

ULTRAMODERNOS Y TRANSGENERACIONALES: LA RENOVACIÓN

INTERIOR DE LOS POSTNOVÍSIMOS EN LA POESÍA ESPAÑOLA

by

MARÍA DEL PUIG ANDRÉS

(Under the Direction of Luis Correa-Díaz)

ABSTRACT

The Generation of the 80s, which is represented by poets such as Luis García Montero, Carlos Marzal, Vicente Gallego, and Almudena Guzmán among others, reproduces distinct patterns of tradition which consecutively deconstruct in a total postmodern framework. These poets have a keen interest in the minute details of everyday life and a profound fascination with what is already known, as it is evident in the incessant and prolonged presence of the Baroque period manifested in their verses. The *postnovísimos*, as they are known in the Spanish literary world, express a complete awareness of the absurd and paradoxical world where their poems, as Roland Barthes would say, are a “tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.” The *postnovísimos* revealed promptly their own anxieties and thoughts by echoing the Baroque period as the age that simplifies and illustrates their own reflections on life. However, they have gradually become estranged from the nihilistic postmodern conception and have come close to what Susan Sontag and Leslie Fiedler call a “new sensibility,” characterized by the liveliness and hopefulness of their verses. In their recent publications, the *postnovísimos* express a more hopeful and optimistic view of the Post-modern age. As their verses show, they have learned to live without explanation. This new attitude of hopefulness, defined as *ultramodernidad*, and also referred to as Affirmative postmodernism, Contemporary postmodernism or Extreme postmodernism, has not yet been studied in the *postnovísimos*. Currently, there are no comprehensive studies which fully capture the poetics of the 80s. For this reason, I have chosen to focus my dissertation on the new directions detected in their poetry. In order to accomplish this task, I have re-evaluated the term Generation, and I applied the concept of *Transgeneration*, which describes and reflects more accurately their latest literary attitude: *La ultramodernidad*.

INDEX WORDS: Spanish poetry, Twentieth and Twenty-first Centuries, Generación de los ochenta, postnovísimos, transgeneración, tradición, posteridad, postmodernismo, ultramodernidad, la Movida.

ULTRAMODERNOS Y TRANSGENERACIONALES: LA RENOVACIÓN
INTERIOR DE LOS POSTNOVÍSIMOS EN LA POESÍA ESPAÑOLA

by

MARÍA DEL PUIG ANDRÉS

B.A., The University of Valencia, Spain, 1999

M.A., The University of Georgia, 2002

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2006

© 2006

María del Puig Andrés

All Rights Reserved

ULTRAMODERNOS Y TRANSGENERACIONALES: LA RENOVACIÓN
INTERIOR DE LOS POSTNOVÍSIMOS EN LA POESÍA ESPAÑOLA

by

MARÍA DEL PUIG ANDRÉS

Major Professor: Dr. Luis Correa-Díaz
Committee: Dr. Noel Fallows
Dr. Dana Bultman
Dr. Stacey Casado
Dr. Michael Mudrovic

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2006

A mis padres, José y Mercedes,
y mis hermanos, Pepe, Sergio y Yago

One does not find solitude, one creates it. Solitude is created alone. I have created it. Because I decided that *here* was where I should be alone, that I would be alone to write books. It happened this way. I was alone in this house. I shut myself in —of course, I was afraid. And then I began to love it. This house became the house of writing. My books come from this house. From this light as well, and from the garden. From the light reflecting off the pond.

(Marguerite Duras)

Tierras lejanas... Y toros.
y barcos... Mares lejanas.

Os beso, tierras sagradas
para mí, tierras lejanas.

Me arrodillo en vuestras olas,
en vuestras arenas, playas.

Olas y arenas sagradas,
para mí, mares lejanas.

(Rafael Alberti)

AGRADECIMIENTOS

Seis años de mi vida en la Universidad de Georgia ha sido mucho y poco. Es *muchísimo* lo aprendido, y muy *poco* el espacio que tengo ahora para agradecerse a tantas personas que han contribuido a mi formación y crecimiento durante todos estos años. En primer lugar, quisiera darle las gracias a mi director de tesis, Dr. Luis Correa-Díaz, por haber enriquecido este estudio con sus comentarios y buenos consejos. Gracias por confiar en mí, por motivarme tanto, por apoyarme siempre, por su disponibilidad y tiempo dedicado en todo momento, y sobre todo, por hacerme crecer.

Quisiera agradecerle a los miembros del comité Dr. Noel Fallows, Dra. Dana Bultman, y Dra. Stacey Casado todo el apoyo y la confianza recibida. Y a Dr. Michael Mudrovic quisiera darle las gracias por su interés, su apoyo constante y su accesibilidad en todo momento.

Al *Graduate School Dissertation Completion Assistantship Award*, por haberme dado la oportunidad de dedicarme íntegramente a la escritura de esta tesis en mi último año de estudios. Sin esta beca no habría terminado en Mayo de 2006. Al Departamento de Lenguas Románicas, quisiera agradecerle el que mis años en Athens hayan sido muy gratos y acogedores, a la vez que inolvidables.

A Celia Peris-Peris, mi compañera de piso, por aguantarme siempre con una sonrisa, y estar siempre a mi lado. Gracias por todos estos años. A Lori Oxford, por esas comidas en el Thai Café que tanto voy a echar de menos. A Mitch McCoy, por su amistad. A Leonor Teves, por todas esas palabras peruanas que ya forman parte de mi vocabulario, y que recuerdo con tanto cariño: “Roca total”. A Carmen Navarro-Ferrer, que aunque ya está en España, caminó conmigo por las calles de Athens, y la he echado

mucho de menos este año. Y a todas las personas con las que he compartido clases y charlas en los pasillos durante mi estancia en Gilbert Hall. Gracias.

Quisiera agradecer de forma muy especial a todas esas personas que he ido conociendo en Athens, y que han hecho mi estancia más agradable. A Ángela Meltzer por transmitirme con tanto entusiasmo su pasión por España. A Sue y Ed Wilde, por su amistad. A Kathy y David Gast, por preocuparse tanto por mí, y hacerme sentir siempre como en casa. A Lee y Cucho Resto por estar siempre a mi lado. Gracias por la amistad que nos lleva uniendo durante tanto tiempo, y por aquella inolvidable experiencia en Connecticut.

A los que están en Valencia, quisiera comenzar dándole las gracias a mis padres, José y Mercedes, a los que quiero mucho. Gracias por todo vuestro apoyo, por la confianza que siempre habéis depositado en mí. Y sobre todo, por respetar en todo momento mis decisiones actuales. A mis hermanos, Pepe, Sergio y Yago, por estar siempre a mi lado, y por tener tanta paciencia conmigo, que no es fácil. A mis cuñadas, por recibirme siempre con una enorme sonrisa cuando llego a Valencia, y por hacerme sentir tan querida. A mi sobrina Paola, que ya tiene un año y ocho meses. Gracias por hacerme tan feliz aquel día —las navidades pasadas— cuando me miraste pensando: “¡Yo a ti te conozco!”. Muy pronto volveremos a jugar con las pelotas de colores. Y a Sergio, mi segundo sobrino que en unos meses nacerá, decirle que su tía estará allí ese día para recibirle a su llegada y verle la carita. Y finalmente, a mi primo Juanjo, por no dejar que me olvidara en ningún momento de Valencia.

A mis amigas de la Universitat de València, que siempre me han apoyado y animado en esta aventura ateniense. Especialmente quisiera agradecerle a Enna

Villarroya (mi poeta favorita) su interés por esta tesis. Su pasión por la poesía ha sido toda una inspiración y una motivación para mí.

Quedo agradecida a todos los poetas entrevistados que aparecen en el apéndice. Gracias por vuestra colaboración.

Y especialmente a Javi, por apoyarme tanto en estos últimos meses de creciente estrés. Por todas esas palabras de aliento en el momento más necesitado, por sacarme todos los días una sonrisa (a veces hasta una carcajada) y sobre todo, por contribuir a que no sembrara “la semilla del desencanto”... Gracias Javi y hasta pronto. ☺

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	v
CAPÍTULOS	
1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. TRANS-GENERACIÓN Y POSTMODERNIDAD.....	17
2.1 La llegada de la postmodernidad en España.....	17
2.2 ¿Generación o trans-generación?.....	25
3. LOS POSTNOVÍSIMOS EN LOS 80 Y LOS 90.....	60
3.1 Carlos Marzal y la <i>eudemonía</i> de Schopenhauer como sabiduría de la vida..	60
3.2 La complicidad del poeta y la ciudad: <i>Deconstrucción</i> e imitación de las coplas manriqueñas en Luis García Montero y Jorge Luis Borges.....	71
3.3 La implosión de imagen y realidad en Vicente Gallego: <i>El simulacra</i> de Baudrillard.....	91
3.4 Almudena Guzmán y la escritura femenina en <i>El libro de Tamar</i> : Blanca Andreu, Aurora Luque y Julia Castillo.....	99
4. LOS POSTNOVÍSIMOS EN EL 2000.....	110
4.1 La ultramodernidad: Un salto a la posteridad.....	110
4.2 La celebración del <i>nosotros</i> en <i>Fuera de mí</i> de Carlos Marzal.....	115
4.3 La ruptura entre el poeta y la ciudad: Luis García Montero en <i>La</i> <i>intimidad de la serpiente</i>	123
4.4 De la lírica culta de <i>Santa deriva</i> a la lírica popular de <i>Cantar de</i> <i>Ciego</i> de Vicente Gallego.....	133
4.5 El despertar a la felicidad en <i>Calendario</i> y <i>El príncipe rojo</i> de	
4.6 Almudena Guzmán: Blanca Andreu, Aurora Luque y Julia Castillo.....	143
5. CONCLUSIÓN.....	154
BIBLIOGRAFÍA.....	161
APÉNDICE: ENTREVISTAS A FELIPE BENÍTEZ REYES, LUISA CASTRO, VICENTE GALLEGO, LUIS GARCÍA MONTERO, CARLOS MARZAL, BENJAMÍN PRADO Y ANA ROSSETTI.....	171

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

A finales de la década de los sesenta comenzó a desarrollarse en España una poesía orientada hacia la creatividad, la novedad y el arte.¹ Fue una poesía basada en el desarrollo de nuevas actitudes donde la presencia del *culturalismo* hizo *tabula rasa* de la poesía anterior.² Esta renovación, como advierte Andrew Debicki (1997) “representaba el cambio más dramático en estilo y orientación desde, por lo menos, las vanguardias de los años veinte. [...] Su impacto se intensificó gracias a las reacciones de los críticos, y ante todo a la aparición de una antología muy difundida, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet” (193).³ La década de los setenta, sin embargo, fue la época que clausuró la etapa franquista. Como dice

¹ José María Castellet reunió en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) a la mayor parte de los poetas más renovadores de la década de los setenta. El grupo se caracterizó, principalmente, por incorporar en sus obras una absoluta libertad formal, una escritura automática, técnicas elípticas de sincopación y de *collage*. También se afilió a lo *camp*, es decir, de la cultura y mitos populares: la canción ligera, el cine de masas, la historieta. Influencia de los medios de comunicación de masas y del cine. El nombre de *novísimos*, con el que se conoce a la generación del setenta, pudo tener su origen, como advierte Juan Cano Ballesta (2001), “en una antología italiana, *I novissimi*, publicada por Einaudi” (22). Castellet utilizó este término en *Nueve novísimos poetas españoles* para describir la aparición de un nuevo tipo de poesía donde destaca a nueve poetas como los más representativos de la *ruptura* y de la superación del realismo social. Sus nombres son: Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero.

² Según José Cano Ballesta (2001): “Un fenómeno de gran relieve en la poesía de los últimos años del franquismo, lanzado y prestigiado por los novísimos, fue el auge de culturalismos de todo signo, que podría explicarse como muestra de un mayor bienestar económico y nivel cultural. El culturalismo, rico en referencias artísticas, literarias e históricas, a veces con aire discreto y otras ostentoso, se convierte así en exhibición de refinada sensibilidad y en santo y seña de la nueva poética” (24-25).

³ Algunas de las antologías que también se publicaron en la década de los setenta y principios de los ochenta son, entre otras: *Nueva poesía española* (1971) de Martín Pardo, *Espejo del amor y la muerte* (1971) de Antonio Prieto, *La Nueva Poesía española* (1971) de Florencio Martínez Ruiz, *Antología de la nueva poesía española* (1977) de José Batlló, *Nueve poetas del resurgimiento* (1976) de Víctor Pozanco, *Joven poesía española* (1979) de Concepción García Moral y Rosa María Pereda, *Las voces y los ecos* (1980) de José Luis García Martín y *Florilegium. Poesía última española* (1982) de Elena de Jongh Rossel. Esta proliferación de antologías evidencia no solamente la gran cantidad de poesía que se publicó en la década de los setenta y los ochenta, sino también la importante transición cultural hacia la democracia, donde un gran número de escritores, tanto hombres como mujeres, comenzaron a publicar tras iniciarse en España un proceso de modernización capitalista que empezó durante la dictadura.

