

EXPERIENCIA Y EXPERIMENTACIÓN (RES / VERBA) EN LA POESÍA ESPAÑOLA ÚLTIMA

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ
Universidad de León

Desde hace más de cuatro lustros se viene fraguando una evolución poética repartida en varias corrientes o tendencias que en los últimos diez o doce años algunos críticos, ayudados por tales o cuales poetas, han querido acotar en una corriente dominante y mayoritaria, y otra, u otras, de carácter minoritario y marginal. Se trata de un maniqueísmo que responde a un momento en el que determinados poetas sostienen que la función de la poesía es traducir una experiencia personal de la realidad, frente a quienes hacen de la escritura poética misma un campo de experiencias. Las dos actitudes resultan igualmente válidas. Lo que no me parece honesto, críticamente, es adoptar una postura exclusivista, parcial y hasta militante en favor de una corriente determinada, negando el pan y la sal a la poesía que se salga de la "norma". En este artículo no se toma postura por nadie ni por nada, porque no hay necesidad de tomarla; en cambio, se intenta comprender y explicar teóricamente la evolución de una poesía que llevó al dualismo actual, a la vez que se enfrentan textos de las dos corrientes con el fin de caracterizarlas y, en consecuencia, diferenciarlas críticamente. Entendemos que el mundo de la poesía es suficientemente extenso para que quepan en él todo tipo de tendencias y, en cada una de ellas, "poetas" y meros "versificadores". La "calidad" no la da la adscripción a uno u otro campo. Todos sabemos que es el público lector, por minoritario que sea, el que acabará imponiendo sus preferencias. Y no necesariamente el público lector -ni menos el crítico- de este momento. Como en casi todas las cosas, el tiempo pondrá las cosas en su sitio, sin hacer caso, ni poco ni mucho, de las lanzas que hayamos roto en defender a unos o a otros. Algo me dice, además, que el pretendido dualismo se abre hacia nuevos caminos que los poetas más jóvenes están empezando a desbrozar. Echemos la vista veinte años atrás por un momento.

1. VEINTE AÑOS DE POESÍA: EVOLUCIÓN Y CAMBIO DE PARADIGMA

El año 1975 marca en la historia reciente de España un antes y un después. Con la muerte de Franco terminaba una larga etapa de la vida española, al tiempo que surgían halagüeñas expectativas que se concretarían pronto en el establecimiento de un régimen democrático. Acaso lo más destacable sea la voluntad de diálogo que predominó entre las distintas fuerzas políticas en el momento difícil de la transición desde la dictadura a la democracia; en este clima se evitaron rupturas violentas con el régimen anterior y se aprobó una nueva Constitución que daría base legal al nuevo Estado autonómico, el cual venía a sustituir al centralismo de la dictadura franquista. Puede decirse que a lo largo de estos últimos veinte años la democracia se ha asentado como

régimen político y de convivencia. Pues bien, la poesía no es ajena, no puede serlo, al momento en el que nace y vive, pero, a mi parecer, el momento del cambio se adelantó en algunos años a la evolución política. En 1966 se publicó *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, y en 1967 *Dibujo de la figura*, de Guillermo Carnero. Con ellos hacía su aparición la promoción que pronto iba a llamarse de los "novísimos"; con ella terminaba, tal como yo lo veo, lo que se venía llamando "poesía de posguerra" para dejar paso a una nueva sensibilidad acorde con los nuevos tiempos de libertad sin censura que se avecinaban. La formación extranjera de aquellos jóvenes lectores de Pound, Eliot, Saint-John Perse y Wallace Stevens, que irrumpieron con osadía en la vida literaria española, ¿no adelantaba acaso la apertura hacia el exterior que la reforma política propiciaría en todos los campos? Los novísimos rompían con lo más general del conjunto de la poesía de posguerra, el realismo y el eticismo. Y lo hicieron con alboroto merced a una antología polémica, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de Castellet. Allí estaban, junto a los nombrados antes, Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Martínez Sarrión, Félix de Azúa, Molina-Foix, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. Traían consigo una nueva actitud que, en el campo de la poesía, significaba un cambio bastante radical con el "realismo" de la literatura de posguerra; frente a la línea "contenutista" de ésta, los jóvenes poetas de entonces propugnaban la autonomía del arte, el valor absoluto de la poesía por sí misma y la autosuficiencia del poema; negaban la tradición española relativamente próxima con muy pocas excepciones (Aleixandre, Cernuda, Gil de Biedma...) y evidenciaban una patente despreocupación por las formas tradicionales en favor de otras formas de escritura que admitían un cierto exhibicionismo culturalista, automatismos, técnicas elípticas, el "collage", la desmitificación del lenguaje cotidiano, la experimentación con el lenguaje, etc., etc. Era, en efecto, una actitud nueva. Conviene añadir de inmediato que hoy llamamos también novísimos a poetas que, no presentes en la célebre antología castelletiana, manifestaron en sus obras primeras cierta afinidad con ellos, es decir, un culturalismo más o menos intenso y un cierto grado de esteticismo. Es el caso de Antonio Carvajal, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena... Hubo otros poetas de parecida edad que escribieron al margen de la estética novísima, como Juan Luis Panero, Anibal Núñez o Miguel d'Ors; y, finalmente, poetas que, de la misma generación, se dieron a conocer tardíamente, como Víctor Botas, Andrés Sánchez Robayna, Eloy Sánchez Rosillo, Ana Rossetti, Eugenio García, José Luis Puerto... En su conjunto son los "poetas del 70", nombre más abarcador que el de novísimos y que acoge a poetas nacidos entre 1939 y 1953 (Palomero 1987, 7); pero a la altura de 1975, fecha que hemos tomado como mojón inicial en nuestro recorrido, ¿qué es lo que ha pasado en la poesía española? Pues, sencillamente, que se había adelantado de nuevo a la evolución política y entraba por cauces de normalidad, si llamamos normalidad al cese de las rotundas negaciones de la tradición próxima y a la valoración positiva de algunas líneas fácilmente asumibles por la nueva poesía, como es el caso de las representadas por algunos poetas del

