica con respecto al actual *status quo* capitalista y neoliberal. Sí existe, sin embargo, teorización por parte de los autores más vanguardistas, puesto que, debido al arrinconamiento y silenciamiento de tales propuestas durante las décadas anteriores, han tenido que navegar entre las agitadas aguas de lo poético para buscar sus propios referentes, dentro y fuera de la tradición hispana. Así, han surgido iniciativas como el Seminario Euraca, revistas como *Kokoro* o el sello editorial afín a esta, que les han permitido pensar sobre la base teórica de sus textos, sobre las intertextualidades de los mismos y, también, les han ofrecido espacios editoriales y de difusión. Por otro lado, ciertas secciones de la poesía sí han comenzado recientemente a generar una crítica propia, más allá de las reseñas y textos escritos por los propios poetas con la finalidad de publicitar los poemarios de sus afines o los suyos propios, que han puesto el foco en la

reciente y mercantilista moda de la poesía *best-seller*, señalando su vinculación con la industria editorial, la ideología reaccionaria que emana de sus composiciones (tan cercanas al amor romántico, por ejemplo) y la relación que guardan sus autores con algunas de las más señeras voces de la poesía de la experiencia como Joan Margarit, Benjamín Prado o Luis García Montero, así como con los sellos editoriales también afines como, principalmente, Visor.

En tercer lugar, es posible constatar que las redes sociales se han convertido en uno de los principales mecanismos de difusión y publicitación de las obras y los autores en la actualidad. Hablamos, primero, de que la inmensa mayoría de revistas literarias se encuentran en la red y de que, aunque los suplementos culturales de los periódicos todavía mantienen sus versiones en papel, son muchas las personas que los leen en las pantallas. Y, segundo, de que las redes sociales se han convertido en los últimos años en uno de los mayores trampolines hacia la publicación y han facilitado determinadas tomas de posición en el seno del campo. Sucedió ya, en cierta manera, con Luna Miguel y su *Tenían veinte años y estaban locos* (un Tumblr posteriormente convertido en antología), que permitió a muchos de los jóvenes poetas comenzar a hacerse un hueco que en casos como los de Unai Velasco, Constantino Molina, Laura Casielles y Berta García Faet (todos ellos antologados) les han abierto las puertas, tiempo después, a la consecución del Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández; pero, sobre todo, ha sucedido entre los autores de lo que hemos denominado «poetas *best-seller*». En este particular caso, dichos escritores (a los que podemos definir, siguiendo a Rodríguez-Gaona, como «nativos digitales» [2019]) comenzaron sus andaduras en Youtube, Instagram o Twitter, colgando sus composiciones y consiguiendo gracias a ellas decenas de miles de seguidores. Los sellos editoriales concibieron este hecho como una oportunidad: el nicho de mercado estaba ya creado y tan solo era necesario trasladar a formato libro los poemas ya creados para comercializarlos masivamente (alcanzando cifras de sesenta o setenta mil ejemplares por poemario) e introducir la lírica definitivamente en las estructuras del mercado capitalista, fomentando la acumulación de *capital económico* y dejando de lado lo que Bourdieu denominara *capital simbólico* o *cultural*. El deseo de consumo, en lugar de ser generado una vez se publica el poemario, fue construido ya en las redes sociales, de manera similar a como ocurre con el merchandising: el público comprador, en definitiva, estaba ya instaurado antes del lanzamiento editorial.

En cuarto lugar, nos es posible hablar de una evolución en varios movimientos por parte de la lírica más joven. En un primer momento, como ya se ha comentado en la conclusión, fueron los poetas más afines a la estética mayoritaria de las décadas anteriores quienes consiguieron comenzar a transitar los caminos del campo poético a partir de premios y de publicaciones afines ella. Posteriormente, ya hacia la segunda parte de la primera década de los años dos mil, advertimos una progresiva entrada de estéticas diferentes que han contribuido a construir el campo poético actual que aquí hemos definido a partir de las ya comentadas cinco líneas estéticas principales. Se advierten todavía, sin embargo, continuas relaciones entre los poetas consagrados y los más jóvenes. El claro ejemplo es el de la «poesía *best-seller*» que, como hemos analizado, ha sido aupada hacia espacios afines a las poéticas experienciales. Partiendo de la ligera similitud existente, que se centra el gesto autobiográfico, en una dicción que tiende a la narratividad y en la creación de un marco urbano donde sucede lo versificado-narrado, algunos poetas de la experiencia (sobre todo Joan Margarit, Benjamín Prado y Luis García Montero) han ejercido de padrinos de una tendencia (o, más bien, a una moda editorial y mercantil) que ha tenido, al menos, dos consecuencias relacionadas: primero, la inserción de los poetas *best-seller* en otros cauces de difusión y de distribución, diferentes a los habituales (es decir, diferentes a editoriales como Lapsus Calami, Mueve tu Lengua, Valparaíso, etc.), como ha sucedido con Elvira Sastre o Loreto Sesma al publicar en Visor (la segunda de ellas gracias al Premio Ciudad de Melilla); segundo, la apertura de nuevos espacios editoriales y el acercamiento a un nuevo público por parte de los poetas de la experiencia, quienes han accedido a editoriales antes reservadas a los poetas *best-seller* (tal es el caso de las últimas recopilaciones de Luis García Montero o de Felipe Benítez Reyes). Estos hechos, por supuesto, han permitido una institucionalización de las poéticas *best-seller* y, a su vez, el posicionamiento de las poéticas experienciales de nuevo en el foco de lo discursivo, cuando parecía que ya habían dejado paso a unas propuestas vinculadas, aunque con voluntad diferenciadora (como sucede con aquellos autores incluidos en el apartado «derivadas de la poesía de la experiencia»). Se dan también relaciones intergeneracionales en otras de las líneas estéticas comentadas. Tal es el caso de las poéticas de la conciencia crítica, a cuyos encuentros anuales en Moguer (Voces del Extremo) asisten poetas de diversas generaciones, algunos de los cuales han sido recogidos en antologías de amplio espectro junto a los más veteranos, como sucede en *Disidentes*, de Alberto García-Teresa (que, además de crítico, es uno de esos poetas jóvenes). Y, también, sucede con las poéticas de «la crisis del lenguaje y de la

representación», sobre todo con el grupo vinculado a *Kokoro*, que desde el primer momento han señalado sus vínculos personales y estéticos con Chantal Maillard. Es evidente, sin embargo, que no podemos hablar en los tres casos comentados de los mismos mecanismos (remitimos a las páginas del capítulo «4. Las líneas estéticas de un territorio en crisis: sobre continuidades, inercias, derivas y fracturas en el campo poético actual en España» para cada caso particular) pero sí, al fin y al cabo, nos es posible afirmar la existencia de nexos intertextuales y extratextuales entre los jóvenes poetas y los más veteranos.

En quinto lugar, a pesar de que el campo poético actual no continúe anclándose en la dualidad de las décadas anteriores, todavía somos testigos de cierta predisposición por parte de la industria editorial a la publicación y publicitación de determinadas estéticas y a la marginalización de otras. Sucede, por ejemplo, que buena parte de los poetas que hemos incluido en «derivas de la poesía de la experiencia», siguiendo los pasos de sus predecesores, han sentido cierta afinidad a la publicación (vía premios o no) en editoriales como Visor o como otros sellos afines, en muchas ocasiones vinculados con Granada (Maillot Amarillo, por ejemplo). Significativo es que los poetas de «la crisis del lenguaje y de la representación» hayan, incluso, creado un sello editorial como Kriller 71 (Colección Kokoro Libros) en el que poder presentar algunas de sus creaciones que, en otros casos, han aparecido en editoriales independientes (ÁRTEse quien pueda, Contrabando, etc.) o en la especializada La Bella Varsovia (Berta García Faet o Unai Velasco, entre otros). En lo que respecta a los poetas de las «derivas de la conciencia crítica» seguimos viendo, como sucedió en décadas anteriores, un alejamiento de los grandes sellos editoriales y un acercamiento a sellos independientes y/o marcadamente políticos (La Oveja Roja, Huerga & Fierro, DVD Ediciones, Atrapasueños, Amargord, Baile del Sol, etc.). Más particular es el caso de las poéticas «*best-seller*», que desde su emergencia en torno a 2012 han sido difundidas por editoriales de nueva creación (Mueve tu Lengua –anteriormente Frida Ediciones–, Valparaíso, Lapsus Calami, etc.), así como por sellos vinculados a las grandes industrias (principalmente Planeta en colecciones como Versosavoces, Espasa es Poesía, etc.). Específico es el caso de la «poesía neorruralista», cuya reciente emergencia no nos permite todavía afirmar una determinada tendencia hacia unas u otras editoriales. Las obras estudiadas, como se ha visto, han aparecido en diversas editoriales: Hiperión, Pre-Textos, La Bella Varsovia, etc.

En sexto lugar, las características particulares de la poesía joven más reciente imposibilitan la categorización y subdivisión del campo a partir de las etiquetas del modelo generacional, tan tradicional y característico de la historiografía poética contemporánea. La crítica debe modificar sus enfoques y sus filtros con el objetivo de dejar de hablar de generaciones literarias cuando se refiere a la más joven poesía, puesto que hoy no existe un campo poético con un centro copado por una corriente en concreto, alrededor del cual orbitan otras propuestas que intentan luchar por acceder a él (como pudo suceder en gran medida en épocas anteriores), sino con un espacio cuyo núcleo es habitado por autores de muy distintas y variadas líneas estéticas e ideológicas. Tal característica particular, prácticamente inédita en la historia de la poesía española, permite mayores posibilidades de acceso, independientemente de la línea estética e ideológica que los autores plasman en sus textos poéticos y críticos. Por ejemplo, aunque el credo y el discurso realista haya marcado la historia de la poesía española (y hasta cierto punto lo sigue haciendo), lo que generaba que las acometidas de cariz más vanguardista o experimental fueran percibidas como una fractura en el continuum realista y, en ocasiones, como una peligrosa inserción, hoy en día observamos que autoras como Ángela Segovia o Berta García Faet, no solo acceden al centro del campo, sino que son hasta cierto punto institucionalizadas gracias a los más señeros galardones. Por otra parte, sí es cierto que dicho espacio del campo sigue estando vetado a las poéticas más críticas y disidentes del panorama que, como sucedió también en los años noventa, sufren procesos de marginalización y silenciamiento. Ello es debido, en nuestra opinión, a que las propuestas textuales (sobre todo a nivel de contenido, pero también a nivel formal) proponen modelos de mundo que atentan directamente sobre los cimientos del discurso capitalista y neoliberal que sostiene la estructura no solo del campo literario, sino de la sociedad en su conjunto. Lo cual es, sin duda, problemático en un universo cultural como el español, tan cercano a la ideología de la cultura de la transición, en el que mencionar juntos escritura y política, utilizando una ya citada afirmación de Jenaro Talens, era y es como mentar a la bicha (2005: 148).

En séptimo lugar, y muy relacionado con el párrafo anterior, que la decadencia del sistema de las generaciones literarias, aunado con la escasez de teorizaciones, ha provocado que tengamos que dejar de hablar, también, en los términos de la «retórica de la ruptura». En décadas anteriores, una generación literaria se aupaba sobre la inmediatez anterior a partir de la negación de sus presupuestos y de la propuesta de

unos más o menos novedosos que permitían señalar una aparente fractura y, tras ello, constituir con el tiempo a un nuevo grupo poético: sucedió, por ejemplo, con los novísimos, cuando Castellet (que ya había sido el encargado de aupar a los poetas de la Generación del 50, sobre todo a los de la Escuela de Barcelona) teorizó en la introducción de su antología sobre una voluntaria ruptura de los más jóvenes (más cercanos al culturalismo, a las vanguardias y a la experimentación) con respecto a sus mayores (a aquellos que practicaban una poesía afín a la experiencia teorizada por Langbaum y que lo hacían con unos moldes cercanos a los clásicos); volvió a pasar después, cuando los posteriormente denominados poetas de la experiencia afirmaron la necesidad de una poesía para los seres normales, que abandonara los experimentalismos vanguardistas de los novísimos. Hoy en día, sin embargo, la inexistencia de una generación literaria al uso viene generada, y a su vez genera, una ausencia de esa retórica de la ruptura: no es necesario matar al padre, puesto que no hay una voluntad firme de asentar sobre sus restos a un nuevo grupo con unas características comunes. Prima, por lo tanto, más el individualismo que la fotografía generacional, como lo demuestra el fracaso las propuestas de un nuevo marbete a partir de las herramientas de la retórica de la ruptura. En otras palabras: habitamos un campo que tiende a la asimilación de la heterogeneidad, de manera que los autores actuales, en su mayoría, toman elementos de diversas tradiciones y generaciones anteriores sin apenas problematizaciones.

En octavo lugar, que a pesar de la decadencia del modelo generacional y de la retórica de la ruptura, que, a su vez, generan que la crítica deba utilizar nuevas herramientas y una nueva terminología a la hora de acercarse al estudio de la más reciente poesía, tampoco debemos hablar de la poesía joven, como en otras ocasiones se ha hecho, como una suma de individualidades. Es cierto que la tendencia a lo individual es cada vez mayor en la poesía actual, pero ello no quiere decir, sin embargo, que no existan líneas estéticas e ideológicas sobre el amplio territorio de la poesía joven. Es labor de la crítica caminar por las geografías del campo poético con la finalidad de establecerlas a partir de intertextualidades y vinculaciones existentes dentro de las propias propuestas de los autores. El trabajo es, así, más arduo y extenso que el que acometieron los investigadores anteriores, puesto que la leyenda del mapa no viene marcada por los propios poetas o por los antólogos, sino que debe ser creada prácticamente desde cero. En esta tesis doctoral decíamos que propondríamos dicha leyenda (o, al menos, un esbozo de la misma que nos permitiera comenzar a transitar el campo poético con algunos anclajes) y, tal y como el

lector habrá comprobado, hemos podido concluir que en la poesía joven actual existen, al menos, cinco líneas estéticas principales: derivas de la poesía de la experiencia, derivas de la poesía de la conciencia crítica, poéticas de la crisis del lenguaje y de la representación, poesía *best-seller* y poesía neorruralista.

En noveno lugar, que el campo poético actual, está determinado por la lógica capitalista y neoliberal imperante, en tanto pequeño reducto dentro del vasto universo de lo cultural que, a su vez, forma parte de lo social en su conjunto. La actuación de sus actores se fundamenta, por lo tanto, en una lucha por las premisas que deviene una lucha por la acumulación de capital simbólico y, también, de capital económico. El objetivo, al fin y al cabo, y ello es una constante que ha marcado el campo poético durante décadas, es establecerse en el centro del mismo con la finalidad de acumular el mayor capital posible, lo cual permite a los poetas granjearse una posición de poder desde la que controlar el discurso dominante y desde la que aupar su propia poética por encima del resto. A pesar de las modificaciones comentadas, los dispositivos de poder del campo poético continúan funcionando de manera similar a como lo hacían en años anteriores y quienes ocupan tales espacios siguen siendo (aproximadamente) aquellas mismas personas (autores, editores, directores de suplementos culturales, etc.) lo cual genera que, en gran medida, y a pesar de la heterogeneidad actual, podamos hablar de un control institucional heredado que tiene relevancia en los juegos de fuerza y las tomas de posición: esto es, en el encumbramiento o en la marginalización de las prácticas poéticas.

Al fin y al cabo, este recorrido por las sendas y recodos del campo poético, por los textos que lo conforman y por los autores que los crean, así como por el discurso que lo sostiene y por las disidencias que pretenden desmontarlo, nos permite, finalmente, afirmar la existencia de una vasta (y prácticamente inabarcable) constelación de propuestas que es necesario sistematizar para, a partir de ello, comenzar a analizarlas con mayor detenimiento. Es por ello que aquí ha sido necesario hablar desde una óptica distinta, que abandonara la terminología y las ideas que han sostenido la historiografía y la crítica más contemporánea, con la finalidad de (de)mostrar que el panorama más joven atiende a razones y cometidos bien distintos de los que marcaron las décadas pasadas. Tal ha sido nuestro cometido y aquí queda la leyenda que presentamos de un territorio vivo y en permanente construcción, que deberá volver a ser transitado en el futuro reciente y que a buen seguro lo será también dentro de décadas.

5. Some conclusions on a territory under permanent construction: the young Spanish poetry (2000-2019)

Toda verdad repite lo inefable,
toda idea desmiente lo-que-ocurre.
CHANTAL MAILLARD

As it has already been said at the beginning of this doctoral thesis, our primary objective has been to unravel the inner structural workings of the contemporary poetic field. In order to do so, we have focussed on the youngest authors of the picture, that is, those that were born in the late 1970's or during the two following decades and that began their career already in the new millennium. The poetic field had become progressively ready to address the emergence of new voices that had begun to move through the paths and bends of the Spanish literary polysystem during the last five years, as well as to accept the arrival of those that would come. The cards were beginning to be laid on the table but, however, critics and academia took a bit longer to take into consideration these present novelties.

We thus stated that we were sailing almost deserted waters and that, therefore, we did not intend to set out a final research. We rather intended to traverse the paths and bends of the field, as well as the borders and centres, with the purpose of presenting a legend that would allow us to read the map of a constantly changing territory. Right from the first theoretical contact with the poetic field and the Spanish cultural condition, approached from a wide perspective, to the last inquiries regarding the aesthetic and thematic lines supporting it, and through the first approaches to the field or through some relevant anthologies, in this research we have offered a sufficiently extensive journey as to be able to draw some conclusions that, despite being still partial (due to the object of study being alive), will permit us to lay the foundation from where to explain the present and separate the wheat from the chaff. Thus, we expect those that may deal with these aspects will be able to do it in this light and from what has been said in these pages, either to disagree, propose changes that may have occurred or to continue walking through the paths opened up in these pages.

Therefore, the partial conclusions that have been reached from each section will be revised below. Then, in the last pages, the final conclusions of this investigation will be drawn.