Juan José Lanz (1994): “los novísimos se convertían, no en la primera generación literaria del posfranquismo, sino en la última que produjo la dictadura” (3). Es más, la crítica pronto se encargó de clasificar a los *novísimos* como una generación rupturista, cuya poética fue la de rechazar rotundamente a las anteriores generaciones. Estos poetas, nacidos entre 1939-1950,⁴ pretendían modernizar la poesía española de posguerra.⁵ Es por eso que, en su reiterado anhelo de querer separarse completamente de todo lo anterior, comenzaron por rehusar no sólo la poesía social de los años cuarenta y la poesía existencialista-religiosa de la primera generación de posguerra, sino también a su inmediato predecesor: la generación del cincuenta, también conocida como promoción del sesenta o generación del medio siglo.

Así, los *novísimos* aportaron a la poesía una nueva sensibilidad en cuya formación tuvieron un lugar importante los tebeos, el cine, los discos (jazz, pop...). Como advierte Vicente Tusón en *La poesía española de nuestro tiempo* (1990) “desde muy pronto los viajes al extranjero les abrieron vivos y variados horizontes culturales” (65). Es más, los *novísimos* demostraron tener un gran conocimiento de autores no españoles, desde los clásicos grecolatinos a grandes figuras del siglo XX (Eliot, Pound, Yeats, Wallace Stevens, Auden...) pasando por poetas renacentistas italianos, románticos alemanes, simbolistas franceses, etc. Esta diversidad poética hizo que los temas y preferencias culturales ocuparan un lugar destacado en su poesía,

⁴ He decidido utilizar las fechas generacionales que propone Vicente Tusón (1990) por ser las más aceptadas por la crítica. Sin embargo, como muchos otros críticos, considero que tal clasificación puede llevar a reducir las generaciones a comunidades de edad. Quisiera dejar claro desde el principio que aunque haya utilizado las fechas generacionales que propone Vicente Tusón, no comparto la idea de clasificar a los poetas en una determinada generación.

⁵ Las posturas y reacciones de los *novísimos* fueron más variadas que las de los poetas anteriores. Como indica Debicki (1997): “abarcan desde el conservadurismo elitista de Guillermo Carnero hasta el neomarxismo idiosincrásico de Jenaro Talens. Como resultado, los cambios que ocurrieron después de la muerte de Franco en 1975 tuvieron diversos efectos en su poesía, aunque todos estos poetas trascendieron la antigua polarización de los cuarenta. El elemento común más destacado de esta generación, sin embargo, era un énfasis constante en el lenguaje poético innovador, y en la primacía del medio, del discurso y de la forma por encima del tema y del referente” (196).

surgiendo así la *poesía cultista* o el *culturalismo*.⁶ Sin embargo, a finales de la década de los setenta, empezaron a surgir entre los poetas más jóvenes, también llamados poetas de los ochenta, diferentes preferencias estéticas y poéticas que se alejaban de la radical ruptura propuesta por los *novísimos*.

Los poetas de los ochenta, los *postnovísimos*, o lo que es lo mismo, los poetas nacidos entre 1951-1965,⁷ comenzaron a publicar entre 1976 y 1980, como es el caso, entre otros, de José Gutiérrez con *Ofrenda en la memoria* (1976), Luis Martínez de Merlo con *Alma del tiempo* (1978), Felipe Benítez Reyes con *Estancia en la heredad* (1979), Luis García Montero con *Y ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980). Sin embargo, no comenzaron a despertar atención pública sino hasta 1980, fecha en que Blanca Andreu ganó el Premio Adonais con su libro *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981). Un galardón que la situó, según Luis Antonio de Villena, en la cúspide de la poesía española contemporánea, al ser considerada como la primera poeta de la generación de los ochenta que tuvo resonancia general. Es más, lo que la destacó de entre sus contemporáneos fue que Andreu no manifestó una inclinación ni hacia la tradición clásica ni hacia la tendencia minimalista, como así lo hicieron sus coetáneos, sino que escribió bajo una tendencia neosurrealista. Una voz poética que no había sido escuchada en los poetas de los ochenta, elemento que la hizo distinguirse como la primera representante de una generación juvenil: los ya mencionados *postnovísimos*.⁸

⁶ El culturalismo, como observa Vicente Tusón (1990) “se trata de una poesía que se inspira en la literatura, en el arte, etc.; de ahí una característica abundancia de nombres propios con que se evoca a escritores, artistas, monumentos, ciudades... Todo ello responde a una sed de belleza que puede ir acompañada de nostalgias o acentos elegíacos. Una manifestación particular es aquel refinamiento o esteticismo decadentista que se llamó *veneciano*, por las frecuentes alusiones a tal ciudad” (74).

⁷ De nuevo, utilizo las fechas que sugiere Vicente Tusón y que también defiende José Luis García Martín, aunque no sea partidaria de las clasificaciones. Considero que estas fechas son, más bien, aproximativas, las cuales me ayudarán a situar a los poetas en una determinada época. Muy lejos, sin embargo, está mi intento de definirlos o clasificarlos como poetas de los ochenta.

⁸ En 1983, los poetas granadinos Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, llamados también de la “otra sentimentalidad”, escribieron un manifiesto en el que se atacaba la vieja sensibilidad burguesa y se proponía otra

En 1978, Don Juan Carlos I proclamó la nueva Constitución española. Fue entonces, y a partir de este momento, cuando la democracia comenzó a consolidarse en España. Sin embargo, muy pronto empezó a hablarse entre los españoles de desencanto y desilusión debido, principalmente, al desconcierto político del primer gobierno democrático. Digamos que la expresión más drástica de estas incertidumbres políticas e intelectuales y de las ambigüedades que vivió la Transición, fue un fallido golpe de Estado en 1981. Como muy bien advierte Tusón (1990): “lo que en Europa se llamaba *espíritu posmoderno* encerraba varias cosas. Ante todo: desencanto, una especie de escepticismo ante la posibilidad de explicar y organizar racionalmente el mundo” (80). De ahí que el poeta de los ochenta, ante este desencanto y desilusión, renuncie a grandes pretensiones, a ambiciosos temas, a explicar el mundo, y se limite a comunicar experiencias íntimas buscando un equilibrio entre tradición y novedad. Este intimismo característico del momento, junto a una nueva mirada hacia lo cotidiano, hará que la crítica pronto relacione a los *postnovísimos* con la generación del cincuenta.⁹ Es por eso que al hablar de los poetas de los ochenta la crítica los clasifica como a una generación prolongadora más que rupturista. En palabras de Debicki (1997): “la nueva poesía publicada en España durante los años ochenta parece menos centrada en la creatividad lingüística, en la alusividad y en la autorreflexión. Los poetas más jóvenes de la década asumieron actitudes menos polémicas que los novísimos” (254). Sin embargo, como se verá en el capítulo tres, lo que se advierte en la

diferente, la nueva sentimentalidad. En palabras de Cano Ballesta (2001): “el nuevo grupo se plantea como posibilidad y como programa la fusión de intimidad y experiencia, desde la perspectiva de la historia como una aventura personal y de la ternura como una forma de rebeldía” (47). Otros poetas como por ejemplo Felipe Benítez Reyes, Fernando Beltrán, Blanca Andreu, Luis Suñén, Carmen Pallarés Jesús Fernández Palacios, etc., trataron de constituir una nueva tendencia: el *sensismo*, con el propósito de superar el *culturalismo* propio de los *novísimos*.

⁹ Para Tusón (1990), la generación del cincuenta incluye a aquellos poetas nacidos entre 1925-1936, y que tienen una fuerte preocupación por el hombre. “Lo propio de todos estos poetas es lo que se ha llamado la *poesía de la experiencia*. [...] La temática de estos poetas se caracteriza, en buena medida, por un retorno a la intimidad. De este modo, en sus poemas hallaremos el fluir del tiempo, la evocación nostálgica o agridulce de la infancia, la amistad, las experiencias eróticas, el marco cotidiano...” (51-52).

generación de los ochenta —desde sus inicios— es una creatividad lingüística propia y una destacada autorreflexión de índole tanto social como personal que revela el carácter audaz y emprendedor de los poetas.

La crítica más comprometida con la poesía española actual pronto catalogó a esta generación como a un grupo de poetas que no lograban definirse bajo ninguna estética dominante. Es más, se dijo que no tenían una firme conciencia de grupo. Se les veía como a una generación imprecisa, no del todo manifiesta. Sin embargo, como apunta Luis Antonio de Villena (1986) a favor de estos jóvenes poetas, “este origen les presenta como una generación abierta, plural y, por tanto —teóricamente— con una gran posibilidad de riqueza” (17). No obstante, y a pesar de la pluralidad de estilos que caracterizó a esta generación, dos son las líneas básicas que retomaron de los poetas inmediatamente anteriores,¹⁰ el uso personalizado de la tradición clásica —principalmente los temas líricos greco-latinos— y la poesía minimalista o poesía pura.¹¹

La generación de los ochenta es un claro ejemplo de cómo la poesía de las últimas décadas se ha convertido en el punto de mira de algunos críticos e intelectuales que han intentado desacreditar el trabajo de un notable y destacado número de poetas, principalmente, por ser considerados como una generación continuista, siendo ésta una acusación de claras connotaciones negativas. La crítica consideró que los poetas de los ochenta no buscaron romper

¹⁰ La generación de los ochenta, como observa Luis Antonio de Villena en *Postnovísimos* (1986), se ha visto influenciada por poetas *novísimos* como Colinas, Cuenca, y el mismo Villena; poetas *novísimos* que surgieron a fines de la década de los 70 como Ortiz, Bejarano, Rossetti y, especialmente, por poetas de la generación de los 50 como Brines y Gil de Biedma.

¹¹ Uno de los fenómenos que la crítica constató al comenzar la década de los ochenta, junto al declive del culturalismo y de la práctica metapoética, fue el gusto por lo clásico y el hecho de que se enfatizara la poesía del silencio y se regresara a la tradición de la poesía pura. Este tipo de poesía tendía a la síntesis, la brevedad y la concisión, por lo que también se la llamó minimalista.

con la tradición, sino que se limitaron a mantenerla en su poesía.¹² Algunos críticos incluso han llegado a declarar que ciertos libros de poetas *postnovísimos* están impecablemente escritos, pero sin voz propia y que no son más que una *mimesis* de algún poeta anterior. Se les ha acusado, además, de no haber sido capaces de superar los logros de la poesía social ni los de los *novísimos*. De ser, en definitiva, una generación prolongadora.¹³ Tras estas afirmaciones, y muchas más que buscan “atacar” directamente a la generación de los ochenta, pronto aparecieron defensores, como es el caso de Luis Antonio de Villena en el libro *Postnovísimos* (1986), reiterando que “escoger bien la tradición también significa imponer nuestra voz. Es decir, saber utilizar lo que propiamente nos corresponde” (25).¹⁴ La tradición, como sigue afirmando Villena (1986): “nos obliga a elegir porque a ninguno nos estaría dado asumirla en su total y portentosa plenitud, pero, asimismo, porque lo que tomamos de ella es lo que nos pertenece, esto es, lo que concuerda con nuestra peculiar visión del mundo, con nuestro carácter y con nuestra manera de expresarnos” (23). Así es como el poeta de los ochenta retoma la tradición, haciéndola resurgir

¹² Según Luis Antonio de Villena en *Fin de siglo* (1992): “si en principio *tradición clásica* es la búsqueda del mundo grecolatino; yendo más adelante, *tradición clásica* puede ser además la búsqueda de los autores que, remitiéndose en última instancia al concepto lírico o satírico de la poesía helénicoromana, resulten históricamente más cercanos al que escribe, incluso preferentemente hispanos” (21). Quisiera aclarar lo que entenderé desde este momento por tradición clásica y por tradición. Por el primero de los términos entiendo toda la cultura grecolatina de la Antigüedad. En cambio, cuando utilice la palabra “tradición” me estaré refiriendo a todo lo anterior a los poetas de los ochenta, ya sea inmediatamente cercano o no tanto. Así, para efectos de esta tesis, distinguiré en cada momento entre tradición o tradición clásica según sea necesario.

¹³ Estas acusaciones aparecen mencionadas en el libro *El lugar de la poesía* (1994) siendo los propios poetas de los ochenta quienes las citan para defenderse.

¹⁴ En defensa de la poesía continuista, Carlos Marzal afirma en *El lugar de la poesía* de Luis Muñoz (1994) que: “al igual que no hay caballos sin antecedentes sanguíneos, no hay autores sin antecedentes literarios” (84). Es más, cansado de este tema tan polémico en las últimas décadas termina diciendo: “nadie es un buen poeta o deja de serlo por adscribirse a la tradición de la tradición o a la tradición de la ruptura. Mientras que no se demuestre lo contrario, un buen poeta es un tipo que escribe buenos poemas de vez en cuando. De eso, de los poemas particulares, de un señor particular es de lo que deberíamos discutir, y no de vaguedades” (86). Javier Salvago, por su parte, afirma en este mismo libro: “La tradición nos ofrece la oportunidad de dialogar con hombres de una sentimentalidad y una manera de entender la vida parecida a la nuestra, que han vivido experiencias comunes y han trabajado sobre ellas, cuya obra es un espejo que nos refleja y nos ayuda a descubrir y completar nuestra propia imagen humana y poética” (88). Àlex Susana también en *El lugar de la poesía* sostiene que: “leyendo a otro poeta lo que hacemos en el fondo es revisitarnos, es recordarnos y pensarnos, y eso es bastante clave, este meditar es tan básico como que al final llegaríamos a la conclusión proustiana de que sólo habremos vivido aquello que hayamos recordado...” (127).

en el poema desde su más íntima y personal visión del mundo, donde se hace evidente un marcado y distinguido discurso postmoderno.

