



HACIA OTRA CARACTERIZACIÓN de la POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL

◆ JUAN CARLOS ABRIL

Toda nueva generación tiene poetas que publican antes de cumplir los veinte años, y los que lo hacen pasados los treinta. Algunos incluso cercanos a los cuarenta. Las distintas oleadas de la poesía del siglo xx ofrecen muchos ejemplos ilustrativos. Este arco de edad, que llega a estar separado en sus extremos a veces por un período de quince años, propicia que se fusionen aquellos que publicaron precozmente con la generación o generaciones precedentes, y los que publican ya casi entrados en la madurez con los más jóvenes de la que les sucede. Los quince años es una cifra que, siguiendo la tipología establecida por Petersen –y sin que por ello signifique para nosotros más que una distancia lo suficientemente considerable para tenerla en cuenta– bien puede marcar el intervalo entre una y otra generación. Cuando hablamos de “generación” sabemos las imprecisiones que podemos cometer, pero también es verdad que usamos el término de manera laxa, sin rigores científicos ni resabios académicos. Además, en España se ha impuesto en las aproximaciones y recuentos últimos una suerte de decantación que suele depender más de la década en la que le ha tocado nacer al poeta, que del intervalo de los tres lustros.

Entre Julieta Valero, nacida en 1971, y Elena Medel, nacida en 1985, distan catorce años; Valero publicó su primer libro, *Altar de los días parados*, en 2003 y Medel en 2002, *Mi primer bikini*. Otro caso podría ser Abraham Gragera, quien publicó su primer libro con treinta y dos años, en 2005, *Adiós a la época de los grandes caracteres*, frente a los diecisiete de Medel: justo esos quince años de diferencia que comentábamos,

suficientes para que se confundan y convivan dos generaciones que poco tienen que ver en formación o en gustos. Más podrían tensarse estas relaciones intergeneracionales si tuviéramos en cuenta que un autor “descolgado” de la generación anterior a la de Gragera, Jorge Gimeno, publica su primera obra –tan aplaudida por los poetas posteriores, que conviviendo con él lo ven como un referente, una influencia clara– en 2003, *Espíritu a saltos*.

Gimeno (1964) pertenece a los nacidos en los años sesenta, sin embargo su poesía no ha circulado –excepto en publicaciones de escasa difusión, repercusión o distribución– en los años noventa porque no tenía libro, y apenas se contaba con él en las antologías y balances recientes. El caso de Gimeno sin duda es más significativo que el de Gragera, porque da a la imprenta su primera obra con casi cuarenta años, y estas salvedades son interesantes para investigar intensamente en el sistema literario, que no responde siempre a las mismas pautas. Tras la publicación de *Espíritu a saltos* muchos autores más jóvenes, dada la diferencia de edad y madurez, nacidos en los setenta e incluso en los ochenta le han tomado como ejemplo, ¿pero cómo puede ser que tarde tanto un poeta en dar a conocer su primer libro mientras que otros apenas adolescentes ya poseen tres o cuatro en el mercado, incluidos los de poesía, las novelas, los cuentos, etc.? Lógicamente no todos gozan del mismo prestigio, aunque la repercusión mediática, la fama, los premios o el mercado funcionan como mecanismos autónomos dentro del mismo sistema literario... Autores como Gimeno, que publican su primer libro algo más tarde de lo habitual, poseen otro tipo de satisfacciones ya

SON LAS OBRAS Y NO EL GRADO DE MADURACIÓN DE LOS AUTORES (LO JÓVENES O LO NO JÓVENES QUE SEAN), LAS QUE MARCAN LAS PAUTAS.

que, como decimos, otros poetas más jóvenes, que se dan a conocer en esos momentos, han acabado siendo influidos por ellos o mostrando su abierta admiración hacia sus obras. La cronología aquí no casa sino en las obras, no hay correspondencia directa entre las fechas, y eso es otra falla que cualquier caracterización debería de tener en cuenta: son las obras y no el grado de maduración de los autores (lo jóvenes o lo no jóvenes que sean), las que marcan las pautas en cualquier caso. Recordemos que, por ejemplo, en el '27 mediaban entre Pedro Salinas y Manuel Altolaguirre catorce años. Igual comprobaríamos si tuviéramos en cuenta otras generaciones o grupos del siglo xx.