At a time like this, marked by the cultural and political reconfiguration of the global neoliberal order (materialized in a perpetual present, in an extreme acceleration and in the construction of a kind of great interior, following Virilio's, Hartog's and Sloterdijk's terminology), the examination of the ways that the most recent cultural products interact with the environment is an urgent task if we want to understand how these patterns of the world alter our ideology. This ideology must be understood, following Althusser (1973), as the representation of the imaginary relationship of individuals with their real conditions of existence. That is, from a discourse (understood, following Foucault, as a set of statements dependent on the same formation system [1987: 191], and adding even information and disinformation) that is malleable and whose control deeply concerns the State and the tools of power that aim, along with other agents in the poetic field, to maintain a certain order (and also what Bourdieu called *economic capital* and *symbolic* or *cultural capital*). That is where the struggles of the field's control are located, where force games between the different actors take place and where the decisions are made (right from text itself, but also from the extra textual information such as criticism, press, social media, academia, positions of power, etc.). In summary, this investigation has aimed to discern how cultural products (poetry in this case) are established as devices whose functioning is intrinsic to the mode of production that they pose and from which they are formed.

Throughout this process, the text corpus has been extensive and, however, it is always possible to claim that there are gaps and voids. As we said at the beginning, “son todos los que están”, but it is undoubtedly that “no están todos los que son”. It would have been impossible to do so, due to the great quantity of books and anthologies that are currently edited and published in Spain. We accept those voids but, also, we firmly believe that the authors and works we have focused on enable us to establish a first panoramic view of the whole. This mosaic shows, despite the lack of some tesserae, a picture of the present that time must doubtlessly modify.

As it has been said at the beginning, it was thought that the new millennium would bring new and overwhelming progress that would make life easier and that would improve social welfare. All this, naturally, despite the intrinsic fear of change which was reflected

in the Y2K. Such a thought had its counterpart in the poetic area: many began to think that the third millennium would move the poetic field down new territories never travelled before (as discussed in chapter «2. El efecto 2000: la poesía española en la era de lo *post-*»). However, it was back then when various issues that now must be taken up arose: What really happened in the Spanish poetic field since the advent of the new millennium? What changed? What remained? Have the predictions made by the most influent critics been able to delimit the structure and configuration of the most recent poetic field or, rather, have they been surprised once again by the emergence of voices that unexpectedly have torn down the house of cards? Or, maybe both took place at once? Was the Y2K as harmless to poetry as it was to society, since it affected just a few outdated computing devices?³⁴³

From that period, many texts remain where it is proven that criticism promptly began to seek among the youngest poets a leading and outstanding figure that could carry the banner for a new generation of creators that were still dormant. It seemed that Pablo García Casado could fulfil that role when he published *Las afueras* in 1997 and when he was consolidated with the publication of *El mapa de América* in 2001. A year later, the baton was passed to an extremely young Elena Medel thanks to *Mi primer bikini*. Along the way, some prominent names sprung up, such as Andrés Neuman, Raúl Quinto, Miriam Reyes or Vanesa Pérez-Sauquillo, until in 2006 the attention focused on Ben Clark and David Leo García once they won *ex aequo* the XXI Premio Hiperión de Poesía. None of them, however, possessed an status considerable enough as for blazing a trail and as for proposing a breakup with the immediately preceding moulds and yet those contemporary and that would therefore make possible to achieve a distinct poetic proposal from which generate new frameworks and establish new legitimating entities that would make possible the creation of a new poetic generation, making, thus, possible the evolution of the model that traditionally had marked the poetic development.

The critics attempted to label and to establish different generations (Prieto de Paula, 2002; Prieto de Paula y Bagué Quílez, 2004; Neuman, 2005; Andújar Almansa, 2007; Santamaría, 2008; Bagué Quílez, 2014), but these did not crystallise neither then nor in the following years. That is why it is possible to presently discuss a particular that in those

³⁴³ These questions have been taken from the end of chapter «2. El efecto 2000: la poesía española en la era de lo *post-*». Even though they were already put in those pages, we feel that it is necessary to bring them up once again so they may help support these reflections.

years was just in sight: the generational model, based on the rhetoric of the rupture, was surely falling into decline and it was hence imperative to carry out an analysis that would not focus on closed groups that shared distribution and publishing channels (as it had been possible during the 1990's with the poetry of experience, the poetry of the self-consciousness or with the poetry of difference) and that would not count on the existence of a unique poetic and ideological line. The right thing to do was to broaden the perspective in order to translate new approaches that would take into account the area's diversity³⁴⁴. And that without falling into the error of thinking, as it has been said on many occasions, that the current poetry is a tangled mess or a sum of individualities. Therein lies the very heart of the matter: despite not being able to talk about typical generations, which are the aesthetic, thematic and ideological lines crossing the most recent poetry in Spanish and in Spain?

In order to accept such a state of affairs, in «3. La materialización (o no) de los vaticinios del efecto 2000: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?» we addressed the following matters: which was the literary ideology and which was the poetic aesthetics held by the authors publishing their work during those years (and that have already been mentioned). One might wonder, as Juan Carlos Reche did, why nobody has been able to burst, shake up or disrupt the poetic field (2016: 10). In order to do so, it is necessary to proceed from the basis on the eve of the new millennium that the poetic field was gripped by a deep crisis: the experiential canon, which had become established during the previous years, was mired in a «ruptura interior» (Villena, 1997; Iravedra, 2007; Iravedra 2016; Abril, 2019), in a «diáspora estética» (Prieto de Paula, 2002) or in a «disgregación» (Bagué Quílez y Santamaría, 2013) that resulted in a renounce of the anecdotal, of the intimism and of the autobiographical material as structural elements of poetry. A new practice labelled by Luis Muñoz as «nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998) was established instead. On the other hand, the poetry of self-consciousness' collective projects began to progressively dissolve, and even though they have never completely faded away (for instance, the periodical meetings of Voces del Extremo), it is true that their critical strength and their antagonistic capacity has lost some ground. The field's dualism, a characteristic trait since the late nineties, was giving way to new and more varied

³⁴⁴ We say that these were barely in sight since that is the way that it is presented in some texts, such as the following, by Manuel Rico, that has been already quoted in this doctoral thesis and that we now take up again by way of justification: «Contra lo ocurrido en etapas anteriores de nuestra historia literaria, no hay –o solo parcialmente– una reacción colectiva en contra de la poética hegemónica protagonizada por sus predecesores [...] Sí hay sin embargo una actitud beligerante en favor de la diversidad» (Rico, 2000: 16)

proposals. These, however, and as it has already been noted when analysing the 2001 publications, would not definitely dissociate from the moulds inherited from the nineties: the anecdotal gives way to a more symbolist diction, that is true, in poets such as Luis Rey, Fruela Fernández or Joaquín Pérez Azaústre, but it does not completely dissociate from them. Nevertheless, there are some proposals that do go far beyond those cases, such as Miriam Reyes' o Vanesa Pérez-Sauquillo's, whose critical approach takes on the issue of body and genre as a necessary problematic that, years after, has been proven as a cross-cutting element among most of the recent poetry. Despite the fact that the fragment and the lack of closure of the poem are innovations that take place during those years, and despite the fact that a gradual withdrawal of the last twenty years' trends is palpable (Morales Barba, 2006: 55), we cannot but conclude, without fear of being mistaken, that in 2001 an horizon of changes without (too many) changes could be glimpsed. In this horizon, the figurative-realist poetics, heirs to the experiential poetics from previous decades, were the ones that began to gain strength in the field's stances and Granada became, once again, the shining nucleus.

For the young poets the year 2002 was a step forward, as it is proven by the books by Raúl Quinto (*Grietas*), Josep M. Rodríguez (*Las deudas del viajero*), Carlos Pardo (*Desvelo sin paisaje*) or Andrés Neuman (who won the Premio Hiperión thanks to *El tobogán*, his fifth book). They came to propose some new thematic trends such as the pop and the reformulation of the *novísimos'* culturalism in Quinto's and Rodríguez's cases. However, these did not bring an essential aesthetic change that would allow taking a leap with regards to what was being done. There is also a trend towards the fragmentary and symbolism in Carlos Pardo that would link him to Luis Muñoz's (1998) tendency towards "new symbolism". Finally, there is an inclination toward the image and, also, towards the symbolism in Andrés Neuman who, nevertheless, did neither free him from the ties of (neo)classical versification that had characterised the experiential poetics. These are undeniable changes in the thematic focus, as well as an utter renounce of the anecdote and the autobiographical material, but these materialise without a substantial alteration in the aesthetic and ideological background that could permit a rupture with the previous proposals. This relationship is even more evident between Fernando Valverde's and Elena Medel's poetics. Both of them are children of the 80's and both of them break into a poetic field that shortly enough echoed their youthful proposal (*Viento favorable* and *Mi primer biquini*). Fernando Valverde's works, his involvement in different transoceanic

projects and his relationship with the University of Granada and with poetry of experience's diffusion spaces are clear signs of what an analysis of his work lead us to conclude: Valverde's poetics moulds, forms, ideology and themes (focussed on the autobiographical and anecdotic subjects) clearly follow the poetic precepts laid down by García Montero and, thus, they also follow experience's hard cord practices. Medel's case is similar in some aspects (of aesthetic nature mainly) as some of her poems, either in *Mi primer bikini* or subsequent books, endorse, as José Luis Morante said, a more luminous word, more given to confession, that increases her narrative push (2016: 26) detouring into particular spaces that are characteristic of figurative currents of the 90's. It is true, and it would be unfair not to say it, that in this case we witness an inclusion of pop elements (Raúl Quinto and Josep M. Rodríguez, for example, rework the novisimos' culturalist precepts delivering the connection between high and low culture that the "castelletian" poets leaked a more daily appearance) and a certain tendency to reflect on the corporeal (without coming to Miriam Reyes's proposals or those by other contemporary poets in following years, such as Luna Miguel, Berta García Faet, etc.). These two poets have manage to place themselves in significant positions inside the poetic field: Fernando Valverde by means of his involvement, alongside with some of the poetry of experience's leading names, in the *poesía ante la incertidumbre* (poetry in the face of uncertainty) and in the *humanismo solidario* (solidary humanism) covered under Visor; Elena Medel by means of uniting the writing with the editorial sphere, as the figurehead of La Bella Varsovia, an essential imprint in order to understand the last years of Spanish young poetry; and both of them by means of having published their complete works, also in Visor. Furthermore, both cases are a continuation of the previous moulds. There are minor changes and modifications (which ultimately indicate that times have changed) but, nonetheless, none of them can be considered a rupture with the main figurative-realist models.

The critics, in the mean time, made an effort to find the poet that was called to become the figurehead of a generation at an early stage. 2006 was the year of "definitive open up", when Ben Clark and David Leo receive *ex aequo* the XXI Premio Hiperión de Poesía. This prestigious award, along with the publication of their works by one of the most prominent publishing house in Spain, and the surprising precociousness of both of them (Ben Clark was 22 and David Leo was 17) immediately drew the attention of the main actors in the poetic field, as it had happened in 2002 with Elena Medel. The

generational tenor of a book like *Los hijos de los hijos de la ira*, as well as Ben Clark's subsequent progress placed him, to some extent, in a relevant position in which still remains; meanwhile, David Leo, whose work in subsequent years has been more dispersed even though re-publishing this last year *Dime qué* (Editorial Aérea) and having published *Nueve meses sin lenguaje* (Ultramarinos editorial), is a different case. Anyway, it is true that thanks to the fact of both authors (as well as all those that have been mentioned in previous paragraphs) being so young, proposals by the youngest poets began to fill the shelves of any bookshop, the pages of the most prominent magazines and of the most important cultural supplements. However, an analysis of their work demonstrates once again a perpetuation of the figurative-realist aesthetics. Even though there is a certain tendency towards criticism in Ben Clark's case and towards symbolism in David Leo's, the truth is that neither of them have actually proposed changes in infrastructural elements sustaining the literary field nor have they captured a world's model against capitalism fundamental epic (the same epic that sustains also the literary field). The fictional worlds posed by both authors are not entirely reassuring for readers, but they do not either state central issues that might generate the need to remain vigilant in the legitimating mechanisms and in the field's power devices. There is criticism, that is true (especially in Clark's case), but it does not exceed the narrow cultural staves that Guillem Martínez (2012) talked about. What is apparent is a detail that will become common among the youngest authors, especially following the onset of the economic crisis: the presence, as a perpetual atmosphere, of an existential emptiness that, however, does not point at systemic and systematic faults, as in previous times (as for example Sartre's existentialism in *Nausea*, Camus's *The plague*, Hermann Hesse's *Steppenwolf* or, up to some extent, Dámaso Alonso's *Hijos de la ira*). This existential emptiness has instead been apprehended by society (and, naturally by creative youth) as one more part of contemporary identity that is no longer problematic for the infrastructural tale or for the superstructural one. In short, the field opens up to new voices but, in answer to the question posed in the title of the section, a detailed analysis shows that it does not lead to the appearance of new poetics but rather to some specific continuations (with their – mainly- thematic particularities such as the insertion of pop, of the genre discourse or to some extent of a certain existential sign) of models that from the late 80's had shaped the central position of power in the literary polysystem. In this sense, Ben Clark in a recent interview made a statement that could be considered a summary conclusion itself: «Quizá

lo que estoy diciendo, en verdad, es que me gustaría ser Gil de Biedma» (Clark en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 166).

The study of the anthological practice during those years merely confirms what could already be perceived in the texts. We then stated that the anthologies have been useful in the Spanish case in tracing the history of recent poetry rather than tracing each author's individual journey and this has been done through the use of the anthologies for advertisement purposes (Talens, 1989) based on the labelling as an identifying element (Méndez Rubio, 2004; Alicia Bajo Cero, 2019). Castellet had already used such a tool in *Veinte años de poesía española* and he did it again in *Nueve novísimos poetas españoles*, as it has been studied in the initial chapter of this thesis, in presenting two new generations on the basis of what has been called “rhetoric of the rupture”, namely focusing on differences and discursive fracture that they flaunt from the previous trends. Such mechanisms were widely used by Luis Antonio de Villena, Germán Yanke or José Luis García Martín, among others, in the programmatic anthologies that they had been responsible for coordinating from the 80's until well into the 21st century: from *Postnovísimos* (Villena, 1986) to, at least, *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética del 2000)* (Villena, 2010) and through *La generación de los ochenta* (García Martín, 1988), *Selección nacional. Última poesía española* (García Martín, 1995), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo* (Yanke, 1996) or *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española* (García Martín, 1999), among others. The objective was, in the end, to come up with an specific image of poetics and to offer it as the only valid photograph of reality, hiding the fact that such a stance implied (and implies) the masking of alternative proposals that did not match the upheld theories. Some of these proposals were, in specific cases, also recorded in some anthologies whose bias, despite having some programmatic tenor, opened for an heterogeneity of what the poetry of self-consciousness have been and still is. We are referring to *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (Correyero, 1998), *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (Falcón, 2007) o *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)* (García-Teresa, 2015). In the last throes of these anthological quarrels, the authors aforementioned began to be included by the middle of the first decade of the 21st century. They shared pages and spaces with the renowned names from previous decades (following Castellet's *Veinte años de poesía española*, which was in its turn following Gerardo Diego's anthologies)

with the purpose of creating a sort of mythology that turned both the most prominent figures and the younger ones either into keepers of their trends or into those predisposed to break with them. This state of affairs begins to change with regard to the youngest poets with the proposal of Luna Miguel in *Tenían veinte años y estaban locos*, the first anthology recording just poets of the new wave that, since its birth on the web (a particular fact) did not develop a programmatic proposal anymore, but a overview picture in which poetics of quite different natures coexisted without apparent tension and that, ultimately, provided a glimpse of something that has already been stated: the decay of the generational model and of the rhetoric of the rupture. Later compendia such as *Réquiem por Lolita* (Vega, 2014), *La poesía postnoventista española en 15 voces* (Miguel, 2014) *Identikit* (Díaz, 2016), *Voz vértebra* (VV.AA., 2017) or *Lecturas del desierto* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018) reinforced this hypothesis, also confirmed by some proposals that were closer to figurative-realist positions, as *Nacer en otro tiempo* (Floriano y Rivero Machina, 2016), *Re-generación* (Morante, 2016) o *Piel fina* (Aguilar, Berbel y Vega, 2019). The critics and the publishing world, regardless, are still too close to these later practices which have monopolised the compendium published by the most important publishing houses: Renacimiento, Valparaíso and Maremágnum. It is significant, in this sense, how digital editions (Miguel, 2014; Díaz, 2016; López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018) and also independent editions (VV.AA., 2017) have been the ones able to offer a wider spectrum, as they are not anchored to the publishing market. Thereby, they have included more trend-setting authors, authors that are close to the most critical stances and migrant authors. Therefore, it may be concluded that the anthological practices of the youngest poetry sets out alternatives to the mainstream discourse coming from previous decades, although it does it from other spaces, clearly distanced from the publishing market, which continues to invest in most cases in the same line of proposals grounded in theories from the 80's and 90's. Also, it can be claimed that the current landscape is not dual anymore, but founded on a coexistence that is far removed from disputes and exchanging accusations that marked the history of poetry in previous decades. It is not a rare sight to see trend setting poets such as Ángela Segovia or María Salgado sharing the scene with poets that are close to the self-consciousness poetics, such as David Trashumante, or with some poets that are close to the experiential moulds, such as Ben Clark. That would have been quite unthinkable if one bears in mind the positions held by most of the prominent writers from

the different and opposing movements and generations from the late 80's to the first years of the 21st century.

Once analysed the first forays of the youngest authors as well as the poetics and ideology of the most recent anthological practice, it was time to present a legend that would enable us to read the map of the current poetry and that would help us unravelling what lies behind those vague definitions and labels that the critics have used, as «archipiélago de poetas-isla» (Sánchez, 2015: 6), «insobornable pluralidad» (Díaz, 2016: 11), «maraña» (Prieto de Paula, 2010: 28), «exuberancia selvática» (Naval, 2010: 119) or «diáspora estética» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225), among others that have already been mentioned in previous chapters. In order to do so, and after having read a wide body of poetic, critical and theoretical texts, we established a series of relevant and to some extent crosswise themes in authors of different tendencies (crisis, pop, the problematic of body-genre-sex-illness-motherhood and the nomadic condition of the contemporary subject). All of them are traversed by a certain existentialist mood emerging from precarious conditions, from the cracking of the soundness of the soil we are standing on and from the loss of the horizon of expectations. Thus, poetry turns for these authors into a tool to reflect and to build the subject-author's identity that may modify the receiver's ideology and world models based on a dual focus: the outside world and, certainly, one's inner life. Through an analysis of a wide variety of contemporary books and authors, it has been possible to establish five aesthetic lines that serve to explain the functioning of the current poetic field. By doing so, it is possible to propose an overall vision of the young poetry: the drifts of poetry of experience, the drifts of poetry of self-consciousness, the crisis of language and of the trend setting-like representation, the best-seller poetry and the neorruralist poetry.