medio siglo, como Gil de Biedma, Brines, Valente o Claudio Rodríguez, ahora leídos, admirados y hasta seguidos. Es también a partir de 1975 cuando los "poetas del 70" -llamémosles ya así, mejor que con el nombre más restrictivo de "novísimos"-, en plena madurez y con voz personal diferenciada, producen sus mejores obras. En 1975 la llamada "estética veneciana" de los novísimos propiamente dichos puede darse por terminada, al menos en sus rasgos más sorprendidos, entre los que podemos considerar el culturalismo y esteticismo, la frecuencia del discurso metapoético y la actitud experimental o neovanguardista. Los propios "novísimos" han evolucionado y se dan a conocer poetas de la misma generación -la del 70-, pero ajenos a la estética entonces dominante, como es el caso de Fernando Ortiz, Ana Rossetti, Javier Salvago, Víctor Botas, Miguel d'Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Juana Castro, Andrés Sánchez Robayna, etc., etc. En coincidencia con esta evolución, aparece pronto una nueva promoción de poetas que no tardará en ser bautizada como "la generación de los 80" (García Martín 1988), pues, en general, se dio a conocer dentro de dicha década.

¿En qué consistió el cambio que llevaba consigo la evolución que venimos trazando? Algún crítico lo ha formulado sintéticamente en una frase: "del culturalismo a la vida". Podemos aceptarla como lema inicial. Tal lema significa que remite la exhibición libresca y erudita de novísimos y afines en favor de una mayor atención al hombre histórico, con lo que eso conlleva de nueva humanización, temporalización de las vivencias, acercamiento al lector común, etc., etc. Tal cambio se produjo como una evolución suave, sin estridencias; no vino acompañada inicialmente de rechazos violentos ni de proclamas, lo que hizo que alguno (Villena 1986, 28-31) tachara de continuista y epigonal a la nueva promoción de poetas, que trafa consigo, sin embargo, una concepción diferente de la poesía, un cambio de modelos y de lecturas y una distinta actitud ante el lenguaje. Estos cambios, que acabarán instaurando un nuevo paradigma estético, enfrentado al paradigma culturalista de los novísimos, no fueron obra únicamente de los poetas jóvenes. La crítica parece coincidir en la afirmación de que al cambio contribuyeron los primeros novísimos, los poetas de la misma generación que los novísimos -la del 70-, pero que habían quedado al margen de las señas culturalistas y esteticistas de sus compañeros de generación, los de esa misma generación del 70 que comenzaron a publicar más tarde, a partir de 1975, y los poetas jóvenes de una nueva generación, la de los ochenta. Si esto no puede negarse, lo cierto es que fueron los poetas del 70 que escribieron al margen de la estética novísima los que verdaderamente lograron cambiar el rumbo de la poesía, desde el culturalismo exacerbado a los nuevos presupuestos de rehumanización y vitalismo. Se trata, entre otros -como ya se ha indicado-, de poetas como Juan Luis Panero y Miguel d'Ors, cuyas primeras obras remitían a modelos anteriores a los novísimos: a Cernuda y a Brines en el caso de *A través del tiempo* (1968), de Panero; a poetas de temática religiosa arraigada y familiar, como Leopoldo Panero o Luis Rosales en el caso de *Del amor, del olvido* (1972), de Miguel d'Ors. A partir de 1975 comienzan a destacar otros nombres coetáneos de los anteriores y ajenos

