

Un engaño menor: las generaciones literarias¹

Antonio Jiménez Millán

13

Si he recurrido a un título de Philip Larkin -a su traducción en español²- para hablar de las generaciones literarias, es porque pienso en la carga de relativa falsedad que arrastra este término: un engaño menor, una verdad a medias, si se quiere. La aplicación sistemática y, a veces, torpe del método generacional ha desfigurado la historia de la literatura contemporánea, al menos en nuestro país. Lo que en principio era un criterio cultural derivado del pensamiento idealista, desde Dilthey a la fenomenología, se ha convertido en un pretexto para la simplificación (la crítica académica tiene mucho que ver en esto) y en algo peor: en una forma de encubrir el oportunismo y la propaganda fácil. Al fin y al cabo, en un espacio tan restringido como el de la poesía resulta cómodo, para muchos, guiarse por indicaciones de manual y antología. Manuel Vázquez Montalbán ya ironizaba sobre esto en su poética de los **Novísimos**: "...las antologías sí que se leen. Creo que a partir de ahora sólo escribiré antologías"³.

Contra la fiebre clasificadora han reaccionado los mismos poetas. Julio Llamazares, por ejemplo: "sorprende comprobar cómo la pasión onanista de los críticos, roto el andamiaje conceptual y pedagógico de las tendencias, las generaciones y los grupos, ha llegado al descubrimiento (¡) de la diversidad como único denominador común entre los poetas españoles menos viejos". Y Felipe Benítez Reyes: "A los poetas nuevos no sólo se nos exige que escribamos buenos poemas, sino que además nos inventemos unos rasgos generacionales"⁴.

¹La base de este artículo es una conferencia impartida en Nápoles en diciembre de 1991.

²**Un engaño menor**, traducción de Álvaro García, La Veleta, Granada, 1991.

³En J. M^a Castellet, **Nueve novísimos poetas españoles**, Barral ed., Barcelona, 1970, p. 60.

⁴En L. A. de Villena, **Postnovísimos**, Visor, Madrid, 1986, pp. 37 y 101.

Sobre las estrategias

Andrés Soria Olmedo ha señalado que la teoría de las generaciones es una más entre otras, con su parte de verdad y su engaño inevitable⁵. Desde hace tiempo se viene aceptando el término, impuesto en los manuales, aunque sólo para la literatura del siglo XX: el 98, el 27, parecen ya conceptos inamovibles, incluso el de generación del 50, y se recurre con frecuencia a la claridad metodológica o didáctica. Sin embargo, ¿qué legitimidad tiene hablar de una generación de los ochenta? Creo que ninguna, y voy a intentar demostrarlo.

Sabemos que el concepto de generación se implanta en la cultura española a raíz de la influencia de determinadas corrientes historicistas, cuyo origen se sitúa a finales del XIX, a través de Dilthey, sobre todo. Uno de los estudios fundamentales, en este sentido, fue el de Julius Petersen, para quien la historia literaria es, ante todo, la historia de unas generaciones que transparentan un “espíritu de época”; el método fue seguido por Hans Jeschke (**La Generación del 98 en España**), por Pedro Salinas, que lo aplicó también al 98, y, especialmente, por Ortega y Gasset y sus discípulos⁶. A Julián Marías se debe el asentamiento de la teoría de las generaciones como método histórico y el criterio que fija la duración de éstas en 15 años, aproximadamente.

14 Algunas de las antologías recientes aplican este sistema, no sin aburrirnos antes con amplias y banales disertaciones. José Luis García Martín, en la antología **Las voces y los ecos** (1980), dedica treinta páginas al *pleito de las generaciones* para llegar a la conclusión de que los poetas nacidos a partir de 1953 “continúan la estética de la generación anterior” (la de los **Novísimos**, se supone). En la antología siguiente, **La generación de los ochenta** (1988), ya no se discute el concepto. Una información supuestamente completa sobre las tendencias de la poesía actual sirve para justificar lo único cierto: los gustos del antólogo, sus filias y sus fobias. Nada nuevo. Por su parte, Luis Antonio de Villena elude en un principio, y con bastante habilidad, el problema teórico/metodológico de las generaciones y se inventa un título *à la page*, **Postnovísimos**, cuando en España se mantiene vivo el debate sobre la postmodernidad (después de los textos de Habermas, Lyotard y Baudrillard son traducidos los de Gianni Vattimo: en 1986, año en que aparece la antología de Villena, **El fin de la modernidad y Las aventuras de la diferencia**).

El propio L. A. de Villena sugiere expresamente las conexiones, aun con reservas: “Sabemos que postmodernidad es *pensiero debole* y que muchos de nuestros jóvenes poetas (...) aspiran a expresar un *pensiero forte*, es decir, una

⁵A. Soria Olmedo, “¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)”, **Lecturas del 27**, Universidad de Granada, Granada, 1980.

⁶*Op. cit.*, pp. 84-87.

coherente visión del mundo”⁷. En realidad, lo que parece interesar más al antólogo no es el *post*, sino el *novísimos*, tendencia a la que él fue adscrito -y en la que ejerció activa militancia- desde la aparición de la antología **Espejo del amor y de la muerte** y de su primer libro, **Sublime Solarium**, ambos de 1971⁸. Según él, la llamada generación novísima “fue *rupturista* porque rechazaba lo inmediatamente anterior (la generación del 50, quizá con la excepción amistosa de Gil de Biedma, quedaba en una curiosa zona de sombra, en un extraño *si es-no es*) y porque la estética que preconizaba, aunque acaso no nueva en cada uno de sus ingredientes detallados, resultaba *nueva* en aquel momento”. Una nueva poética resultante de la amalgama del “esteticismo decadente, formas surrealistas, relación con el cómic, el cine y los *mass-media*, construcción en elipsis del poema, interés por la rareza y lo (aparentemente) despersonalizado...”⁹. Este sería un *primer momento* de la estética novísima o *veneciana*, dominante entre los años 1966 y 1973: a partir de aquí, afirma Villena, se produce un giro, un proceso de individualización literaria, visible en libros como **Variaciones sobre un tema de La Bruyère** y **El azar objetivo**, de Guillermo Carnero, **Sepulcro en Tarquinia**, de Antonio Colinas, y **Narciso**, de Leopoldo María Panero. Así, “la aparición de la generación más nueva coincide cronológicamente con el giro de los novísimos hacia una poesía más personal”. Curiosa coincidencia, que lleva a una conclusión parecida a la de García Martín: “el nacimiento de los que serían postnovísimos tuvo que ser *continuista*. Si los novísimos rompieron, de entrada, con mucho de lo que les era inmediatamente anterior en poesía, no ocurre lo propio con sus sucesores. O por ser más exactos, su ruptura con el *venecianismo* (no estrepitosa, pero sí cierta) la habían hecho, más o menos ostensiblemente, los propios venecianos”¹⁰.

La argumentación parece perfecta -de hecho, es formalmente impecable-, y posee la lógica de quien sabe llevar la conversación a su terreno, pero tal vez cabrían algunos reparos, empezando por la supuesta ruptura de los novísimos. Da la impresión de que los poetas incluidos en la antología de Castellet o en **Espejo del amor y la muerte** (su equivalente madrileño) pretenden hacer tabla rasa con todo lo inmediatamente anterior, para enlazar con las vanguardias his-

⁷Villena, *Postnovísimos*, op. cit., p. 11.