Once examined all the bends of an alive and changing poetic field, which is constantly modified by the publication of new books of poems, anthologies and critical texts –and here have been included texts published up until the middle of 2019–, we have finally the legitimacy to draw some conclusions. We must nevertheless point out that these conclusions, as the object of study is at the latest cutting edge, cannot be considered definitive: the poetic field, as an organisational structure, keeps evolving day after day towards new territories that today are still invisible. The conclusions drawn as follows will be modified by all that may happen once we will finish formulating them. That is an inherent detail to literary research, even more so when what is being studied is still under

construction. Having said that, we strongly believe that such assertions serve for better understanding the present and will therefore be useful for future researchers to refute them, defend them or modify them.

If we focus on the youngest poets, it is possible to claim, firstly, that the current poetic field is extremely heterogeneous due to different factors: first, due the contemporary coexistence of authors belonging to different generations (that include from some outstanding members of the so called *generation of the 50's* up to the most recent poets born in the 21st century, and through many of the *novísimos*, through the poets of experience, the poets of the self-consciousness and even through authors of silenced tendencies in the 90', through poets of difference and, of course, through all the poets studied in previous chapters and even some poets seldom fitting any of the named tendencies). In second place, due to the disparity that defines the youngest proposals, which combine without any apparent problem elements from different tradition and that coexist despite their aesthetic and ideological differences. It is a field whose waters are far calmer than in the past. Hence, it can be also concluded that the current poetic field, despite its authors maintaining textual and sponsorship connections with the previous poets, it is not marked by finger-pointing and exchanging accusations with the aim of occupying the central spaces of the field. These force games rather take place from more individual and less advertised performances: editorial relationships, personal relationships, connections with the academia, reviews, participation in different broadcasting spaces, etc. All these are elements that have been present throughout literary history but now, the absence of the publicly controversial hoists them up to a prime location in the field's formation.

Secondly, such a coexistence of aesthetics and literary ideologies has lead to the decline in criticism and in theorising among the youngest authors. As it has already been demonstrated, the youngest ones overwhelmingly take ideas from previous poets and they reformulate these ideas in order to propose texts that, thus, are closely related to those of their predecessors, regardless of their tradition (national or foreign, in Spanish or in any other language). For example, the authors belonging to the "drifts of poetry of experience" looked back to some of the most prominent writers from the 1950's (Gil de Biedma mostly, but also Claudio Rodríguez in some cases) in order to reconsider the Langbaum's dramatic monologue (already sieved by Gil de Biedma). Others take as a point of reference García Montero's ideas, as well as those of some of his contemporaries,

as for example the poetry of the normal beings, the autobiographic pact, the anecdote or the relevance of urban spaces. All of it implies, therefore, a figurative-realist aesthetic tendency that is based in a classical versification inherited from Renaissance (mostly Garcilaso), from Neoclassicism (mostly Jovellanos) and from some contemporary poets such as Antonio Machado, certain Cernuda and certain Alberti. Meanwhile, among the author's of "drifts of poetry of self-consciousness", whose postulates had been theorised by Alicia Bajo Cero during the 90's and by Enrique Falcón in texts such as *Las prácticas literarias del conflicto*, by Antonio Méndez Rubio in different successive approximations collected (mostly) in *Poesía sin mundo*, *La destrucción de la forma o Poesía '68*, by Antonio Orihuela in different texts or by Jorge Riechmann in *Poesía practicable*, among others. Thereby, once again the youngest poetry of self-consciousness keeps the heterogeneous sign that had characterised the mentioned authors' literary proposals and thus offers a wide range of texts united by the same critic ideology on the current capitalist and neoliberal *status quo*. However, the authors from the most trend-setting drifts do theorise: as their proposals had been put in a corner and silenced during previous decades, they have had the need to navigate the rough poetic waters in order to find their own references, inside and outside the Hispanic tradition. That is how new initiatives emerged, such as Euraca seminary, magazines as *Kakoro* or the publishing house associated with it. These initiatives have allowed for some rethinking of their text's theoretical base, of the intertextualities inherent to them and, also, these initiatives have offered them publishing and broadcasting spaces. On the other hand, certain divisions of poetry have begun to generate a criticism of their own, beyond reviews and advertising texts written by the poets themselves to publicise other fellow poets' work. In this case, they have shed the spotlight on the recent and commercial fashion of *best-seller* poetry, pointing at its links to the publishing industry and to the reactionary ideology that this poetry radiates (very close to romantic love, for example) and pointing also at the relationship that many of these poets have with some of the most prominent poets of experience, as Joan Margarit, Benjamín Prado or Luis García Montero, as well as with publishing houses akin to them, as Visor.

Thirdly, it is possible to state that today social media has become one of the main dissemination and advertisement mechanisms for books and poets. First, we pointed out how most literary magazines are published on the Net despite most cultural supplements maintaining their paper version. Second, we also observed how social media have become

in recent years a stepping stone to publishing, as they have allowed these young poets to take a stand inside the field. This had already happened somehow with Luna Miguel when she published *Tenían veinte años y estaban locos* (originally a Tumblr that later became a book), which sets an example for many young poets that began to make a space for themselves. Such are the cases of Unai Velasco, Constantino Molina, Laura Casielles and Berta García Faet (all of them included in anthologies), who indeed managed to achieve sometime after the Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández. But still, this has mainly happened among the authors of what we have called “best-seller poetry”. In this particular case, these poets (that can be defined, following Rodríguez-Gaona, as “digital natives” [2019]) began in Youtube, Instagram or Twitter posting their compositions and getting thanks to them tens of thousands of followers. The publishing houses saw an opportunity there: the niche market was already created and thus there was only need for transferring these poems to a book in order to bring them to market massively (reaching figures as high as sixty or seventy thousand copies) and in order to introducing poetry in the capitalist market structures, encouraging the accumulation of *economic capital* and leaving aside what Bourdieu called *symbolic or cultural capital*. The desire to consume had already been created on social media in a similar way as merchandising: the buying public was, in short, already there when the book was published.

Fourthly, it is possible to detect an evolution among various young lyrical movements. Initially, and as it has already been mentioned in the conclusion, those poets closest to the mainstream aesthetic of previous decades were the ones that managed to access the literary field through awards and publications related to these. Afterwards, by the second half of the 20th century first decade, a gradual entrance of different aesthetics that would contribute to build the current poetic field (the one that we have defined here from the five main aesthetic lines) can be noticed. However, continuous relations between renowned poets and the youngest one are still to be found. A shine example of this is the “best-seller poetry” that, as it has already been analysed, has been hoisted onto spaces related to poetics of experience. Starting from their slight resemblance (focused on the autobiographical elements, a certain tendency towards a narrative diction and on the preference of urban spaces where what is told or put into verse takes place), some of the poets of experience, among which Joan Margarit, Benjamín Prado and Luis García Montero stand out, have acted as patrons of a tendency or, rather, a commercial publishing

trend, that has had at least three consequences: first, the insertion of these best-seller poets into other dissemination and distribution channels (that is, other than publishing houses such as Lapsus, Calami, Mueve tu Lengua, Valparaíso, etc.), as it has happened with Elvira Sastre or Loreto Sesma when they began publishing in Visor (the second of them thanks to the Ciudad de Melilla); secondly, the opening of new publishing spaces and the approach to a new public by poets of experience, who have gained access to publishing houses so far restricted to the best-seller poets (that is the case of Luis García Montero's or Felipe Benítez Reyes' last collections). These facts, of course, have led to the institutionalisation of best-seller poetics and, in turn, the poetics of experienced have regained their position in the discursive focus when it seemed that they had already given way to new proposals, even though they have done so marking their distances (as it happens with all those authors included in the section «drifts of poetry of experience»). Intergenerational relations are also found among other aesthetic lines already described. Such is the case of the poetics of self-consciousness: every year, poets of different generations attend the annual meeting in Moguer (Voces del Extremo). The work of some of these young poets has been collected in long range anthologies among with the most veteran ones, as it happens in *Disidentes*, by Alberto García-Teresa (who, besides being a critic, is also one of these young poets). The same happens with the poetics of “the crisis of language and of first representation”, especially among the group linked to *Kokoro*, who from the outset pointed at their personal and aesthetic bonds with Chantal Maillard. Obviously, it is not possible to talk about the same mechanisms in the three cases mentioned (for each individual case, see the last pages in chapter «Las líneas estéticas de un territorio en crisis: sobre continuidades, inercias, derivas y fracturas en el campo poético actual en España»), but it is possible to affirm the existence of intertextual and extratextual bonds among the youngest and most veteran poets.

Fifthly, despite the poetic field having got rid of the dualism that characterised in previous decades, we are still witnessing a certain inclination of the publishing industry to publish and advertise certain aesthetics and to marginalise others. Many of the poets included in “drifts of poetry of experience”, for instance, and following the footsteps of their predecessors, have published (after receiving an award or not) in publishing houses such as Visor or other divisions akin, usually linked to Granada city (as Maillot Amarillo). It is significant that the poets of “the crisis of language and representation” have even created a publishing division as Kriller 71 (Colección Kokoro Libros) that

enables them to present some of their creations that, in some cases, had already been published in independent publishing houses (ÁRTEse quien pueda, Contrabando, etc.) or in La Bella Varsovia (Berta García Faet or Unai Velasco, among others). As regards to the poets of the “drifts of the self-consciousness” it is still noticeable, as it had been during previous decades, a retreat from the big publishing houses and an approach to the independent ones, some of them markedly political (La Oveja Roja, Huerga & Fierro, DVD Ediciones, Atrapasueños, Amargord, Baile del Sol, etc.). The case of the best-seller poetics is more particular. From its emergence around 2012 their poems have been spread by newly created publishing houses (Mueve tu Lengua –previously Frida Ediciones–, Valparaíso, Lapsus Calami, etc.) as well as by publishing divisions linked up with the big publishing companies (mainly Planeta in collections such as Versosavoces, Espasa es Poesía, etc.). The neorruralist poetry’s recent emergence, on its part, does not allow us to further affirm an inclination toward those or others publishing houses. The books that here have been studied have appeared, as it has been seen, in various publishing houses: Hiperión, Pre-textos, La Bella Varsovia, etc.

Sixthly, the special characteristics of the recent young poetry make impossible the field’s categorisation and subdivision from the generational model’s labels, so traditional and characteristic of contemporary poetic historiography. The critics must modify their approaches in order to stop talking about literary generations when referring to the youngest poetry, as there is no specific kernel shaped by a specific generation in the current literary field around which other proposals may struggle to reach it (as it has largely happened in previous decades). The critics should address the picture as a space whose core is composed of authors with different aesthetics and ideologies. Such a characteristic, virtually unprecedented in the history of the Spanish poetry, enables a wider accessibility, regardless the aesthetic or ideological line that the authors may propose in their critical and poetic texts. For example, the realist discourse and creed has marked the history of the Spanish poetry (and, to some extent, keeps marking it) and this fact caused that more trend-setting proposal were considered a fracture with the realistic continuum and even a dangerous entry. Nowadays, however, it is noted that authors such as Ángela Segovia or Berta García Faet are not just getting to the field’s kernel, but also are becoming institutionalised through awards. Indeed, both authors have won the two last Premios Nacionales de Poesía Joven Miguel Hernández with *La curva se volvió barricada* and *Los salmos fosforitos*, respectively. On the other hand, it is still, however,

nearly impossible for the most critic and dissident poetics suffering from marginalization and silencing to access the field's core, as it happened during the 1990's. This is due, in our opinion, to these textual proposals (especially by their content but also by their form) posing world models that infringe upon the capitalist and neoliberal foundations sustaining not only the literary field's structure, but the society as a whole. This is without a doubt problematic for the Spanish universal culture, which is still very close to the Spanish Transitional tradition and thus mixing politics and writing is, as Jenaro Talens poses it, as "mentar a la bicha" (2005: 148).

Seventh, and closely related to the previous paragraph, the generational system's decay, together with the lack of theoretical texts, has made necessary to stop talking in terms of the "rhetoric of ruptures". In previous decades, a literary generation would shape from the immediately preceding one by denying their assumptions and their proposals and this would permit pointing out an apparent fracture and thus sketch a new poetic group. This happened, for example, with the "novísimos" when Castellet (who had already hoisted up the poets from the Generación del 50, especially those from the Barcelona's section) theorised in the introduction to his anthology about a voluntary fracture carried out by the youngest (closer to culturalism, to the avant-gardes and to experimentation) in relation to the older (the ones practising a poetry akin to the experience one that had been theorised by Langbaum and that used classical moulds). It happened once again later, when those who would be called poets of experience affirmed the need of poetry for common people, poetry that would put the novísimos' experimentalism aside. Today, however, the lack of a traditional literary generation is generated and, in turn, generates a lack of this rhetoric of rupture. There is no need for killing the father, as there is no strong will to lie down on its remains a new group with common characteristics. The individualism, thus, takes precedence over the generational picture, as the failure of new proposals born from the rhetoric of rupture's tools shows. In other words, we inhabit a field that tends to absorb the differences in such a way that current authors mostly take elements from different traditions and generations without major concerns.

Eighthly, despite the generational model's decay, and despite the rhetoric of rupture's decay (which, in turn, has forced the critics to use new tools and a new terminology in order to approach the most recent poetry), we must not make the mistake of talking about young poetry as a sum of individualities, as it has done in the past. It is

true that there is an inclination to individuality which is growing bigger, but this does not mean that there are not aesthetic and ideological lines within the young poetry's vast territory. It is the job of critics to explore the poetic field's terrains with the aim of detecting them from the intertextualities and links within the author's own proposals. Hereby the job is more arduous and wider than the one carried out by previous critics, as the key of the map does not respond to what the poets themselves or their anthologists marked, but must instead be developed from scratch. In this doctoral thesis we intended to propose a way to read this map or, at least, to draw an outline that would enable us to start making our way through the poetic field with some holds, and as the reader may have noted, we have been able to conclude that there are five main aesthetic lines in the current young poetry: drifts of poetry of experience, drifts of poetry of self-consciousness, poetics of the crisis of language and representation, best seller poetry and neoruralist poetry.

And ninthly, the current poetic field is determined by the dominant capitalist and neoliberal logic, inasmuch as it is a small strongpoint inside the vast cultural universe that, in turn, forms part of society as a whole. Its authors' performance is based, thus, on the struggle for the accumulation of symbolic and economic capital. At the end of the day, the main aim (which has been a constant over time in the poetic field) is to get established in the centre of the field with the purpose of accumulating the fullest possible accumulation of capital, which would allow poets to gain a position of power to control the dominant discourse and to rise their own poetic above the rest. Despite the above-mentioned modifications, the power devices keep functioning similarly to how it has been functioning in previous years, and those who hold positions of power remain being (approximately) the same people (authors, editors, cultural supplements directors, etc.). As a result, and despite the current heterogeneity, it is possible to talk about a largely inherited institutional control that is relevant for power games and decision making or, in other words, for extolling or marginalising the specific poetic practices.

After all, this journey into the poetic field's paths and bends, into its texts and authors and into the discourse sustaining it and the dissent voices willing to disassemble it, allows us to finally affirm the existence of a vast, virtually immeasurable, constellation of proposals that need to be systematised in order to start analysing them in greater detail. That is why it has been necessary to talk from a different standpoint that would put aside the terminology and ideas sustaining the most contemporary criticism and historiography

and it has been done in order to prove and to show that the current picture does not listen to the same reasons that those prevailing in previous decades. That is what we have intended and this is the map we present of a vivid territory under permanent construction that will need to be re-examined in the future and that will surely be re-examined in a few decades.

Referencias bibliográficas

- Abril, Juan Carlos (2001): *El laberinto azul*, Madrid, Rialp.
- Abril, Juan Carlos (ed.) (2008): *Deshabitados*, Granada, Maillot Amarillo.
- Abril, Juan Carlos (ed.) (2011): *Campos magnéticos. Veinte poetas españoles para el siglo XXI*, Monterrey, La Otra y Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Abril, Juan Carlos (2014): «El mercado de la poesía de la experiencia», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 26, pp. 1-15. En línea: https://www.um.es/tonosdigital/znum26/secciones/estudios-01-abril_poesia_exper.htm.
- Abril, Juan Carlos (2016): «Una paz europea, de Fruela Fernández», *InfoLibre* (10 de junio). En línea: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2016/06/10/una_paz_europea_fruela_fernandez_51032_1821.html.
- Abril, Juan Carlos (2019): «La tercera vía. Un cambio de paradigma en la poesía española contemporánea», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 826. En línea: <https://cuadernohispanoamericanos.com/la-tercera-via-un-cambio-de-paradigma-en-la-poesia-espanola/>.
- Acebal, Rocío (2017): «Una gran responsabilidad: no perpetuar la desigualdad de género», *Ocultalit* (19 de enero). En línea: <http://www.ocultalit.com/opinion/poesia-desigualdad-genero>.
- Adorno, Theodor (2004): *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada. Obra completa 4*, Madrid, Akal.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1988): *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Aguado, Jesús (ed.) (2016): *Fugitivos. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- Aguilar, Paloma (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Madrid, Alianza Editorial.
- Aguilar, Juan Domingo, Berbel, Rosa y Vega, Mario (eds.) (2019): *Piel fina. Poesía joven española*, Oviedo, Ediciones Maremágnum.
- Álamo Felices, Francisco (2012): «Literatura y mercado: el best-seller. Aproximaciones a su estructura narrativa, comercial e ideológica», *Narrativas: revista de narrativa contemporánea en castellano*, 26, pp. 8-17.
- Alcantarilla, María (2014): *Ella: invierno*, Granada, Valparaíso.
- Alcantarilla, María (2017): *La edad de la ignorancia*, Madrid, Visor.
- Alcaraz, Cristian (2010): *Turismo de interior*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Alcaraz, Cristian (2013): *La orientación de las hormigas*, Sevilla, Renacimiento.
- Alemaný, Luis (2019): «Feria del Libro de Madrid: ¿qué leemos, qué leíamos, qué leeremos?», *El mundo* (26 de mayo). En línea: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/05/26/5ce82ac0fc6c83de678b458d.html>.
- Alicia Bajo Cero (2019) [1996]³⁴⁵: *Poesía y poder*, edición de Raúl Molina Gil, Madrid, La Oveja Roja.
- Alonso, Dámaso (2016) [1944]: *Hijos de la ira*, edición de Fanny Rubio, Barcelona, Austral.
- Alós, Ernest (2016): «Poesía “best seller”», *El Periódico* (15 de noviembre). En línea: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20161115/poesia-joven-best-seller-5630793>.
- Althusser, Louis (1974): *Ideología y aparatos ideológicos del estado: notas para una investigación*, Barcelona, Seminario del Instituto de Estudios Laborales.
- Álvarez Miguel, Diego (2017a): «Tras el boom de los nuevos poetas, llega la poesía», *Ocultal Lit* (12 de enero). En línea: <http://www.ocultal.it.com/opinion/poesia-nuevos-poetas/>.