también a la estética novísima, como Alejandro Duque Amusco, Rosa Romojaró, Javier Salvago, Fernando Ortiz, Abelardo Linares, Víctor Botas, Andrés Sánchez Robayna, Eloy Sánchez Rosillo, Ana Rossetti... Desde 1975, los libros de estos poetas se suceden dentro ya del nuevo clima poético: *Esencias de los días*, de A. Duque Amusco, en 1976; *Transparencia indebida*, de F. Bejarano, y *Canciones del amor amargo y otros poemas*, de J. Salvago, en 1977; *Cóncava mujer*, de Juana Castro, en 1978; *Primera despedida*, de F. Ortiz, y *Maneras de estar solo*, de E. Sánchez Rosillo, en 1979. A partir de 1980 hacen su aparición Ana Rossetti, con *Los devaneos de Erato* (1980), Rosa Romojaró, con *Secreta escala* (1983), Andrés Trapiello, con *Junto al agua* (1980), José Luis Puerto con *El tiempo que nos teje* (1982) y Juan Manuel Bonet con *La patria oscura* (1983). Años más tarde publican su primer libro poetas como Jon Juaristi, *Diario del poeta recién cansado* (1985), Justo Navarro, *Los nadadores* (1985), Olvido García Valdés, *El tercer jardín* (1986), Margarita Merino, *Viaje al interior* (1986), Ildelfonso Rodríguez, *Mantras de Lisboa* (1986)... Son poetas todos que, por edad, podemos adscribir a la generación del 70, si bien algunos críticos prefieren situarlos como poetas de transición entre una y otra generación, debido al momento de publicación de sus obras. En cualquier caso, su fecha de nacimiento no va más allá de 1953, que es la que suele indicarse como término final de los poetas de dicha generación. Es una fecha cuyo valor, como puede suponerse, es sólo orientativo.

Con estos poetas del 70 que publican sus primeras obras a partir de 1975 vienen a coincidir poetas jóvenes (nacidos de 1955 en adelante) que por esas fechas empiezan a dejarse ver: adelantándose mucho a sus compañeros de promoción, en 1975 publican su primer libro Julia Castillo, *Urgencias de un río interior*, y José Lupiáñez, *Ladrón de fuego*; en 1976 apareció *Ofrenda en la memoria*, de José Gutiérrez; en 1977, *Último recurso*, de Antonio Jiménez Millán, y *Frágil ciudad del tiempo*, de Miguel Mas; en 1978, *Umbral de cenizas*, de Fernando Beltrán; en 1979, *La lentitud de los bueyes*, de Julio Llamazares, *Amenaza en la fiesta*, de Tomás Sánchez Santiago, y *Estancia en la heredad*, de Felipe Benítez Reyes; en 1980, Luis García Montero publica *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*; sucesivamente aparecerán obras de Blanca Andreu, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Almudena Guzmán, *Poemas de Lida Sal*, Concha García, *Rabito de pasas*, y Juan Carlos Mestre, *Siete poemas escritos junto a la lluvia*, todos en 1981.

De los veinte y pocos años más a los que me vengo refiriendo, los diez primeros, aproximadamente, se caracterizan, de una manera general, por el abandono del culturalismo por parte de todos los poetas en danza, de una y otra generación, con la consiguiente afirmación de una nueva corriente de carácter vitalista en un sentido, neoclásica en otro, pero en la que conviven diferentes tendencias, lo que motivó que se hablara en su momento de una nueva generación poética plural, abierta y tolerante. La nueva generación, al unísono con la evolución de los mayores, pareció tener, además, un carácter continuista (Villena 1986). A la larga, lo que fue una evolución aparentemente suave, por desinterés de los nuevos poetas por la polémica, el manifiesto y la proclama,

se transformó en un giro de noventa grados con respecto a la estética novísima; en ese giro hubo un cambio de modelos, de lecturas, de registros lingüísticos y de contenido; hubo, en suma, la instauración de un nuevo paradigma estético que en los últimos diez años se asentó, al parecer, en una tendencia dominante -la llamada por unos u otros "poesía de la experiencia", "poesía realista" o "poesía figurativa"- que saltando por encima de la generación de los novísimos se siente cerca de muchos de los presupuestos poéticos de la generación del 50, en concreto de los que emergen de la poesía de Gil de Biedma en unos casos, de Ángel González y de Brines en otros y de Valente en otros más singulares, y que rechaza la actitud vanguardista de los primeros novísimos, optando por un mundo poético en el que la narratividad, la emoción, el contenido, el nuevo hombre urbano y las experiencias vitales entran a formar parte del poema. Ser tendencia dominante no quiere decir única, sin embargo. Con ella conviven otras corrientes no ajenas al "cambio", aunque lo entiendan en otro sentido; son corrientes menos conformistas y más arriesgadas, menos "experienciales" y más experimentales, menos "contentutistas" y más "formalistas", de discurso menos explícito y más plurivalente. Estos dos polos son los que dan origen a este trabajo.