Resulta más que curioso mencionar que la generación de los ochenta ha sido criticada también por los *novísimos* por ser una generación continuista, cuando existen poetas de los setenta que de igual modo retomaron en su poesía la tradición clásica, como es el caso, entre otros, de Jaime Siles o Juan Luis Panero. En *El lugar de la poesía* (1994) Felipe Benítez Reyes afirma: “el estilo es una enfermedad fácilmente contagiosa, y resulta frecuente que muchos de los rasgos estilísticos de nuestros poetas favoritos acaben filtrándose en nuestros modestos estilos privados” (78). Al estudiar la poesía de los ochenta nos damos cuenta que son, por todo, una generación postmoderna que, aún siendo considerada continuista, se configura como una generación de actitudes renovadas donde lo tradicional se hace nuevo.¹⁵ El poeta, como dice Tusón (1990): “renuncia a grandes pretensiones, a ambiciosos temas, a explicar el mundo, y se limita a comunicar limitadas experiencias íntimas” (81). Así, lo que buscan es un equilibrio entre tradición y novedad, donde el eclecticismo se concibe como característica esencial en su poesía. En palabras de José Luis García Martín (1988): “en cada periodo, los nuevos movimientos avanzan mezclados con los antiguos, que son seguidos incluso por poetas jóvenes o epígonos, ofreciendo todo esto a menudo para el contemporáneo una sensación laberíntica e inaprehensible, en la que no se pueden distinguir las líneas maestras” (23). En definitiva, lo que se observa en estos poetas no es tanto una ruptura sino un cambio de perspectiva en relación al discurso poético de los *novísimos*.

¹⁵ En *Modernidad y postmodernidad* (1988), Josep Pico afirma que “el pensamiento postmoderno se presenta como un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir. La fuerza y plenitud de las cosas está en el presente que se convierte en fugaz apariencia para el individuo y eterna representación para la humanidad en la que lo nuevo se convierte indefinidamente en siempre lo mismo. Desaparece así el concepto de historia como progreso y de transformación social, y se convierte en un presente cuya finalidad es su propia reproducción. Asistimos, de esta manera, a la pérdida y paulatina desaparición de los valores progresistas de la Ilustración, a la postergación absoluta de la idea de progreso y transformación social, renunciando al dudoso beneficio de la utopía y presenciamos un debate alejado en muchos aspectos de la vida cotidiana” (48-49).

Durante largo tiempo, los poetas de los ochenta han estado defendiéndose en congresos, charlas, lecturas, seminarios, etc., —y seguramente algún que otro poeta lo esté haciendo todavía— ante las reiteradas acusaciones de su uso prolongado de la tradición. Por esta misma razón, dedicaré el capítulo tres a tratar este tema. Allí explicaré que el uso de la tradición, en la generación de los ochenta, se presenta de manera tan innovadora que estos poetas no hacen sino renovarla y enriquecerla junto a un depurado discurso poético postmoderno. Como afirma Pauline Marie Rosenau (1992) al hablar de la primera ola de pensadores postmodernos: “In common with Nietzsche and Heidegger, postmodernists share a skepticism about the possibility of truth, reason, and moral universals, a conviction that terms like good and bad are inappropriate, and an insistence that subjective and conflicting interpretations are the closest humans can come to *understanding*” (13). Así, los poetas de los ochenta, lo que buscan en su poesía es superar ese escepticismo inicial presente en sus primeras publicaciones, como se advierte en el poema “septiembre, 22” de Vicente Gallego: “Queden hoy para otros / los afanes del mundo, y que mi mundo sea / la magia de esta casa / tomada en su quietud por la penumbra”.¹⁶ O Luis García Montero cuando escribe: “Aquí, / después de tantos años y una guerra, / todo es como entonces. / En la voz aguardiente de los tiempos / el horario es el mismo, los abrazos cansados / siguen llegando tarde / y la vida entristece / como un golpe de niebla escondido en las manos”.¹⁷ Este deseo de querer superar el escepticismo inicial postmoderno, no es más que una clara evidencia de ese poeta ultramoderno que se está construyendo en la generación de los ochenta. Un poeta que busca conocerse a sí mismo, con el fin último de

¹⁶ En *La luz, de otra manera* (1988), recogido en *El sueño verdadero* (1988-2002), p. 14.

¹⁷ “A Federico, con unas violetas” de *El jardín extranjero* (1983).

aceptarse como individuo. Digamos, por lo tanto, que lo que busca el poeta ultramoderno, en última instancia, es aproximarse a la felicidad humana.¹⁸

Ahora bien, para superar el ya mencionado escepticismo inicial en la poesía de los ochenta, los poetas se encaminan hacia una retórica no solamente más intimista, personal y coetánea de su tiempo, sino que también aportan en sus últimas publicaciones —y como se verá en el capítulo cuatro— un discurso más optimista, alejado de esa concepción escéptica del mundo observada en sus primeras publicaciones.

A la generación de los ochenta también se les ha llamado poetas de la experiencia. Como afirma Julián Jiménez Heffernan (1996), al hablar de los *postnovísimos*: “La búsqueda frenética de experiencias y la alta confianza en las mismas son la base del descubrimiento de insólitas vivencias y emociones y del hallazgo de nuevos valores. La labor del poeta es trasladar al lenguaje lírico tanto la experiencia vivida como las emociones y reflexiones asociadas a ella” (22). La poesía de la experiencia es considerada por numerosos críticos como una de las tendencias más establecidas en los últimos años.¹⁹ Digamos que los poetas de los ochenta lo que buscan, en definitiva, es trasladar al lenguaje lírico no solamente la experiencia vivida sino también las emociones y reflexiones asociadas a ella. La generación de los ochenta recupera, además, el amor por los valores poéticos nacionales en contraposición al gusto por todo lo extranjero, elemento, éste último, que se destacó en los poetas *novísimos*. Asimismo, afrontan claramente una escritura sin los antiguos tabúes (sexo, drogas, alcohol, etc). Se observa, además, —en sus inicios— una recuperación del realismo que no busca sino reflejar la conflictiva sociedad urbana contemporánea, las nuevas formas de vida, incluso el habla de los grupos

¹⁸ Véase el apartado 4.1 de esta tesis, en el que se explica con mayor detalle el término ultramodernidad.

¹⁹ Juan Cano Ballesta (2001) cita el libro de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (1963) para explicar cómo éste último “no sólo habla del monólogo dramático, sino de una cierta exaltación de la experiencia como la más alta aspiración del ser humano en una visión de la existencia forjada por la rebeldía romántica y moderna que ha perdido las certezas y valores que, en épocas pretéritas, nos prestaba la religión, la filosofía o la ideología” (42).

marginales. Habría que matizar, sin embargo, que en algunos poetas, las imágenes surrealistas se presentan con tal naturalidad expresiva, retórica y verbal que el lector termina por aceptarlas como reales. Éste es el caso, por ejemplo, de *Los versos de eunuco*, de Luisa Castro, o *El libro de Tamar*, de Almudena Guzmán, entre otros. En ambos casos, las poetas describen a un sujeto lírico que vive en su propia realidad imaginaria como escape de los problemas que se encuentran en la sociedad contemporánea.

Uno de los fenómenos más llamativos de la generación de los ochenta ha sido la abundancia de obra lírica escrita por mujeres, como muy bien observó Ramón Buenaventura en *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1985).²⁰ Según Cano Ballesta: “unas siguen más o menos los gustos de la poesía del momento, mientras que otras adoptan actitudes muy innovadoras y subversivas” (39). Así, lo que se encuentra en las poetas de la generación de los ochenta es una variedad lírica que nos sumerge no sólo en mundos surrealistas, como los vividos en la primera poesía de Blanca Andreu en *De una niña de provincias* (1981), o Luisa Castro con *Los versos de eunuco* (1986), sino también en temáticas amorosas, como la que presenta Almudena Guzmán o Amalia Iglesias.²¹

Las mujeres de la generación de los ochenta, como así se demuestra en un gran número de antologías, no han tenido una buena aceptación por parte de la crítica, salvo contadas excepciones, como es el caso de Almudena Guzmán, Luisa Castro, Blanca Andreu, Esperanza López Parada o Aurora Luque, entre otras. Todas ellas son mujeres que han aparecido en alguna

²⁰ *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, editada por Noni Benagas y Jesús Munárriz (1997) es otra de las antologías que corrobora el esplendor de la lírica escrita por mujeres en las últimas décadas del siglo XX. Véase también Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo veintiuno, 1991.

²¹ Las poetas que aparecen en la antología de Ramón Buenaventura (1995) son: Amparo Amorós, Margarita Arroyo, Isabel Rosselló (1950-), Ana Rossetti (1950-), María del Carmen Pallarés (1950-), María Luz Escuin (1951-), Pilar Cibreiro (1952-), Edita Piñán (1954-), Angelines Maeso (1955-), Lola Salinas (1955-), Rosa-Ángeles Fernández Carpena (1956-), Isla Correyero (1957-), Menchu Gutiérrez (1957-), Teresa Rosenvinge (1957-), Andrea Luca (1957-), Blanca Andreu (1959-), Rosalía Vallejo (1961-), Lola Velasco (1961-), Amalia Iglesias (1962-), Mercedes Escolano (1964-), Almudena Guzmán (1964-) y Luisa Castro (1966-).

u otra antología junto a los poetas de los ochenta y, por lo tanto, han gozado, de una u otra manera, de un mayor interés por parte de la crítica. Nos enfrentamos, pues, al cuestionamiento de por qué las demás mujeres de los ochenta no han sido igualmente reconocidas en las antologías de los ochenta. Sería indebido decir que el valor de su poesía no está a la altura de los hombres. Éste es, desde mi punto de vista, el camino más fácil al que la crítica —incluso algún que otro poeta— ha llegado. Sin embargo, la realidad es que la gran mayoría de las mujeres que se han mencionado anteriormente han sido muy poco estudiadas.²²

A lo largo de la literatura española muchos han sido los críticos que se han enfrentado a la cuestión de las generaciones con el propósito de determinar y precisar el momento en que —literariamente— se da fin a una generación y comienza otra.²³ En la poesía española contemporánea el término *generación* es considerado uno de los temas más candentes no sólo por parte de la crítica sino también entre los propios poetas que no aceptan ser clasificados ni encuadrados en un determinado grupo. Éste es el caso de los poetas de los ochenta que rechazan y desmienten firmemente el concepto de generación en su poesía, como así se afirma en las entrevistas que aparecen en el apéndice de esta tesis. Luis García Montero en el prólogo de *Diario Cómplice* (1987) afirma que: “La costumbre insistente de estudiar el desarrollo de la poesía española contemporánea según una división generacional férrea desvirtúa el conocimiento global de nuestra lírica, presentada de una forma excesivamente fragmentaria” (VII).

²² *El diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*, de Ángel Pariente (2003) uno de los libros más completos que recoge una extensa bibliografía de los poetas españoles del siglo XX, no incluye a algunas de las poetas que sí aparecieron en su día entre *Las diosas blancas*. Estas poetas son: Margarita Arroyo, Isabel Roselló, Pilar Cibreiro, Edita Piñán, Angelines Maeso, Lola Salinas, Rosa-Ángeles Fernández Carpena, Teresa Roseninge y Rosalía Vallejo. Esta omisión puede ser fruto de diferentes móviles, por un despiste del editor; porque las poetas han dejado de escribir y están ilocalizables; o porque su obra poética es tan escasa que él mismo ha decidido no incluirlas.

²³ Para Julián Marías (1875): “la teoría de las generaciones es intrínsecamente metódica, esto quiere decir que se modifica y enriquece al contacto con la realidad histórica-social. Es siempre la realidad la que decide, es ella la que impone las rectificaciones si son necesarias, la que reclama los complementos de una teoría siempre en desarrollo, que no es sino un instrumento para aprehender y dominar conceptualmente esa misma realidad” (179).

Ahora bien, la crítica todavía no ha encontrado una respuesta consensuada que asegure quiénes son los poetas que pertenecen a la generación de los ochenta. Según Vicente Tusón y José Luis García Martín, estaría formada por los poetas nacidos entre 1951 y 1965. Sin embargo, Carmelo Guillén Acosta propone como fecha generacional los nacidos entre 1953-1969. Así, tras observar estas diferencias de opinión, lo que me propongo es (de)mostrar cómo la cuestión de las generaciones ha dejado de tener valor —hoy por hoy— en la poesía española actual puesto que hay poetas, como es el caso de Carlos Marzal, Luis García Montero, Vicente Gallego o Almudena Guzmán, entre otros, que aún siendo reconocidos como poetas de los ochenta, ya no siguen la misma tendencia de su generación, sino que buscan que su poesía se distancie, en este caso, de lo que la crítica —ya sea por la coincidencia de la fecha de nacimiento, el lenguaje generacional o el pensamiento común de la época— ha llamado generación de los ochenta.