³⁴⁵ Indicamos como nota al pie la fecha de publicación original en aquellos casos en los que esta sea significativa.

- Álvarez Miguel, Diego (2017b): «¿Se está usando el dinero público para fichar poetas superventas?», *Oculto Lit* (16 de noviembre). En línea: <https://www.ocultalit.com/amp/opinion/se-esta-usando-dinero-publico-poetas-superventas/>.
- Álvarez Miguel, Diego (2018): «César Brandon y Laura Escanés: los tentáculos de Risto Mejide llegan a la poesía», *Oculto Lit* (17 de abril). En línea: <https://www.ocultalit.com/amp/opinion/cesar-brandon-laura-escanes-risto-mejide-poesia/>.
- Amorós, Amparo (1989): «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 512-513, pp. 63-67.
- Andrade Blanco, Juan Antonio (2005): «Renuncias y abandonos de la evolución ideológica durante la Transición a la Democracia: una propuesta para el estudio del IX Congreso del PCE y el congreso extraordinario del PSOE», *HAOL*, núm. 8, pp. 43-50. En línea: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1993845.pdf>.
- Andrés Llamero, Maribel (2019): *Autobús de Fermoselle*, Madrid, Hiperión.
- Andújar Almansa, José (2007): «Retrato robot de la poesía reciente», *Paraíso: revista de poesía*, núm. 2, pp. 23-38.
- Andújar Almansa, José (2013): «Arquitectura del yo. La poesía de Josep M. Rodríguez», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 803, pp. 29-33.
- Andújar Almansa, José (ed.) (2018): *Centros de gravedad. poesía española en el siglo XXI*, Valencia, Pre-Textos.
- Ángeles, José Luis *et alii* (1994): «Manifiesto poético», *Diablotexto*, núm. 1, pp. 115-116.
- Aranda, Verónica (2012): *Café Hafa*, Murcia, Tres Fronteras.
- Aranda, Verónica (2016): *Épica de los raíles*, Madrid, Devenir.
- Arendt, Hannah (1999): *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.

- Artigue, Luis (2006): «Andrés Neuman», *Diario de León* (9 de diciembre). En línea: https://www.diariodeleon.es/noticias/sociedad/andres-neuman_295569.html.
- Asensi, Manuel (2004): «¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?», *Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura*, núm. 3, pp. 11-19. En línea: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/10546>.
- Asensi, Manuel (2007): «Crítica, sabotaje y subalternidad», *Lectora*, núm. 13, pp. 133-153. En línea: <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7405>.
- Asensi, Manuel (2011): *Crítica y sabotaje*, Barcelona, Anthropos.
- Asunción, Martha (2011): *Detener la primavera*, Madrid, Hiperión.
- Azaústre, Carmen (2016): «Una manera de respirar y estar en el mundo», *Revista crítica* (12 de julio). En línea: <http://www.revista-critica.es/2016/07/12/una-manera-de-respirar-y-estar-en-el-mundo/>.
- Azaústre, Joaquín Pérez (2001): *Una interpretación*, Madrid, Rialp.
- Badiou, Alain (2005): *El siglo*, Buenos Aires, Manantial.
- Bagué Quílez, Luis (2006): *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos.
- Bagué Quílez, Luis (2008): «La poesía después de la poesía», *Monteagudo*, núm. 13, pp. 49-72. En línea: <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/67601>.
- Bagué Quílez, Luis (ed.) (2012): *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, Zaragoza, Letra Última.
- Bagué Quílez, Luis (2014): «La poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núms. 805-806, pp. 5-8.
- Bagué Quílez, Luis (2015b): «Arquitectura del amor», *El País*, (31 de julio). En línea: https://elpais.com/cultura/2014/07/23/babelia/1406114508_733717.html.
- Bagué Quílez, Luis (2017a): «Raíces», *Babelia* (23 de marzo). En línea: https://elpais.com/cultura/2017/03/16/babelia/1489681532_125431.html.
- Bagué, Quílez, Luis (2017b): «Versos impuros», *El País* (7 de junio). En línea: https://elpais.com/cultura/2017/05/31/babelia/1496243267_163759.html.

- Bagué Quílez, Luis (2018): «Atrapados en la red: los mundos virtuales en la poesía española reciente», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 331-349. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11424/11852>.
- Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (2013): «2001-2012: una odisea en el tiempo», en Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 11-32.
- Banegas Cordero, Rafael (2011): *Inciertas conclusiones*, Barcelona, Temenos.
- Banegas Cordero, Rafael (2013): *Simulacro del frío*, Madrid, Hiperión.
- Banegas Cordero, Rafael (2017): *Segundo domicilio*, Sevilla, La Isla de Sistolá.
- Baños Saldaña, José Ángel (2018): «Nuevas formas de expresión en la lírica reciente: el lenguaje literario y la ruptura del horizonte de expectativas», *Kamchtaka. Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 111-126. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11319/11854>.
- Barella, Julia (1981): «Poesía en la década de los 70: en torno a los Novísimos», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 410, pp. 4-5.
- Barella, Julia (2009): «Introducción», en Gimferrer, Pere, *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor.
- Barrera, José María (2001): «Edad de cera derretida», *ABC Cultural* (6 de junio), pp. 16.
- Barthes, Roland (2005): *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI.
- Batlló, José (ed.) (1968): *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen.
- Batlló, José (ed.) (1974): *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, Saturno.
- Baudelaire, Charles (2011) [1857]: *Las flores del mal*, edición de Carlos Pujol, Barcelona, Austral.
- Baudrillard, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Baudrillard, Jean (1991): *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama.
- Baudrillard, Jean (1996): *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.

- Becerra Mayor, David (2017): «Resumen del año 2017: narrativa española. Un enfoque desde la bibliodiversidad (para seguir viviendo)», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 856, pp. 2-5.
- Bellón Aguilera, José Luis (2017): «Por encima de lo nacional. Poetas y políticas del fin de siglo en la antología de Gerardo Diego», en García, Miguel Ángel (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor Libros, pp. 15-35.
- Beltrán, Fernando (1991): *El gallo de Bagdad*, Madrid, Endymion.
- Beltrán, Fernando (1989): «Hacia una poesía entrometida (manifiesto fugaz)», *Leer*, núm. 24, pp. 32-33.
- Beltrán, Fernando (1995): «La taza está servida (Del Sensismo a la Poesía de la Experiencia)», *Cuadernos del matemático*, núm. 15, suplemento 1, pp. 98-99.
- Benavente Macías, Mariano (2008): «Dos miradas poéticas: dos mundos poéticos actuales (José Antonio Mesa Toré y Juan Carlos Abril)», *El genio maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, núm. 3, pp. 138-143. En línea: https://www.elgeniomaligno.eu/numero3/varia_dosmiradas_benavente.html.
- Benítez, Rosa (2019): *Estética de lo inestable: la poesía de José-Miguel Ullán*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert.
- Benítez Aria, José Manuel (2016): «Poéticas del destello: un aforista y tres poetas», *CaoCultura* (24 de noviembre). En línea: <http://caocultura.com/poeticas-del-destello-aforista-tres-poetas/>.
- Benjamin, Walter (1973): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1975): *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1990): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1995): *El concepto de crítica de arte en el romanticismo*, Barcelona, Península.
- Benjamin, Walter (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México DF, Ítaca.

- Bianchi, Marina (2016): «El Humanismo Solidario: el compromiso con el hombre desde la poesía en el siglo XXI», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 427-438.
- Blecua, Alberto (2008): «Discurs de contestació», en Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (ed.), *Reflexions sobre la paraula poètica*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- Blesa, Túa (1998): *Logofafias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Bleas, Túa (2004): *Tránsitos*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Bollack, Jean (2005): *Poesía contra poesía (Celan y la literatura)*, Madrid, Trotta.
- Bolaño, Roberto (2006): *Los perros románticos*, Barcelona, Acantilado.
- Boltanski, Luc y Chiapello, Eve (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal.
- Boothby, Richard (2001): *Freud as a philosopher*, Nueva York, Routledge.
- Boscá, Lucía (2014): *Ruidos*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- Bou, Enric y Pittarello, Elide (2009): «Introducción: las claves de la Transición», en Bou, Eric y Pittarello, Elide (coords.), *(En)claves de la Transición*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 3-37.
- Bourdieu, Pierre (1991): «Le champ littéraire», *Actes de la Recherche en sciences sociales*, núm. 89, pp. 3-46.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2000a): *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.
- Bourdieu, Pierre (2000b): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*, Barcelona, Anagrama.

- Bourdieu, Pierre (2002): *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor.
- Bourdieu, Pierre y - Wacquant, Loïc J. D (1995): *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.
- Bozalongo, Paula (2014): *Diciembre y nos besamos*, Madrid, Hiperión.
- Buenaventura, Ramón (ed.) (1985): *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión.
- Bueno Maqueda, Felipe Tomás (2008): «La conciencia del vacío. Poemas de Juan Carlos Abril», *Adarve: Revista de crítica y creación poética*, núm. 3, pp. 11-18. En línea: <http://www4.ujaen.es/~dmanero/Adarve/Adarve3/Adarve3.pdf>.
- Burgueño, José Manuel (1999): «Cuenta atrás para el efecto 2000», *Anales de mecánica y electricidad*, vol. 76, fasc. 2, pp. 22-27. En línea: https://www.icaei.es/contenidos/publicaciones/anales_get.php?id=997.
- Butler, Judith (1993): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Cabrera, Antonio (2016): «La arquitectura del yo (Un tema medular en la poesía de Josep M. Rodríguez)», *Fragmenta. Revista anual de poesía*, núm. 7, pp. 63-76.
- Caillois, Roger (1966): *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa.
- Calabrese, Giuliana (2017): «Me gusta divertir a la gente haciéndola pensar. El recurso a la ironía humorística en la poesía femenina actual», *Cuadernos AISPI*, núm. 9, pp. 189-208. En línea: <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1215>.
- Calderón, Alí (2018): «Códigos de género y pacto de lectura en la nueva poesía española», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Nuevas prácticas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 163-174.

- Calvo Galán, Agustín (2009): «Azken bala / La última bala», *Revista de Letras* (30 de enero). En línea: <http://revistadeletras.net/azken-bala-la-ultima-bala/>.
- Cano Ballesta, Juan (ed.) (2001): *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.
- Cánovas, Ana (2018): «Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 351-378. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12184/11979>.
- Cantó, Paula (2018a): «La poesía de Instagram arrasa en librerías, ¿fenómeno literario o cursilería juvenil», *El Confidencial* (24 de junio). En línea: https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-06-24/poesia-instagram-aumento-ventas-espana-influencers-luis-alberto-de-cuenca_1582344/.
- Cantó, Paula (2018b): «Rupi Kaur, el fenómeno generacional que vende millones de libros de poesía», *El Confidencial* (31 de agosto). En línea: https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-08-31/rupi-kaur-el-sol-y-sus-flores-poesia-instagram_1609883/.
- Carcelén, Valentín (2016): «Una paz europea, de Fruela Fernández», *Vísperas. Revista panhispánica de crítica literaria* (12 de septiembre). En línea: <https://www.revistavisperas.com/una-paz-europea-de-fruela-hernandez/>.
- Carnero, Guillermo (1983): «La corte de los poetas», *Revista de Occidente*, núm. 23, pp. 45-48.
- Carriedo Castro, Pablo (2012): «Poesía, capitalismo y democracia: una aproximación a la otra sentimentalidad», *Revista de crítica literaria marxista*, núm. 6, pp. 22-34. En línea: <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/Una-aproximacion-a-la-otra-sentimentalidad.pdf>.
- Casado, Miguel (1992): «Leer poesía», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 543, pp. 27-28.
- Casado, Miguel (2004): «Hablar contra las palabras –Notas sobre poesía y política–», en Muelas Herraiz, Martín y Gómez Brihuega, Juan José (eds.), *Leer y entender la*

poesía. Conciencia y compromisos críticos, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 109-126.

Casado, Miguel (2005): *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Casielles, Laura (2010): *Los idiomas comunes*, Madrid, Hiperión.

Casielles, Laura (2014): *Las señales que hacemos en los mapas*, Sevilla, Libros de la Herida.

Castellet, Josep Maria (1960): *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral.

Castellet, Josep Maria (1965): *Un cuarto de siglo de poesía española 1939-1964*, Barcelona, Seix Barral.

Castellet, José María (ed.) (2011) [1970]: *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.

Castillo, Guido (1962): «El almanaque del señor Castellet», *Índice de las artes y las letras*, núm. 166, pp. 14-15.

Cencillo, Javier (2017): «María Alcantarilla y la búsqueda de la identidad en *La edad de la ignorancia*», *Colofón. Revista Literaria* (7 de diciembre). En línea: <http://www.colofonrevistaliteraria.com/maria-alcantarilla-la-busqueda-la-identidad-la-edad-la-ignorancia/>.

Ceres, Alba (2017): *Luciérnaga*, Barcelona, Kriller71 Ediciones (Kokoro Libros).

Cernuda, Olalla (2000): «Forrados con el efecto 2000», *El Mundo* (9 de enero). En línea: <https://www.elmundo.es/navegante/2000/01/09/pelotazo.html>.

Ceserani, Remo (1999): *Lo fantástico*, Visor, Madrid.

Chevalier, Michel (1981): «Les phénomènes néo-ruraux», *L'Espace Géographique*, núm. 1, pp. 33-49.

Cienfuegos, Antonio (2013): «Poesía y corrupción. Un ensayo testimonial de las mafias literarias en México e Iberoamérica», *Otro Lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, núm. 30. En línea: <http://otrolunes.com/30/este-lunes/poesia-y-corrupcion/>.

- Clark, Ben (2006): *Los hijos de los hijos de la ira*, Madrid, Hiperión.
- Clark, Ben (2011): *La mezcla confusa*, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro.
- Clark, Ben (2019): *Armisticio (2008-2018)*, Palma de Mallorca, Sloper.
- Collado Cabrera, Bibiana (2013): *Como si nunca antes*, Valencia, Pre-Textos.
- Collado Cabrera, Bibiana (2018): *El recelo del agua*, Madrid, Rialp.
- Comadira, Narcís (1998): *Sense escut*, Barcelona, Empúries.
- Colli, Giorgio (1978): *Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama.
- Conde, Raúl (2019): «Codazos políticos en el SOS rural», *El Mundo* (1 de abril). En línea: <https://www.elmundo.es/espana/2019/04/01/5ca1047421efa043068b4652.html>.
- Conirina, La (2012): *Leporina*, Santiago de Chile, Editorial Independiente Moda y Pueblo.
- Conirina, La (2017): *La estratega*, Cullera (Valencia), El Petit Editor.
- Correyero, Isla (eda.) (1998): *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD Ediciones.
- Cuenca, Luis Alberto de (2000): «La poesía española ante el nuevo siglo», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, núm. 66, pp. 7-12.
- Cullell, Diana (2018): «¿De lo bélico a lo poético? El *poetry slam* y su lucha feroz en defensa de la poesía», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 239-257. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11442/11855>.
- D'Angelo, Oriette (2017): «María Sánchez: “El campo es una forma de resistencia”», *Digo.palabra.txt* (18 de junio). En línea: <https://digopalabratxt.com/2017/06/18/maria-sanchez-el-campo-es-una-forma-de-resistencia-por-oriette-dangelo/>.
- De Man, Paul (1998): *La ideología estética*, Madrid, Cátedra.
- Debord, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.

- Declós, Tomàs (2000): «El “efecto 2000” no causa ningún desastre», *El País* (2 de enero).
En línea: https://elpais.com/diario/2000/01/02/sociedad/946767601_850215.html.
- Deleuze, Gilles (1993): «Post-scriptum sobre las sociedades de control», *Polis. Revista Latinoamericana*, núm. 13, pp. 1-7.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2010): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1989): *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Delgado, Díez, Fierro y Llamas (1971): *Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo.
- Delibes, Miguel (1999): *El disputado voto del Señor Cayo*, Barcelona, Destino.
- Derrida, Jacques (1992): *Acts of Literature*, Londres, Routledge.
- DeYoung, Karen (2018): « In Trump, some fear the end of the world order», *Washington Post* (8 de junio). En línea: https://www.washingtonpost.com/world/national-security/in-trump-some-fear-the-end-of-the-world-order/2018/06/08/d6026dde-6b44-11e8-bf8c-f9ed2e672adf_story.html?noredirect=on&utm_term=.2e371117dcfc.
- Díaz, Fernando (2014): *Panfleto para seguir viviendo*, Madrid, La Oveja Roja.
- Díaz, Rafael-José (ed.) (2016): *Identikit. Muestra de poesía española reciente*, Vallejo & Co. En línea: https://issuu.com/vallejoandcompany/docs/muestra_poesia_espa_ola.
- Díaz de Castro, Francisco José (2002): *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- Díaz de Castro, Francisco José (2003): «La poesía al comenzar el siglo (2001-2002)», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, núm. 1, pp. 47-82.
- Díaz de Castro, Francisco José (2015): «La poesía de Luis García Montero. De *Diario cómplice* (1987) a *Las flores del río* (1991)», en García, Miguel Ángel, Olalla Real, Ángela y Soria Olmedo, Andrés (eds.), *La literatura no ha existido siempre: para Juan Carlos Rodríguez, teoría, historia, invención*, Granada, Universidad de Granada, pp. 129-150.