2. MOMENTOS GENERACIONALES

Suelen señalarse dos momentos en la poesía que nace en torno a 1975. El primero (*vid.* Lanz 1994), llegaría hasta 1982 ó 1984 y se correspondería con los años en que se abandona el culturalismo estético en favor de nuevas opciones que incluyen otros modelos, la poetización de la experiencia y un cierto clasicismo formal; pero al no haber rupturas bruscas ni una corriente dominante, el momento parece continuista y plural, destacando, a mi parecer, el neosurrealismo de Blanca Andreu en *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981); el ruralismo salmodiante (nueva épica para algunos) de Julio Llamazares en *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982); el neopurismo, minimalismo, conceptualismo u objetivismo -que estos y otros nombres ha recibido- de Sánchez Robayna en *Clima* (1979), *Tinta* (1981) y *La roca* (1984), de Amparo Amorós en *Ludia* (1983), y de Julia Castillo en *Poemas de la imaginación barroca* (1980); la poesía realista o figurativa de Luis García Montero en *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980) y *El jardín extranjero* (1983) y de Felipe Benítez Reyes en *Paraíso manuscrito* (1982); la poesía elegíaca de Sánchez Rosillo en *Maneras de estar solo* (1978) y *Elegías* (1984); la poesía neoimpresionista de Andrés Trapiello en *Junto al agua* (1980) y *Las tradiciones* (1982) y de Juan Manuel Bonet en *La patria oscura* (1983).

En los últimos diez años de poesía, de 1985 a 1995 aproximadamente, la poesía realista, figurativa o de la experiencia, se convierte en tendencia mayoritaria por el número de poetas que la cultivan, por la coincidencia de nombres de distintas generaciones (los del 50 que aún siguen publicando, poetas del 70 como Luis Alberto de Cuenca o Miguel d'Ors y las plumas jóvenes que se van incorporando) y por el impulso que recibe desde distintas instancias

(editoriales, premios, antologías y crítica). Con el fin de afianzar el nuevo canon estético se intensifica el rechazo de la estética novísima o "veneciana" (más que de postnovísimos hablaríamos ahora de "antinovísimos") y se produce una teorización de los propios poetas sobre el nuevo paradigma, asumido como dominante (vid. García Montero 1994 y 1994a). Si en antologías como *Postnovísimos* (1986), Villena hablaba de una generación plural, con dos líneas básicas, el uso personalizado de la tradición clásica y la poesía del silencio o neopurista, en *Fin de siglo* (1992), del mismo autor, y en *La generación de los ochenta* (1988), de José Luis García Martín, se apuesta decididamente por la estética dominante, que bajo el nombre de "poesía figurativa" acogerá todo un amplísimo arco de poesía, arco del que únicamente queda excluida la poesía neovanguardista, formalista o experimental. De esta forma, la poesía española deja dividido el campo en dos grandes parcelas: una poesía mimética con respecto a la realidad y la tradición (la poesía figurativa, realista o de la experiencia) y una poesía arriesgada, experimental y minoritaria, según parece, en cuanto a poetas que la cultivan y a público lector, que tuvo en *La prueba del nueve* (1994) su presentación antológica. Nombres como Jon Juaristi, Antonio Jiménez Millán, Javier Salvago, Andrés Trapiello, Juan Manuel Bonet, Juan Lamillar, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Roger Wolfe, Leopoldo Sánchez Torre, José Antonio Mesa Toré o Vicente Gallego, se situarían dentro de la poesía figurativa, con todas las diferencias que se quiera entre unos y otros, del verbo irónico, sarcástico y desenfadado de Juaristi, al lirismo impresionista, leve y sugerente de Bonet, por poner dos casos muy diferentes de hacer poesía; en el otro campo, Olvido García Valdés, Esperanza Ortega, Ildelfonso Rodríguez, Miguel Suárez, Juan Carlos Suñén, Miguel Casado, Menchu Gutiérrez, Concha García, Luisa Castro o Eloísa Otero, con formas también individualizadas, del discurso oscuro y fragmentario de Ildelfonso Rodríguez, por ejemplo, al "minimalismo" intenso y concentrado de Menchu Gutiérrez.

3. EXPERIENCIA / EXPERIMENTACIÓN

Parcelar el campo de la poesía en dos únicas tendencias o corrientes es, indudablemente, una simplificación; pero no deja de responder a la realidad, porque se trata, básicamente, de dos maneras de entender la poesía: como mimesis o como construcción autónoma.

La poesía realista o mimética respeta la tradición y la asimila, sintiéndose cercana a algunos poetas del 50 como Gil de Biedma o Brines; el poema tiene un referente urbano acorde con los nuevos tiempos; acoge la anécdota personal dentro de un desarrollo narrativo, en un lenguaje que tiende al coloquialismo y al léxico sencillo, y que no desdeña eventuales prosaísmos. Busca la claridad expresiva y la comunicación con el lector, por lo que evita el experimentalismo incluso en la propia versificación, que es de corte clásico (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos o combinaciones de estos versos: ritmo endecasílabico, en suma). El poeta no es, en esta concepción, más que un hombre como los demás, no un privilegiado investido de dones especiales. Son

rasgos todos que convienen a la llamada "poesía de la experiencia", sin que dejen de manifestarse en otras líneas cercanas, como la poesía neoimpresionista y la elegíaca, tendencias que el crítico José Luis García Martín (1992) acogió bajo el amplio manto de "poesía figurativa".