La crítica, además, insiste en querer incluir a todo poeta en una generación. Es por esta razón —y abogando a favor de que esto no siga ocurriendo con los poetas de los ochenta— por la que dedicaré el capítulo dos a la reflexión y estudio de este término, con el fin de establecer unas pautas que delimiten las razones por las que una generación debe ser considerada como tal o no y, por consiguiente, si los poetas de los ochenta han de ser considerados como generación o no. Lo que planteo, entonces, es una reflexión y re-evaluación de dicho término con el propósito de hablar de los *postnovísimos* como poetas *transgeneracionales*. Considero —por una serie de razones— que los poetas de los ochenta han logrado superar el escepticismo inicial postmoderno presente en la democracia española. De ahí que los propios poetas busquen *deconstruir* en su poesía el concepto de generación. Primero, porque no aceptan tal denominación entre los componentes del grupo y segundo, porque están (de)mostrando que su poesía ya no sigue las características propias de la generación de los ochenta, sino que se han ido adaptando en sus

últimas publicaciones, a los nuevos cambios percibidos en la poesía española más reciente, o lo que es lo mismo, son poetas que se han inclinado por un tono más vitalista como el que también se está percibiendo en los poetas de la generación de los noventa.²⁴

Los *postnovísimos*, como poetas que han sabido superar la condición postmoderna, no sólo están buscando eliminar las fronteras entre generaciones sino que también pretenden —y yo diría que afanosamente— excluirlas de su poesía, ya que no sólo han (de)mostrado que pueden retomar elementos de épocas anteriores con gran éxito, como se observa, por ejemplo, con la constante presencia de componentes barrocos en la obra de Marzal, o Benítez Reyes; la influencia del surrealismo en Blanca Andreu; o la presencia garcilasiana en García Montero, sino que han logrado adaptarse a las nuevas tendencias de los últimos años, esas nuevas generaciones de poetas, las “nuevas caras” de la poesía española contemporánea, que están pisando fuerte al apostar por una poesía más optimista que la de sus antecesores. Una tendencia que se está percibiendo en algunos poetas de los ochenta, como es el caso de Luis García Montero, Carlos Marzal, Almudena Guzmán o Vicente Gallego, entre otros. Sin embargo, y hasta el momento, la crítica todavía no ha escrito nada sobre esta innovación. Es por eso que dedicaré el capítulo cuatro al estudio de la nueva mentalidad ultramoderna que se está gestando en los poetas de los ochenta. Los *postnovísimos*, por lo tanto, se han de ver y entender —a partir de este momento— como poetas que empiezan a acomodar su poesía a las nuevas actitudes y exigencias del momento. Esta capacidad de reacción y adaptación observada en los poetas de los ochenta, es lo

²⁴ Jesús Munárriz ha publicado una antología titulada *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003) donde se recogen las nuevas voces de la poesía española contemporánea, entre las que se encuentran: Pablo García Casado, David Mayor, José Luis Rey, Abraham Gragera, Juan Carlos Abril, Miriam Reyes, Rafael Espejo, Carlos Pardo, Antonio Lucas, Joseph M. Rodríguez, Joaquín Pérez Azaústre, Sergio Rodríguez, Juan Antonio Bernier, Ariadna G. García, Andrés Neuman, Luis Melgarejo, Julio Reija, José Antonio Gómez-Coronado, Álvaro Tato, Guillermo López Gallego, Vanesa Pérez-Sauquillo, Esther Giménez, Carmen Jodra Davó, Fruela Fernández y Elena Medel.

que les hace ser considerados no una generación continuista, como se empeña la crítica en clasificarlos, sino en un grupo de poetas *transgeneracionales* y ultramodernos.

Las razones por las que planteo la necesidad de hablar desde el comienzo de este estudio sobre el término *transgeneración* vienen sustentadas tras la lectura y reflexión de los últimos libros publicados por los poetas de los ochenta. En ellos he percibido una poesía y una poética que retoma insistentemente la tradición. Sin embargo, todos ellos son poetas que están empezando a incorporar en sus últimas publicaciones una renovada actitud ante la vida. Ya no son los poetas que empezaron a escribir a comienzos de los ochenta bajo una temática desencantada y angustiada, sino que en ellos se evidencia una visión más positiva y esperanzadora de la vida.

En este estudio, por lo tanto, lo que se pretende es examinar la poesía de los ochenta, con el fin de mostrar cómo estos poetas se distancian de su generación al situarse, con sus últimas publicaciones, en la cima de un nuevo discurso retórico-poético, lo que ha hecho, en última instancia, que se consoliden —según mi parecer— como poetas *transgeneracionales*. Veamos únicamente un ejemplo del factor transgeneracional en la poesía de Carlos Marzal. En el poema “Consolación y desconsuelo”, de *Metales pesados* (2001), el poeta escribe: “no sería infundado hallar consuelo / en la rueda del ser, que no descansa, / con la seguridad de que ya fuimos / en quienes fueron antes que nosotros, / y con la fe de estar bajo el conjuro / de quienes estarán en otra parte” (23), o en el poema “Metal pesado”, donde afirma: “no hay nada que no hayamos recibido / ni nada que no demos en herencia” (29). El poeta incorpora esta fluctuación de épocas en su poesía como intento de eliminar la linealidad en el tiempo, lo que nos lleva a plantearnos —y sin entrar en más detalle aquí— a que también busca trascender, por medio del lenguaje, el concepto generacional. No olvidemos que la postmodernidad, al menos en sus inicios, fue

entendida como un paso atrás, un refugiarse en el pasado remoto o inmediato para salvarse del paso del tiempo. Fue una manera de hacerle ver al individuo que el tiempo de la cultura daba prestigio a las cosas, mientras que el tiempo del vivir lo desprestigiaba. De ahí que Carlos Marzal, como poeta que ha sabido superar la postmodernidad, busque eliminar la linealidad en el tiempo, como un intento de sentirse liberado de las limitaciones mundanas.

Ahora bien, en la poesía de los ochenta, como ya se ha mencionado, se observa una presencia notable de elementos referentes a otras épocas tanto anteriores como posteriores. Digamos que nos encontramos ante una generación embebida por la tradición y la posteridad.²⁵ Hablar de la condición *transgeneracional* en los poetas de los ochenta, por lo tanto, significa tener presente estos dos elementos como parte integrante del discurso poético *postnovísimo*. Es por eso que los capítulos tres y cuatro de mi tesis estarán dedicados a ambos términos.

Finalmente, y para terminar, quisiera mencionar que esta tesis no incluirá —por razones de espacio y de tiempo— a todos los poetas de la generación de los ochenta. Eso sería un trabajo de años. Me limitaré, por el contrario, a cuatro autores, llamados de los ochenta, como representación del factor *transgeneracional* en los *postnovísimos*. En todos ellos, sin excepción alguna, observo una renovada mentalidad postmoderna. Los poetas que estudiaré son: Vicente Gallego, Luis García Montero, Almudena Guzmán y Carlos Marzal.

Los criterios que he seguido en la elección de los poetas se basan en la intención de mostrar la aparición de un nuevo tipo de poesía cuyo propósito es eliminar las clasificaciones. Por eso, sólo he tenido en cuenta a los poetas que me han parecido más representativos como *transgeneracionales*, dejando para nuevos estudios —que no descarto— a muchos otros valiosos

²⁵ Entiendo por “posteridad” lo inmediatamente posterior a la generación de los ochenta. Es decir, la generación de los noventa.

poetas que también podrían incluirse dentro de esta misma denominación pero que, sin embargo, he optado por estudiarlos en otro momento.

CAPÍTULO 2

TRANS-GENERACIÓN Y POSTMODERNIDAD

2.1 La llegada de la postmodernidad en España

La postmodernidad ha sido definida bajo una gran variedad de disciplinas y áreas de estudio, tales como el arte, la arquitectura, la música, el cine, la literatura, la sociología, la tecnología, etc. Esto ha originado una gran cantidad de significados, a veces contradictorios. El prefijo “post-”, según teóricos como Jürgen Habermas o Álex Callinicos, respondería al periodo que aparece cronológicamente después del modernismo. Sin embargo, otros críticos como Zygmunt Bauman o Todd Gitlin, defienden que el postmodernismo no es un periodo cronológico, sino más bien una forma de pensar y de actuar. Digamos que en vez de lamentar la pérdida del pasado y la fragmentación de la existencia, como hizo el modernismo, el postmodernismo acepta estas características como una nueva forma de comportamiento social. De ahí que una de las diferencias entre el modernismo y el postmodernismo se base en la disposición o la actitud que tiene el individuo ante el mundo, y no tanto en las diferencias cronológicas o estéticas. Dicho esto, veamos entonces cómo llegó y de qué manera se manifestó la postmodernidad en España.

El comienzo de la postmodernidad en España, según algunos críticos, puede datarse exactamente a partir de un libro, *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, publicado y premiado en 1966. Con este poemario la juventud empieza a olvidarse de un día para otro de la poesía social. Así, a mediados de la década de los sesenta, surge una generación que sabe que la dictadura es una cuestión de esperar, que ya no hay que luchar contra ella.²⁶ Es en ese momento, entonces,

²⁶ Desde el punto de vista de la cultura, se podría decir que Franco murió diez años antes de su muerte física.

cuando las mocedades españolas se lanzan a descubrir Europa, la libertad, la cultura, la geografía, la amplitud del mundo. La juventud se da cuenta que ya no vale la pena —ni quiere— seguir haciendo poemas contra Franco. Ahora bien, en la década de los sesenta, España empezó a dirigir la mirada hacia Europa con el principal fin de lograr un mayor desarrollo y una mayor inversión económica, lo que produjo una importante recuperación del país. Sin embargo, la muerte de Francisco Franco, como fecha clave, marcó el comienzo de una España abierta, tolerante, cosmopolita, etc. Esta rotunda transformación del país fue la que generó una nueva sensibilidad en España. Considero, por lo tanto, que con esta nueva sensibilidad que emerge, se dio inicio a la postmodernidad en España, época con la que comienza un proyecto de transición, una disposición firme de enfrentarse al mundo y de averiguar dónde se encuentran realmente sus problemas.

El mes de noviembre de 1975 muere el general Francisco Franco tras 39 años como “Caudillo de España”. De haberse cumplido las previsiones sucesorias que la legislación había establecido, se habría producido la prolongación del régimen dictatorial sin su fundador. Sin embargo, la historia fue por otro cauce, y el régimen de Franco, en pocos años, desembocó en la instauración de un nuevo Estado liberal y democrático, regido por una ley constitucional.

No olvidemos que la historia de España en el último cuarto del siglo XX se ha identificado, fundamentalmente, con dos procesos: la recuperación del sistema político e institucional de la democracia y la incorporación al proceso de integración de Europa. El primero de los procesos tiene, a su vez, dos momentos distinguibles: el de transición, que comprende desde 1975 hasta 1982, fecha en que el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) accede al poder; y el de consolidación, desde 1982 hasta 1996, periodo en que la derecha democrática (PP)

gana las elecciones y ocupa el poder. Digamos, entonces, que con el inicio de estos dos procesos comienza una nueva etapa en España conocida como la postmodernidad.

España, a partir de 1975, se presentó como una sociedad muy distinta a la de aquellos años del desarrollismo, los de la década del sesenta. Sin embargo, no hay que olvidar que tiene sus raíces en ella, ya que fue en esos años cuando se produjo el salto histórico decisivo a la realidad actual en la que se encuentra. Se dice que una nueva época comienza en el momento en que la anterior ha dejado de existir o está dando sus últimos coletazos. Pues bien, en el caso de España, la postmodernidad empezó a manifestarse en una fecha decisiva como lo fue el declive del régimen, materializado con la desaparición, víctima de un atentado de ETA, del almirante Luis Carrero Blanco, en 20 de diciembre de 1973.

La pretensión de los franquistas de que el régimen continuara vivo después de la muerte de Franco no la compartía en absoluto la mayor parte de la población, sobre todo, la más joven y los nuevos grupos sociales nacidos o reforzados por el progreso de los años sesenta. Recordemos que el año 1975 no representó sólo el final de un periodo y de un régimen que había apartado claramente la trayectoria española de la de los países de su esfera, sino que también simbolizó la apertura de una nueva época: la transición democrática.²⁷

El pensamiento postmoderno ha sido acusado en numerosas ocasiones de poseer una concepción nihilista. Digamos que el nihilismo refleja tanto la experiencia existencial como psicológica del individuo, aunque también es un síntoma que sufre la sociedad. No olvidemos que la mentalidad nihilista estuvo presente en algunos sectores españoles que pensaron que lo que se estaba intentando era no avanzar de forma alguna en la reforma. Estaba claro que las previsiones y esperanzas puestas en hombres más aperturistas aparecían frustradas. Adolfo

²⁷ En España es posible establecer un periodo central del proceso de transición que transcurriría entre 1976 y 1978, es decir, un momento de cambio del régimen dictatorial al constitucional, pasando por la elaboración y aprobación de dos leyes importantísimas: la Ley para la Reforma Política de 1976 y la Constitución de 1978.