⁸Y publicados en la misma editorial. “En 1971 -dice Luis Antonio de Villena- se publicaba **Sublime Solarium**, mi primer libro, en la misma línea de los poemas de la antología. Era ésta un esteticismo querido, amalgamado con *flashes* surrealistas, cultistas y decadentes”. Sobre su segundo libro, **Viaje a Bizancio** (1978), añade: “Allí el esteticismo cede (o varía) para mezclarse con el clasicismo... Y lo que suele llamarse *experiencia* comienza a notarse en los poemas. El libro es un viaje hacia la Belleza...” En J. L. García Martín, **Las voces y los ecos**, Júcar, Madrid, 1980, p. 111.

⁹*Postnovísimos*, op. cit., p. 12.

¹⁰*Ibid.*, p. 17.

tóricas (el surrealismo, con su vertiente hispánica: Larrea, el Lorca de **Poeta en Nueva York**), el 27 y los grupos marginales de postguerra (Postismo, "Cántico"). Recuérdese, por ejemplo, el balance arrasador que hacía Gimferrer de la poesía española reciente -sólo Larrea, Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo M^a Panero se salvaban de la quema- o sus declaraciones a Campbell en el libro **Infame turba**: "Creo que la separación entre poesía de vanguardia y poesía académica debe establecerse de modo tajante" (poesía *académica* era toda la escrita en la postguerra, exceptuando a Ory). Cuando de esto hace ya veinte años, se advierte que sólo rompían definitivamente con algo que habían superado sus predecesores del 50: una poesía de carácter existencialista, religiosa o no, más o menos *social*, que aún tiene sus epígonos. La acertada y profunda revisión crítica del llamado *grupo de los cincuenta* ha venido a demostrar que la ruptura, si es que tal cosa existe, se produjo entonces: no todo era *realismo objetivo* ni *literatura social* monótona y falta de recursos¹¹.

En segundo lugar, estimo más importantes en literatura las tradiciones que las generaciones; no tanto la Tradición en sentido amplio, el *continuum* de que hablaba Eliot, sino, más estrictamente, las distintas tradiciones contemporáneas. Voy a centrarme en una de ellas, que, en principio, encuentra su mayor arraigo en la literatura anglosajona, desde el propio Eliot, Auden, Spender, hasta Larkin. Una tradición de *poesía de la experiencia* cuyo primer referente se situaría en pleno romanticismo inglés, con la teoría de Wordsworth: "la poesía es la emoción recordada". Se afirma que la literatura española ha permanecido bastante ajena a esta tradición hasta que Luis Cernuda empezó a asimilarla en su obra, poética y ensayística, del exilio. Después, algunos poetas del 50, principalmente Jaime Gil de Biedma, continuarían en esa línea. No obstante, creo que puede establecerse, en un sentido más amplio, una tendencia en la poesía española del siglo XX que voy a caracterizar con unos términos extraídos de la crítica de Castellet sobre Josep Pla: *la razón narrativa*. Me refiero a la concepción del poema como una modalidad de relato, como un desarrollo particular de la experiencia, entendiendo ésta en su acepción más general, integradora de elementos biográficos, históricos y culturales. A partir de aquí sí se puede hablar de continuidad, pero no de los novísimos, ni siquiera del 50, sino de una tradición que iría desde Unamuno y los Machado hasta hoy, pasando por una buena parte de la poesía del 27 (el Salinas de los años treinta, Alberti, casi todo Cernuda,

¹¹Guillermo Carnero lo reconoce: "Castellet exageró la voluntad de ruptura que atribuyó a sus elegidos. Es evidente que la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el período 1950-1965", "Poesía de postguerra en lengua castellana", **Poesía**, n° 2, agosto-septiembre de 1978, p. 89. Sobre la revisión del 50, *vid.* "Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la Generación del 50", n° extraordinario de la revista **Olvidos de Granada**, junio de 1986, e **Ínsula**, n° 523-524, julio-agosto de 1990.

Aleixandre, a partir de **Historia del corazón**) y de la poesía de postguerra. Entre los poetas nacidos desde 1939 a 1953, es decir, la supuesta *generación del 70* o de los novísimos, hallaríamos numerosos ejemplos de lo que hemos llamado *razón narrativa*: Lázaro Santana (1940), Agustín Delgado (1941), Juan Luis Panero (1942), Ramón Irigoyen (1942), Francisco Bejarano (1945), José Infante (1946), Luis Javier Moreno (1947), Fernando Ortiz (1947), Eloy Sánchez Rosillo (1948), Francisco Castaño (1951), Abelardo Linares (1952)... Muchos de ellos son poetas meditativos, muy atentos al sentido del tiempo en conexión con la experiencia, en la línea de Cernuda, Brines, el primer Valente y Gil de Biedma; algunos -los menos- se valen de la sátira (Irigoyen) o de la mirada implacable hacia el presente (A. Delgado). La reflexión suele derivar hacia un tono elegíaco, perceptible en Sánchez Rosillo, Bejarano, Infante, y en poetas más jóvenes como Abelardo Linares (en su primer libro, **Mitos**, 1979), José Gutiérrez y algunos momentos de Juan Lamillar; la fugacidad de la juventud y la belleza, el valor del instante, son aspectos temáticos muy significativos de esta tendencia, a la que no es ajeno el impresionismo de J. M. Bonet o Andrés Trapiello.

No es sorprendente, pues, la buena acogida que tuvo la edición de la poesía completa de Juan Luis Panero (**Juegos para aplazar la muerte**, 1984), relativamente oscurecido hasta entonces por el protagonismo —incluso cinematográfico— de su hermano Leopoldo María.

En tercer lugar, y como advirtió Castellet en el prólogo de su antología, los novísimos no tienen coherencia de grupo; no es fácil encontrar el denominador común de su estética, ni puede ésta identificarse con el decadentismo culturalista que dio lugar al calificativo *venecianos*. El giro de los novísimos al que alude Luis Antonio de Villena afecta a Luis A. de Cuenca, a Jenaro Talens y a él mismo (tal vez, y con muchas reservas, a Jaime Siles), pero *no anticipa* nada; más bien son ellos los que se incorporan a la poesía de la experiencia. Luis Alberto de Cuenca, con **La caja de plata** (1985) y **El otro sueño** (1987), dos libros excelentes; Jenaro Talens, con **Tabula rasa** (1985) —el título ya es significativo— y **El sueño del origen y la muerte** (1988); L. A. de Villena, con **La muerte únicamente** (1984), aunque ya en **Hymnica** y en **Huir del invierno** hubiese indicios de esta nueva orientación¹².