Respecto a la poesía actual, hay más casos que podríamos señalar aquí y que acentuarían precisamente esos rasgos de autores que maduran posteriormente al boom –entiéndase eclosión– generacional, al núcleo central, cronológicamente hablando. Su catalogación, por tanto, se torna ardua dadas las características de esa poesía, que ya no comparte aquellos rasgos primeros de la generación pero tampoco otros posteriores, el camino personal que cada autor emprende de un modo más evidente ya en su madurez.¹

No obstante, en esos intersticios generacionales suele fraguarse el pulso que sostendrá la generación siguiente o al menos donde se detectan con más claridad esos cambios. Los momentos de transición son muy significativos. Y no solo hay autores intergeneracionales, que por su carácter ubicuo o ambivalente pueden situarse tanto en las poéticas anteriores como en las posteriores, sino, sobre todo hay libros intergeneracionales, obras que se encuentran a caballo entre unas estéticas y otras, y que marcan con claridad las tendencias a seguir. Esos libros que a veces tienen la fortuna de marcar una pauta –enarbolar la bandera de los nuevos intereses– y que en otras ocasiones viven en un letargo, en una suerte de tierra de nadie, son a todas luces decisivos, dejan una estela, porque

¹ Si es que alguna vez hubo rasgos generacionales, y nosotros, también de una manera laxa, vamos a apostar porque los suele haber.

adentrándose en unas aguas antes no sondeadas, asumen riesgos. Libros posteriores, buenos libros que aparecen cuando las estéticas ya se han consolidado, asentado en el panorama, sin dejar de tener su valor (nos referimos a los que poseen valor literario, no a epigonismos), aunque a tener en cuenta, son sin embargo menos valiosos que aquellos otros. O mejor dicho, adquieren otro valor, ya que no poseen ese *plus* de haber innovado (*novum*).

Es muy matizable esto último. Obviamente es muy fácil de rebatir si existe o no innovación en cualquier generación, pero no nos referimos a la acepción amplia del concepto de cultura, de los temas, sino a la acepción estrecha del concepto de estilo, de los modos. A pesar de que es muy discutible el concepto de *novum* lingüístico, desde la teoría literaria se acepta sin ambages que los estilos van aportando si no un sentido evolutivo del lenguaje, sí al menos un sentido distinto, una revolución. El lenguaje, como dispositivo vivo de representación, expresión y conocimiento que posee su propia autonomía, se crea y se destruye, se destruye y se crea para renovarse a sí mismo. No nos referimos a palabras sino a estructuras, las palabras solas no valen nada. Y según estas premisas, al día de hoy, ya existen elementos que muestran a una nueva generación que no obstante se encuentra todavía por delimitar, decantar en sus extremos, ya que todavía no se ha cerrado y se halla en movimiento. Todavía están apareciendo autores interesantes que podrán sumarse a los diferentes catálogos que vayan surgiendo en los próximos años. Y a partir de estas constataciones podría establecerse algunas aproximaciones a ciertos rasgos diferenciales generacionales, teniendo siempre en cuenta los matices que hemos adelantado de conjuntos que incluyen a otros con-

juntos, que se tocan, y que no pueden establecerse compartimentos estancos o generalizaciones absolutas entre estilos y generaciones.

Para entender los cambios que se han sucedido en los últimos años en la poesía española habría que remontarse a la consabida poesía de la experiencia, el referente más visible y protagonista de una tendencia en las últimas décadas en España, porque a partir de ahí se abre el abanico de lo que ocurre. Al menos así se pueden explicar las cosas de manera ordenada.

La referencialidad, que era una de las marcas de la poesía de la experiencia, se ha fragmentado, e incluso se ha vuelto un rastro a seguir –perseguir– en algunas propuestas radicalmente vanguardistas de los últimos años. Si aceptamos que esa referencialidad se plasmó en lo que tradicionalmente llamamos realismo, que el realismo caracterizó la poesía de la experiencia, y que, eso es por extensión lo que ha caracterizado la poesía española en las últimas décadas (salvo excepciones) podremos comprender algunos de los procesos y desarrollos en los que ha venido desembocando la poesía hoy. Pero habría que puntualizar que la dialéctica realismo / simbolismo, resulta altamente insatisfactoria desde una óptica crítica y se topa con algunos inconvenientes de tipo epistemológico obvios, como, qué hacer con realidades paralelas o con formas híbridas de conocimiento en estos días –los nuestros– de perplejidad cuántica. Nos parece que ya no es operativa esta dialéctica, por tanto, tampoco resulta operativa la dicotomía

racionalismo / irracionalismo, a pesar de que sigamos usándolas desde un punto de vista pragmático. Pero en lo que se refiere a su plasmación, habría que buscar



soluciones intermedias, sintéticas, porque ambas son válidas y aplicables a un mismo escrito. Además, en la tradicional bipartición de la literatura, se solían establecer correlaciones antitéticas entre ambas, componiendo una correspondencia entre realismo-racionalismo y simbolismo-irracionalismo, que es también falaz. Desde un punto de vista teórico habría que superar, si es que somos capaces de ello, estas pobres definiciones o descripciones de la poesía, en pos de un lenguaje más abarcador y ambicioso, porque la poesía no responde a teorías, es pura praxis, y lleva en su seno esta mezcla, sin atender a conceptualizaciones o taxonomías.