Suárez era tenido por la opinión reformista, en general, como un hombre del régimen anterior incapaz de llevar adelante un cambio real. El periodo vivió crisis notorias y, sobre todo, una de graves consecuencias como fue el golpe de Estado fracasado del 23 de febrero de 1981. Por eso, tras la euforia nacional llegó, bastante predeciblemente, un periodo de desilusión honda. El desencanto coincidió políticamente con el desconcierto político del primer gobierno democrático. La expresión drástica y sonora de estas incertidumbres políticas e intelectuales, y de las ambigüedades transicionales, fue un fallido golpe de Estado en 1981. Fueron aquellos los años del llamado “pasotismo”, una verdadera corriente cultural popular que abrazaba ampliamente una moral de la apatía, y una suerte de fatalismo histórico y social.

La Movida, por su parte, significó una verdadera y radical transformación de la cultura. La idea misma de una transición no es más que el tránsito de un lugar a otro. O lo que es lo mismo, el cambio de una condición por otra. Así pues, al hablar del caso español, se suele explicar el paso político del régimen franquista a un régimen democrático como un cambio de sensibilidad, de naturaleza, de identidad. Esa explicación de lo ocurrido en la España postfranquista se entiende perfectamente si se tiene en cuenta el hecho de que en España sí hubo un cambio de gobierno. España es hoy en día un país democrático.

Durante década y media del gobierno socialista en el poder, España experimentó otro importante impulso hacia el cambio, especialmente en el terreno internacional —ingreso de España en la CEE y en la OTAN—, en la economía, aunque con altibajos, en el nivel de vida de la población, el bienestar y la legislación social y en la estabilidad política. Digamos, por lo tanto, que en la década de los ochenta y en la primera mitad de los noventa, la sociedad española evolucionó de forma indudable hacia el modelo de los países europeos más desarrollados.

La primera década del gobierno socialista fue llamada por la propaganda oficial como “década del cambio”. Sin embargo, junto a las reformas y adelantos evidentes hubo también aspectos en los que no se había progresado apenas, como en la reforma de la Administración central del Estado y la eficacia de los servicios públicos, el problema endémico del desempleo o las diferencias de riqueza interregional. En 1996, al salir del poder los socialistas, la sensación generalizada en España era la de que, habiéndose recorrido un gran camino de “modernización”, sin duda, se había avanzado mucho menos de lo que habría sido posible, con la particularidad añadida de que el progreso no había tenido un ritmo uniforme, y de que la última época del gobierno de los socialistas, desde 1989, manchada por los efectos de la corrupción, había sido negativa. Por lo tanto, también se tuvo la sensación general de que, en cualquier caso, con el nuevo gobierno del Partido Popular en 1996, y las nuevas condiciones que se vislumbraban en la Unión Europea y en el mundo, se abría un periodo nuevo.

A finales de los años ochenta el apoyo electoral fue declinando. Algunas grandes carencias se hacen visibles, y el comportamiento político caracterizado por la palabra, “corrupción”, impacta de manera visible en la confianza de los ciudadanos puesta en el sistema. La situación de irregularidad desde fines de los años ochenta es empleada también como arma política por unos grupos contra otros. El proyecto del PSOE, por diversas razones, fue perdiendo fuerza y en él se fue manifestando poco a poco una pérdida de eficacia y de credibilidad, de lo que podría ser un primer síntoma inequívoco la huelga general promovida y llevada adelante con gran éxito por los sindicatos en diciembre de 1988.

El programa reformista del PSOE abarcaba casi todos los aspectos de la vida económica, política y social del país. La reconversión del aparato productivo, la reforma de las relaciones laborales y la protección social, la seguridad social y la sanidad, el sistema educativo, el papel de

las Fuerzas Armadas, el orden público y la seguridad, la Justicia, la Administración del Estado y las Autonomías y, por encima de todo, la integración plena en la Comunidad Europea, eran cuestiones sobre las que los socialistas tenían proyectos concretos y de alcance. Pero el gran hecho fue que, una vez en el gobierno, el radicalismo verbal anterior con el que se expresaban estos objetivos de cambio se atemperó de forma muy notable y se impuso la realidad. La utopía reformista, por lo tanto, hubo de llevarse a cabo con mucho menor ritmo y mucha menos profundidad.

En términos económicos generales, la gran característica de este periodo fue la de su orientación hacia un fuerte ajuste económico, hacia una amplia reconversión de la economía. El discurso del gobierno insistió durante este periodo y el siguiente en que tal ajuste era imprescindible no solamente para reanudar el crecimiento, sino también para poder aumentar el nivel de vida. En cierta forma, como ejercicio macroeconómico, esa visión era correcta. El problema es que la mejor distribución de la riqueza no llegó a ponerse en práctica nunca.

Ahora bien, el mayor éxito de la política socialista en toda la década de los ochenta, y uno de los hitos, sin duda, de la historia española reciente, fue la integración plena del país en la comunidad económica europea (CEE). En el programa socialista, este objetivo era fundamental. Sin embargo, la historia de las pretensiones españolas arranca de mucho más atrás, desde que en 1960, en pleno régimen de Franco, se designa un embajador ante la CEE, tres años después de que ésta se constituyera. En 1962 se pidió ya la apertura de negociaciones para la adhesión, lo que era más bien un gesto propagandístico, puesto que un régimen español como el de Franco — no democrático— no podía aspirar a integrarse en la CEE. El régimen de Franco, desde luego, nunca desconoció la importancia económica y política de la nueva realidad europea. El 29 de

junio de 1970 se consiguió la firma de un Acuerdo Preferencial en el comercio entre España y la CEE cuyos efectos beneficiosos no tardaron en notarse.

Ahora bien, entrados ya en la década de los noventa, fue notorio el agotamiento del programa socialista de 1982, en materia económica, social y autonómica, sobre todo. Una debilidad que vino observándose desde que se produjo la ruptura ejemplificada por la huelga de 1988. Poco después de la llegada de los años noventa, la economía entró en fase recesiva sin que hubiera recetas nuevas para enfrentarla. Los gastos del año 1992 detuvieron esa sensación de agotamiento, pero transcurrida esta fecha, la antigua realidad renació con fuerza. A los problemas económicos y sociales ya desencadenados, desempleo, inflación creciente, detención del crecimiento, vinieron a sumarse algunos nuevos fenómenos políticos, como el que pronto se llamó de la “corrupción”, que incidirían en esa imagen de un partido en el poder que tenía que practicar una política a la defensiva. En cualquier caso, la obra de gobierno socialista fue duradera y los cambios introducidos en el país fueron tangibles. Se llevaron a cabo importantísimos cambios legislativos, en materias sociales, económicas, referentes a las Fuerzas Armadas o a la seguridad pública, la sanidad, educación, etc. Se realizaron importantes obras de infraestructura en todo el país: autovías, aeropuertos, ferrocarril moderno de alta velocidad (AVE), aunque también se cerraron bastantes líneas antiguas.

Al final de la década de los ochenta y, sobre todo, en la primera mitad de los noventa, empieza a trascender ampliamente a la opinión pública la existencia de casos de corrupción administrativa y política en diversas esferas del poder, y de irregularidades en el mercado empresarial que implicaban también a políticos. La corrupción administrativa y política no era, desde luego, una cosa nueva en la política. La cuestión ahora era que se producía tras una larga

permanencia en el poder de un mismo partido, amparado en la mayoría absoluta, y en cuyo discurso figuraba siempre la honradez y el reformismo.

El retorno masivo de la población emigrada, el cambio de valores en la sociedad española —con la incorporación de la mujer al mercado de trabajo—, y el inicio de la llegada de las generaciones del *baby boom* al mercado laboral hizo que las tasas de desempleo en España, a partir de finales de los años setenta, se dispararan hasta situarse en el primer puesto de los países desarrollados.

Las negociaciones políticas que dieron lugar a los Pactos de la Moncloa y, un año más tarde, a la elaboración de la Constitución, fueron presentadas por buena parte de los medios de comunicación como un auténtico ejercicio de emancipación tras cuarenta años de tutela franquista. La idea era convencer a los españoles de la llegada de la modernidad y de la posibilidad y validez de su proyecto en el contexto nacional. Tras cuarenta años de imperio de la irracionalidad político-religiosa del franquismo, España sintió que había llegado la hora del triunfo de la razón moderna.

Con todo, la transición tuvo que superar un atraso secular amargamente grabado en la dilatada conciencia de la decadencia de España. Debía poner fin, asimismo, a un aislamiento hondamente arraigado en los valores intelectuales y artísticos. Debía emprender una racionalización económica y administrativa, una transformación de la cultura y una reforma de la educación que se materializó con la llegada de la postmodernidad.

2.2 ¿Generación o trans-generación?

2.2.1 Los ochenta ¿una generación?

El concepto de generación es la miopía del historiador que se niega a distanciarse del objeto de estudio.

(Ricardo Gullón)

Ya sé que no es eterna la poesía
pero sabe cambiar junto a nosotros.

(Luis García Montero)

Determinar teórica e históricamente una generación, mostrar cuáles son las dificultades de periodización, estudiar las diversas perspectivas críticas en torno al problema generacional, o contrastar los diferentes usos de dicho término en la historiografía literaria, son solamente algunas de las cuestiones que han formado parte de los más importantes y conocidos estudios literarios y filosóficos de las últimas décadas, donde se ha tratado el tema de las generaciones; como es el caso, entre otros, de los estudios presentados por Wilhelm Dilthey, Julius Petersen, Wilhelm Pinder, José Ortega y Gasset, Robert Escarpit, Guillermo de Torre, Eduardo Mateo Gambarte o Andrés Amorós.

¿Generación, grupo, promoción? Muchos han sido los ensayos que han tratado de justificar tales términos. Sin embargo, las conclusiones son tan diversas como variados han sido sus estudios. Jaime Gil de Biedma, en una conversación publicada póstumamente en el número 30 de la revista *Clarín*, hace una distinción entre ‘grupo’, ‘promoción’ y ‘generación’. Resumo aquí las palabras del poeta: “El grupo se fundamenta en la amistad, en la relación frecuente, en el intercambio de ideas y versos inéditos. A la promoción se pertenece por afinidad estética. En la generación, en cambio, entran los poetas que han nacido entre unas determinadas fechas, sean o no amigos, participen o no de la misma estética”. Gil de Biedma —con esto— corrobora, o si se quiere, confirma, la destacada y polémica importancia que tiene la fecha de nacimiento a la hora

de clasificar a un poeta en una determinada generación. El caso es que este término ha llegado a utilizarse entre la crítica con la misma vaguedad y ambigüedad que se usa en el lenguaje cotidiano. Podríamos decir incluso que existen casi tantas teorías como autores se han ocupado del tema. El presente estudio, por lo tanto, no pretende fundarse como un análisis más del término generación, sino más bien ahondará en el poco interés que este concepto ha tenido entre los *postnovísimos*, siendo indispensable mencionar algunos de los estudios en los que se ha tratado el término generación, para así mostrar cuáles son sus más destacadas y sobresalientes limitaciones.

El crítico francés Justin Dromel, por ejemplo, desarrolló su propia teoría sobre las fases en la vida del hombre a partir del hábito de las fechas y las estadísticas. Fue el primero en reducir la duración de una generación de treinta a dieciséis años. Sin embargo, es a partir de Wilhelm Dilthey, Julius Petersen, Wilhelm Pinder y José Ortega y Gasset cuando el método pasa a convertirse en un verdadero útil de trabajo que se completa, en España, con las aportaciones de Julián Marías y Pedro Laín Entralgo.²⁸

En cualquier caso, las últimas direcciones por las que está optando la poesía española actual no es más que una evidencia de por qué la cuestión de las generaciones ha dejado de tener interés para los *postnovísimos*. Es más, al conocer la situación más reciente de la poesía española, no se halla entre la crítica una opinión consensuada que afirme quiénes son los poetas que pertenecen a la generación de los ochenta. Primero, porque los propios poetas —como han

²⁸ Pedro Laín Entralgo en *Las generaciones en la historia* y Julián Marías en *El método histórico de las generaciones* han rastreado minuciosamente la genealogía del término generación. Como apunta Guillermo de Torre (1970): “Tiene origen semítico y su aparición se remonta nada menos que a la Biblia. El Génesis, el primer libro del Antiguo Testamento, es, en buena parte, el libro de las generaciones; establece la filiación de los primeros descendientes de Adán, señalando la genealogía de reyes y patriarcas. En Grecia, después de Homero y de Hesíodo, es Herodoto el primero que menciona las generaciones. Al señalar el sistema utilizado por los sacerdotes egipcios para registrar el paso del tiempo, Herodoto indica que trescientas generaciones hacen cien años. Es decir, anticipa una medida de tiempo que seguirá vigente en nuestros cómputos actuales: fija la duración plena de cada generación en treinta y tres años” (241).

manifestado en diversas ocasiones— no quieren verse “enmarcados” o “etiquetados” bajo ningún nombre o grupo y, segundo, porque la crítica siempre ha sentido una gran necesidad —digamos que por cuestiones de orden— de encuadrar a los poetas en un determinado grupo, teniendo en cuenta una serie de elementos como por ejemplo, la fecha de nacimiento o el lenguaje generacional. Un factor que les ha hecho caer en el error de olvidarse, muchas veces, de estudiar a los poetas y a su obra individualmente. La crítica tiende a agrupar a los poetas bajo características generacionales olvidándose, en algunas ocasiones, de poetas muy valiosos por el simple hecho de no seguir la misma corriente generacional que el resto.