Todos son títulos de los años ochenta. Vemos que la tendencia narrativa se ha

¹²Véase la respuesta de L. A. de Villena al cuestionario de la antología **Las voces y los ecos** (*op. cit.*, nota 7). Por su parte, Luis Alberto de Cuenca afirma que con **La caja de plata** “se produce una ruptura, porque hay mucho menos cultivo del culturalismo, del esteticismo, del decadentismo, y en cambio hay una mayor presencia de elementos más frescos, lo que he definido y titulado “La brisa de la calle”... Es más, incluso, hoy por hoy me encuentro más cercano a otras generaciones, como la de los 50, por ejemplo”. Entrevista en **Canente**, n° 8, Málaga, 1990.

convertido en una constante de la poesía publicada durante la última década, y en ella me voy a centrar. Podríamos indicar otras características, sin que se entiendan como *rasgos generacionales*:

1. Tono intimista, sin grandilocuencias ni efectos retóricos innecesarios. Parece que cuenta mucho aquella frase de Auden: "El poeta contemporáneo que levante la voz sonará a falso".

2. Ironía, inseparable del lirismo. Distanciamiento y culto al artificio, pero también emoción e intensidad.

3. Rigor formal. Preferencia por ritmos tradicionales, incluso por estrofas clásicas. Desconfianza de cualquier espontaneísmo.

4. Aprovechamiento de la tradición, pero no como un *collage* de citas; se intensifica el sentido de la intertextualidad.

5. Más atención a las artes plásticas que al cine (en J. Riechmann, L. J. Moreno, A. Muñoz Petisme...).

6. Descrédito de las utopías, salvo excepciones muy marcadas. Véanse, por ejemplo, el ensayo de Riechmann **Poesía practicable**, la dimensión ideológica de los textos incluidos como prólogo en "La otra sentimentalidad" o, en sentido opuesto, los poemas de **Europa**, de Martínez Mesanza.

Sin embargo, hablar de un relativo descrédito de las utopías —y aquí podríamos enlazar con determinados síntomas de la llamada *condición postmoderna*— no implica que toda la poesía reciente esté dominada por el conformismo. Por eso me parece muy arriesgado afirmar, como hace Jaime Siles en un artículo, que "la nueva poesía, por lo general y con muy pocas excepciones... renuncia a criticar el mundo"¹³.

La poesía en castellano. Constantes narrativas

El tono discursivo, dominante en la poesía publicada en los últimos años, ha sido sensiblemente modificado por algunos autores que, sin embargo, mantienen la constante de la narración. Es el caso de Justo Navarro (Granada, 1953). **Serie negra** fue el título de su primera colección de poemas, publicada a finales de los setenta. Antes de dedicarse casi exclusivamente a la novela (con excelentes resultados: **Hermana muerte**, **Accidentes íntimos**), Justo Navarro dio a conocer dos libros de poemas, **Los nadadores** y **Un aviador prevé su muerte** (Premio de la Crítica en 1987). A propósito de **Los nadadores**, Antonio Muñoz Molina hablaba de una narración oculta: "Buscamos en cada página de este libro los rastros de una historia... J. Navarro ha escrito una sigilosa novela". Estas observaciones pueden ser aplicadas también a **Un aviador prevé su muerte**,

¹³Jaime Siles, "Dinámica poética de la última década", *Revista de Occidente*, nº 122-123, julio-agosto de 1991, p. 168.

cuyo título, aparte de la referencia al poema de W. B. Yeats, nos sitúa en los avisos de “la escritura invisible de la muerte”: lo más próximo, lo intrascendente en apariencia, adquiere en estos poemas una importancia inusual, como si lo alumbrara una linterna en busca de mínimas huellas, indicios para reconstruir una trama oculta en la complejidad de las apariencias.

Delicada os avisa
la muerte. Por ejemplo: ese reposo
de la hora en que el agua lisa
es un gong silencioso.
(“Piscinas al final de la tarde”)

La luz, a veces débil y gélida, a veces intensa y cegadora en los toldos, nos da la tonalidad de las cosas “detenidas y oscuras”, se proyecta hacia espacios abiertos, impersonales (piscinas, estadios, aeródromos vacíos) o nos lleva a ambientes que oscilan entre la asepsia y la degradación: el orden siniestro de los hospitales, por ejemplo. La imagen de las aguas quietas se asocia en los poemas de Justo Navarro a una superficie que puede ser, al mismo tiempo, la página en blanco y el espejo donde aparece una figura que lleva nuestro nombre, esa especie de *doble* al que se dirigen las interrogaciones dispersas en **Los nadadores** y **Un aviador prevé su muerte** (su primera novela se titula **El doble del doble**). Su poesía es abundante en recursos técnicos: rimas difíciles, adjetivación y encabalgamientos poco usuales contribuyen a crear un estilo ajustado, construido con la rara precisión de quien domina su oficio y descubre la cercanía de lo insólito, la equívoca simplicidad de la costumbre.

En dos libros rigurosamente contruidos, **El buzo incorregible** (1988) y, sobre todo, **El precio de los días** (1991), José Carlos Rosales escoge la forma del diario para meditar sobre los efectos del paso del tiempo a través de visiones cotidianas:

Borroso se conserva en el pasado
ese temor sin límites que estorba
el uso de los sueños esbozados
con calor en las horas más innobles.
Escapar de ese clima sin ayuda
es labor imposible y el futuro
no se acerca aunque a veces se haya oído.
(“Uno de mayo, domingo”)

Una reflexión análoga encontramos en el poemario **Una oculta razón**, de

Álvaro Valverde (Plasencia, 1959). Aquí, la memoria esboza un territorio de límites difusos, una interrogación constante:

¿A qué precio he perdido para siempre
el orden que sostuve?
No acierto a desvelar lo que se oculta
tras la piedra arrojada a la maleza,
tras el ruido de pasos en la noche.

Javier Egea publicó dos libros excepcionales a comienzos de los ochenta: **Troppe mare** y **Paseo de los tristes**, textos claves en el reconocimiento de *la otra sentimentalidad*. **Troppe mare** es un libro que se sitúa en la experiencia de los límites para rozar, finalmente, la serenidad de quien se siente traspasado por un “oscuro escándalo de conciencia”, en palabras de Pier Paolo Pasolini. **Paseo de los tristes** elige el escenario urbano como referencia de la mayoría de los poemas; en él volvemos a encontrar un tratamiento del diario poético que implica un nuevo sentido de las relaciones intersubjetivas: otro romanticismo, al margen de la falsa eternidad de los sentimientos. En su siguiente libro, **Raro de luna** (1990), Javier Egea nos presenta otra vía de indagación en el lenguaje y en el inconsciente. Existe, en todo el libro, un ambiente misterioso muy acorde con las evocaciones del nocturno romántico, y se utilizan claves que pertenecen a una tradición muy específica: esa línea imaginaria que enlaza el romanticismo con algunos movimientos vanguardistas europeos, expresionismo y surrealismo principalmente. No es fácil situarse en ella, porque muchas veces ha servido como pretexto para justificar la pura insensatez. A través de una austeridad expresiva que conecta con cierta épica urbana, Javier Egea se adentra en un mundo simbólico aparentemente irracionalista: detrás de esas claves hay una rigurosa coherencia que unifica los distintos apartados del libro y, sobre todo, un nuevo tratamiento de lo cotidiano, de las relaciones de dominación que se derivan del mantenimiento, durante siglos, de una ideología familiar.