Posiblemente esas clasificaciones tuvieron su oportunidad en otros momentos de la crítica, los debates y la historia de la literatura españolas, pero hoy en día, no solo no contribuyen a clarificar el panorama, sino que, simplificándolo y confundiéndolo, lo empobrecen. Nada es lo que parece: cuesta aceptar que una cosa esté dos veces en lugares distintos, siendo la misma cosa, aunque los que pretenden simplificar la teoría lo justifiquen todo echándolo en el saco de la imaginación, como si se tratara de un basurero donde cualquier cosa vale, todo puede ser reciclado con tal de que se le sepa dar uso. La verdad es que esa cosa es capaz de trasladarse, sin moverse, de una parte a otra. Algo bien distinto es que seamos capaces de comprenderlo, que estemos preparados o que realicemos el esfuerzo necesario para ponernos al día en los estudios literarios, sepamos aplicarlos y no se conviertan en sesudas y aburridas conferencias llenas de expresiones vanas o conceptos inservibles. O lo peor, en inexactas y erráticas investigaciones que solo se llevan a cabo para justificar becas o contratos, aunque no se posean aptitudes para llevarlos a cabo.

Por supuesto que la imaginación, en la tradición romántica e idealista occidental, asume un papel

importantísimo, pero lo que queremos recalcar aquí es que la realidad –o las realidades– no es racionalmente inteligible a veces, y hay casos en que se presenta de

manera poco transparente para su disección o análisis. Podría decirse también de cómo aparece el día, si nublado o soleado, o cómo se encuentra nuestro humor. Todos preferiríamos el corte simétrico, transversal y limpio de una raíz perfecta que se hunde hacia la tierra estableciendo filamentos hacia un lado y otro, raicillas, etc., pero a veces hay que enfrentarse a una patata, un tubérculo sin forma “perfecta”, con bultos, con protuberancias...

A veces amanece despejado pero al mediodía ya está cubierto. Sin duda que hacen falta buenos libros realistas, igual que hacen falta buenos libros simbolistas, como buenos libros de cualquier clase.

Las estéticas, o los estilos,

sin embargo, cuando se utilizan *a priori*, suelen fallar ya que suelen anquilosarse, convertirse en formas sin contenido, esqueletos de propuestas que otros han ensayado cuando todavía el estilo estaba formándose o se estaba llevando a cabo no de manera deliberada. El estilo no puede ser una cuestión de partida, sino de llegada, igual que la interpretación: no podemos ir con una idea de los significados que posee un poema antes de leerlo. Y así igual a la hora de escribirlo. Si alguien es capaz de hacer un buen libro, que no se pregunte antes si va a ser realista o simbolista, que lo haga, porque luego la crítica se devanará los sesos encasillándolo, y sus detractores en buscarle defectos o proponer alternativas, llenos de envidia. Lo importante es que se escriba el buen libro, pertenezca al estilo que pertenezca, y que el autor nos regale un puñado de verdades –autobiográficas, basadas en hechos reales, qué más da– a los lectores: lo importante es que parez-

NADA ES LO QUE PARECE: CUESTA ACEPTAR QUE UNA COSA ESTÉ DOS VECES EN LUGARES DISTINTOS, SIENDO LA MISMA COSA, AUNQUE LOS QUE PRETENDEN SIMPLIFICAR LA TEORÍA LO JUSTIFIQUEN TODO ECHÁNDOLO EN EL SACO DE LA IMAGINACIÓN, COMO SI SE TRATARA DE UN BASURERO DONDE CUALQUIER COSA VALE, TODO PUEDE SER REICLADO CON TAL DE QUE SE LE SEPA DAR USO.

can verdades, que sean verosímiles. El poeta no escribe de la nada, o desde la nada, y suele escrutar el mundo para después devolverlo al texto, suele analizar el mundo exterior, y después filtrarlo en los poemas. El filtro es su propia formación, sus propias preocupaciones, su sensibilidad. Pero una cosa es la poesía y otra bien distinta la teoría (el poeta no necesita nada de teorías para escribir un poema, y al revés, tampoco el crítico necesita saber escribir poesía para manejar su jerga). El problema, desde el punto de vista de la crítica, aparece cuando no poseemos herramientas teóricas con las que comprender lo que sucede y acudimos a aquellos útiles con los que arreglábamos los antiguos desajustes gnoseológicos. Como si quisiéramos seguir arreglando el chip de un ordenador con una llave inglesa. Esto le sucede a buena parte de la crítica española, que sigue trasplantando las parejas antitéticas realismo-simbolismo, y racionalismo-irracionalismo, estableciendo además las consabidas y nefastas correspondencias entre sus partes. Obviamente se podría asumir una crítica más conciliadora.