Vicente Tusón en *La poesía española de nuestro tiempo* (1990) y José Luis García Martín en *La generación de los ochenta* (1988), a la hora de clasificar a los poetas en una determinada generación, distinguen principalmente factores como la fecha de nacimiento o el lenguaje generacional. No prestan atención, por ejemplo, a otros aspectos esenciales como el año de publicación con el que se inicia la obra poética de un autor. Para Tusón y García Martín, la generación de los ochenta incluye a aquellos poetas nacidos entre 1951 y 1965, y no los que comenzaron a publicar en los años ochenta, como sucedió, por citar algunos ejemplos, con Jaime Siles o Luis Antonio de Villena, dos poetas que a pesar de haber nacido en 1951, fecha con la que se iniciaría —según Tusón y García Martín— la generación de los ochenta, publicaron sus primeras obras muy jóvenes. Jaime Siles presentó su primer libro, *Génesis de la luz*, en 1969. Un poemario de gran innovación y exploración tanto con el lenguaje como con el espacio, marcado por el culturalismo, el esteticismo y el preciosismo verbal. Características, todas ellas, propias de los *novísimos*. Sin embargo, *Génesis de la luz* también está impregnada de toda una concepción *postnovísima*, como se observa en los poemas “Fábula de rabia e ira bajo la luz de los taxis azules que mueren en agosto”, “no”, o “memorial”, entre otros, donde el poeta explora nuevas

temáticas pero esta vez desde la perspectiva de la tradición, como así lo hicieron los *postnovísimos* en sus inicios. Luis Antonio de Villena, por su parte, comenzó en 1971, escribiendo *sublime solarium*. El poeta define su poesía inicial como “un esteticismo querido, amalgamado con *flashes* surrealistas, cultistas, decadentes”.²⁹ Sin embargo, en este poemario, y como advierte José Olivio Jiménez (1970): “Villena también echará mano de la sinceridad y del orgullo para que, a través de la confesión amarga, pero también de la máscara y el gesto (o el desplante), podamos descubrirle su humanísima realidad verdadera: la soledad final” (12). He aquí, por lo tanto, a dos poetas que a pesar de pertenecer, por fecha, —según Tusón y García Martín—, a la generación de los ochenta, sus obras y su producción inicial se incluye junto a los *novísimos*. Remarcada queda ya, y desde el comienzo de este capítulo, la notable polémica en cuanto a la clasificación de los poetas *novísimos* y *postnovísimos*. En *10 menos 30* (1997), Luis Antonio de Villena subraya los desaciertos de José Luis García Martín en *La generación de los ochenta* (1988). Como dice Villena, García Martín “recupera para la promoción a poetas que cronológicamente pertenecen a la anterior (Jon Juaristi, singularmente) pero cuyos postulados estéticos —la *poesía de la experiencia*, por lo común— les vuelve afines a la voz predominante de la generación más joven” (14).

Al observar las antologías escritas en las últimas décadas, como por ejemplo, la edición de Juan Cano Ballesta (2001), o la de Miguel García Posada (1996), se puede ver cómo los poetas antologados no se incluyen por la fecha de nacimiento, sino por la de su primera publicación. Éste es el caso, por ejemplo, de los poetas *novísimos* Ana Rossetti (1950-) y Javier Salvago (1950-). Dos poetas de los setenta antologados junto a los *postnovísimos* por haber empezado a publicar en la misma fecha que también lo hicieron los poetas de los ochenta. El

²⁹ Las palabras de Villena sobre su poesía proceden de poéticas y declaraciones suyas enviadas a estas dos antologías: *Joven poesía española*. Edición de Concepción García Moral y Rosa María Pereda. Madrid: Cátedra, 1979, y *Las voces y los ecos*, de José Luis García Martín. Madrid: Júcar, 1981.

primer libro de Rossetti, *Los devaneos de erato* y de Salvago, *La destrucción o el humor*, apareció en 1980.

Pues bien, después de estas matizaciones, si algo significa el término generación, como advierte Eduardo Mateo Gambarte (1996), “eso es precisamente: suma de individuos” (104). Vayamos por partes, considero que estudiar la poesía de una determinada generación no consiste exclusivamente en descubrir las características colectivas de un determinado grupo sino que estriba, más bien, en el estudio individual, por parte de la crítica, de la obra de cada uno de los poetas. De esta manera, si se opta por incluir a un poeta en un determinado grupo no será por factores concretos y comunes existentes en una generación, sino por sus diferencias, puesto que son éstas las que definen y determinan al individuo y a su obra. Son éstas las que explican cómo es posible que una generación pueda cambiar con los años, las que ayudan a observar y delimitar nuevas direcciones dentro de una misma generación y las que reflejan, en definitiva, el espejo más fiel de los poetas. Una idea, ésta última, que no comparte Julián Marías cuando afirma en *La estructura social* (1967), que “al examinar los nombres representativos tenemos, claro es, vidas individuales; pero al examinar los rasgos de ellas hay que atender a los que tienen carácter colectivo, es decir, a los que acusan la presencia en esas vidas individuales de un sistema de vigencias sociales, que constituyen el perfil de cada generación; los rasgos estrictamente individuales, por importantes que sean, son irrelevantes desde el punto de vista de las generaciones” (66). Julián Marías considera que lo que define a una generación no son los rasgos individuales, sino los rasgos comunes. Sin embargo, se olvida que una generación cambia, y que, por lo tanto, nunca tendrá las mismas características en su fase de *iniciación*, de *predominio* y de *vejez* puesto que cada edad tiene unas posibilidades y limitaciones diferentes.³⁰ Si como él

³⁰ Julián Marías, como advierte José Luis García Martín (1980), divide cada uno de los periodos de la siguiente manera: “Los primeros quince años, *niñez*; de los quince a los treinta, *juventud*; de los treinta a los cuarenta y cinco,

propone, la vida humana se divide en cinco periodos de unos quince años cada uno, ¿por qué concluye entonces diciendo que los rasgos individuales son irrelevantes desde el punto de vista de las generaciones, cuando son, en definitiva, los que determinan el evidente e indiscutible cambio generacional de acuerdo a los periodos que él mismo menciona?.

En general, son muchos los estudios que han tratado el tema de las generaciones con el fin de determinar y precisar el momento en que —literariamente— se da fin a una generación y comienza otra. Según los críticos Vicente Tusón y José Luis García Martín, como ya se ha mencionado, la generación de los ochenta estaría formada por los poetas nacidos entre 1951 y 1965. Sin embargo, Carmelo Guillén Acosta propone como fecha generacional los nacidos entre 1953-1969. Ante esta disyuntiva habría que preguntarse ¿hasta qué punto es importante y necesario considerar la fecha de nacimiento de un poeta para encuadrarlo en una determinada generación?. Como afirma Guillermo de Torre: “las generaciones antes que por fechas, han de ser determinadas mediante la comprobación de si existe o no una unidad de estilo entre sus miembros” (254). Una afirmación, ésta, que definiría lo que está sucediendo hoy en día con los poetas de los ochenta. ¿En qué sentido? Si la crítica, como ya se ha mencionado, está teniendo problemas en determinar quiénes son los poetas que pertenecen a la generación de los ochenta es porque no se ponen de acuerdo en acotar las fechas con las que se inicia la generación. Como consecuencia, se tiende a agrupar a los poetas, generalmente, por su lenguaje generacional, olvidándose, en muchas ocasiones, de analizar el perceptible cambio de estilo que se está observando entre sus miembros. Esto explicaría por qué la crítica sigue considerando a los

iniciación; de los cuarenta y cinco a los sesenta, *predominio*; de los sesenta a los setenta y cinco, o más, *vejez*” (23-24). Para Luis García Martín (1980), toda generación se divide en también en tres fases: de gestación, de gestión y de supervivencia. Por etapa de gestación entiende la comprendida entre los 30 y los 45 años; por etapa de gestión, la que va de los 45 a los 60 años; y por etapa de supervivencia la que abarca de los 60 a los 75 o más. (13)

postnovísimos como poetas de los ochenta sin advertir que son los propios poetas los que están planteando un cambio en su poesía.

Según Julius Petersen, como señala Andrés Amorós (1979): “el año de nacimiento pierde importancia cuando la amplitud de las experiencias que constituyen a la generación no es lo bastante amplia para abarcar a los de la misma edad” (165). Esto mismo, por qué no decirlo, es lo que sucedió y sucede con la generación de los ochenta. Los *postnovísimos* son poetas que a pesar de haber vivido —y estar viviendo— en una determinada época, o como diría Ortega, a pesar de ser “coetáneos”, de tener las mismas experiencias, de haber vivido siendo jóvenes la transición española y el consecuente paso a la democracia, a pesar de todas las experiencias (con)vividas como miembros de una misma generación, son los propios *postnovísimos* los que ya no se ven reflejados en la generación de los ochenta. Como consecuencia, el término está dejando de tener validez no solamente entre los propios poetas, sino también para la crítica. En otras palabras, el concepto de generación ya no se entiende en los *postnovísimos* como algo fijo y permanente sino como algo adaptable y dúctil.

Al pensar en las palabras de Ortega, (1965) para éste: “el concepto de generación no implica primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital” (48). Sin embargo, y desde mi punto de vista, Ortega se olvida de factores importantes a la hora de pensar en el término generación como es la idea de entender que el individuo es quien se une a una generación al compartir una misma sensibilidad generacional y no es la generación la que acaba creando al individuo. Como advierte Amorós (1979) al hablar de las teorías de Julius Petersen: “Las experiencias generacionales más amplias son aquéllas que no se refieren a las formas literarias, sino que conmueven la estructura fundamental del hombre entero de una época” (165). En otras palabras, son las experiencias las que terminan (con)formando a una

determinada generación. Por lo tanto, la fecha de nacimiento, y lo reitero aquí, no debiera ser tan decisiva ni influyente en una generación. Lo verdaderamente importante es el momento de publicación de una obra, y ese momento, como afirma Guillermo de Torre se produce cuando “una comunidad juvenil se manifiesta colectivamente, solidariamente: es decir, un primer libro, un prólogo resonante que suscita prosélitos; la publicación de una revista, de un manifiesto, de una proclama; la definición, en suma, por cualquier medio, de una actitud coherente de varios espíritus jóvenes ante ciertos hechos, ciertas ideas o ciertas personas” (250). Lo que se debe tener en cuenta, ante todo, es la fecha de nacimiento de la obra y no la fecha de nacimiento del poeta.

Para Ortega (1965) “tener la misma edad” significa nacer en un intervalo de quince años. Es más, él afirma que el concepto de edad no solamente es una cifra sino también un modo de vivir (54). Por lo tanto, si para Ortega el concepto de edad es un modo de vivir ¿Por qué hemos de pensar que un poeta va a tener durante quince años el mismo modo de vida y de escritura? Ortega (1981) también considera que “quince años no es una cifra cualquiera, sino que significa la unidad efectiva que articula el tiempo histórico y lo constituye” (19). ¿Está queriendo decir entonces que solamente se puede dar una generación cada quince años y que, por lo tanto, no es posible que un poeta pueda experimentar nuevas y diferentes formas de expresión artística hasta que no pase ese tiempo?, ¿nos está diciendo el filósofo español que los poetas mantienen un mismo lenguaje generacional durante quince años y que, por lo tanto, no es posible que puedan separarse de una generación? Si para Ortega (1965) “las generaciones no se suceden sino que se solapan o empalman” (66), eso significaría que entre ellas sí que puede existir el diálogo y, por lo tanto, se puede dar el caso, como está sucediendo con los *postnovísimos*, que algunos poetas de los ochenta ya no vean que sus últimas publicaciones sean un reflejo de su primera poesía, de aquellas coordinadas generacionales de los años ochenta. Es por eso —y sin entrar en más

detalle aquí— que se esté observando un pensamiento poético más cercano a la generación de los noventa. Como advierte Guillermo de Torre (1970) al exponer las teorías de Petersen: “la generación no puede significar el conjunto de todos los de la misma edad, pues cada grupo de la misma edad comprende tanto seguidores de la dirección anterior como vanguardistas de la generación posterior” (245).