La concesión del premio Adonais de 1982 a **El jardín extranjero**, de Luis García Montero (Granada, 1958), no sólo vino a confirmar la valía indudable de un poeta joven, sino que también facilitó la difusión de una de las escasas propuestas teóricas surgidas en los ochenta: *la otra sentimentalidad*. Luis García Montero había obtenido el premio García Lorca con su primer libro, **Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn**, conjunto de poemas en prosa encabezados por citas de autores de novela negra (Chandler, Hammet, Mc Coy, Donleavy, Ross Macdonald). No es un dato anecdótico: estos poemas remiten a la indagación del detective, del *hombre de la multitud* que pasa inadvertido e intenta ordenar los hechos a partir del desorden de las apariencias. En un principio,

García Montero asume esa investigación sobre lo privado contando con el psicoanálisis. Existía en Granada una línea de investigación sobre la literatura que se basaba en las conexiones entre ideología e historia y que se trasladó, también, a una nueva forma de plantearse la escritura. El libro **La mala crianza** (1974), de Álvaro Salvador, utilizaba elementos y técnicas afines a la poesía de los novísimos, desde la música *beat* al automatismo descriptivo, pero con un proyecto ideológico diferente, consolidado en la reflexión teórica de **Las cortezas del fruto** (1980), donde la poética es entendida como materia, es decir, como cuerpo histórico (Marx) y como cuerpo erótico (Freud). En el prólogo a este libro, el profesor Juan Carlos Rodríguez formula expresamente el punto de partida de *la otra sentimentalidad*: “En definitiva, transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos equivale a transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase”¹⁴.

Álvaro Salvador y Luis García Montero elaboran en común el libro **Tristia** (1982), firmado con el nombre de Álvaro Montero¹⁵, una especie de heterónimo a través del cual los dos poetas querían cuestionar el mito de la subjetividad creadora. En 1983, A. Salvador, García Montero y J. Egea publican una breve edición, **La otra sentimentalidad**, con dos textos programáticos que, después de remitir a las palabras de Juan de Mairena/Antonio Machado (una nueva poesía llevaría consigo no una nueva sensibilidad, sino una nueva sentimentalidad), proponen la ruptura con las dicotomías tradicionales del discurso poético (intimidad/historia, razón/sensibilidad, comunicación/conocimiento) para escribir y vivir los sentimientos desde otra moral. Sólo desde la conciencia de que la poesía es un artificio, un “teatro de operaciones” –parafraseando a Martínez Sarrión–, sólo desde la distancia se puede abordar el análisis de los sentimientos, “volver sobre los lugares sagrados como si fuesen simples escenarios, utilizar sus símbolos hasta convertirlos en metáforas de nuestra historia”¹⁶. Vemos también una forma peculiar de entender la tradición literaria: “Todo lo admitido por el recuerdo forma parte del presente”, escribe García Montero. Los poemas de **El jardín extranjero** (de nuevo Pasolini al fondo: el comienzo de **Le ceneri di Gramsci**) se orientan en tres direcciones: la reflexión histórica sobre un tiempo y una ciudad, el tratamiento de la experiencia amorosa, constante en libros posteriores como **Diario cómplice** y **Las flores del frío**, y el homenaje literario,

¹⁴Juan Carlos Rodríguez, “La guarida inútil”, prólogo a **Las cortezas del fruto**, de Álvaro Salvador, Ayuso, Madrid, 1980, p. 20.

¹⁵Y no como escribe García Martín, erróneamente (?): “(García Montero) ha jugado a la invención heteronímica (ese Álvaro Salvador)...” **La generación de los ochenta**, Mestral, Valencia, 1988, p. 38.

¹⁶**La otra sentimentalidad**, Ed. Don Quijote, Granada, 1983, p. 15.

Yo sé que su regreso
es el nuestro sin duda. Porque con voz humana,
como marinos viejos,
sobre el desdibujado dolor de sus espaldas,
vendrán para decirnos:
 es el tiempo
dejémonos volver con la marea.
("Invitación al regreso")

Las flores del frío (1991), su mejor libro hasta el momento, escoge la referencia baudelairiana para centrarse en la situación desolada del habitante de las ciudades. Es el núcleo temático de las canciones de la primera sección:

Pero el alba tampoco es otra cosa.
No hay nada más. El miedo
a levantarse de la silla
y el tráfico muy lento, derruido,
y los portales hechos de ceniza,
y los pasos en hueco,
y el estupor cansado de las lámparas.
("Canción impura")

Los poemas narrativos extensos ahondan en la reflexión autobiográfica (“Casa en ruinas”) o proyectan una mirada diferente hacia el tema amoroso (“Tienda de muebles”, “Versión libre de la inmortalidad”...). La síntesis entre la memoria personal y la memoria histórica y el uso de procedimientos narrativos

definen libros como **El agua de noviembre** (1985), de Álvaro Salvador, mis dos poemarios **Restos de niebla** (1983) y **Ventanas sobre el bosque** (1987), **Un caso sencillo** (1986) y **El corazón azul del alumbrado** (1991), de Benjamín Prado; en una vertiente más intimista, **Los días laborables** (1988), de Inmaculada Mengibar, **La guerra de los treinta años** y **La dama errante**, de M^a Ángeles Mora, y **Septiembre**, de Luis Muñoz (Granada, 1966), uno de los autores jóvenes más valiosos en el panorama de la poesía española actual. Luis Muñoz, traductor de Ungaretti y Montale, consigue crear en su libro un ambiente de evocaciones que relativizan el tiempo y la experiencia:

No existen las ciudades,
sino el afán de un cuerpo,
el sueño de las calles que persigues,
el pulso que sacude otros paisajes,
los pasos que deciden la distancia.
("Lisboa")

En **Problemas de doblaje** (1990), Aurora Luque integra los mitos clásicos y los *topoi* en un discurso muy característico de la sensibilidad postmoderna, que se plantea los desajustes entre realidad y lenguaje. Véase, por ejemplo, su poema "Fin de siglo":

-Querido fin de siglo,
ven como Mefistófeles.
Vendería mi alma por exprimir tus horas,
tus mensajes oscuros y tu disarmonía.

Tendrás un réquiem ebrio de poemas
entumecidos,
cierto sabor a seda de corbata
y una agonía triste como un tango
para oyentes dormidos:
a media luz los vasos
-turbios como tu historia-
que nadie beberá.