Podría perfilarse algo más la poesía de la experiencia, según estos parámetros, ya que ni fue del todo realista (esta es una afirmación controvertida, pero creemos que podemos justificarla y con el tiempo y la perspectiva necesaria adquirirá sentido pleno), ni tuvo ningún propósito “programático” que no fuera el de conectar con el lector. Pero fue un propósito que se encontraron *a posteriori*, en el que aquellos poetas desembocaron. La relectura nos dará la razón, porque hace falta releerles y establecer una crítica ecuánime respecto a lo que se escribió en su momento. O dicho de otro modo, el realismo es muy matizable, porque tampoco existe un realismo plano, y se puede profundizar en él desde las más insólitas vías. No todos los poetas de la experiencia ofrecieron un mismo realismo, con los mismos presupuestos estéticos, éticos o ideológicos. Pero más aún: ya no se trata en este sentido de que toda la poesía de la experiencia que se escribió fuera realista, sino, de que el realismo que imperó en la poesía de la experiencia era de corte materialista, aunque hubo otras propuestas de otros autores, también considerados poetas de la experiencia, que eran altamente idealistas, y sus propuestas posteriores así lo han confirmado, frisando con el trascendentalismo, la teosofía y otras soluciones de tipo metafísico o esencialista. Y a la

primera de cambio lo que se ha invertido ha sido ese materialismo: la “experiencia” ha sido la cabeza de turco que se ha llevado todos los golpes, y se ha salvado la “poesía”, pero a qué precio.

Lo primero de todo sería tener en cuenta que a la poesía de la experiencia llegaron no solo los autores de la llamada generación de la democracia, que comenzaron a publicar en los años ochenta, unos al comienzo y otros al final de esa década, sino también aquellos otros que se reciclaron de los últimos vagidos de la estética novísima, cuando esta se hallaba en una vía muerta o impracticable. Todos confluyeron en un acercamiento al lector, en un lenguaje accesible que buscara la referencialidad, en un tono coloquial y cotidiano. Seguramente el realismo era la herramienta más útil, que propiciaba esto, pero no la única, ni en todos ellos el realismo se plantea del mismo modo. Sin embargo de una manera u otra se ha querido hacer ver a la poesía de la experiencia como una corriente unitaria, programática, y sin fisuras, cuando hoy en día se puede comprobar, a la luz de los textos, que los poetas presentaban diferentes grados de realismo, es decir, cada uno era distinto al otro. Pero, ¿es que acaso a alguien le ha interesado hacer *tabula rasa* del realismo de la poesía de la experiencia, cogiendo el rábano por las hojas y haciéndonos ver las cosas como si se siguiera tratando de la poesía social de los años cincuenta? Y más aún, ¿cómo podemos seguir pensando el compromiso de la misma manera que lo pensaba, por ejemplo, Gabriel Celaya o Blas de Otero? De estas preguntas podríamos llegar a la siguiente derivación: ¿cómo podemos seguir definiendo al símbolo como un acercamiento irracionalista a la realidad, cuando está comprobado que los símbolos son conceptos decisivos a la hora de estructurar la imaginación, la representación y el pensamiento y, por tanto, nuestras palabras? Se puede ser altamente simbólico y utilizar un lenguaje racionalista, ultra-racionalista incluso, y viceversa, plantear un discurso realista, llano, con elementos irracionalistas, surrealistas... Está más que demostrado y hay que reivindicar una teoría que se corresponda con la práctica. Porque hasta ahora la teoría va mucho después que la poesía, la praxis, radicalmente separada de ella o completamente ajena. Como decíamos, cada momento histórico necesita de un análisis determinado, no se puede estudiar

siempre con los mismos libros porque caeríamos en una sacralización de esos libros. La historia no es un proceso lineal, funciona a fuerza de rupturas radicales de sentido, y la historia de la literatura igual: poco tiene que ver Antonio Machado con cualquier autor actual, por mucho que nos guste o que seamos sus seguidores, si es que este autor posee voz propia y no son meros ecos a su vez. Eso no es la tradición. El problema de esta crítica obtusa y obsoleta es que se empeña en establecer, por ejemplo, una línea directa entre Antonio Machado y la última poesía, o entre Juan Ramón Jiménez y la última poesía, como si se tratara de un hilo por el que va circulando la poesía con naturalidad a través de los siglos (hemos puesto como ejemplo estos dos autores porque son los dos paradigmas de la poesía española del siglo XX, y los que han abierto sendas que incluso han llegado a considerarse antagónicas). Y no solo se unen autores, sino éticas-estéticas, políticas-ideologías (cuando no tienen nada que ver una con otra), y todo aquello que venga a mano, mezclando de nuevo y dejándolo con apariencia de orden. Esta crítica ya “estable” funciona así, pensando que los poetas se dedican meramente a copiar y reproducir a los autores que les sirven de modelo, y por tanto, si queremos aprender algo “auténtico” debemos acudir a esas fuentes, llámense Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca o Cernuda. Esta crítica adolece ciertamente de una rigidez interpretativa evidente, y sobre todo de una puesta al día en su formación cada cierto tiempo.