Ahora bien, ¿y si no se produce el relevo de los más jóvenes tras los quince años que propone Ortega? ¿Y si un grupo de poetas ya no quiere seguir utilizando el mismo lenguaje generacional empleado en sus primeras publicaciones? ¿Tenemos que seguir pensando, como propuso Ortega, que “quince años no es una cifra cualquiera, sino que significa la unidad efectiva que articula el tiempo histórico y lo constituye”? Para Ortega (1965): “lo mismo que el hombre se encuentra con el cuerpo que le ha caído en suerte y tiene que vivir en él y con él, así se encuentra con las ideas de su tiempo y en ellas y con ellas —aunque sea en el modo peculiar de contra ellas— tiene que vivir” (56). Si el hombre tiene que vivir con(tra) las ideas de su tiempo, las cuales, como propone Ortega, cambian con la inevitable transformación del mundo, ¿por qué entonces pretende hablar de generaciones en el individuo cuando él mismo afirma que el mundo cambia, y con él no sólo las ideas sino también el hombre? Julius Petersen difiere de la teoría de Ortega sobre los quince años al considerar que un siglo abarca la acción creadora de cinco generaciones. Esto significaría que Petersen observa la aparición de una nueva generación cada veinte años y no cada quince. Veamos entonces cuáles son los criterios que sigue Petersen a la hora de determinar a una generación:

- 1) Herencia
- 2) Fecha de nacimiento
- 3) Elementos educativos
- 4) Comunidad personal
- 5) Experiencias de la generación
- 6) El guía: el ideal del hombre, el héroe, el mentor, el organizador

- 7) El lenguaje generacional
- 8) Anquilosamiento de la vieja generación

Si pensamos en el primero de los criterios, por poner un ejemplo, habría que preguntarse si realmente Petersen considera que todo grupo está influido por una generación inmediatamente anterior, o por el contrario si deja una huella en la generación posterior. En el caso de los *novísimos*, nos encontramos ante un conjunto de poetas que buscó —en su gran mayoría— romper radicalmente con la generación anterior o, lo que es lo mismo, la generación de los cincuenta. Sin embargo, como la crítica siempre ha observado, los *postnovísimos* sí que tuvieron la herencia de los poetas de los cincuentas. Es más, por el hecho de tener dicha “herencia” en su poesía, la generación de los ochenta ha sido clasificada de continuista y no de innovadora. Siendo esto mismo lo que les ha hecho ser antagónicos de los *novísimos*. Por lo tanto, ¿qué es lo que está queriendo decir la crítica? ¿que una generación, como propone Petersen, debe tener una “herencia”, que no necesariamente tiene que ser la generación anterior, pues más bien se le opone, o que una nueva generación debe proponer algo diferente e innovador para no ser tachada de continuista? No pretendo con estas preguntas sobreestimar ni subestimar a la crítica, sino solamente mantenerla en sus justos límites para mostrar así las diferentes direcciones desde las cuales se ha tratado —y se está tratando— el término generación en las últimas décadas.

Para Petersen, como advierte Amorós (1979) el término generación “representa, mejor que un “espíritu de la época” o “estilo de la época”, la clave de los hechos innegables del cambio y del desarrollo, del progreso y el retroceso” (164). Petersen, sin embargo, se olvida que es la propia época, a través de sus agentes, la clave que representa ese “cambio y desarrollo”, ese “progreso y retroceso” del que él habla. El término generación, por lo tanto, se ha de ver como un constructo creado a raíz del continuo cambio que sufre toda época y, por consiguiente, de la

incesante transformación que sufre el mundo a lo largo de la historia. Como advierte León Dujovne (1968) al tratar la concepción de la historia en la obra de Ortega:

- 1) La vida humana es cambio, variación continua. Esta variación es particularmente importante en la vida social porque se arraiga en el pasado y se proyecta en el futuro, mientras que en la esfera individual el tiempo es edad, es decir lo transcurrido entre dos puntos fijos: nacimiento y muerte.
- 2) Esos cambios en el mundo humano ocurren porque cambia la *sensibilidad vital* (cambian las creencias y, en consecuencia, hay un cambio de ideas y de todas las demás formas de vida colectiva). Estos cambios de *sensibilidad vital* se manifiestan en la forma de *generaciones*.
- 3) Todo individuo, época o generación es una perspectiva sobre el mundo y la vida. (116-8)

Para Ortega, el inevitable cambio del mundo tiene como consecuencia un cambio en la estructura vital del hombre. En otras palabras, el hombre indudablemente cambia porque ha cambiado el mundo. Ortega indiscutiblemente es consciente del cambio que experimenta tanto el mundo como el hombre. Mantiene que la historia se divide en generaciones y que todo hombre pertenece a una generación. Ortega entendió la vida humana como una concatenación de generaciones que se suceden conforme se produce un cambio en la sensibilidad vital del hombre. Sin embargo, no consideró la posibilidad de cambio de sensibilidad entre los miembros de una misma generación. Si como afirma Ortega en *En torno a Galileo* (1965), el cambio del mundo tiene como consecuencia un cambio en la estructura vital del hombre, ¿Por qué hemos de pensar entonces que un poeta debe pertenecer y permanecer en una misma generación para el resto de su vida? Ortega es consciente de que toda generación naciente vive condenada a no ser bien entendida, y esto mismo es lo que sucedió con la generación de los ochenta. Lo que ocurre, digámoslo así, es que los poetas se agrupan y a los poetas los agrupan. Se agrupan en sus comienzos para darse a conocer y promocionarse, y también los agrupan los críticos, basándose, entre otras cuestiones, en coincidencias estéticas y en fechas generacionales.

Los *postnovísimos* comenzaron escribiendo en la década de los ochenta. Una época, como afirma Eduardo Subirats (2002) que “anuncia la era que ha de venir como el espectáculo maravilloso de un futuro emancipado del pasado. En España, tras la euforia nacional llegó, bastante predeciblemente, un periodo de desilusión honda. El desencanto coincidió políticamente con el desconcierto político del primer gobierno democrático [...] Fueron aquellos años del llamado ‘pasotismo’, una verdadera corriente cultural popular que abrazaba ampliamente una moral de la apatía, y una suerte de fatalismo histórico y social” (72). Así, entrados ya en el siglo XXI, sería ilógico pensar que la sociedad española sigue viviendo el mismo pesimismo que existió en la década de los ochenta. El mundo indudablemente ha cambiado —está cambiando— y con él el individuo. Sería entonces ilógico pensar que un poeta continúa escribiendo de la misma manera que lo hizo veinte años atrás. Como afirman René Wellek y Austin Warren (1956): “A writer inevitably expresses his experience and total conception of life; but it would be manifestly untrue to say that he expresses the whole of life —or even the whole life of a given time— completely and exhaustively. It is a specific evaluative criterion to say that an author should express the life of his own time fully, that he should be representative of his age and society” (95). Si Ortega fue consciente, como él mismo afirma, del continuo cambio al que se ve sometido el mundo y el individuo, ¿Cómo puede entonces concluir diciendo que todo individuo forma parte de una determinada generación? ¿No sería más correcto eliminar las clasificaciones y plantear el concepto de generación como un desarrollo evolutivo que se observa tanto en el mundo como en el individuo?.

Guillermo de Torre (1970) define a una generación como un “conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, en el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos

de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil” (249). Esta definición resulta muy acertada al pensar en la situación de los *postnovísimos*, una generación de poetas que “en un momento dado, en el de su alborear”, como diría Guillermo de Torre, se inscribió bajo un determinado lenguaje generacional, el correspondiente al de los años ochenta. Nótese en la definición de Guillermo de Torre cómo el crítico solamente menciona la palabra generación en relación a los inicios y no a las postrimerías de toda generación. Los vocablos “alborear” y “ardimiento juvenil” indican, por lo tanto, que la definición solamente sería válida para las generaciones nacientes, y no para las generaciones que han ido desarrollándose y transformándose con el tiempo, como es el caso de los ya mencionados *postnovísimos*. Si como dice Guillermo de Torre, la generación no nace, sino que se hace, nos está dando a entender que no se debe esperar de una generación que se comporte de la misma manera durante largos años, sino que en ese “hacerse” está incluido el cambio tanto de los poetas como de su estilo. Esto mismo, por lo tanto, y partiendo de la idea de que “una generación no nace sino que se hace”, explicaría el punto de arranque desde donde quiero presentar mi teoría sobre los poetas *transgeneracionales*, aquellos *postnovísimos* que han dejado de formar parte de su generación al alejarse gradualmente de lo que fueron sus inicios poéticos.

Para Amorós (1979): “las generaciones son sólo instrumentos; lo que les pedimos no es que sean bonitos o feos, sino que resulten útiles: que nos ayuden en alguna medida a comprender el proceso de la evolución histórica. Se trata, siempre, de un medio; nunca de un fin en sí mismo” (171). Si como dice Amorós, el concepto de generación debe ser un medio y no un fin. Entonces, —y sigo preguntándome— ¿por qué habría que seguir hablando de generaciones si éstas ya no reflejan el cambio que está viviendo el mundo? El hombre no tiene por qué estar adscrito a un cierto grupo de edad ni a un estilo de vida, como quiso hacer ver Ortega en *Entorno*

a *Galileo* (1965). El pensador español consideraba que una generación no era más que una zona de fechas que comprendía unos quince años, y que durante este tiempo, la forma de vida (individual, social o histórica) mantenía una cierta estabilidad; estaba constituida por una serie de opiniones, valoraciones e imperativos que poseían vigencia. Ahora bien, si pensamos en la poesía de Carlos Marzal, por poner un ejemplo, vemos como el poeta valenciano publicó su primer libro *El último de la fiesta*, en 1987. Siguiendo el discurrir de Ortega, Marzal tendría que haber mantenido una “estabilidad poética” durante quince años. Eso significaría que desde 1987 hasta el año 2002, Marzal tendría que haber mantenido el mismo estilo y el mismo lenguaje generacional. Sin embargo, éste no ha sido el caso. La poética de Marzal, como se verá en el capítulo tres y cuatro de esta tesis, ha ido transformándose con los años. Sus libros se han ido alimentando de la madurez, el conocimiento, la sabiduría y la experiencia que le ha dado la vida. Por lo tanto, si el cambio es evidente y el poeta ya no es el mismo ¿por qué hay que continuar hablando de él como poeta de los ochenta cuando su poesía ya no responde al estilo de lo que fue, en sus inicios, la poética *postnovísima*?

Julián Marías (1989) encuentra algunos problemas en la teoría de Ortega y Gasset. Para él, la objeción más radical es la negación misma de la teoría. Esta objeción se desdobra en dos tipos:

- a) Continuumismo: el movimiento de la historia es continuo, es decir, la sucesión de los nacimientos y las variaciones son imperceptibles y sin articulación.
- b) Reducción del concepto de generación a grupo humano limitado: se reduce, pues, el concepto a cierto tipo de afinidades entre un mismo grupo, en un lugar y tiempo determinados. Es lo que suele entender, por ejemplo, bajo el nombre “generación del 98” en España: un grupo de escritores con sus nombres conocidos. (164)

Primero, si como propone Ortega, el movimiento de la historia es continuo, ¿por qué seguir hablando de generaciones? ¿Simplemente para ordenar la historia y así poder ser

entendida? Y segundo, si el concepto de generación se reduce a un cierto tipo de afinidades entre un mismo grupo ¿qué sucede entonces si se produce un cambio de sensibilidad en un poeta?

Julián Marías (1975) cree que existe una receta infalible para reconocer las generaciones:

Tómese cierto número de figuras representativas, distantes entre sí, quince años —una o más por fecha, si es posible varias—; no sabemos cuáles son los límites de las generaciones, no sabemos cuáles son éstas; pero sí que están representadas todas, que cada grupo de nombres elegidos pertenece a una generación distinta. No las conocemos, pero las hemos “capturado” en representantes inequívocos de cada una de ellas. (64)

Esta receta “infalible” de la que habla Julián Marías resulta más que confusa cuando se piensa en los poetas *postnovísimos*. Es decir, si como sugiere Marías, escogemos a un poeta de los ochenta como representante de su generación, por ejemplo a Luis García Montero, y leemos su primera publicación, *Y ahora ya eres dueño de un puente de Brooklyn* (1980), ¿es esta obra, escrita bajo la influencia de la novela negra norteamericana, una representación de los *postnovísimos*? No. He aquí, por lo tanto, una receta “poco infalible”. El considerar a un poeta como representante de una generación puede generar, como consecuencia, la presencia de conclusiones erróneas y poco acertadas. Así pues, no hay que olvidar que la trayectoria poética de un artista cambia —principal e indudablemente— porque cambia el mundo y con él, el individuo.

Bastan estas palabras de Víctor García de la Concha (1987) para darse cuenta, una vez más, de los desaciertos, de notable consideración, que a veces terminan por desorientar tanto a críticos como a poetas a la hora de tratar el término generación:

Con la inercia de fácil metodología, la crítica española —y todos, de algún modo, hemos puesto la mano en ello— parece aferrarse al esquema generacional y acuña sin cesar marbetes clasificatorios. Pocas veces, la verdad, se utiliza el método con rigor científico, pero la perturbación ha malogrado en todo caso muchos esfuerzos y producido un montón de confusiones. (13)

2.2.2 Renacimiento cultural, artístico y literario de los ochenta

Con la victoria franquista, el renacimiento cultural, artístico y literario de la España anterior a la Guerra Civil quedó profundamente fragmentado. Algunos intelectuales fueron asesinados y otros tuvieron que partir al exilio. Sin embargo, con el comienzo de la democracia, empezó a resurgir entre los españoles un deseo por recuperar el ámbito cultural, que tanto tiempo estuvo paralizado. Precisamente, si este periodo histórico de los años ochenta tuvo alguna característica, fue la adaptabilidad y la variedad. El pueblo español se adaptó a los nuevos cambios que llegaron con la transición. Al mismo tiempo, España se transformó. Dejó de ser el país ultraconservador al que perteneció durante casi cuarenta años de dictadura. La nueva sensibilidad que surgió a partir de 1975, por su parte, trajo como consecuencia la aparición de diferentes manifestaciones culturales en el arte, la arquitectura, el cine, la literatura, etc.