- Díaz Rosales, Raúl (2014): «La incidencia de la voz. Discurso y construcción en Ariadna G. García», *Adarve: Revista de crítica y creación poética*, núm. 7, pp. 42-51. En línea: <http://www4.ujaen.es/~efeliu/Adarve/Adarve%207/Adarve7.pdf>.
- Diego, Gerardo (2007): *Poesía española [Antologías]*, edición de José Teruel, Madrid, Cátedra.
- Doce, Jordi (2005): «Poesía española hoy: de la arbitrariedad a la domesticación», en Sánchez Robayna, Andrés y Jordi Doce, *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 285-308. En línea: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/28236?mode=full>.
- Doležel, Lubomír (1997): «Mímesis y mundos posibles», en Garrido Domínguez, Antonio (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, pp. 69-94.
- Domene, Pedro M. (ed.) (2018): *Neorrurales. Antología de poetas del campo*, Córdoba, Editorial Almuzara.
- Dopazo Gallego, Antonio (2005): «Baudrillard vs. *Matrix*», *Konvergencias: Revista de Filosofía y Culturas en Diálogo*, núm. 10. En línea: <http://www.konvergencias.net/baumatrix.htm>.
- Duque Amusco, Alejandro (2017): «Para ti, otra vez. A los 35 años de la muerte de Igancio Prat», *El Ciervo* (27 de febrero). En línea: <http://www.elciervo.es/blog/para-ti-otra-vez-a-los-35-anos-de-la-muerte-de-ign/>.
- Eagleton, Terry (1978): *Literatura y crítica marxista*, Bilbao, Zero.
- Eagleton, Terry (2010): *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal.
- Eco, Umberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- EFE (2014): «Carlos Loreiro, Premio Nacional de Poesía Joven», *Diario de Córdoba* (29 de octubre). En línea: https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/carlos-loreiro-premio-nacional-poesia-joven_916672.html.
- EFE (2015): «Nace una nueva colección de poesía, Espasa es Poesía», *La Vanguardia* (21 de mayo). En línea:

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150521/54431376516/nace-una-nueva-coleccion-de-poesia-espasa-es-poesia.html>.

EFE (2017): «Juan Manuel Uría publica *Harria*, un poemario sobre la belleza de la piedra», *Agencia EFE* (9 de enero). En línea: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/juan-manuel-uria-publica-harria-un-poemario-sobre-la-belleza-de-piedra/10005-3143517>.

EFE (2019): «Daniel Fernández Rodríguez: "Las cosas en su sitio" es nostálgico y sereno», *La Vanguardia* (16 de junio). En línea: <https://www.lavanguardia.com/vida/20190616/462902190750/daniel-fernandez-rodriguez-las-cosas-en-su-sitio-es-nostalgico-y-sereno.html>.

Eliot, Thomas Stearns (1999): *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber.

Ema Llorente, María (2010): «Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo», *Hipertexto*, núm. 11, pp. 3-24. En línea: https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-11/maria-e-llorente.pdf.

Ema Llorente, María (2019): «Literatura fantástica y discurso lírico. Caracterización y análisis de la poesía fantástica española actual», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 31, pp. 297-320. En línea: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3075>.

Enrique, Antonio (2016): «Fundamentos histórico-literarios para un concepto de Literatura de la Diferencia», en Sánchez, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 109-124.

Erikse, Thomas (2001): *Tyranny of the Moment: Fast and Slow Time in the Information Age*, Londres, Pluto Press.

Escandell Montiel, Daniel (2014): «Tuiteratura: la frontera de la microliteratura en el espacio digital», *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, núm. 5, pp. 37-48.

Escandell Montiel, Daniel (2018): «Yo escribo porque retuiteo tu poema: el semionauta y la autoría de Ben Clark», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Nuevas poéticas*

y redes sociales. *Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Akal, pp. 263-273.

Escuín Borao, Ignacio (2010): «Poesía e imaginario femenino: la escritura de Miriam Reyes», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tomo 23, núm. 2, pp. 63-84. En línea: https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77780/EC_V23N2_063.pdf.

Escuín Borao, Ignacio (2013): *La medida de lo posible. Fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea (1990-2009)*, Valladolid, Libros del Meridiano (Ediciones Universidad de Valladolid).

Espejo, Rafael (2001): *El vino de los amantes*, Madrid, Hiperión.

Espinosa, Santiago (2016): «Una aventura trasatlántica. Poetas y poesía ante la incertidumbre», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 315-327.

Europa Press (2006): «Los hijos de los hijos de la ira de Ben Clark y *Urbi et orbi* de David Leo Gacía, Premio de Poesía Hiperión», *Europapress* (21 de marzo). En línea: <http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-hijos-hijos-ira-ben-clark-urbi-et-orbide-david-leo-garcia-premio-poesia-hiperion-20060321172640.html>.

Even-Zohar, Itamar (1990): *Polysistem Studies*, volumen monográfico de *Poetics Today*, 11, 1. En línea: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>.

Falcó, José Luis y Rubio, Fanny (eds.) (1989): *Poesía española contemporánea: historia y antología*, Granada, Alhambra.

Falcó, José Luis (2007): «1970-1990: de los novísimos a la generación de los 80», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núms. 721-722, pp. 26-29.

Falcó, José Luis y Rubio, Fanny (eds.) (1981): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Editorial Alhambra.

Falcón, Enrique (ed.) (2007): *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Tenerife, Baile del Sol.

- Falcón, Enrique (2010): *Las prácticas literarias del conflicto: Registro de incidencias (1991-2010)*, Madrid, La oveja roja.
- Fallarás, Cristina (2017): «Del poeta García Montero al *Marca*», *La Marea* (22 de abril).
En línea: <https://www.lamarea.com/2017/04/22/poeta-garcia-montero-diario-marca/>.
- Fanjul, Sergio C. (2016): *Pertinaz, freelance*, Madrid, Visor.
- Fanjul, Sergio C. (2017): «Fernández, Fruela (2016). *Una paz europea*. Valencia: Pre-Textos. XXI Premio de Poesía Villa de Cox 2015», *Paraíso. Revista de poesía*, núm. 13, pp. 183-185.
- Fernández, Fruela (2001): *Círculos*, Oviedo, KRK Ediciones.
- Fernández, Fruela (2013): *Folk*, Valencia, Pre-Textos.
- Fernández, Fruela (2016): *Una paz europea*, Valencia, Pre-Textos.
- Fernández Mallo, Agustín (2003): «Hacia un nuevo paradigma: poesía postpoética», *Contrastes*, núm. 27.
- Fernández Mallo, Agustín (2009): *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2018): *Las cosas en su sitio*, Sevilla, La Isla de Sistolá.
- Fernández Salgado, María (2008): «“Parece que fue escrito”: fuentes textuales de *Estampas de ultramar* de Aníbal Núñez», *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 19, núm. 2, pp. 69-96.
- Fernández Salgado, María (2014): *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Ferrán, Jaime María (2017): *La ruptura posmoderna: esteticismo y culturalismo en los poetas novísimos españoles*, Sevilla, Renacimiento.
- Ferres, Antonio y López Salinas, Armando (1960): *Caminando por las Hurdes*, Barcelona, Seix Barral.
- Firestone, Shulamuth (1976): *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós.

- Floriano, Miguel y Rivero Machina, Antonio (eds.) (2016): *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- Foucault, Michel (1976): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1984): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Barcelona, Planeta.
- Foucault, Michel (1994a): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Barcelona, Altaya.
- Foucault, Michel (1994b): *Hermenéutica del sujeto*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, Michel (1997): *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (2003): *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (2006): *Sobre la ilustración*, Madrid, Tecnos.
- Franco Montiel, David (2003): «La palabra itinerante», *Rebelión.org* (22 de abril). En línea: <https://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/david210403.htm>.
- Fukuyama, Francis (1992): *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta.
- Gahete Jurado, Manuel (2016): «Tradición y modernidad en Humanismo Solidario», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp 404-414.
- Galán, Joaquín (1978): «Jaime Gil de Biedma con conciencia de lunes», *La Estafeta Literaria*, núm. 632, pp. 19-21.
- Galeano, Eduardo (2004): *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés*, Madrid, Siglo Veintiuno España.
- Gallardo Barragán, Víctor Miguel (2017): «Y sin embargo es poesía», *Ocultal Lit* (23 de enero). En línea: <http://www.ocultal.com/opinion/sin-embargo-poesia/>.
- Gane, Miguel (2017): *Con tal de verte volar*, Madrid, Aguilar.
- Garcerá, Francisco J. (2015): «Ítaca quedó ya lejos», *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria*, núms. 22-23

- García, Frédéric (1977): «Pouvoirs en souffrance: néo-ruraux et collectivités Rurales du Pays de Sault Oriental», *Etudes Rurales*, núm. 65, pp. 101-108, pp. 82-83. En línea: <https://issuu.com/revistacontrapuntouah/docs/numero-veintidosveintitres>.
- García, Ariadna G. (2001): *Napalm. Cortometraje poético*, Madrid, Hiperión.
- García, Ariadna G. (2013): «La orientación de las hormigas, Cristian Alcaraz», *La tormenta en un vaso* (4 de noviembre). En línea: <http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2013/11/la-orientacion-de-las-hormigas-cristian.html>.
- García, Ariadna G., López Gallego, Guillermo y Tato, Álvaro (2003): *Veinticinco poetas jóvenes españoles*, Madrid, Hiperión.
- García, David Leo (2006): *Urbi et orbi*, Madrid, Hiperión.
- García, Miguel Ángel (2001): *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos.
- García, Miguel Ángel (2012): *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia.
- García, Miguel Ángel (2013): «Vanguardia, avanzada, revolución (1927-1936). La querrela del canon poético y del compromiso», en Iravedra, Araceli (eda.), *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 67-112.
- García, Miguel Ángel (2016): «Los poetas del 27 en el canon del compromiso y el canon de las antologías», *Anthropos. Cuadernos de cultura, crítica y conocimiento*, núm. 245, pp. 25-44.
- García, Miguel Ángel (2017a): «Historiografía, canon, compromiso: los poetas del 27 en las antologías (1932-1965)», en García, Miguel Ángel (coord.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 15-77.
- García, Miguel Ángel (2017b): «Veinte años de poesía española (1939-1959). Canon relista y compromiso del 27», en García, Miguel Ángel (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor Libros, pp. 37-63.

- García Berrio, Antonio (1994): «Valente: descensos antiguos a la memoria», *Ínsula. Revista de letras y ciencia humanas*, num. 570-571, pp. 1-2.
- García Canclini, Néstor (1999): *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.
- García Casado, Pablo (1997): *Las afueras*, Barcelona, DVD.
- García Casado, Pablo (2001): *El mapa de américa*, Barcelona, DVD.
- García Faet, Berta (2011): *Introducción a todo*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- García Faet, Berta (2014): *La edad de merecer*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- García Faet, Berta (2016): «Guillermo Morales Sillas: *Pegarle a un padre*», *Ocultá Lit* (7 de diciembre). En línea: <https://www.ocultalit.com/poesia/guillermo-morales-sillas-pegarle-padre/>.
- García Faet, Berta (2017): *Los salmos fosforitos*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- García Faet, Berta (2019): «Reseña: “¿Qué tienen en común los dos lados de un corazón y una almendra? Notas sobre *Amor divino* de Ángela Segovia?”», *Jámpster* (11 de marzo). En línea: <https://jampster.cl/2019/03/20/resena-que-tienen-en-comun-los-dos-lados-de-un-corazon-y-de-una-almendra-notas-sobre-amor-divino-de-angela-segovia-bertha-garcia-faet/>.
- García Martín, José Luis (ed.) (1980): *Las voces y los ecos*, Madrid, Ediciones Júcar.
- García Martín, José Luis (ed.) (1988): *La Generación de los Ochenta*, Valencia, Mestral.
- García Martín, José Luis (1992): *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- García Martín, José Luis (1992b): «La poesía», en Villanueva, Darío (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres 1975-1990. Vol. 9*, Barcelona, Crítica, pp. 94-156.
- García Martín, José Luis (ed.) (1995): *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Llibros del Pexe.
- García Martín, José Luis (ed.) (1996): *Treinta años de poesía española (1965-1996)*, Granada, Renacimiento/La Veleta.

- García Martín, José Luis (ed.) (1999): *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo, Nobel.
- García Martín, José Luis (2001): «*El vino de los amantes*», *El Cultural* (13 de junio). En línea: https://elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=181.
- García-Martín, José Luis (2002): «*Mi primer bikini*», *El Cultural* (12 de junio). En línea: https://elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=4956.
- García Montero, Luis (1983): «La otra sentimentalidad», *El Paí* (8 de enero). En línea: https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html.
- García Montero, Luis (1992): «Felipe Benítez Reyes: la poesía después de la poesía», en Benítez Reyes, Felipe, *Poesía (1979-1987)*, Madrid, Hiperión, pp. 7-25.
- García Montero, Luis (1993a): *Confesiones poéticas*, Granada, Maillot Amarillo.
- García Montero, Luis (1993b): «¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)», en García Montero, Luis y Muñoz Molina, Antonio. *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, pp. 9-41.
- García Montero, Luis (1993c): *El realismo singular*, Bilbao, Instituto Vasco de las Artes y las Letras.
- García Montero, Luis (1994): *Además*, Madrid, Hiperión.
- García Montero, Luis (2002): «Poesía, Política, ideología», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núms. 671-672, pp. 19-20.
- García Montero, Luis (2017): «El orgullo poético de Elvira Sastre», *InfoLibre* (23 de junio). En línea: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/06/23/el_orgullo_poetico_elvira_sastre_66742_1821.html.
- García-Posada, Miguel (ed.) (1996): *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica.
- García Posada, Miguel (ed.) (1996): *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica.
- García Posada, Miguel (2002): «En el tiempo», *ABC Cultural* (22 de junio), p. 13.
- García Montero, Luis (2011): *Poesía (1980-2005)*, Barcelona, Tusquets,

- García Román, Juan Andrés (2013): «Ironías y paradojas: la soportable levedad del decir», en Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 103-121.
- García-Teresa, Alberto (2013): *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, Ciempozuelos (Madrid), Tierradenadie Ediciones.
- García-Teresa, Alberto (2014): *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*, Madrid, UNED.
- García-Teresa, Alberto (ed.) (2015): *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*, Madrid, La Oveja Roja.
- García-Teresa, Alberto (2017a): «Poesía y antagonismo. Por una práctica poética de cuestionamiento y confrontación», en García-Teresa, Alberto (ed.), *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista*, Ciempozuelos (Madrid), Tierradenadie Ediciones, pp. 17-48.
- García-Teresa, Alberto (2017b): *A pesar del muro, la hiedra*, Madrid, Huerga & Fierro.
- García-Teresa, Alberto (2018): *El recelo del agua*. Bibiana Collado Cabrera», *Viento Sur*, núm. 160, pp. 119-124.
- García-Teresa, Alberto y Payne, Zachary G. (2018): «Conectando grietas. Oportunidades y riesgos para la poesía crítica española en la era digital: *Caja de resistencia*», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 227-236.
- Garrido Moraga, Antonio (2016): «La Poesía de la Diferencia», en Sánchez, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 125-134.
- Gata Cattana (2017): *La escala de Mobs*, Zaragoza, Arcesis.
- Geist, Anthony L. (1995): «Poesía, democracia, posmodernidad. España 1975-1990», en Monleón, José B. (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, pp. 143-150.
- Gil de Biedma, Jaime (1994): *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica.

- Gil de Biedma, Jaime (1998): *Las personas del verbo*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Gil de Biedma, Jaime (2002): *Conversaciones*, ed. de Javier Pérez Escotado, Barcelona, El Aleph.
- Gil de Biedma, Jaime (2010): *Poesía y prosa*, edición de Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Gimferrer, Pere (2000) [1988]: *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor.
- Gimferrer, Pere (2005): *Rimbaud y nosotros*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Glickman, Gabriel (2017): «Donald Trump and the end of the liberal world order» (27 de diciembre). En línea: https://www.washingtonpost.com/news/made-by-history/wp/2017/12/27/donald-trump-and-the-end-of-the-liberal-world-order/?utm_term=.a6527f7fbc8f.
- Gómez Toré, José Luis (2013): «El diálogo con la tradición europea continental: ecos de la lírica francesa y alemana», en Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 163-179.
- Gómez Toré, José Luis (2017): «Después de Auschwitz, después de Hiroshima: Celan leído por Valente», en Martín Gijón, Mario y Benítez Andrés, Rosa (eds.), *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, pp. 229-247.
- Gómez Toré, José Luis (2019): «Un lugar que no existe. Poéticas españolas en el cambio de siglo», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 826, pp. 25-39. En línea: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/un-lugar-que-no-existe-poeticas-espanolas-en-el-cambio-de-siglo/>.
- Gómez Vaquero, Alberto (s.f.): «Entrevista a Laura Casielles», *Poesía eres tú*. En línea: <https://poesiaerestu.com/revista/laura-casielles-partimos-del-convencimiento-de-que-las-palabras-son-capaces-de-transformar-de-hacer/>.
- González, Ángel (1999): «Afirmación, negación y síntesis: coherencia del proceso creativo de Antonio Machado», en VV.AA., *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, pp. 177-188.