Pero hay muchos procedimientos que pertenecen a esta última generación, la de los nacidos a partir de 1970, y que sin embargo también pueden formar parte de los procedimientos empleados por la poesía de la experiencia u otras generaciones o movimientos. Vamos a repasar algunos de los más llamativos teniendo en cuenta que se puede ser asimismo coloquial con un tono simbólico, o simbolista (que no es lo mismo pero se parece, recordemos al primer Antonio Machado, por muchos preferido al que vendría después); o hablar al lector desde la llaneza y la simpleza pero utilizando un lenguaje cargado de idealismo, como un sermón u oración, por ejemplo, y que sea a todos accesible (el Juan Ramón transparente). La razón narrativa tampoco definirá ninguna generación, ya que la narración es una

herramienta que no deja de ser un medio para llegar a una estética determinada, y los materiales que se usen en esa estética serán los definitorios. En cualquier proceso semiótico existe discursividad y narratividad, y a veces no es fácil de descifrar, pero el hermeneuta –el escrutador– debe desentrañar esos procesos, es su labor. Tampoco podrá ser definitorio el eclecticismo, que es un ejercicio de síntesis que suele emplearse en cualquier estética posmoderna, intensificándose desde los novísimos hasta hoy (recordemos a la poesía hispanoamericana en toda su vastedad y pluralidad, que suele ser por antonomasia ecléctica), de una manera u otra, porque las propuestas sincréticas pertenecen de por sí a la posmodernidad. Ni mucho menos la imaginación, que suele plantearse como otra especie de categoría antitética de la realista, también falazmente. Los ejercicios de simplificación son interesantes desde un punto de vista clasificatorio y taxonómico, pero no dejan de empobrecer el panorama, tanto para abarcar toda la poesía de una época como para caracterizar una tendencia o corriente. Hay que intentar abolir, o buscar nuevas vías, para estas categorías o caracterizaciones clásicas de conocimiento, y plantear nuevas –entiéndase: otras– formas de acercarnos a la realidad. Y nuestras propuestas no pueden ser sino estas (por el momento) tres, que son a su vez matrices:

- 1) Establecer como método de conocimiento el rizoma deleuziano (de tipo filosófico, que destruya la pareja racionalismo-irracionalismo y también el binomio superestético kantiano idea / forma).
- 2) Implantar un modelo cognitivo que se actualice constantemente (en una proyección donde los conflictos del yo sean un camino social de ida y vuelta de autoconcepción, percepción e intencionalidad, o lo que es lo mismo, entre el ser, el saber, y el llegar a ser).
- 3) Combinar en nuestro día a día una *Gestalt* estructural que dé coherencia a todo, de tipo lingüístico.

Que conste que nuestro acercamiento solo puede ser colegido desde una óptica exclusivamente pragmática. A partir de aquí podríamos comenzar a hablar y a discutir. No somos taxativos ni intolerantes, y como apuntábamos al comienzo de nuestra intervención, cualquier crítica puede llegar a ser válida siempre que



se articule coherentemente. No todo son palabras o expresiones ininteligibles, naturalmente existe una relajación terminológica que debe procurar el entendimiento de las partes y no la discusión infructuosa. Pero conviene que los estudios críticos se vayan poniendo al día, que vayan asimilando las nuevas formas de pensamiento, y que nosotros vayamos reivindicando estas nuevas categorías, sin alambicamientos academicistas, porque son el futuro de cualquier *hermeneusis*, ya sea para aplicarlas a un poema, a una corriente o un movimiento más amplio, o a una época. Conviene que se vayan desmitificando –desmontando– las existentes, por inoperantes, inservibles, inválidas. En general, el terreno de la historia de la literatura suele ser extremadamente conservador, y le cuesta mucho trabajo dar un paso hacia adelante. Este texto nos lo corrobora:

Si toda discusión sobre fenómenos literarios debe encuadrarse, no ya en su radical historicidad, sino en un contexto historiográfico determinado, ello es doblemente necesario al referirnos a la literatura española del siglo xx. Todos sabemos, y no insistiré ahora sobre ello, que el carácter específico de una literatura nacional puede darse por supuesto como formación histórica o institución establecida, pero no deja de ser, por un lado, una construcción *artificial*, y por otro, una historia que, como todas, es irreductible a una sola visión o teoría totalizadora. Pero, además, en el caso de la literatura española del siglo xx, su historización ha

sido especialmente desafortunada.