A esta concepción de la poesía se enfrenta otra cuya meta es la ruptura, la experimentación, la tensión estilística. La poesía será revelación, descubrimiento, conocimiento. No busca el lector fácil, sino el sacudimiento de la conciencia y el estímulo de la inteligencia. Los poetas que caminan por esta senda no mimetizan, sino que experimentan con el lenguaje. La realidad no está más allá del poema, que construye su universo semántico propio. Su tradición es la vanguardia y su campo de maniobras, la escritura. Enlazan con la actitud de algunos poetas del 70 (Gimferrer, Talens, Ullán...), que hicieron del lenguaje su patria literaria, mientras que de los poetas del 50 respetan el magisterio de quienes indagan en el misterio con máxima tensión estilística (Valente, Gamoneda...). Algunas líneas neovanguardistas y las poéticas neopopularistas y del silencio estarían en este lado, así como algunos procesos de fragmentarismo poético y oscurecimiento voluntario del contenido.

La corriente figurativista reivindica las viejas nociones de realismo y verosimilitud y, de acuerdo con ellas, poetiza situaciones de carácter realista que afectan al hombre contemporáneo en su vida diaria. Es lo que otros prefieren llamar cotidianidad. El hombre de aquí y ahora es fundamentalmente urbano y la poesía lo refleja. El hombre de siempre ha sentido en sus carnes el paso del tiempo y tal tema lo acogen buen número de poemas de carácter impresionista o elegíaco impregnados de tonalidades melancólicas unas veces, desengañadas otras e irónicas las menos. El hombre urbano y el paso del tiempo son los temas más frecuentados por esta poesía que busca un fácil acceso del lector en un lenguaje comunicativo en el que prima la claridad y un léxico nuevo procedente del marco urbano, del mundo cotidiano, de las fórmulas afectivas coloquiales, de las jergas marginales y de los anuncios y *spots* publicitarios (Siles 1991). Se trata, pues, de un léxico del espacio urbano, de la publicidad y de la moda, en suma, de la sociedad de consumo en la que, al parecer, estos poetas se sienten "integrados, complacientes y complacidos" (Siles 1991).

La corriente experimental, en cambio, puede acogerse, entre las varias opciones -y dejando a un lado las vetas surrealistas o neosurrealistas de algunos poetas- a una poética "minimalista", "conceptualista" u "objetivista", nombres todos que ha recibido -y algunos más: "poesía del silencio"-, con diferencias demasiado sutiles la mayoría de las veces, o a un tipo de discurso fragmentario. La poesía objetivista (la de Sánchez Robayna, por ejemplo) mira hacia las cosas externas y traduce con gran concentración expresiva una parigal densidad conceptual; ejerce un control frío de la emoción y una rigurosa elaboración formal que suele llevar aparejados un cierto conceptismo y un lenguaje reducido a sus mínimos elementos, limitado a lo imprescindible, pues entiende que también el silencio, poéticamente creado, revela, alude y sugiere. Lucidez, precisión y rigor caracterizan, asimismo, los procesos de fragmentarismo poético, así como un hermetismo que puede provenir de la

eliminación de nexos sintácticos, de la densidad conceptual, de la poetización de "vivencias" de difícil comunicación, de la fragmentación de la "anécdota" o de la ruptura misma del discurso.

La poesía figurativa en su conjunto lleva a la poesía experiencias vitales y hace de ellas la "sustancia" temática del poema. No entramos aquí en la cuestión de si esas experiencias responden a algo vivido por el poeta. No es cosa que concierna a la crítica. La poesía actual, en cualquiera de sus modalidades, dispone de un sujeto poético no identificable con el poeta que escribe, tratando de superar el subjetivismo romántico. La poesía figurativa inventa un *yo* poético distinto del *yo* real del poeta, un personaje, por lo tanto, al cual pueden trasvasarse experiencias vividas o imaginadas, ficticias siempre, al ser expuestas por un *yo* también ficticio, imaginario frecuentemente como monólogos dramáticos o soliloquios reflexivos (*vid.* González Rovira 1996) que acentúan el carácter meditativo de la poesía, en la línea de Cernuda y los poetas del cincuenta.

En cambio, la otra corriente, la formalista o experimental, no pretende llevar experiencias vitales o emocionales al poema, sino hacer de éste un campo de experiencias. Es el poema mismo el que crea la experiencia, el que *es* la experiencia. En el poema figurativo hay una experiencia "narrada" poéticamente. En la poesía formalista la experiencia se va haciendo con el poema: sólo en este sentido es también vital, porque forma parte de la propia vida del poema, de su mismo proceso. De ahí que la poesía figurativa necesite un lenguaje que podríamos llamar utilitario, explícito y convencional, frente a la corriente experimental, que prefiere un léxico conceptual, velado y elusivo o una sintaxis fragmentaria, porque también el lenguaje es campo de experiencias.

La poesía figurativa, en suma, se siente cómoda en el marco tradicional de los géneros líricos. La poesía experimental tiende a romper marcos preestablecidos. Aquélla, de cara al lector, es "gratificacionista"; ésta, "perturbacionista" (Suñén 1994).