- González, David y Boix, Eduardo (ed.) (2011): *Heterogéneos: poemario colectivo*, Tenerife, Ediciones Escalera.
- González Moreno, Pedro A. (2016): *La musa a la deriva*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- Goñi, Javier (1997): «De Villena se arriesga con una antología de jóvenes poetas», *El País* (25 de abril). En línea: https://elpais.com/diario/1997/04/25/cultura/861919203_850215.html.
- Gubern, Román (1977): *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona, Península.
- Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Guillén, Rafael (1999): «La poesía ante un nuevo siglo», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, núm. 60, pp. 77-81.
- Habermas, Jürgen (1987): *Teoría de la acción comunicativa. Volumen I*, Madrid, Taurus.
- Hartog, François (2007): *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana.
- Hartung, William D. (2018): «Trump's Assault on the World Order», *New York Times* (23 de junio). En línea: <https://www.nytimes.com/2018/06/23/opinion/trump-world-order.html>.
- Hermo, Gonzalo (2017): *Celebración*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Herrera Peralta, Sara (2013): *Quien mire hacia abajo, pierde*, Tenerife, Baile del Sol.
- Herrero de Miguel, Víctor (2017): «Hacia otra parte: la vida abierta de Vanesa Pérez-Sauquillo», *Razón y fe: Revista hispanoamericana de cultura*, núm. 1428, pp. 265-274.
- Hervieu, Bertrand y Léger, Danièle (1983): *Des communautés pour les temps difficiles: néo-rurayx ou nouveaux moines*, París, Le Centurion.
- Horkheimer, Max (2000): *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós.
- Hosbawn, Eric (1994): *Historia del siglo XX*, Barcelona, Penguin.

- Iglesias, Monserrat (1994): «El sistema literario: Teoría Empírica de la Literatura y Teoría de los Polisistemas», en Villanueva, Darío (coord.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 309-356.
- Ingenschay, Dieter (2002): «El realismo sucio o la poesía de los márgenes», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núms. 671-672, pp. 46-47.
- Iravedra, Araceli (2004): «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», en VV.AA., *Dossier. II Foro Social de las Artes. Textos para la reflexión y el debate*, Valencia, Autoedición, pp. 66-87.
- Iravedra, Araceli (eda.) (2007): *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.
- Iravedra, Araceli (2008) «Palabras de familia gastadas tibiamente. Sobre la disolución de un paradigma o la diáspora estética de la poesía de la experiencia», *Revue Romane*, núm. 43:2, pp. 286-302.
- Iravedra, Araceli (2010): *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*, Madrid, UNED.
- Iravedra, Araceli (2013): «Después de este desorden impuesto o las voces del posfranquismo (el canon del compromiso y el compromiso con el canon)», en Iravedra, Araceli (coord.), *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 203-255.
- Iravedra, Araceli (2016): *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.
- Iravedra, Araceli (2017): «Au-dessus de la mêlée? Compromiso, canon y antologías poéticas en la escena del posfranquismo», en García, Miguel Ángel (ed.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 183-224.
- Iravedra, Araceli (2017b): «*Feroces* o la provocación de lo real: en busca de un canon del compromiso», en García, Miguel Ángel (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor, pp. 261-285.

- Jameson, Fredric (2003): «Future city», *New Left Review*, núm. 21, pp. 65-79. En línea: <https://newleftreview.org/issues/II21/articles/fredric-jameson-future-city>.
- Janés, Clara (1980): «Prólogo», en Janés, Clara (eda.), *Vladimir Holan. Poesía*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 1-33.
- Jiménez, Marta (2017): «Juan Carlos Reche: el poeta del mundo, el poeta del barrio», *Cordópolis* (16 de enero). En línea: <https://cordopolis.es/2017/01/16/juan-carlos-reche-el-poeta-del-mundo-el-poeta-del-barrio/>.
- Jiménez Heffernan, Julián (2004): «Literatura en España (1939-2000)», en VV.AA., *Historia de la Literatura Vol. VI. El mundo moderno: 1914 hasta nuestros días*, Madrid, Akal, pp. 426-505.
- Jiménez Millán, Antonio (1996): «Ironía y parodia en la última poesía española», *La Página*, núms. 25-26, pp. 11-16.
- Jiménez Millán, Antonio (2016): «Arquitectura del yo», *Fragmenta. Revista anual de poesía*, núm. 7, pp. 81-84.
- Jones, Owen (2012): *CHAVS. La demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitán Swing.
- Jongh Rossel, Elena de (eda.) (1982): *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Josephs, Allen y Palacios, Luis David (2016): «Poesía ante la incertidumbre. La resistencia y la necesidad de una semiótica de la emoción», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2005)*, Madrid, Akal, pp. 329-335.
- Keefe Ugalde, Sharon (2012): «Faszer-McMahon, Debra. Cultural encounters in Contemporary Spain: The poetry of Clara Janés. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2010. 262 pp.», *Hispanic review*, vol. 80, núm. 2, pp. 337-340.
- Klein, Naomi (2007): *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós.
- Krawietz, Alejandro y León, Francisco (coords.) (2004): *La otra joven poesía española*, Tarragona, Igitur.

- La Sexta (2019): «20 años después podemos confirmarlo: el “Efecto 2000” fue una amenaza real», *Lasexta.com* (9 de febrero). En línea: https://www.lasexta.com/noticias/cultura/20-anos-despues-podemos-confirmarlo-el-efecto-2000-fue-una-amenaza-real_201901295c5065bf0cf2ac87e9c7d158.html.
- La Tribu (2017): «Voz vértebra. Antología de poesía futura. VV.AA.», *La Tribu. Un cuarto propio compartido* (18 de octubre). En línea: <http://latribu.info/poesia/5360/>.
- Labrador, Germán (2017): *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)*, Madrid, Akal.
- Langbaum, Robert (1996): *La poesía de la experiencia. EL monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares.
- Lanseros, Raquel (2018): «Tratamiento del amor en la poesía joven española de la era digital», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Nuevas prácticas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 155-162.
- Lanz, Juan José (1994a): *La llama en el laberinto (poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Lanz, Juan José (1994b): «Primera etapa de una generación: notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 565, pp. 3-6.
- Lanz, Juan José (1998): «La joven poesía española. Notas para una periodización», *Hispanic Review*, núm. 66, pp. 261-287.
- Lanz, Juan José (2005): *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED.
- Lanz, Juan José (2007): *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir.
- Lanz, Juan José (2008): «Luces de cabotaje: la poesía de la transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, núm. 13, pp. 25-48. En línea: <https://addi.ehu.es/handle/10810/9095>.

- Lanz, Juan José (2009): *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- Lanz, Juan José (2011): *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento.
- Lanz, Juan José (2016): «Construir el hueco para habitar su borrado: Unas notas sobre la poesía de Josep M. Rodríguez», *Fragmenta. Revista anual de poesía*, núm. 7, pp. 85-94.
- Larretxea, Hasier (2013): *Barreras*, Santa Coloma de Gramenet, La Garúa Libros.
- Larretxea, Hasier (2017): *Meridianos de tierra*, Madrid, Harpo Libros.
- Larretxea, Hasier (2018): *Niebla fronteriza*, Madrid, Harpo Libros.
- Lecointre, Melissa (2012): *La senda de Velintonia. Aproximaciones al magisterio de Vicente Aleixandre (1939-1959)*, Berlín, LIT Verlag.
- Leonhardt, David (2018): «Trump vs. the World Order», *New York Times* (18 de octubre). En línea: <https://www.nytimes.com/2018/10/18/opinion/jamal-khashoggi-saudi-arabia-trump.html>.
- Lipovetsky, Gilles (2006): *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama.
- Llamazares, Julio (1988): *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix Barral.
- Llera, José Antonio (2002): «La memoria y la muerte en la poesía de Antonio Gamoneda: una lectura de *Descripción de la mentira*», *Laurel. Revista de Filología*, núm. 5, pp. 25-61. En línea: <https://eprints.ucm.es/12845/>.
- Lloyd, David y Thomas, Paul (1997): *Cultura and state*, Londres, Routledge.
- López-Carballo, Pablo (2008): «La mirada necesaria: Raúl Quinto. *Grietas y Poemas del Cabo de Gata*», *afterpost* (2 de marzo). En línea: <https://afterpost.wordpress.com/2008/03/02/la-mirada-necesaria-raul-quinto/>.
- López-Carballo, Pablo (2018): «A favor no es en contra; en contra es a favor. Poesía y comunicación en la actualidad» *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 205-220. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11496/11851>.

- López Fernández, Álvaro y Molina Gil, Raúl (2016): «Segovia, Ángela (2013), *De paso a la ya tan*, Madrid, ARTEse quien pueda, 89 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 8, pp. 215-219. En línea: http://cuadernosdealeph.com/2016/resenyas/resenya_04.php
- López Fernández, Álvaro (2018): «“La alegre libertad de la catástrofe”: tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía española joven (2011-2018)», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 179-203. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12286/11975>.
- López Fernández, Álvaro, Martínez Fernández, Ángela y Molina, Gil, Raúl (eds.) (2018): *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*, Valencia, Kamchatka. Revista de Análisis Cultural. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12663/11881>.
- López Gallego, Guillermo (2016): «*Los nuestros*, de Juan Carlso Reche», *InfoLibre* (14 de octubre). En línea: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2016/10/14/los_nuestros_juan_carlos_reche_56180_1821.html.
- López Manrique, Laia (2015a): «Cinco voces-surco II: Chantal Maillard», *La Tribu* (14 de abril). En línea: <http://latribu.info/poesia/cinco-voces-surco-ii-chantal-maillard/>.
- López Manrique, Laia (2015b): *Desbordamientos*, Barcelona, Bengala Editoria.
- López Merino, Juan Miguel (2005): «Roger Wolfe: nihilismo y humor», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, núm. 9. En línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/nihilismohumor.htm>.
- López Merino, Juan Miguel (2008a): «Hacer historia: Crítica literaria y poesía posfranquista», *Tonos Digital*, núm. 15, pp. 1-48. En línea: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/202/162>.
- López Merino, Juan Miguel (2008b): *Sobre poesía postfranquista (Hacer historia y otras cuestiones)*, Madrid, Editorial Verbum.
- López-Vega, Martín (2013a): «*El tiempo menos solo*, de Abraham Gragera», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, núm. 104, p. 78.
- López-Vega, Martín (2013b): «Todo son afueras: Pablo García Casado», *El Cultural* (22 de julio). En línea: <http://cultural.realtimesolutions.es/?p=66484>.

- López-Vega, Martín (2013c): «La desgana de Fruela Fernández», *El Cultural* (25 de febrero). En línea: <http://cultural.realtimesolutions.es/?p=66460>.
- Loreiro, Carlos (2013): *Los poemas de Marcelo Aguafuerte. Crónicas para el buey Apis*, León, Ediciones Leteo.
- Lostalé, Javier (ed.) (2003): *Edad presente. Poesía cordobesa para el siglo XXI*, Córdoba, Fundación José Manuel Lara.
- Luján, Ángel Luis (2013): «Dos continentes, un contenido: la influencia latinoamericana», en Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 150-161.
- Liotard, Jean-François (1984): *La condición posmoderna: informa sobre el saber*, Madrid, Cátedra.
- Macherey, Pierre (1974): *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
- Mainer, Jossé-Carlos (ed.) (1999): *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.
- Maldonado, Lorena (2016): «Literatura “follow”: tantos seguidores tienes, tanto vales», *El Español* (27 de enero). En línea: https://www.elespanol.com/cultura/libros/20160126/97490295_0.html.
- Maldonado, Lorena (2019). «La aberración de Seix Barral: la editorial se rinde a la poeta de Instagram Elvira Sastre», *El Español* (5 de febrero). En línea: https://www.elespanol.com/cultura/libros/20190205/aberracion-seix-barral-editorial-instagram-elvira-sastre/373963452_0.html.
- Maldonado, Rosa (2017): «Voz vértebra. Antología de poesía futura. Kokoro Libros / Kriller71 Ediciones», *Transtierros* (7 de noviembre). En línea: <https://transtierros.org/2017/11/07/voz-vertebra-maria-rosa-maldonado/>.
- Marchena, Domingo (1999): «La respuesta al desbarajuste del efecto 2000 cuesta a España casi un billón de pesetas», *El Mundo* (31 de diciembre), p. 27.

- Marcos, Marcelino C. (2015): «Estética e ideología en *Surcos* [película de José Antonio Nieves Conde]», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tomo 24-25, núm. 2-1, pp. 205-221. En línea: https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77804/EC_V24N2_V25N1-2_205.pdf.
- Marcuse, Herbert (1987): *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel.
- Marín Rodrigo, Inés (2015): «La poesía cotiza al alza en el mercado editorial», *ABC* (5 de marzo). En línea: <http://www.abc.es/cultura/libros/20150305/abci-marwan-poesia-intranerso-201503042010.html>.
- Martín, Salustiano (2000): «Democracia, ciudadanía y poesía de la conciencia crítica», en VV.AA., *Voces del extremo: poesía y conciencia*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 25-34.
- Martín Corrales, Enrique (2011): *El camino hacia la herida*, Málaga, Varadero.
- Martín Corrales, Enrique (2014): *Para un incendio*, Valencia, Independència Total.
- Martín Gijón, Mario (2018): «Sobre una “Poesía que se piensa en el lenguaje”. ¿Hacia una nueva vanguardia de la poesía española?», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 145-162. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11497/11853>.
- Martín Pardo, Enrique (ed.) (1967): *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro de Cásabel.
- Martín Pardo, Enrique (ed.) (1970): *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio.
- Martín Pardo, Enrique (ed.) (1990): *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión.
- Martínez, Erika (2013): «Valores portátiles: el sujeto bajo crítica», en Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 49-64.
- Martínez, Xaime (2014): *Fuego cruzado*, Madrid, Hiperión.
- Martínez, Guillem (coord.) (2012): *CT o la Cultura de la Transición*, Barcelona, Mondadori.

- Martínez Ahrens, Jan (2018): «Trump impone a golpes el nuevo orden mundial», *El País* (12 de mayo). En línea: https://elpais.com/internacional/2018/05/12/estados_unidos/1526141786_585907.html.
- Martínez Borobio, Esther (2015): *Editoriales y publicaciones periódicas en la configuración de un grupo hegemónico: «La poesía de la experiencia» Vol. I* (Tesis Doctoral), Universitat de Barcelona, Barcelona (España).
- Martínez Fernández, Ángela (2014): «La escritura del shock. Crisis y poesía en España», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 4, pp. 383-434. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/4294/4409>.
- Martínez Fernández, Ángela (2018): «Primero el cuerpo y luego el libro: Voces del extremo. Antología (2012-2016) o como continuar poniendo delante del capital otra imaginación política», *Kamchatka- Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 259-287. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12569/11977>.
- Martínez Ruiz, Florencio (1971): *La nueva poesía española. Antología crítica*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Martínez Ruiz, Florencio (1986): «Antífona de otoño en el valle del Bierzo», *ABC* (5 de abril), p. 56. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1986/04/05/056.html>.
- Martínez Sarrión, Antonio (2004): *Poeta en Diwan*, Barcelona, Tusquets.
- Marwan (2015): *Todos mis futuros son contigo*, Barcelona, Planeta.
- Medel, Elena (2004): «Tocada por la fuerza: la poesía tiene forma de mujer», *Matador: revista de cultura, ideas y tendencias*, núm. 10, pp. 34-35.
- Medel, Elena (2015): *Un día negro en una casa de mentira (1998-2013)*, Madrid, Visor.
- Méndez Rubio, Antonio (2004a): «Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder», *Anales de Literatura Española*, núm. 17, pp. 121-144.
- Méndez Rubio, Antonio (2004b): *Poesía sin mundo*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura.

- Méndez Rubio, Antonio (2004c): *Poesía '68: para una historia imposible: escritura y sociedad, 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Méndez Rubio, Antonio (2005): «Actualidad de la poesía popular (como espacio de debate y conflicto social)», en Muelas Herraiz, Martín y Juan José Gómez Brihuega (coords.), *Leer y entender la poesía: Poesía Popular*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 85-91.
- Méndez Rubio, Antonio (2008): *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Méndez Rubio, Antonio (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza, Eclipsados.
- Méndez Rubio, Antonio (2017): «Después del fin: poesía y rotura en Paul Celan», en Martín Gijón, Mario y Benítez Andrés, Rosa (eds.), *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, pp. 261-274.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (2014): «Proyecto de una nueva *Antología de poetas selectas castellanas*. Enumeración y juicio de las principales colecciones existentes», en Rodríguez Sánchez de León, María José (ed.), *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 392-413.
- Mesquida, Biel y Panero, Leopoldo María (1977): «Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada», *El viejo topo*, núm. 7.
- Miguel, Luna (eda.) (2011): *Tenían veinte años y estaban locos*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Miguel, Luna (eda.) (2014): *La poesía postnoventista española en 15 voces*. En línea: https://issuu.com/lunamiguel6/docs/seleccion_poetas_1990.
- Miguel, Luna (2017): «Alba Ceres: "contradiendo a Sontag, sí se puede escribir poesía sobre el cáncer"», *Playground* (9 de febrero). En línea: https://www.playgroundmag.net/lit/alba-ceres_22626840.html.
- Miranda, Luis (2006): «José Luis Rey, poeta: "La poesía ha sido para mí una forma de vivir con más plenitud"», *ABC de Sevilla* (15 de junio). En línea: <https://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-15-06->

2006/sevilla/Cordoba/jos%C3%89-luis-rey-poetala-poesia-ha-sido-para-mi-una-forma-de-vivir-con-mas-plenitud_1422021843241.html.

Moga, Eduardo (2013): «Algunos nombres impropios», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 757-758, pp. 171-187.

Moga, Eduardo (2015): «Los habitantes del río», *Quimera. Revista de literatura*, núm. 377, p. 66.

Molina Campos, Enrique (1988): «La poesía de la experiencia y su tradición», *Hora de poesía*, núms. 59-60, pp. 41-47.

Molina Gil, Raúl (2013a): «Un lugar sin lugar: entrevista con Antonio Méndez Rubio», *Cuadernos de Alpeh*, núm. 5, pp. 204-220.

Molina Gil, Raúl (2013b): «Un lugar que no existe: la poesía de Antonio Méndez Rubio (1995-2005)», *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, número 2, pp. 291-316. En línea: <http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3164/2895>.