Cada vez parece más evidente la necesidad de conformar una nueva periodización de la literatura española del siglo xx. Son varios los aspectos a reconsiderar. (Alarcón, 2007: 71).

Hay voces que, a todos los niveles, piden cambios, y estas palabras que reproducimos, del profesor Rafael Alarcón Sierra, se complementan en el citado artículo con un análisis de las periodizaciones que la reciente historia de la literatura del siglo xx ha diseñado, y no son las primeras llamadas a la reflexión en este sentido. La revisión debe estar al orden del día, y estamos seguros que se aplicará, tarde más o tarde menos, a cualquier época, sobre todo a la reciente, que es la que va adquiriendo perspectiva a medida que el tiempo va pasando.

Siguiendo a Claudio Guillén, en el citado artículo Alarcón Sierra nos propone no obstante “un modelo plural o polifónico, basado en una múltiple temporalidad” (Alarcón, 2007: 73). Y nosotros bien podríamos transportar nuestras propuestas en este sentido para todo lo que estamos intentando desarrollar.

Sea como fuere, los primeros conatos de intereses que cambiaban, de un pulso a una estética que no solo estaba amenazando con perpetuarse en el poder sino con fagocitar todo lo que se presentara por delante, se llevaron a cabo a mediados de los años noventa. Pero para ese momento lo que se venía entendiendo como poesía de la ya había dado sus mejores y más sazonados frutos, y lo que vino después ya no puede

EL CONJUNTO QUE INCLUYE A LOS NACIDOS EN LOS AÑOS SESENTA, LOS NACIDOS EN LOS SETENTA, Y LOS MÁS PRECOCES DE LOS AÑOS OCHENTA, MÁS QUE SIMBOLISMO, QUE EN UN PRIMER TÉRMINO PUDO CONSIDERARSE COMO EL PARADIGMA ANTITÉTICO DEL REALISMO IMPERANTE, LO QUE OFRECE ES UN IDEALISMO QUE SE SUELE TAMIZAR Y PRESENTAR EN DIFERENTES VETAS ESTILÍSTICAS.

considerarse como tal, ni entrar en esa categoría estrictamente. Los propios autores experienciales tocaron techo, posiblemente empujados por otras cuestiones, estrategias discursivas y no tanto estilísticas, como se ha visto más tarde. El definitivo “asalto al poder” del sistema literario por la generación de la poesía de la experiencia (y por esos maestros que la encabezaron, todo sea dicho) fue lo que creó tanto revuelo, teniendo en cuenta que sus voces fueron las que con más nitidez se escucharon durante al menos dos décadas (algunos de ellos siguen demostrando su extraordinario talento hoy día).

Otros autores, más jóvenes, de la generación posterior (nacidos a mediados de los años sesenta, o mejor dicho, que comenzaron a publicar obras ya maduras a mediados de los años noventa), pero que por otro lado han sido incluidos en innumerables ocasiones como la “segunda ola” de la poesía de la experiencia, y que convivieron con ésta mientras mantuvo su hegemonía, habían comenzado a introducir matices y detalles que otorgaban al discurso una carga de sensualismo y una óptica distinta. Sus libros de entonces no ofrecen lugar a dudas, ya que son esos libros que marcan un antes y un después del cambio estético. Y en la generación que les sucede, la de los nacidos en los años setenta, también se dan casos, siendo el libro referente, por marcar el inicio, 10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia” (1997), una antología que presenta el cambio en el seno mismo de la corriente dominante, ya que los autores allí recogidos se habían formado en el realismo aunque “no se conformaban”, –en palabras del antólogo, Luis Antonio de Villena, pero también de los propios autores según declararon entonces la mayoría– con él, y buscaban “algo más”. En

10 menos 30 también convivían dos generaciones, la de los nacidos en los años sesenta y la de los setenta, pues se incluyeron voces que habían comenzado o estaban a punto de publicar en ese momento determinado, a mediados de los años noventa.

Hoy el cambio es muy evidente, habiendo fraguado –y generalizamos, pero tampoco nos queda otra solución– un idealismo de base en todos estos autores, en aquella generación de los nacidos en los años sesenta y que pertenecían al “segundo tramo”, en palabras de José Andújar Almansa, de la poesía de la experiencia (Andújar, 2007: 25).² Y algo de esto hay también en la generación posterior, e incluso la que se mezcla con ella, la de los nacidos en los ochenta, en ese impulso estético que ha tomado la poesía en la última década. El conjunto que incluye a los nacidos en los años sesenta, los nacidos en los setenta, y los más precoces de los años ochenta, más que simbolismo, que en un primer término pudo considerarse como el paradigma antitético del realismo imperante, lo que ofrece es un idealismo que se suele tamizar y presentar en diferentes vetas estilísticas. Esto es lo más destacado, como nota dominante, de la poesía actual, su idealismo y, por consiguiente, su alejamiento de propuestas materialistas. ¿Por qué ha derivado la poesía actual hacia este idealismo? Obviamente ni el romanticismo ni el simbolismo pueden volver a triunfar sino escoradamente, ya que cualquier movimiento estético e histórico que se reivindique, como apuntábamos antes, o cualquier autor, no es sino para reinterpretarlo, una vez sedimentado, y en algunos casos se lleva a cabo esta tarea de manera tan limpia que ni siquiera se distingue la fuente,