La desconfianza en el valor de la espontaneidad –tan celebrada en otro tiempo–, es inseparable de la conciencia de la tradición y de la necesidad de *construir* el poema. Casi todas las declaraciones recientes destacan el sentido de convención, de artificio, inherente a la poesía contemporánea. "Más que nunca, la poe-

sía aparece como un ejercicio consciente sobre la propia poesía, y sólo se puede atrapar al lector responsable ofreciéndole una distancia”, escribe Luis García Montero. Y Felipe Benítez Reyes: “Creo que en un poema la emoción debe ser fingida (...) he perdido esa superstición según la cual el poeta ha de dejar su vida en el papel. He pasado de entender la poesía como una confesión a entenderla como un género de ficción”¹⁷. Felipe Benítez (Rota, 1960) esbozó en su primer libro, **Paraíso manuscrito** (1982), los temas y procedimientos que después iba a desarrollar en **Los vanos mundos** (1985), **La mala compañía** y **Pruebas de autor**, ambos de 1989. Hay una ambigüedad fundamental en los planteamientos que Benítez Reyes realiza desde su propia poesía: el arte (o la literatura) no deben confundirse con la vida ni tienen por qué *reproducirla* en el sentido más literal, pero siempre se refieren a ella, inevitablemente. Así, crea una sensación de irrealidad, un *hermoso fingir* que no es falso, puesto que no supone una sinceridad mal entendida. Los malos poemas, ya se sabe, están llenos de buenas intenciones, en general muy sinceras. No es extraño que se mencione el sentido común —y ello nos recuerda la complicidad Ferrater-Gil de Biedma contra el irracionalismo—: “Me parece imprescindible, escribe F. Benítez, que un poema se asiente sobre el más abstracto de los sentidos, el *sentido común*... y que a partir de ahí, llegada la ocasión, nos contemos las mayores mentiras y los más divertidos disparates, si fuese del gusto”¹⁸.

Vanos mundos, mas no sólo imaginarios: de nuevo la experiencia real juega un papel tan importante como las lecturas o las reflexiones sobre el hecho de escribir. Llama la atención, en su poesía, el tratamiento de tópicos literarios, románticos y modernistas (“Elogio de la naturaleza”, “La luna”), legendarios (“La bala de plata”) o simplemente motivados por la imaginería de la aventura y los viajes (“El atlas”, “Elegía”), así como la habilidad con que el autor recurre a determinadas claves literarias, a situaciones conocidas que aquí adquieren un sentido original y preciso, desde la pérdida amorosa (tema de un espléndido poema de **Los vanos mundos**, “Advertencia”: “...Y aprende que la vida tiene un precio/ que no puedes pagar continuamente./ Y aprende dignidad en tu derrota/ agradeciendo a quien te quiso/ el regalo fugaz de su hermosura.”), hasta el final de la juventud o el desgaste ocasionado por el tiempo. Los poemas de Felipe Benítez logran interesantes aciertos de expresión conceptual dentro de un excelente desarrollo discursivo. Si los tres primeros libros ofrecen una extensa metáfora del desencanto, del *final de la fiesta*, los poemas más recientes (“El artificio”, “El mapa falsificado”), incluidos en **Sombras particulares** (1992), confirman la orientación hacia una escritura en la que se imponen definitivamente el

¹⁷Postnovísimos, *op. cit.*, pp. 75 y 100.

¹⁸La generación de los ochenta, *op. cit.*, p. 201.

distanciamiento y las constantes reflexivas, incluso metapoéticas, aunque en un sentido muy diferente al que se observa en los libros de Carnero, Talens o el mismo Gimferrer. Esas constantes reflexivas distinguen también a Abelardo Linares (1952) y a Juan Lamillar (1957). En sus tres libros publicados (**Mitos**, 1979; **Sombras**, 1986; **Espejos**, 1991) Abelardo Linares evoluciona desde una dimensión culturalista a un discurso que, “como en un juego de espejos, mediante contrastes de conceptos y tejiendo múltiples relaciones internas, enlaza con los grandes temas de la modernidad”¹⁹. El primer poema de **Sombras** nos plantea una cuestión fundamental en el panorama que estamos describiendo: “¿Cómo hablar de sí mismo?”:

¿Cómo hablar de sí mismo, cómo presentar
mi verdad sin que algo me traicione?
...¿Cómo huir de las grandes palabras
sin que me huya todo lo grande que hay en ellas?

En varios poemas del libro **Espejos** hallamos otro tema importante: la identidad y sus límites. Se interfieren la realidad, el sueño y la alucinación en un ambiente de misteriosas sugerencias: “En los espejos/ quise mirar mi rostro, pero era el de mi padre/ el que veía en ellos. *¿Al fin te has dado cuenta?! ¿De qué?*, le pregunté. *De que eres un sueño, / hijo mío*”. O en “Hotel Reforma. Habitación 952”:

...Los tres hombres
hacia la luz volvieron su mirada.
Con claridad alcancé a ver sus rostros:
los rostros de los tres eran el mío.

Juan Lamillar, autor de cinco libros entre los que destacan **Interiores** (1986), **Música oscura** (1989) y **El arte de las sombras** (1991), define su poesía como “una manera de rescatar el instante, de construir otra realidad”. La elegancia de estilo y el ritmo no sometido a distorsiones son rasgos que caracterizan formalmente a la poesía de Lamillar, en la que prevalece una discreta evocación melancólica:

Toda luz aquí es falsa.
Ilumina tan sólo esta bahía
el recuerdo difuso del naufragio.

¹⁹Víctor García de la Concha, “**Espejos (1986-1991)**”, **ABC Literario**, 28-2-92, p. 8.

Todo mar, todo sol, son ilusorios.
Apenas en la playa
se detiene la luz con su impostura,
rompe el azul del mar con su espejismo.
("Naufragio")

26 El uso de *palabras de familia* contribuye al intento de generalizar experiencias particulares y de alcanzar, así, un mayor grado de comunicación. Vicente Gallego (Valencia, 1963) prefiere, de acuerdo con Francisco Brines, "aquella poesía que se ejercita con afán de conocimiento, y aquella que hace revivir la pasión de la vida". En sus libros **La luz, de otra manera** y **Los ojos del extraño**, y en **La coleccionista**, de Juan Pablo Zapater, la memoria rescata la intensidad de la experiencia erótica: "Bailabas junto a mí canciones viejas,/ antiguos éxitos de algún verano/ que escucho por azar. Para el recuerdo/ ningún guardián tan fiel como la música./ Yo era un niño asombrado por tu cuerpo/ .../ Aprendí ciertos juegos a tu lado,/ el frío que amenaza tras la fiesta,/ y algunos trucos, casi siempre sucios,/ para fingir calor antes del alba." ("Las mujeres y las armas", en **Los ojos del extraño**). El sentido elegíaco se acentúa en **Las ocasiones perdidas**, del también valenciano Miguel Mas (1955), y en **La luz grabada**, de Francisco Ruiz Noguera (1951), poeta que demuestra un gran conocimiento de la tradición clásica. Las referencias urbanas y el tono coloquial prevalecen en libros muy recientes como **Una extraña ciudad**, de José Mateos, **Cuento de invierno**, de J. M. Benítez Ariza, **La noche junto al álbum**, de Álvaro García, y **El amigo imaginario**, de José Antonio Mesa Toré (Málaga, 1963), que muestra imágenes sucesivas de la construcción del personaje poético hasta llegar al presente, vivido desde la inquietud de una pasión que se afirma entre todas las dudas y muy pocas certezas:

No sabe bien si el tiempo se recobra o se pierde
y acaso -piensa ahora- en esa duda
esté la madurez..."