Molina Gil, Raúl (2015): «De lo subatómico a lo inmenso: sobre la influencia de la Teoría de la Relatividad y la mecánica cuántica en lo fanástico», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 2, pp. 177-202. En línea: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.148>.

Molina Gil, Raúl (2017): «Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas», *Dirāsāt Hispānicas*, núm. 4, pp. 59-77. En línea: <http://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/90>

Molina Gil, Raúl (2018a): «Antologuemos: Tendencias, inercias y derivas de las últimas antologías poéticas en la España contemporánea», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 11, pp. 57-109. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12481/12066>.

Molina Gil, Raúl (2018b): «Y encontré encadenada el alba pública: Imaginación política y poesía contemporánea en España», en Peris Blanes, Jaume (ed.), *Cultura e imaginación política*, México D.F. / París, Rilma 2 / ADEHL, pp. 93-109.

Molina Gil, Raúl (2018c): «Decir y no-decir: apuntes sobre poesía, silencio y logofagia en la España actual», en Brito Brito, Beatriz, Cáliz Montes, Jéssica y Ruiz Ortega,

José Luis (eds.), *Todos los siglos de la lluvia. El canon de la literatura hispánica*, Sevilla, Renacimiento, pp. 455-470.

Molina Gil, Raúl (2019): «*Poesía y poder* o la prioridad de la interpretación política de los textos literarios», en Alicia Bajo Cero, *Poesía y poder*, Madrid, La Oveja Roja, pp. 7-50.

Molina Gil, Raúl (en prensa): «Marwan, Loreto Sesma, Defreds y un largo etcétera: sobre los procesos de *bestsellerización* en la actual poesía joven española».

Molina Morales, Guillermo (2018): «Lenguaje y poder en la poesía de María Salgado y Ángela Segovia», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 239-257. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11442/11855>.

Molino, Sergio del (2016): *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Turner.

Mora, Vicente Luis (2006): *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby Editores.

Mora, Vicente Luis (2008): *Pasadizos: espacios simbólicos entre arte y literatura*, Madrid, Páginas de Espuma.

Mora, Vicente Luis (2016): *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1987-2915)*, Madrid, Vaso Roto.

Mora, Vicente Luis (2018): «Líneas de fuga *neorrurales* de la literatura española contemporánea», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 4, pp. 198-221. En línea: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/3071>.

Morales Barba, Rafael (ed.) (2006): *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Marenostrom.

Morales Barba, Rafael (2011): «La poesía social de Manuel Vilas o el nuevo realismo desorbitado», *Turia: Revista cultural*, núm. 99, pp. 34-50.

Morales Barba, Rafael (2016): «Josep M. Rodríguez. El instante y la incertidumbre como cohesión», *Fragmenta. Revista anual de poesía*, núm. 7, pp. 13-20.

- Morales Barba, Francisco (2016): «El Humanismo Solidario. Una poética para el siglo XXI», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 381-392.
- Morales Lomas, Francisco (2017): «La poesía de Fernando Valverde (1997-2018)», *Poéticas*, vol. II, núm. 6, pp. 127-135. En línea: <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/96>.
- Morales Sillas, Guillermo (2016): *Pegarle a un padre*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Morante, José Luis (ed.) (2016): *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*, Granada, Valparaíso Ediciones.
- Moreno, María Paz (2017a): «Tomando la palabra: el género como compromiso en antologías femeninas españolas recientes», en García, Miguel Ángel (ed.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 227-257.
- Moreno, María Paz (2017b): «Cuando *Ellas tienen la palabra*. Claves del compromiso poético desde los márgenes del canon», en García, Miguel Ángel (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antologías y poemas*, Madrid, Visor, pp. 245-259.
- Moreno Ayora, Antonio (2002): «José Luis Rey, en la estela de Cernuda», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, núm. 143, pp. 127-128. En línea: <http://repositorio.racordoba.es:8080/jspui/handle/10853/147>.
- Morillo Rodríguez, María José y Pablos Ramírez, Juan Carlos de (2016): «La “autenticidad” neorrural, a la luz de *El sistema de los objetos* de Baudrillard», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, núm. 153, pp. 95-110. En línea: <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=articulo&ktitulo=2584&autor=JUAN+CARLOS+DE+PABLOS%2C+M%AA+JOS%C9+MORILLO>.
- Moyano, Félix (2018): «Periferia, evasión y desengaño: hacia una poética inicial de Pablo García Casado», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, núm. 35, pp. 1-22. En línea: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/60364>.

- Munárriz, Jesús (2015): *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*, Oviedo, Ámbito Cultural de El Corte Inglés.
- Muñoz, Luis (1998): «Un nuevo simbolismo», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, núm. 18, pp. 18-21.
- Nantell, Judith (2016): «La poética de la epifanía: la obra reciente de Abraham Gragera y Josep M. Rodríguez», *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, núm. 2, pp. 63-87. En línea: <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/37>.
- Naval López, María Ángeles (2010): «Historia e historia literaria en la poesía del realismo posmoderno», en Naval López, María Ángeles (coord.), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, pp. 119-142.
- Navas Ocaña, María Isabel (1997): *Espadaña y las vanguardias*, Almería, Universidad de Almería.
- Navas Ocaña, María Isabel (2004): «Castellet, los novísimos y las vanguardias», *Estudios humanísticos. Filología*, núm. 26, pp. 307-318. En línea: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHFFilologia/article/view/2676>
- Neuman, Andrés (2000): *El jugador de billar*, Valencia, Pre-Textos.
- Neuman, Andrés (2002): *El tobogán*, Madrid, Hiperión.
- Neuman, Andrés (2005): «Apuntes sobre un puente», *Clarín: Revista de nueva literatura*, núm. 59, pp. 22-24.
- Neuman, Andrés (2008): «Poética a tientas», *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, núm. 13, p. 93.
- Nicolás, César (1989): «Novísimos (1966-1988): notas para una poética», *Ínsula. Revistas de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 505, pp. 11-14.
- Nieto, Lola (2013): «Extrañiaturas (Scott Walker y Chantal Maillard)», *Revista Kokoro*, núm. 5. En línea: <http://revistakokoro.com/extra%F1iaturas.html>.
- Nieto, Lola (2016): *Tuscumbia*, Madrid, Harpo Libros.
- Nieto, Lola (2018): «Un peine de dientes curvos para lamer las alas de esta mosca (o anotaciones en trenza-fugas sobre *Cual menguando* de Chantal Maillard)», *Ocultal Lit* (22 de octubre). En línea: <https://www.ocultalit.com/poesia/un-peine-de->

[dientes-curvos-para-lamer-las-alas-de-esta-mosca-o-anotaciones-en-trenza-fugas-sobre-cual-menguando-de-chantal-maillard/](#).

Nieto Jurado, Jesús (2016): «Las letras catódicas (y rentables) de David Leo García», *El Cultural* (14 de julio). En línea: <https://elcultural.com/Las-letras-catodicas-y-rentables-de-David-Leo-Garcia>.

Nogué i Font, Joan (1988): «El fenómeno neorrural», *Agricultura y sociedad*, núm. 47, pp. 145-175. En línea: https://www.mapa.gob.es/ministerio/pags/biblioteca/revistas/pdf_ays/a047_06.pdf

Núñez, Aravena (2014): «François Hartog: la historia de un tiempo catastrófico», *Cuadernos de historia*, núm. 41, pp. 227-234. En línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-12432014000200010.

Núñez, Pablo (2014): *Lo que dejan los días*, Murcia, Universidad de Murcia.

O'Hara, Edgar (1997): «Lo nuevo, lo caro y lo ajeno: poesía que se despidе de siglo», *Cuadernos de Literatura*, vol. 3, núm. 6, pp. 26-40.

Ojeda, Diego (2015): *Siempre donde quieras*, Barcelona, Espasa.

Oleza, Joan (1994): «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo», *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, núm. 1, pp. 79-106.

Olmeda, Leire (2015): *Una crisis en verso y lucha*, Madrid, Amargord.

Oliván, Lorenzo (2001): «Los ojos bien abiertos», *ABC Cultural* (8 de septiembre), p. 18.

Oomen, Ursula (1988): «Sobre algunos elementos de la comunicación poética», en Mayoral, José Antonio (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/ Libros, pp. 137-149.

Orihuela, Antonio (1995): *Perros muertos en la carretera*, Huelva, Editorial Crecida.

Orihuela, Antonio (2011): «Diez años de Voces del extremo», en Orihuela, Antonio (coord.), *Voces del extremo. Antología (1999-2011)*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 7-69.

Orihuela, Antonio (2015): *La voz común*, Ciempozuelos (Madrid), Tierradenadie Ediciones.

- Orihuela, Antonio (2017): «El traje nuevo del emperador: endogamia, nepotismo, clientelismo, ídolos y mitos en la trastienda de la poesía española contemporánea», en García-Teresa, Alberto (ed.), *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista*, Ciempozuelos (Madrid), Tierradenadie Ediciones, pp. 193-229.
- Ortega, Antonio (ed.) (1994): *La prueba del nueve*, Madrid, Cátedra.
- Ospina, William (2000): «La poesía frente al siglo XXI», en Sarmiento Sandoval, Pedro (coord.), *Memorias: primer congreso de poesía escrita en lengua española desde la perspectiva del siglo XXI*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional de Colombia, pp. 81-86.
- Pacheco, José Emilio (2011): «Poesía ante la incertidumbre», *Proceso* (10 de julio), núm. 1810, pp. 62-63.
- Panés, Tania (2017): «Voz vértebra. Antología de poesía futura: La posible poesía imposible», *Oculto Lit* (23 de mayo). En línea: <https://www.ocultalit.com/poesia/voz-vertebra-antologia-de-poesia-futura/>.
- Pardo, Carlos (2002): *Desvelo sin paisaje*, Valencia, Pre-Textos.
- Pardo, Carlos (2013): «Wagner en Carrefour: efectos secundarios del simbolismo musical», en Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 79-92.
- Pardo Porto, Bruno (2018): «El primer poemario que se convirtió en best seller», *ABC* (25 de septiembre). En línea: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-primer-poemario-convirtio-best-seller-201805230028_noticia.html.
- Parmar, Sandeep (2015): «Not a British Subject: Race and Poetry in the UK», *Los Angeles Review of Books* (6 de diciembre). En línea: <https://lareviewofbooks.org/article/not-a-british-subject-race-and-poetry-in-the-uk/>.
- Paulino Ayuso, José (1999): «Antologías generales y antologías de grupo en la poesía española del siglo XX. Apuntes para una revisión histórica», *Crítica del Testa*, vol. II, núm. 1, pp. 357-396.

- Partzsch, Henriette (2009): «Y una radio emitiendo canciones de posguerra: la voz de Concha Piquer en los poemas de *Tatuaje* de Verónica Aranda», *Iberorromania*, vol. 67, núm.1, pp. 43-60. En línea: <http://eprints.gla.ac.uk/95131/>.
- Peña, Pedro J. de la (1996): «El nuevo mester. Clérigos, monaguillos y juglares en la nueva poesía actual», *Claves de razón práctica*, núm. 60, pp. 79-80.
- Pérez Azaústre, Joaquín (2018): «Las cosas en su sitio», *El Cultural* (16 de noviembre). En línea: <https://elcultural.com/Las-cosas-en-su-sitio>.
- Pérez Montagut, Miguel (2015): *Vitalismo y poesía en el postfranquismo. Un estudio de casos*, Tesis Doctoral, Universitat de València, València.
- Pérez Parejo, Ramón (2013): «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética», en Johanna, Cristina y Thiem, Annegret (eds.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Münster, Lit Verlag, pp. 25-40.
- Pérez-Sauquillo, Vanesa (2001): *Estrellas por la alfombra*, Madrid, Hiperión.
- Peris Blanes, Jaume (2018): «Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando», en Peris Blanes, Jaume (ed.), *Cultura e imaginación política*, Rilma 2, México, pp. 1-24.
- Pessoa, Fernando (1982): *El poeta es un fingidor. Antología poética*, edición de Ángel Crespo, Barcelona, Espasa-Calpe.
- Piné, Cristian (2012): *Mecánica del canto*, Madrid, Amargord Ediciones.
- Piné, Cristian (2014): *Al envés de la voz*, Zúrich, LUMA Foundation.
- Piné, Cristian (2017): *Asilo*, Madrid, Ediciones Paralelo.
- Plaza, José María (2005): «Generación 2005. Poetas de veintitantos años», *Leer*, núm. 164, pp. 100-108.
- Pont, Jaume (1987): *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona, Edicions del Mall.
- Pont, Jaume (1998): *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Lleida, Pagès Editors.

- Pont, Jaume (2005): «La poesía hispánica de vanguardia y la formación del canon», en Sánchez Robayna, Andrés y Jordi Doce, *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 245-273.
- Pont, Jaume (2012): *Espejo y laberinto. Estudios sobre literatura hispánica contemporánea*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida.
- Pozuelo Yvancos, José María (1996): «Canon, ¿estética o pedagogía?», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 600, pp. 3-4.
- Presa, Vicente (1995): «Aquellos años...», *Cuadernos del matemático*, núm. 15, suplemento 1, pp. 99-100.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1996): *Musa del 68. Claves de la generación poética*, Madrid, Hiperión.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2002): «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000», *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, núm. 6, pp. 373-390. En línea: <http://roderic.uv.es/handle/10550/64403>.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2004): «Poetas del 68... después de 1975», *Anales de literatura española*, núm. 17, pp. 159-184. En línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7265/1/ALE_17_09.pdf.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2006): «La edad de hierro», *El País* (17 de junio). En línea: https://elpais.com/diario/2006/06/17/babelia/1150501826_850215.html.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2010): «Acordes del desconcierto: encrucijadas de la poesía española actual», en Naval López, María Ángeles (coord.), *Poesía española postmoderna*, Madrid, Visor, pp. 17-36.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2014): «Poesía y contemporaneidad: unas cuestiones de partida», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núms. 805-806, pp. 2-5.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2016): «Josep M. Rodríguez: un poema, ¿una poética?», *Fragmenta. Revista anual de poesía*, núm. 7, pp. 133-140.
- Prieto de Paula, Ángel Luis y Bagué Quílez, Luis (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.

- Ptaff, William (2002): «El 11-S y el orden mundial», *Política Exterior*, vol. 16, núm. 90, pp. 57-66. En línea: <https://www.jstor.org/stable/20645329>.
- Pulido Tirado, Genara (2000): «Biografía y ficción en la poesía de los años ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado», en Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, pp. 503-513.
- Quesada, Antonio J: (2015): «Algunas ideas sobre *Chatterton* de Elena Medel», *Sur. Revista de literatura*, núm. 7, pp. 1-3. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5988081.pdf>.
- Quinto, Raúl (2002): *Grietas*, Granada, Dauro.
- Quinto, Raúl (2005): *La piel del vigilante*, Barcelona, DVD.
- Ramón, Esther (2017): «Mística y destrucción: Paul Celan y el hilo separado de la aguja», en Martín Gijón, Mario y Benítez Andrés, Rosa (eds.), *Lecturas de Paul Celan*, Madrid, Abada Editores, pp. 275-299.
- Ramos, Juan Luis (1985): «Meditación sobre las contrariedades del azar (Acerca de la poesía de Guillermo Carnero)», *Ideologies & Literature*, núm. 1, pp. 207-217.
- Ramos, Ana María (2018): «¿Poetas o *influencers*? Estudio comparativo de la poesía *millenial* en España y Reino Unido», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Nuevas prácticas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 275-186.
- Rancière, Jacques (2007): *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Ramos Torres, Ramón (2014): «Atemporalización y presentificación del mundo social en la sociología contemporánea», *Política y sociedad*, núm. 1, pp. 147-176. En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/viewFile/42409/42447>.
- Rayden (2015): *Herido diario*, Madrid, Frida Ediciones.
- Reche, Juan Carlos (2010): *Para los años diez*, Montevideo, Editorial HUM.
- Reche, Juan Carlos (2016): «El cometido del poeta», *Años diez. Revista de poesía*, núm. 3, pp. 3-23.

- Reche, Juan Carlos (2016b): *Los nuestros*, Valencia, Pre-Textos.
- Refoyo, David (2011): *Odio*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Refoyo, David (2014): *amor.txt*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Refoyo, David (2017): *Donde la ebriedad*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Rey, José Luis (2001): *La luz y la palabra*, Madrid, Visor.
- Reyes, Miriam (2001): *Espejo negro*, Barcelona, DVD.
- Ribas, Mecha (2017): *Sostenido*, Valencia, Autoedición (impresa en Ubaldo Fambuena).
- Rico, Francisco (1992): «De hoy para mañana: la literatura de la libertad», en Rico, Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres*. vol. IX, tomo 1, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 86-93.
- Rico, Manuel (2000): *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio*, Cuenca, Olcades.
- Rico, Sonia (2016): «Llega un humo lejano: entrevista a Verónica Aranda», *Animal Sospechoso*. En línea: <https://animalsospechosoeditor.com/llega-un-humo-lejano/>.
- Riecoeur, Paul (2009): *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa.
- Riechmann, Jorge (1987): *Cántico de la erosión*, Madrid, Hiperión.
- Riechmann, Jorge (1990): *Poesía practicable*, Madrid, Hiperión.
- Riechmann, Jorge (2003): «Empeños», *Zurgai* (diciembre), pp. 18-23.
- Riera, Carmen (1988): *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- Rincón Díez, Aintzane (2013): «Marisol y tío Agustín: dos paletos en Madrid», *Ecléctica. Revista de estudios culturales*, núm. 2, pp. 90-101. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4326277.pdf>.
- Rivero Taravillo, Antonio (2016): «Formas del agua. La poesía de Josep M. Rodríguez», *Fragmenta. Revista anual de poesía*, núm. 7, pp. 141-146.
- Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Ródenas, Domingo (2003): *La crítica literaria en prensa*, Madrid, Marenostrom.