² José Andújar Almansa, “Retrato robot de la poesía reciente”, *Paraíso*, núm. 2, Jaén, Diputación-Universidad, 2007, pp. 25 y ss.

como debe ser. Habría varios factores, y convendría que precisáramos los términos de estos cambios. Lo primero de todo, vivimos unos tiempos muy conservadores, reaccionarios en muchos casos hasta el punto de que numerosos autores que en su día se proclamaron progresistas hoy elaboran o esgrimen un pensamiento totalmente reaccionario, pero con las armas de la izquierda. Un pensamiento “revenido”, vuelto del revés, con todas las armas dialécticas que le proporcionó el materialismo, pero puesto en su contra. Y una poesía, por consiguiente, que presenta estas particularidades también.

Lo que sucedió en la poesía española de los años noventa, la trifulca entre los de la poesía de la experiencia y los de la diferencia, por poner el ejemplo insigne de la guerra literaria que animó los cotarros de entonces, fue una simple lucha por el poder que por un lado presentaba propuestas estéticas poderosas y por otro unas cuantas quejas, como quien quiere abrirse paso a codazos. Posiblemente la poesía de la experiencia fue un invento de la diferencia, la cual tuvo que aglutinar, como si de un solo grupo se tratara, a los de la experiencia, para enfrentarse a ellos: agruparlos primero para atacarles después. Lo cierto es que en el debate de la poesía de los noventa se aludió mucho a asuntos que hoy nos parecen secundarios o que solamente encubrían una lucha de poder, tales como el personaje literario, la ficcionalidad del poema, la verosimilitud, el pacto realista, etc., bases que todo buen poema debe reunir en mayor o menor medida, dependiendo menos de la estética en la que se encuadre que del talento, habilidad del autor o del valor del poema, pero que, a las claras hoy no son lo que preocupa a lectores o autores. Conscientemente o no, lo que se pretendía destruir con aquellas peleas era una poesía que triunfó relegando el idealismo, en sus pretensiones más progresistas, más de izquierda, y que fue la cabeza visible del movimiento. La que luego se llevó todos los palos, por cierto. Años después, los poetas de la experiencia han evolucionado con trayectorias absolutamente independientes y respetables. Lo que sobrevive de todo aquel barullo es una poesía que ha venido a sustituir el paradigma en sus acepciones más sucedáneas, quedándose con la cáscara, el realismo, y el coloquialismo. En la superficie se observa esto, sin

duda, pero a poco que ahondemos en nuestro análisis podríamos descubrir estos otros asuntos, más de fondo, que configuran esta poesía, y que es por donde ha ido derivando la actual.

La experiencia ya no está en lo que se cuenta, sino en lo que se imagina. El problema es difícil de asumir cuando no se comparte un pasado sino estratégicamente, y cuando el presente se ha hecho mucho más halagüeño para propuestas que se alejan precisamente de aquel pasado. Lo demuestra el hecho de que la poesía actual haya escorado hacia el idealismo, representándose este en todas sus fértiles, y a veces tan peligrosas, directrices. No deberíamos seguir llamando de cualquier manera –con los rodeos y los eufemismos más absurdos– a una poesía que especula con la banalidad, con el himno sacralizado y sacralizante, reivindicando como en el siglo XIX al poeta-vate, iluminado, y que postula una nueva religión, ya sea esta de la vida o de la poesía, tanto da. Y esta es la poesía que está triunfando ahora, una poesía a la que se le ha extraído la experiencia, la parte sensible, desemantizándose. Y se está llevando a cabo de una manera insolente en algunos casos, velada en otros, alentada por la crítica establecida en todas las ocasiones, salpicando desde las generaciones mayores de nacidos en los sesenta, las escisiones de aquella poesía que nunca fue materialista, y la de los nacidos en los sesenta hasta los más jóvenes.³ Pocas excepciones hay, aunque las haya, y poco se profundiza desde la crítica en estos aspectos, pero es la nota dominante, porque en plena era del pragmatismo no podemos seguir justificando cualquier veleidad o vuelo lírico como si nuestro mundo solo pueda estar relacionado con al sujeto trascendente kantiano. El sujeto cotidiano no lo admite. Obviamente erramos nuestro objetivo si, al meter a todos los poetas, de la experiencia o posteriores, en el mismo saco, descuidamos su identificación, su individuación, sin llevarnos a maniqueísmos.