Ironía y parodia

De las diferentes poéticas de la modernidad puede extraerse la conclusión de que la poesía, como ejercicio de la inteligencia, se ha apoyado frecuentemente en la ironía. Octavio Paz nombraba la analogía y la ironía como elementos constitutivos del discurso contemporáneo: la poesía moderna se cuestiona a sí misma a partir de la disolución del romanticismo, no ya con Baudelaire, sino con Heine. En la obra del poeta alemán, el tema del *mundo como escena* se plantea en unos términos que destruyen la confianza en la armonía de un todo indivisible, tanto

en la naturaleza como en la historia. Hans Robert Jauss analizó esa destrucción irónica de la idealidad romántica, el reconocimiento provocativo de una realidad dominada por contradicciones que el arte, en su sentido de armonía clásica, no podía superar²⁰.

Bécquer fue consciente de ello y, sin embargo, la ironía no ha sido moneda corriente en nuestra literatura contemporánea, y menos en la poesía del siglo XX, si exceptuamos parte de la obra de Manuel Machado, de José Moreno Villa y, por supuesto, a algunos poetas del 50: Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma. Después de ellos, -y se podría decir que en línea directa con ellos-, muchos autores han utilizado el humor, la parodia e incluso el pastiche como recursos expresivos. Paródicos son, por ejemplo, algunos títulos de Javier Salvago (**La destrucción o el humor**), de Jon Juaristi (**Diario del poeta recién cansado, Arte de marear**) o de Luis García Montero ("Coplas a la muerte de su colega"). Humorísticos pueden considerarse el del primer libro de Carlos Marzal, **El último de la fiesta**, y el de muchos poemas: "Nunca vendrá la tuna", del libro de Leopoldo Alas, **Los palcos**, por ejemplo.

Javier Salvago (Paradas, Sevilla, 1950) ha construido prácticamente todos sus libros valiéndose del recurso a la ironía. En **La destrucción o el humor**, la paráfrasis del célebre título de Aleixandre establece una identidad tan relativa como ambigua, porque el humor, más que destrucción, es una forma paciente, casi estoica, de supervivencia:

He pasado de largo casi siempre
ante el amor, y eso algún día se paga.
Cuántas veces me he dicho:
-No hay prisa,
ya le abriré mañana-.
Pero mañana es hoy, y ahora sucede
que cae la noche y sé lo que me aguarda:
mi habitación, la soledad y el frío.
¿Comprende usted, al fin, por qué sonrío?
Sólo el humor me salva.
("Achaques de solitario")

Javier Salvago prescinde por completo de esa retórica tan al uso en la poesía española inmediatamente posterior a la publicación de **Nueve Novísimos**; sus poemas consiguen una difícil sencillez que sólo se alcanza a base de sabiduría literaria y habilidad técnica, perceptible en la condensación de los poemas bre-

²⁰La literatura como provocación, Península, Barcelona, 1976.

ves, pero también en el empleo de formas tan artificiosas como la sextina. El aprendizaje en una tradición marcadamente andaluza (Bécquer, los Machado) hace que el ritmo y la musicalidad sean fundamentales en su obra, continuada en los libros **En la perfecta edad** (1982), **Variaciones y reincidencias** (1985), **Volverlo a intentar** (1989) y **Los mejores años** (1991).

La construcción rigurosa del poema y la vuelta al estrofismo clásico distinguen también a la poesía de Jon Juaristi (Bilbao, 1951), cuya desconfianza de la intuición y de la irracionalidad quedan patentes en su poética de 1987: "Conozco bien la poesía romántica europea y de sobra está decir que me disgusta; en particular, la de los visionarios. Pretendo hacer una obra lo más impersonal e intelectualista posible. Vivo, en fin, en un país que adora las emociones fuertes, y así nos va". El propio Juaristi alude a una tradición muy peculiar, la del País Vasco, situada "en los márgenes de la latinidad"²¹, desde Unamuno a Blas de Otero y Gabriel Aresti, y a una situación histórica en permanente conflicto, incluso lingüístico:

Jamás, sobre esta tierra de cristianos,
volveré a hablar en vuestro ingrato euskera.
("Euskadi, 1984")

28

Pocos poetas han utilizado el sarcasmo y la parodia con el atrevimiento -y el desenfado- de Jon Juaristi. Véase el pastiche lorquiano de "La casada infiel":

Yo me la llevé a la playa
la noche de Aberri Eguna,
pero tenía marido
y era de Herri Batasuna.

O el poema "Il miglior fabbro", incluido en **Suma de varia intención** (1987): "Siempre lo dije y fui -creo- sincero:/ Unamuno el primero/ y después Blas de Otero./ A lo hecho, pecho. Apelo ahora al derecho/ de cambiar de canal:/ Tú eras el más grande,/ Marcial." La tendencia a emplear rimas agudas, que suelen evitarse en el verso castellano, acentúa el efecto irónico de otros poemas de Juaristi como "Los tristes campos de Troya", de **Arte de marear** (1988), memorable recuento de la vida en el ejército, o "Intento formular mi experiencia de la poesía civil", de **Los paisajes domésticos** (1992), homenaje explícito a Gil de Biedma. También destacaremos la breve pero intensa **Obra poética completa** (1991), de Germán Yanke (Bilbao, 1955), donde encontramos esta "Historia de

²¹En **Reverso**, nº 1, Bilbao, 1989.

la poesía”:

La ciencia hincha y el amor edifica,
escribió el gran poeta Paulo de Tarso, que lo fue todo:
pagano y cristiano, judío y romano,
teólogo y explorador de los desórdenes humanos
y, sobre todo, experimentado en trompazos.
Y esto último es, en resumen, la historia de la poesía.

La referencia a modelos de la tradición clásica es importante en la poesía de Francisco Castaño (Salamanca, 1951), autor de **El decorado y la naturaleza** (1987) y **Fragmentos de un discurso enamorado** (1990). Su última entrega, **El vuelo de los últimos vencejos o arte de madurar (Epístola otoñal a Jon Juaristi)**, es un extenso poema en tercetos encadenados -como la **Epístola moral a Fabio**- en el que no faltan el humor ni la ironía: “...Que no eres tú de los que buscan sombra/ cuando calienta el sol allá en Vizcaya”.

En este sentido, conviene recordar la actualización de la estrofa manriqueña que hizo Luis García Montero, parodiando el tópico del *Ubi sunt*:

¿Qué se hizo Marilyn?
¿Aquellos Beatles de antaño,
qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto sinfín
de galanes que en un año
nos vendieron?
Y los tunos, los toreros,
los cantantes de revista
en el olvido;
las folklóricas primero,
el marqués y la corista,
¿dónde han ido?
(**Rimado de ciudad**)

29

Otra forma de actualización irónica es la que lleva a cabo Amalia Bautista en su libro **Cárcel de Amor** (1988). Se trata, en este caso, de personajes femeninos históricos o legendarios (Judit, Margarita de Provenza, Galatea):

...Tú no te creíste
ni una palabra de esta historia, pero
yo me lleno de angustia y de tristeza

aunque quiera evitarlo, si recuerdo
al cíclope del Parque del Oeste.

A veces, la ironía se convierte en el factor que da coherencia a todo un libro, como ocurre en **El último de la fiesta**, de Carlos Marzal (Valencia, 1961).