- Rodríguez, Claudio (1985): *Conjuros*, Barcelona, José Batlló.
- Rodríguez, Josep M. (2001): *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*, Barcelona, DVD.
- Rodríguez, Josep M. (2002): *Frío*, Valencia, Pre-Textos.
- Rodríguez, Josep M. (2013): «Un mismo cielo: aproximación a extremo oriente», en Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 181-190.
- Rodríguez, Juan Carlos (1974): *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994): *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- Rodríguez, Juan Carlos (1999): *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión.
- Rodríguez, Juan Carlos (2013): *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, Madrid, Akal.
- Rodríguez, Juan Carlos (2016): «La poesía y la *sílab*a del no (notas para una aproximación a La Otra Sentimentalidad y a la poética de la experiencia», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas de la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 9-25.
- Rodríguez-Callealta, Ana (2017): «Un deseo frustrado: la hegemonía (o el desconcierto de la crítica ante los autores del 2000 a lo largo de la primera década del siglo XXI)», *Versants*, vol.3, núm. 64, pp. 45-53. En línea: <https://bop.unibe.ch/versants/article/view/3990>.
- Rodríguez-Callealta, Ana (2019): «Los poetas españoles del 2000 frente al espejo de la crítica y del lenguaje (o lo que queda de él)», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 826, pp. 4-24. En línea: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/los-poetas-espanoles-del-2000-frente-al-espejo-de-la-critica-y-del-lenguaje-o-lo-que-queda-de-el/>.

- Rodríguez Cañada, Basilio (1999): *Milenio. Ultimísima poesía española*, Madrid, Celeste.
- Rodríguez Eguizabal, Ángel Blas y Trabada Crende, Elías (1991): «De la ciudad al campo: el fenómeno social neorruralista en España», *Política y sociedad*, núm. 9, pp. 73-86. En línea: <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9191220073A>.
- Rodríguez-Gaona, Martín (2015): «*Las afueras* (1997), de Pablo García Casado, análisis», *Vallejo & co.* (2 de abril). En línea: <http://www.vallejoandcompany.com/las-afueras-1997-de-pablo-garcia-casado-analisis-por-martin-rodriguez-gaona/>.
- Rodríguez-Gaona (2019): *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena (2001): *Alicia en el país de lo ya visto*, Granada, Maillot Amarillo.
- Rodríguez Jiménez, Antonio (1997): *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*, Córdoba, Cajasur.
- Rodríguez Jiménez, Antonio (2016): «La creación poética en *Cuadernos del Sur*, emblema literario de estética y compromiso», en Sánchez, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 135-148.
- Romero Velasco, Pablo (2018): «Poéticas de la “movilidad exterior”: una hermenéutica para el sujeto migrante en la poesía de Laura Casielles y Martha Asunción», en González-Rivas Fernández, Ana (eda.), *Estudios de literatura comparada 1* (vol. 2). *Sujeto migrante*, Madrid, SELGyC, pp. 32-38.
- Rosal, Laura (2017): «Sueños y secretos de... Unai Velasco», *Le cool*. En línea: <https://barcelona.lecool.com/inspirations/suenos-y-secretos-de-unai-velasco/>.
- Ruiz, Ricardo (2001): «Las distintas posturas, temperaturas y juegos relacionados con el amor», *Diario de Burgos* (1 de julio). En línea: <http://ariadnaggarcia.blogspot.com/p/napalm.html>.

- Ruiz Casanova, José Francisco (2005): «Canon e “incorrección política”: poética de la antología», en Doce, Jordi y Sánchez Robayna, Andrés (eds.), *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 211-232.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2007): *Anthologo: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.
- Ruiz Mantilla, Jesús (2010): «Poetas de aquí y ahora», *El País Semanal* (13 de junio). En línea: https://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415_850215.html.
- Sánchez, Francisco José (2018): «Análisis de la riqueza léxica de los poetas millennial. Primera aproximación», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Nuevas prácticas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 175-176.
- Sánchez, María (2017): *Cuaderno de campo*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Sala, Carlos (2019): «La poesía de la serenidad», *La Razón* (17 de marzo). En línea: <https://www.larazon.es/local/cataluna/la-poesia-de-la-serenidad-KC22460684>.
- Salas, Ada (2013): «Y sin embargo, el poema», en Johanna, Cristina y Thiem, Annegret (eds.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Münster, Lit Verlag, pp. 13-24.
- Salas Días, Miguel (2007): «Medel, Elena, *Tara*, DVD Ediciones, Barcelona, 2006, 80 pp.», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, núm. 1, pp. 93-94.
- Salgado, María (2016): *Hacia un ruido. Frases para un film político*, Valencia, Contrabando.
- Salvador, Álvaro (1995): «Con la pasión que da el conocimiento: notas sobre la otra sentimentalidad», en Monleón, José B. (coord.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, pp. 151-160.
- Salvador, Álvaro (2003): *Letra pequeña*, Granada, Los Cuadernos del Vigía.
- Salvador, Álvaro (2016): «Jaime Gil de Biedma, lector de Robert Langbaum», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 797, pp. 66-77. En línea: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/jaime-gil-de-biedma-lector-de-robert-langbaum/>.

- Sánchez García, Remedios (2012): «Poesía ante la incertidumbre», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 643, pp. 109-119. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd7j3>.
- Sánchez García, Remedios (eda.) (2014): *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea*, Madrid, Visor.
- Sánchez García, Remedios (2015): «Presentación», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2005)*, Madrid, Akal, pp. 5-7.
- Sánchez García, Remedios (2018a): *Así que pasen treinta años... Historia interna de la poesía española contemporánea (1950-2017)*, Madrid, Akal.
- Sánchez García, Remedios (2018b): «Poesía joven, mercado literario y redes sociales (o cómo tenderle una trampa a los géneros literarios)», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Nuevas prácticas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 65-79.
- Sánchez García, Remedios y Geist, Anthony L. (eds.) (2015): *El canon abierto: última poesía en español (1970-1985)*, Madrid, Visor.
- Sánchez-Mesa, Martínez (2007): *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*, Madrid, Hiperión.
- Sánchez-Mesa, Domingo (2014): «Guardianes de la diversidad: funciones de las antologías en la era de las multitudes», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núms. 805-806, pp. 22-25.
- Sánchez Ortega, Juan José (2015): *El best-seller: teoría, diseño literario y estructura de mercado. Las características técnicas y compositivas de esta modalidad narrativa en Javier Sierra* (Tesis Doctoral), Universidad de Almería, Almería (España).
- Sánchez Robayna, Andrés (2005): «Una versión de la poesía hispánica contemporánea», en Sánchez Robayna, Andrés y Jordi Doce (eds.), *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, pp. 13-42.
- Sánchez Torre, Leopoldo (ed.) (2006): *Ventanas altas. Vertientes de la poesía actual en Asturias*, Oviedo, Asociación de Escritores de Asturias.

- Santaeulalia, Inés (2019): «Los partidos se lanza a por el voto de la España vacía», *El país* (31 de marzo). En línea: https://elpais.com/politica/2019/03/30/actualidad/1553969235_161317.html.
- Santamaría, Alberto (2008): «Poéticas y contrapoéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente», en VV.AA., *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética*, Salamanca, Luso Española de Ediciones, pp. 107-173.
- Santamaría, Alberto (2017): «La imagen en el poema. Una proyección cartográfica de la poesía española reciente», *Versants*, vol.3, núm. 64, pp. 67-79. En línea: <https://bop.unibe.ch/versants/article/view/3992>.
- Santos, Ana y Miguel, Luna (edas.) (2014): *Serial. Antología poética sobre series de televisión*, Barcelona-Almería, El Gaviero.
- Sarria Cuevas, José (2016): «Literatura hispanomagrebí: compromiso literario y su relación con el Humanismo Solidario», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 415-426.
- Sastre, Elvira (2013): *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*, Madrid, Lapsus Calami.
- Sastre, Elvira (2014): *Baluartes*, Granada, Valparaíso Ediciones.
- Sastre, Elvira (2016): *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida*, Madrid, Visor.
- Saz, Ismael (2007): «Franquismo: pasado y memoria», *Sociohistórica*, núm. 21-22, pp. 187-201. En línea: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/13556/Documento_completo.pdf?sequence=1.
- Scarano, Laura (2004): «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo», *Anales de Literatura Española*, núm. 17, pp. 210-212.
- Scarano, Laura (2007): *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia*, Buenos Aires, Biblos.
- Scarano, Laura (2014): «Poéticas de lo mejor en la galaxia global», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 2, pp. 805-806, pp. 19-21.

- Scarano, Laura (2018): «“Lugares que tienen una herida que sangra”: las geografías interiores de Fernando Valverde», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 11, pp. 289-310. En línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11218>.
- Segovia, Ángela (2013): *de paso a la ya tan*, Madrid, ÁRTEse quien pueda.
- Segovia, Ángela (2016): *La curva se volvió barricada*, Segovia, La Uña Rota.
- Segovia, Ángela (2017): «Un tubo enorme por donde se deslizan, bailando, objetos vivos agujereados», *Nayagua. Revista de poesía*, núm. 25, pp. 173-177.
- Segovia, Ángela (2018): *Amor divino*, Segovia, La Uña Rota.
- Segovia, Ángela (2019): «Lola Nieto: “Un gesto de ternura es lo único que nos salva”», *Ocultal Lit* (7 de febrero). En línea: <https://www.ocultalit.com/entrevistas/lola-nieto-un-gesto-de-ternura-es-lo-unico-que-nos-salva/>.
- Sesma, Loreto (2014): *Naufragio en la 338*, Madrid, Lapsus Calami.
- Sesma, Loreto (2018): *Alzar el duelo*, Madrid, Visor.
- Siles, Jaime (1989): «La tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 505, pp. 9-11.
- Siles, Jaime (2005): «Poesía hispánica y modernidad literaria», en Doce, Jordi y Sánchez Robayna, Andrés (eds.), *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 63-86.
- Sloterdijk, Peter (2007): *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Solsona, Óscar (2010): «Nota introductoria», en Maillard, Chantal, *Decir el hambre*, Madrid, Fundación Inquietudes, pp. 4-7.
- Soria Olmedo, Andrés (1991) (ed.): *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- Soria Olmedo, Andrés (2000): *Literatura en Granada (1898-1998). II Poesía*, Granada, Diputación Provincial.

- Soria Olmedo, Andrés (2017): «Poesía en democracia», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 852, pp. 23-24.
- Sosa Troya, María (2019): «La España vaciada clama por una gran alianza contra la despoblación», *El País* (31 de marzo). En línea: https://elpais.com/sociedad/2019/03/31/actualidad/1554022545_649884.html.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2009): *¿Pueden hablar los subalternos?*, edición de Manuel Asensi Pérez, Barcelona, MNAC – MACBA.
- Steiner, George (1994): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- Suárez, Ernesto (2009): «Una torsión de trayectoria en la poesía española. Apuntes sobre la antología *Once poetas críticos*», *La casa transparente*, núm. 1. En línea: <https://lacasatransparenteblog.tumblr.com/post/84055911449/una-torsi%C3%B3n-de-trayectoria-en-la-poes%C3%ADa-esp%C3%B1ola>.
- Talens, Jenaro (1989): *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Talens, Jenaro (1992): «De poesía y su(b)versión. (Reflexiones desde la escritura denotada “Leopoldo María Panero”)», en Panero, Leopoldo María, *Agujero llamado Nervermore (Selección poética 1968-1992)*, edición de Jenaro Talens, Madrid, Cátedra, pp. 7-51.
- Talens, Jenaro (2005): «Contrapolíticas del realismo (de ética, estética y poética)», en Sánchez Robayna, Andrés y Jordi Doce, *Poesía hispánica contemporánea*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, pp. 129-159.
- Taracido, Marcos (2001): «Una conversación con Antonio Gamomeda», *Revista poética Almacén* (13 de agosto). En línea: <http://www.librodenotas.com/almacen/Archivos/001555.html>.
- Teruel, José (2007): «Introducción», en Diego, Gerardo (autor), *Poesía española (Antologías)*, Madrid, Cátedra, pp. 13-86.
- Torés, Albert (2016): «Los puentes del Romanticismo cívico y el Humanismo Solidario», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias*

y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015), Madrid, Akal, pp. 393-402.

Torre, Guillermo de la (1943): *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada.

Torres Salinas, Ginés (2017): «Algunas notas sobre el compromiso en las antologías del grupo poético de los años 50 (1960-1968)», en García, Miguel Ángel (ed.), *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 113-147.

Tortosa, Virgilio (2000): «De poe-lítica: el canon literario de los noventa», en Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, pp. 65-77.

Trashumante, David (2018): *Apenas*, Madrid, Ya lo dijo Casimiro Parker.

Uría, Juan Manuel (2016): *Harria. Piedra*, Bilbao, El Gallo de Oro Ediciones.

Valente, José Ángel (1961): «Del simbolismo a nuestros días», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 174, p. 6.

Vallejo, César (1996): *Obra poética*, edición de Américo Ferrari, París, ALLCA XX - Université de Paris X.

Valles Calatrava, José R. y Álamo Felices, Francisco (2002): *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia.

Valverde, Álvaro (2019): «*Poesía completa (1993-2018) – Un lugar difícil*», *El cultural* (10 de junio). En línea: <https://elcultural.com/karmelo-c-iribarren-poesia-completa-1993-2018-un-lugar-dificil>.

Valverde, Fernando (2002): *Viento favorable*, Huelva, Diputación de Huelva.

Valverde, Fernando (2016): «Poesía ante la incertidumbre, una responsabilidad compartida», Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 305-314.

Valverde, Fernando (2017a): *Poesía (1997-2017)*, Madrid, Visor.

- Valverde, Fernando (2017b): «La poesía es patrimonio de todos, no es un lenguaje cerrado de intelectuales», *Ideal* (1 de febrero). En línea: <https://www.ideal.es/granada/culturas/201702/01/poesia-patrimonio-todos-lenguaje-20170130000256-v.html>.
- Valverde, Fernando. (2017c): «También son poetas: sobre el boom de la poesía juvenil», *Ocultal Lit.* En línea: <http://www.ocultalit.com/poesia/poesia-juvenil/>.
- Valverde, Fernando (2018): «Poesía juvenil: el futuro o la muerte de la función poética (o todo lo contrario)», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Nuevas prácticas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 49-63.
- Vattimo, Pier Aldo Rovatti (1988): *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra.
- Vázquez, Juana (2018): «Verónica Aranda: "La escritura para mí es una forma de meditación"», *Diario de Córdoba* (6 de octubre). En línea: https://www.diariocordoba.com/noticias/cuadernos-del-sur/veronica-aranda-la-escritura-es-forma-meditacion_1255479.html.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1998): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori.
- Vázquez Rocca, Adolfo (2009): «Sloterdijk y el imaginario de la Globalización; mundo sincrónico y conciertos de transferencia», *Aisthesis*, núm. 45, pp. 167-180. En línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812009000100011.
- Vega, Almudena (coord.) (2014): *Réquiem por Lolita. Antología de jóvenes poetas españoles*, Málaga, Fundación Málaga.
- Velasco, Unai (2014): *El silencio de las bestias*, Córdoba, La Bella Varsovia.
- Velasco, Unai (2017a): «50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (I)», *ctxt. Contexto y Acción* (14 de enero). En línea: <http://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas-Internet-redes-sociales-fen%C3%B3meno-comercial.htm>
- Velasco, Unai (2017b): «50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (II)», *ctxt. Contexto y Acción* (24 de enero). En línea:

<http://ctxt.es/es/20170118/Culturas/10723/boom-jovenes-poetas-elvira-sastre-poesia-de-la-experiencia.htm>.

Vera Méndez, Juan Domingo (2005): «Sobre la forma antológica y el canon literario», *Espéculo*, núm. 30, s.p. En línea: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>.

Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto (Una crítica cultural de la Transición española)*, Madrid, Siglo XXI.

Villena, Luis Antonio de (ed.) (1986): *Postnovísimos*, Madrid, Visor.

Villena, Luis Antonio de (ed.) (1992): *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid, Visor.

Villena, Luis Antonio de (ed.) (1997): *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, Valencia, Pre-Textos.

Villena, Luis Antonio de (2000): *Teoría y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-Textos.

Villena, Luis Antonio de (ed.) (2003): *La lógica de Orfeo (antología)*, Madrid, Visor.

Villena, Luis Antonio de (ed.) (2010): *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética del 2000)*, Madrid, Visor.

Villena, Luis Antonio de (2016): «Postnovísimos, experiencia, realismo meditativo», en Sánchez García, Remedios (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid, Akal, pp. 43-48.

Viñas Piquer, David (2009): *El enigma best-seller: fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona, Ariel.

Virilio, Paul (1997a): *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra.

Virilio, Paul (1997b): *La velocidad de liberación*, Buenos Aires, Manantial.7

Virilio, Paul (1999): *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Buenos Aires, Editorial Manantial.

- Vives Pérez, Vicente (2013): «La generación del 68 y la irrupción de la poética posmoderna», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 31, pp. 241-269.
- Voloshinov, Valentin (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Madrid, Alianza.
- Voutsas, Styliani (2012): *Constantinos Kavafis y Jaime Gil de Biedma: dos poetas, una concepción vital y estética*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Voutsas, Styliani (2014): «La esencia dramática de la poesía de Jaime Gil de Biedma: ironía y desdoblamiento del yo», *Campo de Agramante: revista de literatura*, núm. 20, pp. 9-24.
- VV. AA (1967): *Doce jóvenes poetas españoles*, Málaga, El Bardo.
- VV.AA. (1987): *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera.
- VV.AA. (2011): *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)*, Madrid, Visor.
- VV.AA. (2017): *Voz vértebra. Antología de poesía futura*, Madrid, Kokoro Libros / Kriller 71 ediciones.
- VV.AA. (2018): «Cambiemos el marco. “De la España vacía a la España vaciada”, de “hablar de despoblación, a repoblación”», *Público* (2 de noviembre). En línea: <https://blogs.publico.es/mundo-rural/2018/11/02/cambiamos-el-marco-de-la-espana-vacia-a-la-espana-vaciada-de-hablar-de-despoblacion-a-repoblacion/>.
- Wazlawick, Paul (comp.) (1988): *La realidad inventada*, Buenos Aires, Editorial Gedisa.
- Wittig, Monnique (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales.
- Yanke, Germán (ed.) (1996): *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Granada, Maillot Amarillo.
- Zizek, Slavoj (2002): *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.