3 Frente a esta poesía conservadora e idealista, que ha desplazado la materialidad de lo que fue la propuesta de la poesía de la experiencia a un segundo plano, la izquierda sigue proponiendo torpes respuestas, reivindicativas, ya sea una poesía “comprometida”, ya sea un lenguaje descarnado, “militante” y sin emoción, basado en efectos y consignas. Palos de ciego, porque el auténtico problema no se halla ahí, sino en la reacción general que se ha producido, que nadie ha denunciado hasta el momento y que venimos explicando.

UNA CARACTERIZACIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL, LA MÁS JOVEN Y LA MENOS JOVEN, NO SE PUEDE HACER CARGO MÁS QUE DE SU FORMA, NO DE SU VALOR INTRÍNSECO, EL CUAL, DICHO SEA DE PASO, SE SUELE ENCONTRAR EN CUALQUIER PROPUESTA SIEMPRE QUE ESTÉ BIEN LLEVADA A CABO.



Pero por acabar aquí nuestra particular y breve caracterización, que algo de enciclopedia china queremos que tenga, a la manera borgiana, habría que recordar que existen otras propuestas idealistas actuales que se encuentran del lado de la abstracción, sin religión, coqueteando con la fenomenología y creando su espacio, en el sentido juanramoniano y positivo del término. Posiblemente sean estas las que poseen mayor proyección (queremos decir que no se encuentran en un callejón sin salida, como las anteriormente descritas), siempre que ese afán inmanente que las alienta sea sujeto –del ser, de la voluntad– en el doble sentido de actor pero al mismo tiempo retenido, agente, aunque también corre el riesgo de ocultar en muchos casos ese Dieu caché que mueve los hilos de las cosas, en su complejidad, o lo que es lo mismo, el esencialismo. Y el esencialismo, resumimos, es el resultado de trasladar lo que se atribuía a Dios pero al Hombre (lo que se conoce como el paso del teocentrismo al antropocentrismo).

Una caracterización de la poesía española actual, la más joven y la menos joven, no se puede hacer cargo más que de su forma, no de su valor intrínseco, el cual, dicho sea de paso, y como ya hemos apuntado más arriba, se suele encontrar en cualquier propuesta siempre que esté bien llevada a cabo. Además, también hay que admitir que muchas veces se reduce, o todo se puede todo resumir, a una cuestión de gustos, con lo que llegados a este punto nada se puede escribir que no sea absolutamente personal e intransferible. Aunque desde luego esto sea resumir demasiado.

Se ha descuidado mucho el análisis pormenorizado y textual, y quizá deberíamos dejar de pensar en categorías empobrecedoras como poesía de la experiencia-poesía de la diferencia, realismo-simbolismo, racionalismo-irracionalismo, blanco-negro, etc., que son hartamente engañosas, para pensar en otras

nuevas razones que operen en el sustrato que mueve la poesía de nuestra época (y quizá de otras épocas en general), si es que queremos comprenderla, y que tienen más que ver con la formación del autor, tan decisiva para que este lleve a cabo una poesía u otra, y con un análisis riguroso de la estructura ideológica profunda: todos sabemos que con los mejores propósitos –con las generalizaciones– se construyen las peores aberraciones, que no se corresponden en absoluto con los resultados.

Todo lo que hemos intentado explicar es extensible a la situación de la poesía española actual. Los poetas jóvenes, nacidos a partir de los años setenta, tanto si comenzaron a publicar pronto como después, se han encontrado servida esta polémica, y han tenido que elegir. Algunos lo han comprendido o intuido, los menos; otros no, claro está, y son la mayoría, pero eso da igual (para los propios poemas). No siempre los poetas son conscientes de las herramientas estéticas que manejan, o de las repercusiones que puedan tener. De hecho no es una condición sin la que no puedan escribir poesía, aunque bien es cierto que el modelo Baudelaireano y contemporáneo de poeta lleva aparejado un crítico. La polémica se encuentra en el centro de las preocupaciones de la poesía contemporánea, y ya no solo para los jóvenes, sino para todos los que viven la “actualidad”. El frente se abre para aquellos que pretenden aportar algo, ya que tampoco se encuentra estático, ni lo va a estar en los próximos años ni nunca. Con seguridad va a seguir escorándose hacia un lugar u otro: aquí las voces individuales, y su respectiva instrucción, tendrán mucho que decir, ya que en el fondo es la habilidad o el talento de un autor el que hace que brille una propuesta o no, más allá de la flor de un día, que a veces resulta insoslayable y hasta es natural que así sea. ◆

Referencias

Alarcón, R. (2007) “Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo xx”, *Anales de la Literatura Española*, núm. 15, Universidad de Alicante: pp. 71-92.