En este libro publicado en 1987, encontramos una apuesta vitalista (“Que el olvido y la muerte, que el tiempo y el dolor/ formen por esta vez en el bando vencido”) sostenida por un personaje poético que oscila entre el placer y el desencanto, entre la euforia y la resaca. Marzal nos sitúa en escenarios urbanos y refugios nocturnos, haciendo gala de una considerable habilidad descriptiva, así como de un gran dominio de las *voces* que intervienen en el poema (véanse, por ejemplo, “Nostalgia de la barra americana”, “Tríptico” o “In memoriam C. M.”). Uno de los textos de la última sección del libro, el que lleva por título “Las buenas intenciones”, es una inteligente poética:

Se me ocurre, además, que trato de dar cuenta
de una vida moral, es decir, reflexiva,
mediante un personaje que vive en los poemas.

(...)

Aspiro a escribir bien y trato de ser claro.
Cuido el metro y la rima, pero no me esclavizan;
es fácil que la forma se convierta en obstáculo
para que nos entiendan...

Carlos Marzal se declara partidario de “aquellos que construyen con emoción su obra/ y hacen del arte vida”, para terminar constatando la relatividad de cualquier poética, el más que posible desfase entre intenciones y resultados: “Con ella se demuestra que son distintas cosas/ lo que se quiere hacer y lo que al fin se hace”.

El segundo libro de Marzal, **La vida de frontera** (1991), confirma, con un apreciable cambio de registros, la trayectoria de uno de los poetas más interesantes en la actualidad.

El componente irónico juega un papel importante en la obra de poetas como Leopoldo Alas, Álvaro García, J. A. Mesa Toré, Rafael Inglada, Esther Morillas o Francisco Fortuny.

En **La noche junto al álbum** (1989), de Álvaro García, encontramos una ironía situacional muy relacionada con la preferencia por el detalle; el humor y el ingenio nos revelan a un buen conocedor de Ramón Gómez de la Serna y de

algunos modernistas tardíos (López Velarde, Luis Carlos López)²²:

...o lo que fue la vida, lejos, rara,
en un país de insomnio y de sobrinos.

La ironía funciona como contrapunto necesario de la pasión en **El amigo imaginario** (1991), de José Antonio Mesa Toré, especialmente en los poemas “Balance”, “Ti voglio bene” y “Sábado”:

No sé si son de amor o simple taquicardia
estos latidos bravos...

También en un libro lleno de coloquialismos: **Usted** (1986), de Almudena Guzmán (Madrid, 1964). Al utilizar sistemáticamente la rima y recuperar formas clásicas, otros autores refuerzan el efecto irónico. Ello se advierte en algunos poemas de Rafael Inglada, que se sitúa en la línea de experimentación marcada por Antonio Carvajal y Justo Navarro, y en la escritura más reciente de Francisco Fortuny, con el empleo frecuente de homofonías y neologismos:

...y dame un traje de exitoso macho,
dame un disfraz de triunfador fantoche
que me haga rojo sólo en el gazpacho
y negro sólo en luto por la noche,
que ya estoy harto de que a troche y moche
se me tache de chulo y de borracho...
(Cielo rasante)

31

Una dimensión diferente es la que encontramos en los primeros libros de José Ramón Ripoll, más atentos a la crítica de situaciones históricas. Llamen la atención en **La Tauromaquia** (1980) el empleo sistemático del *collage* y la doble referencia a Goya y, en segundo plano, al *esperpento* de Valle-Inclán; un poema de este libro recuerda a Julián Grimau, víctima de la dictadura franquista, y termina así: “(Generalmente, ante tales faenas,/ se conceden dos orejas y rabo/ o un aumento de grado en el ejército)”.

²²Véase su poética en **La generación de los ochenta**: “Las diversiones, en poesía, son casi siempre de índole lingüística (...). No deja de ser curioso cómo a nuestros amigos les pueden divertir justamente los versos en que más riesgo autobiográfico depositamos” (*op. cit.*, p. 286). Álvaro García ha hecho una interesante recuperación de los sonetos de Pedro Luis de Gálvez en la colección Newmann, de Málaga.

Entre las voces más destacadas de la poesía española en los ochenta está, sin duda, Ana Rosetti. Sus libros **-Los devaneos de Erato (1980), Devocionario (1986), Indicios vehementes (1985)-** se distinguen por una gran riqueza, casi barroca, de vocabulario e imágenes; el tratamiento del erotismo pasa por una hábil recuperación de figuras y contenidos religiosos, incluso litúrgicos (“Del oratorio al boudoir galante sólo un paso”, ha escrito Pablo García Baena), en la que cuenta mucho el sentido del humor. Así, en el poema “Pasión y martirio de la devota de San Francisco de Catania (en el siglo, Franco Battiato)”, incluido en la antología **Yesterday (1988)**:

Despojada de toda voluntad,
salvo la de perderse, hizo colas larguísimas
en la Escuela de Idiomas sólo por adorarlo
en italiano. Pintó jaculatorias
-voglio te- por el metro. De Interflora a Interflora
fue fundiendo su Visa...

Poesía en catalán y en gallego

La literatura catalana de nuestro siglo cuenta con poetas que están a la altura de la moderna tradición literaria europea; baste recordar a Carner, Riba, Foix, Espriu, Vinyoli, Ferrater o Manent. A partir de los sesenta y, sobre todo, de la normalización lingüística establecida al final de la dictadura, la cultura catalana fue superando esas limitaciones a las que se refería Castellet: “Le falta al escritor catalán un ámbito cultural, un mundo circundante en el que todas sus dimensiones sean expresas y directamente aprehensibles en catalán”²³. Durante las dos últimas décadas, editoriales, revistas y otras iniciativas culturales han llenado ese vacío, y el apoyo institucional ha sido importante, aunque no debemos olvidar que muchos poetas catalanes o establecidos en Cataluña se expresan en castellano: por ejemplo, José Ángel Cilleruelo (Barcelona, 1961), que en una poética habla de su preferencia por “la temática de la ciudad y de las relaciones duras y difíciles”²⁴, Federico Gallego Ripoll, Concha García, Jordi Virallonga o José Carlos Cataño. Un hecho importante es la aparición en Barcelona del libro **Ciudad del hombre: Nueva York**, de J. M. Fonollosa, por la diferencia y la radicalidad de sus planteamientos. También es destacable la obra poética del novelista Jesús Ferrero, publicada en la editorial Pamiela. Cabe destacar también la labor de colecciones como Dama Ginebra, editada con la ayuda del Estudi General de Lleida, que ha publicado a poetas jóvenes como Tomás Cano,

²³“Notas sobre la situación actual del escritor catalán”, **Ínsula**, nº 95. Recogido en el nº 499-500 de la revista, p. 56.

²⁴En **La generación de los ochenta**, *op. cit.*, p. 216. Su obra poética está recogida en **El don impuro (1977-1988)**.

Joaquín Ríos, Alfonso Sánchez Rodríguez, Eduardo López Truco, Lorenzo Plana y Daniel Gil, o Bauma en Barcelona, donde han publicado, entre otros, Esther Zarraluki y Juan Francisco Martín Gil.