Nada es nuevo bajo el sol. Estas dos concepciones de la poesía enfrentadas en la teoría y en la práctica no dejan de ser una versión moderna de la oposición *res / verba* efectuada por Horacio en su *Epistola ad Pisones*, y traducible como una opción contenidista frente a otra formalista. No voy a meterme aquí en una interpretación de la dualidad horaciana, ya llevada a cabo, con la necesaria extensión y visión de futuro, por Antonio García Berrio (1977), de cuya pluma transcribo una cita suficientemente ilustrativa por sí misma como para que no necesite por mi parte comentario alguno: *El sistema de sus tres dualidades tópicas [ingenium / ars, docere / delectare, res / verba] ofrece la compartimentación sustancial de las dos posibilidades extremas en la concepción del arte. La didáctico-racional y contenidista, manifiesta en la serie ars-docere-res, representa la actitud más conservadora y dependiente de la filosofía como ideal didáctico del arte [...]. La lúdico-imaginaria y formalista, que se recoge en la serie de principios ingenium-delectare-verba, presidirá el ideal progresista del arte, que ha acabado por identificarse con la modernidad del arte actual* (García Berrio 1988, 19).

4. POEMAS EN CONTRASTE

Trataremos de mostrar lo que hemos expuesto hasta aquí con ejemplos concretos. Hablemos de libros y de poemas. En 1996 apareció *La plata de los días*, de Vicente Gallego, un poeta al que se le incluye siempre en el campo de la poesía de la experiencia, desde que aparecieron sus obras *La luz, de otra manera* (1987) y *Los ojos del extraño* (1990). A mi parecer, *La plata de los días*, en su conjunto, es un poemario al que pueden definir certeramente tres palabras, que son el verdadero eje del entramado poético: experiencia, emoción y reflexión. No es difícil explicar el desarrollo de buena parte de los poemas: el sujeto poético vuelve la vista hacia el pasado para rememorar cuán dichoso fue y cuánto más esperaba serlo; pero la marcha de los días le dice que este presente no es el futuro por él soñado. El enfoque temporal se hace desde un presente en el que aparecen ya ciertos deterioros físicos y tristezas vagas e inesperadas. Todo ello produce una cierta emoción tranquila, una emoción sobre la que el poeta medita como si aceptara resignadamente el irse de las cosas; al fin y al cabo, vivir no es más que “engañar la ilusión”. El recuerdo y la emoción nos suscitan objetos triviales (una fotografía, por ejemplo) o un ambiente propicio (una tarde, una noche con luna, una habitación o una terraza que se acompañan de tabaco, alcohol y el sueño del cuerpo de una mujer, etc.). Y desde ahí aparecen, de manera natural, los grandes temas de la poesía de todos los tiempos: el amor, la muerte y la vida, el deterioro corporal, el paso del tiempo... Y todo ello con una tonalidad sentimental cercana a lo elegíaco.

Restrinjamos aún más el campo. Tomemos uno de los poemas, necesariamente breve, del libro, y examinémoslo de cerca:

EL APRENDIZ DE FAQUIR

Ha oscurecido en esta habitación
 donde paso mis tardes
 contemplando la tarde, procurando
 atender los caprichos del dolor,
 construyendo con él una cama de espinas
 donde adapto mi espalda
 como un joven faquir que va aprendiendo
 a gozar con el daño.
 Porque es el dolor una emoción,
 como lo es la alegría y, si sabe cuidarse,
 nos ofrece otro fruto de sabor muy intenso:
 esa extraña limosna de placer
 que se oculta en la pena.

El poeta construye un sujeto en primera persona y lo ambienta en un espacio o mundo diario y cotidiano (la habitación donde pasa sus tardes), espacio en el que se desarrolla una acción o se vive una situación; en *La plata*

de los días, de ordinario, la acción, -la "historia" poetizada-, si la hay es mínima; lo normal es poetizar la situación en la que se halla el sujeto; para ello, al poeta le interesa precisar las coordenadas espacio-temporales de la situación. Lo hace por medio de una fórmula deíctica o mostrativa ("en esta habitación") y el uso de una forma de presente ("ha oscurecido") equivalentes a "aquí" y "ahora"¹. Tenemos, pues, a un sujeto *yo* situado en un *ahora*, al final de la tarde o la entrada de la noche, y un *aquí*, la habitación donde pasa las tardes. En tal situación, el sujeto vive una *experiencia* que en este caso es de "dolor", experiencia que nos transmite, completa y entera, como "emoción" - palabra muy reiterada en el poemario- sentida por el sujeto, al tiempo que medita sobre ella. Se podría dividir el poema, incluso, en dos partes bien diferenciadas: una primera, correspondiente a la experiencia (vv. 1-8) y una segunda, a la reflexión sobre la experiencia contada o cantada (vv. 9-13). El poema es, seguramente, una pequeña joya estética en la que el sujeto sufre una experiencia y nos la transmite, así como su pensamiento sobre ella, en versos tradicionales (combinación de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos). No se crea que el desarrollo poemático que hemos expuesto corresponde únicamente a esta composición; podría extenderse a la mayoría de los poemas del libro; me basta aquí un único dato: el inicio de los poemas para situar espacial y/o temporalmente al sujeto; véanse algunos primeros versos de diferentes composiciones:

Quizá debiera *hoy* felicitarme...
 En los días tranquilos como *hoy*...
Este día nublado invita al odio...
 Es esta la mañana...
Esta noche la luna es cada luna...
 Desde *esta terraza* ven mis ojos...
 Lo que *ahora* nos une es una fecha...
 Tampoco *hoy* saldré de casa...
Esta tarde he escuchado...
Esta tarde me aburro...
Hoy te has ido de fiesta con amigas...

Indudablemente, estas precisiones espacio-temporales sirven también para personalizar aún más la *experiencia* vivida y contada en presente por el sujeto lírico.

Viremos ahora hacia otro lado. En 1995 publica Ildelfonso Rodríguez *Mis animales obligatorios* y en 1997, *Coplas del amo*; en este último año publica también Juan Carlos Suñén *El hombro izquierdo*. Aquí ya no hay sujeto en primera persona. No puede haberlo porque, a mi parecer, lo que se nos da es una quiebra de la identidad. Son sujetos sin nombre y anónimos. Los seres de

¹Vid. en Oomen 1975, la función de los deícticos espacio-temporales en poesía.

Mis animales obligatorios, por ejemplo, son sólo siluetas, esquemas o fantasmas; de ellos se ve su huella, su línea; se les reconoce cuando se ocultan; no tienen rostro, sino misterio: “el hombre que vigiló mi baño”, “uno que escribe en ladino”, “ese que nada a la hora de la siesta”, “uno que habla en fábulas”, “esos que bañan los pies en el agua de la calle”... El *yo* de las *Coplas del amo* es, igualmente, alguien al que se nombra como “uno que...”, “ese que...”, etc. Lo mismo observamos en *El hombro izquierdo*: “ese que escribe”, “ese que busca algo”, “esa que entró con la genciana”... Son seres extraños hasta para sí mismos, fugaces en su perfil momentáneo. ¿Qué experiencia puede atribuirse a esa identidad disuelta o quebrada? El poema evita el título porque es siempre un fragmento, un discurso fragmentario; aquí no se cuenta o canta una acción o una experiencia porque no hay más que cabos sueltos, retazos, posibles “historias” truncadas que el lector no puede recomponer. Lo que se pierde en consistencia temática se gana en ambigüedad, sugerencia, insinuación. No hay, en suma, experiencia exterior al poema. El poema mismo crea su propia experiencia, que es, por ello, sólo, total y plenamente, una experiencia poética.

He aquí dos ejemplos -dos fragmentos- ilustrativos, uno de Ildefonso Rodríguez y otro de Juan Carlos Suñén. El primero es ajeno al verso canónico y dispuesto en “bloques” (Martínez García 1991, 53-72); transcribo tres de esos bloques que van seguidos en el poemario:

Uno que sabe quedarse embelesado por ese raro color que
suele arrastrar el viento, el color mismo del viento;
otros vientos traen una luz desnuda en la que él fija la mirada,
incapaz por unos instantes de ordenar el esto de las cosas que ve
el ojo;

Uno que camina llevando en la mano una aguja enhebrada
con hilo azul;

Alguien que cuando va solo a los bares, siempre pediría dos
café; y con la tacilla intacta, a su lado en la barra, compondría
la imagen de la amistad ausente, convocaría al amigo alejado;

(Ildefonso Rodríguez, *Coplas del amo*, 1997, 37)

Obsérvese el punto y coma que cierra cada bloque, cada fragmento, cada unidad o mónada; también el bloque que cierra el poemario termina así, para subrayar, según creo, el carácter fragmentario del poemario, que es, a su vez, fragmento de otro “texto” siempre inacabado y siempre troceado.

El texto de Suñén está escrito en verso moderadamente libre, pero de ritmo quebrado, fenómeno en el que colaboran los encabalgamientos abruptos, la frase parentética y hasta un hipérbaton violento (vv. 10-11: “Otra de nadie/voz dice...”):

Éste ha podido tanto -acompaña a uno
que es verdadero y viene
de abajo- de lo mucho
que no se cuenta, éste ha rendido golpes
sin otra causa que vivir, se ha hecho
así al amparo de ceder a duras
cortezas: juntos, pero
no solos, llegan a la fiebre. Se confunden
tras un cristal de veneno.

Otra de nadie
voz dice que la noche presta
ofensa a los contratados
para buscar enemigo.