No voy a tratar aquí los conflictos derivados del bilingüismo. Señalaremos cómo algunos poetas que empezaron a escribir en castellano han continuado su obra en catalán: Pere Gimferrer, Joan Margarit. Desde un punto de vista estrictamente literario, Joaquim Marco y Jaume Pont se refieren a un "auténtico cambio de signo en la poesía catalana, tras la crisis del *realismo crítico*"²⁵. En este panorama se sitúa la obra de Joan Margarit (1938), Francesc Parcerisas (1944), Jaume Pont (1947), Pere Rovira (1947), el valenciano Josep Piera (1947) y Àlex Susanna (1957). **Distàncies** y **Cartes marcades** (Rovira), **L'edat d'or** (Parcerisas), **Llum de pluja** y **Edat roja** (Margarit), **Memòria del cos** y **El darrer sol** (Àlex Susanna), son libros que enlazan con esa tradición de poesía en lengua catalana que se inicia con Josep Carner y alcanza sus mejores momentos en la obra de Joan Vinyoli y Gabriel Ferrater.

Los poemas de **Distàncies** (1981) y **Cartes marcades** (1988), de Pere Rovira, van descubriendo una actitud vitalista en la que cuenta mucho la reflexión sobre el paso del tiempo y sobre la experiencia amorosa. Ironía y romanticismo resultan inseparables de una capacidad de observación que define la actitud moral del poeta frente a una galería de arquetipos sociales, no sólo literarios; por otra parte, el empleo del monólogo dramático, que Robert Langbaum señaló como una constante de la poesía de la experiencia, le sirve a Rovira para recrear personajes enfrentados a una realidad hostil. En la escritura más reciente, Pere Rovira ha ido acentuando el tono satírico, sin abandonar la sobriedad inteligente y el rigor formal que le caracterizan.

La crítica ha hablado de *sensualidad mediterránea* a propósito de los poemas de Àlex Susanna. Después de algunos experimentos iniciales, cercanos al surrealismo, la voz poética de Àlex Susanna se afianza a través de un estilo discursivo que sustenta sus mejores libros: **Memòria del cos**, **Els dies antics**, **El darrer sol**, **Palau d'hivern** y **Les anelles dels anys**. El distanciamiento y la ironía vuelven a desempeñar aquí un papel fundamental, igual que en la poesía castellana. De nuevo encontramos la formulación de una poética desde el interior del poema, como ocurría en **Los vanos mundos**, de Felipe Benítez, **Diario Cómplice**, de Luis García Montero, o **Suma de varia intención**, de Jon Juaristi: escribir es algo que, en todo caso, distrae mucho, aunque nunca se sabe si mereció la pena dedicarle tanto tiempo. La poesía de Àlex Susanna suele mezclar el hedonismo y la elegía, casi siempre a través de la memoria. Los recuerdos se trasladan a imágenes que se perfilan en paisajes luminosos y que suelen remitir a una idea central: el cuerpo como forma de conocimiento. En **Palau d'hivern** (1987), el poeta se adentra en la ciudad-laberinto (Venecia) utilizando la metá-

²⁵J. Marco y J. Pont, **La nueva poesía catalana**, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, p. 9 y ss.

fora de un cuerpo al que se conoce sin prisa y, al final, percibe una sensación de extrañeza, de alejamiento definitivo.

Una antología publicada por Basilio Losada en 1971, **Poetas gallegos de postguerra**, contribuyó decisivamente al conocimiento de la poesía gallega, desde Xosé Neira Vilas (1928) a Arcadio López-Casanova (1942) en el resto de la Península. En los últimos años, otras recopilaciones se han encargado de difundir la aportación de los más jóvenes, entre los que podríamos citar a Xavier Rodríguez Baixeras, Xosé M^a Álvarez-Cáccamo, César Antonio Molina, Xulio López Valcárcel, Claudio Rodríguez Fer, Ramiro Fonte, Manuel Rivas, Pilar Pallarés, Manuel Forcadela, Miguel Anxo Fernán-Vello... Tampoco existen en la nueva poesía gallega unos rasgos generacionales precisos, aunque sí se ha aludido a unas constantes que no son muy distintas a las de la poesía publicada en castellano o en catalán durante la década de los ochenta: culturalismo e intertextualidad, interés por el tema amoroso, preocupación por los aspectos formales, síntesis de tradición y modernidad²⁶.

En la línea de la poesía de la experiencia que venimos analizando, destacan Xosé María Álvarez Cáccamo (Vigo, 1950) y Ramiro Fonte (Pontedeume, 1957). Álvarez Cáccamo es autor de **Praia das furnas** (1983), **Arquitecturas de cinza** (1985), **Luminoso lugar de abatimento** (1987), **Cimo das idades tristes** (1989) y **O lume branco** (1991), entre otros títulos. Para él, la poesía es, ante todo, búsqueda de significados inéditos: la invención de un mundo semántico. En una poética publicada en 1986 se declara contrario al hermetismo: "Creo que devemos plantexar-nos de novo a cuestión da funcionalidade comunicativa da poesía e esquecer un puoco certa teima de trascendentalismo autónomo do texto que veu suceder à preocupación polos aspectos sociais da arte"²⁷. Ramiro Fonte ha publicado **As cidades da nada** (1983), **Designium** (1984), **Pensar na tempestade** (1986), **Pasa un segredo** (1988) y **Adeus Norte** (1991). Un comentario del autor sobre este último libro -habría que añadir la **Escolma poética** publicada en Granada²⁸- nos acerca a las claves de toda su producción anterior: "Quixen poñer a proba certas reflexións que proveñen da moderna tradición dos románticos europeos, así a posibilidade de procurar, de novo, o lugar da inocencia como ámbito do poético; a fractura dos grandes cantos e a necesidade da súa

²⁶Luciano Rodríguez Gómez, **Desde a palabra, doce voces. Nova poesía galega**, Sotelo Blanco Edicións, Barcelona, 1986, pp. 27-29.

²⁷**Desde a palabra...**, p. 37.

²⁸En la colección Maillot Amarillo, Granada, 1990. En el prólogo, Luis García Montero se refiere a "una llamativa conexión, amistosa y libresca, entre poetas de lengua española, catalana, gallega y vasca". La colección, abierta a poetas de las distintas nacionalidades del estado español, igual que la malagueña Sinera, ha publicado antologías de Ramiro Fonte y Àlex Susanna, y prepara las de Joan Margarit y Pere Rovira.

invocación; a viaxe como fuxida e, ó mesmo tempo, como vínculo co patrimonio da memoria... O fío conductor deste libro, alén da súa arela crítica, creo que vén sendo, no fundamental, o que algúns denominan poesía da experiencia. Desexa, pois, manterse fiel ó mundo da vida, ás verdades e ás palabras do home”.

Otros títulos de interés en la poesía gallega de la última década son, desde mi punto de vista, **Alba de auga** (1983), de Xulio López Valcárcel, **Entre água e fogo** (1987), de M. A. Fernán-Vello, y **Anos de viaxe** (Poesía, 1981-1987) y **Visitantes** (1991), de Xavier Rodríguez Baixeras.