(*El hombro izquierdo*, 1997, 25)

5. PUNTO Y FINAL

Parece, en efecto, que puede hablarse de dualismo en la manera de concebir y practicar la poesía. Pero nada es eterno (conceptismo y culteranismo caracterizaron una época que ya es historia; e historia son las refriegas entre "garcilasistas" y "espadañistas"). Villena (1992, 33) consideraba hace unos años que los poetas de "tradición clásica" -identificables *grosso modo* con los de la experiencia- se verían forzados a dar un giro. Y, en parte, algunos poetas han venido a corroborar sus palabras, pues podemos hablar de "nueva poesía social" (personifiquemos la tendencia en Jorge Riechmann), de "realismo socio" (Roger Wolfe) y de algunas otras llamativas salidas a lo trillado. Yo observo el camino abierto por aquellos poetas para quienes las cosas son únicamente el punto de arranque, para trascenderlas hacia más hondos significados. "Todo es símbolo", escribió Vicente Valero. Y así ocurre en su poesía, o en la de Diego Doncel, donde las cosas son signos de una "segunda realidad", como le gusta decir a Colinas, indudable inspirador de esta que yo llamaré "poesía trascendente", que indaga en el misterio de la existencia por medio de una palabra poética que aúna intuición y reflexión y que se concibe como conocimiento y revelación de algo que está más allá de las cosas, más allá de la anécdota, de lo aparente y cotidiano. No es una tendencia nueva (nada hay nuevo bajo el sol, afirma el dicho popular, que aprovechamos páginas atrás): nombré a Colinas; nombremos también, si queremos, a Valente, a Claudio Rodríguez, a la "poesía del silencio" en su concepción última. He aquí, finalmente un poema de esta tendencia: se percibe el deseo de ir más allá de lo sensible, de acceder al misterio que se intuye detrás de lo que se ve; ese deseo obliga a una difícil indagación, pues se hace a oscuras, tanteando: "no acierto a descifrar sus signos", dice el poeta, que llena sus versos de interrogaciones para las que tal vez no tenga respuesta; la única respuesta es el poema:

(camposanto)

Nada-me dicen. Sol inmenso. Esta sequía torrencial en los campos últimos de la muerte... Este sueño imantado y amarillo. La cal sobre la que se hacinan, lentas, las lagartijas.

Nada-me dicen. Pero, ¿toda esta luz es nada, aquí, si la pensamos con fe, si la miramos aturdidos? Reseca flor de agosto, paciente jardín, bajo este sol que todo lo deforma...

Nada-me dicen. Pero, ¿qué nos hace salir, medio desnudos, solos, a pleno sol, un día cualquiera como éste? Humilde cielo blanco que entre cuatro paredes ha dispuesto su gloria:

no acierto a descifrar sus signos. Reconozco aquí, todo a la luz posible, los destellos que alumbran en nosotros casi todas las noches...
Nada-me dicen. Pájaros, flores secas, el mar

un poco más allá, no lejos. Me parece todo -luz, tierra, cal, cielo, surco- la misma cosa, bajo este sol que todo lo somete.
¿Para qué habré salido de casa esta mañana?
(V. Valero, *Teoría solar*, 15)

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gallego, Vicente. 1996. *La plata de los días*. Madrid: Visor.
- García Berrio, Antonio. 1977. *Formación de la Teoría literaria moderna*. Vol. I. Madrid: Cupsa.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, María Teresa. 1988. *La Poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.
- García Martín, José Luis. 1988. *La generación de los ochenta*. Valencia: Mestral.
- 1992. *la poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento.
- García Montero, Luis. 1994. "Los argumentos de la realidad". *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación, 229-239.
- 1994a. "Una musa vestida con vaqueros". *Ínsula*, 565, 24-25.
- García-Posada, Miguel. 1996. *La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Crítica.
- González Rovira, Javier. 1996. "El monólogo dramático y el soliloquio en la lírica española". *Turia*, 37, junio, 33-50.

- Lanz, Juan José. 1994. "Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982". *Ínsula*, 565, 3-6.
- Martínez García, Francisco. 1991. *Gamoneda. Una poética temporalizada en el espacio leonés*. León: Universidad.
- Mayoral, José Antonio (comp.). 1987. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Oomen, Úrsula. 1975. "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en Mayoral, J. A. (comp.), 1987, 137-149.
- Palomero, Mari Pepa. 1987. *Poetas de los 70*. Madrid: Hiperión.
- Rodríguez, Ildelfonso. 1995. *Mis animales obligatorios*. Sevilla: Unicaja/Renacimiento.
- 1997. *Coplas del amo*. Barcelona: Icaria.
- Siles, Jaime. 1991. "Dinámica poética de la última década". *Revista de Occidente*, Julio-Agosto, núms. 122-123, 149-169.
- Suñén, Juan Carlos. 1994. "¿Crítica militante? Problemas de la poesía al filo del milenio". *Diablotexto*, 1, 13-27.
- 1997. *El hombro izquierdo*. Madrid: Visor.
- Valero, Vicente. 1992. *Teoría solar*. Madrid: Visor.
- Villena, Luis Antonio. 1986. *Postnovísimos*. Madrid: Visor.
- 1992. *Fin de siglo*. Madrid: Visor.