Con todo, junto al ávido deseo de renovación, los poetas de los ochenta asumieron también diferentes tradiciones. Aportaron —entre muchos otros elementos— una poesía asentada no tanto en moldes imitativos, sino más bien encaminada a un continuo diálogo donde tradición y posteridad se abrazan exitosamente. Se podría decir, sin embargo, que la época del Barroco, ha sido una de las tradiciones más acogidas entre los poetas de los ochenta, aunque siempre con una búsqueda de renovación. Como muy bien advierte Lechado (2005): “Los ochenta conocieron el esplendor de la Movida, pero fue un relámpago engañoso: bajo el barniz y la purpurina se escondía un trasfondo de decepciones. No sólo se habían desaparecido los fantasmas del pasado, sino que se iba imponiendo, tras cada nuevo estallido del fin de semana, el lastre de la decepción que acompañaba a las resacas. Y también la rutina que en el fondo se esconde detrás de toda actividad humana repetida, incluso tras la diversión o el arte” (255). De ahí que los poetas de los ochenta, como reflejo de la época que les tocó vivir, reflecten en su

poesía la decepción y el desencanto vivido durante la década de los ochenta, y qué mejor época para ello que el Barroco español.

Los poetas de los ochenta, por lo tanto, con el propósito de reflejar la época que les tocó vivir, *manipulan* el motivo clásico para plasmar con eficacia una experiencia de hoy. Ésta es la principal inclinación que se observa en los inicios de los *postnovísimos*, y yo diría que es una de las mayores aportaciones del renacimiento artístico de los ochenta, a saber: la renovación de la tradición desde los parámetros estéticos de la postmodernidad. Este empleo se observa, por ejemplo, en el poema “Garcilaso 1991”, de Luis García Montero: “Mi alma os ha cortado a su medida. / dice ahora el poema, con palabras que fueron escritas en un tiempo / de amores cortezanos. / Y en esta habitación del siglo XX” (207).³¹ El poeta lo que pretende en este poema, como así muy bien lo advierte Dolores Romero López (2001), es asumir su pasado cultural, pero no convirtiéndose en él, sino transformándolo (776).

Dicho esto, habría que cuestionar —aquí y ahora— las declaraciones de Luis Antonio de Villena (1986): “los postnovísimos son, así de entrada, una formación continuista y sin conciencia de grupo, al no poseer una estética dominante, por eso los primeros libros no fueron llamativos” (17). No olvidemos que la generación de los ochenta se inició bajo un notable pluralismo estético, ejemplo de ello lo vemos con las diferentes expresiones artísticas que se alzaron durante esta década, como la poesía del silencio o poesía minimalista, el confesionalismo, la nueva sensibilidad urbana, la tendencia metafísica, la vuelta a lo emotivo y trascendente, la tendencia a escribir diarios, la poesía de la experiencia, la poesía de tendencia neoclásica y helénica, la neomodernista, la neosurrealista, etc.³² Todo este pluralismo, como

³¹ *Poemas* (2004). El primer verso del poema “Mi alma os ha cortado a su medida”, pertenece al Soneto V que Garcilaso dedicó a su musa Isabel Freire.

³² José Carlos Mainer (1994) encuentra un denominador común en la producción literaria de los años 1986-1990: la refundamentación de un ámbito íntimo, privado, a costa de otros valores. A la poesía lírica, como continúa

ejemplo del renacer cultural y artístico que se estuvo gestando en los años ochenta, confirma — de forma evidente— que los *postnovísimos* no fueron una generación continuista sin una tendencia dominante, puesto que todas estas preferencias definieron, de alguna u otra manera, a la poesía más característica de los ochenta y ha sido, en definitiva, la que ha terminado prevaleciendo entre las páginas de la crítica.

En la época del Barroco empezó a desarrollarse la capacidad en el hombre moderno de comprender que las cosas, de la economía principalmente, y también de otras ramas de la vida colectiva, no andaban bien, y lo que es más importante, se empezó a pensar que podrían ir mejor. Si los poetas de los ochenta retoman con tanta insistencia la época del Barroco es, entre muchas otras razones, porque buscaron plasmar en sus versos una vuelta a la tradición con la que sentirse no sólo identificados sino también reflejados. Según José María Valverde (1981), la tensión formal en el Barroco “responde a una retirada del espíritu a su interior, percibiendo cada vez como más problemática la relación con el mundo, la sociedad, el amor e incluso la naturaleza” (47). No olvidemos que en los ochenta lo que predominó fue una apatía política entre los jóvenes. Se produjo un desencanto ante la realidad del sistema democrático liberal como consecuencia de las altas expectativas hacia la democracia ya que se pensaba que ésta sería la solución a todos los problemas. De ahí, que los *postnovísimos* quisieran reflejar en sus versos esa problemática relación con el mundo, también plasmada en la época del Barroco.

Ante el desencanto que vivió España en la década de los ochenta, como muy bien lo explica Eduardo Subirats en “Transición y espectáculo” (2002), los poetas de los ochenta buscaron (re)producir una poesía verosímil, relacionada con la experiencia estética de la realidad. Carmelo Guillén Acosta (2001) afirma que: “el poeta actual vive el culto al desengaño y

afirmando, la ha alcanzado también la corriente reprivatizadora. Empieza por ser significativa la vuelta de los escritores a la disposición de la escritura mediante la ficción del diario que convierte a todo poema en transitiva expresión de una intimidad omnipresente y al libro entero en una compleja unidad de emoción. (162)

alimenta la vacuidad en su manera de relacionarse con el mundo. Ya no es, como en el 68, el afán de cambiar las circunstancias, su preocupación ni su entusiasmo, sino la relación humana particular en el ámbito de un horizontalismo que es lo único que da sentido a su existencia”. (43) Véase cómo refleja Felipe Benítez Reyes el “culto al desengaño”: “Todo cansa y aburre. Las manzanas mordidas / dejan el gusto amargo de una falsa promesa: / su seducción se cumple y de pronto no es nada. / Consumar un deseo es besar a la niebla” (33).³³

Si cada época histórica debiera definirse con una sola palabra, los años ochenta no necesitan mucha reflexión. La palabra es *desencanto*.³⁴ Durante esta década el mundo vivió una de las peores épocas de la Guerra Fría, la crisis del petróleo, malas expectativas de futuro, precios en alza, conflictividad política. La respuesta de la juventud española se canalizó en una rebelión más estética que otra cosa: música, moda y evasión a toda costa. Así, poetas como Benjamín Prado, en el poema “Noche nupcial”, reflejan ese distanciamiento de la realidad mediante lugares repletos de fantasía e imaginación: “Este mundo con hadas y unicornios / que gobiernan mi piel y viven en tus manos. El mundo que no existe” (90).³⁵ O esa otra evasión — muy propia de la Movida— que encuentra Carlos Marzal en “In Memoriam C.M.”: “Evoco su figura en la noche crecida, / en un bar, entre amigos y música estridente, / alargando en exceso su charla intrascendente, / mientras apura un vaso ya corto de bebida”. Ante el desencanto que vive la sociedad española, el poeta, sobre todo, renuncia a grandes pretensiones, a ambiciosos temas, a explicar el mundo, y se limita, por el contrario, a describir distintas experiencias íntimas.

³³ Este poema se titula “confidencias” y se encuentra en *Trama de niebla. Poesía reunida, 1978-2002*.

³⁴ Según Helen Graham and Jo Labanyi (1995): “The term *desencanto* used to describe this sentiment in fact covers a set of different, albeit interrelated, responses to developments in Spain since the end of the dictatorship. Most usually it denotes a general sense of disappointment with the reality of the liberal democratic system in action. Partly this has been the result of impractically high popular expectations that democracy would provide a panacea for all national problems”. (312)

³⁵ Citado de *Ecuador (Poesía reunida 1986-2001)*.

Fue una época, la de los ochenta, repleta de contradicciones: las negras expectativas del desempleo se veían compensadas con una cotidianidad llena de ocio divertido, como muy bien lo describe Felipe Benítez Reyes: “En el jardín nocturno brillaban las guirnaldas / y llegaba la música / en aladas bandejas invisibles del aire. / Los brazos furtivos, el juego de señales, los disfraces barrocos y las niñas de nieve / posando de fatales con rosas en los labios”. (39)³⁶ Las constantes referencias barrocas que aparecen en estos versos son una evidencia más de la presencia de dos épocas en continuo diálogo: la época neobarroca y la época postmoderna presentes, ambas, en la poesía de los *postnovísimos*.

La generación de los ochenta, en palabras de Lechado (2005):

Es la generación de los hijos del agobio, gente que había ido a la escuela franquista en los sesenta y había mamado una mezcolanza imposible de ansias de libertad y educación carca, antigua y represiva. Este sentimiento encontrado, una vez instaurada —más o menos— la democracia, se refleja en el planteamiento de los *adolescentes* que por un lado no pueden negar su esencia ciudadana, pero por otro son conscientes de las escasas expectativas que la España de la Transición ofrece a los jóvenes: paro y aburrimiento”. (85)

Una actitud observada, por ejemplo, en el poema “Como cada mañana” de Luis García Montero: “Casi nada pasaba / sólo había / cuarenta sillas rojas / de los bares cerrados y alguna soledad / definitiva [...] Ahora sé / que en aquella ciudad deshabitada / la gente andaba triste, / con una soledad definitiva / llena de abrigos largos y paraguas.”(66-67)³⁷

No olvidemos que la Movida fue patrimonio exclusivo de la noche del fin de semana, cuando todo el personal, harto de días hábiles siempre iguales, buscaba evadirse de forma rápida y contundente en el escondrijo fugaz de las horas nocturnas. Unas horas que están presentes en García Montero, no solamente como medio de evasión sino también como recuerdo, o digámoslo así, como denuncia del periodo franquista. Por eso, en el poema “Sonata triste para la luna de

³⁶ El poema citado se titula “El final de la fiesta” y pertenece al libro *Los vanos mundos (1982-1984)* que se encuentra recogido en la antología *Trama de niebla. Poesía reunida, 1978-2002*.

³⁷ *El jardín extranjero* (1983). Recogido en la antología *Poemas* (2004).

Granada” de *El jardín extranjero* (1983) el poeta escribe: “La guerra fue un camión que nos buscaba, / detenido en la puerta, / partiendo con sus ojos encendidos / de espía / y al abrigo del mar”. (70)³⁸ O esas otras noches que describe Felipe Benítez Reyes en “Ética a Julio”, donde el poeta, recién comenzada la democracia, se mofa de la España ultra católica utilizando, para ello, un discurso en forma de homilía: “Conoceréis la noche y, ante ella, / la insistencia angustiosa con que muestra / la juventud sus sedas y sus labios. / Conoceréis, señor, las honras de las hondas madrugadas / con una copa alzada por la vida / de quien soléis callar”. (18)³⁹

Una de las cosas que se celebró con la Movida, aunque sus partícipes ni siquiera fueran conscientes de ello, como advierte Lechado (2005), “es que España abandonaba definitivamente el Tercer Mundo, al que nuestro país había pertenecido como miembro de pleno derecho hasta apenas diez años antes” (111). España dejó de ser un país de cadáveres y de hambre. Veamos — con fecha y rostro— cómo describe Benjamín Prado a la España franquista:

Cuando sientas los ojos dándote gritos dentro de la cabeza.
 Cuando despiertes con tres balazos en el corazón convertido
 en una lata vacía de gasolina.
 Cuando no quieras preguntar nada porque sabes que alguien
 podría decirte qué demonios está pasando.
 Ahí tienes tus recuerdos lo mismo que un hotel con treinta y
 seis ventanas y la cara de alguien en cada una de ellas. (141)⁴⁰

Todas las alusiones a la Guerra civil desaparecen pronto en la poesía de los ochenta. Digamos que son referencias esporádicas, mínimas y contadas, que no merecen mayor interés que el de denunciar lo que marcó en sus años la historia de España. Son versos que responden al rechazo de todo lo que tuvo que ver con la posguerra como reflejo de esa actitud inconformista que vivió la Movida.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Ver poema “Ética a Julio”, del libro *Paraíso manuscrito (1979-1981)*, recogido en *Trama de niebla. Poesía reunida, 1978-2002*.

⁴⁰ “Días de lluvia”. Recogido en *Ecuador (Poesía 1986-2001)*.

Como nos advierte Lechado (2005): “la movida sigue funcionando a su manera. Como siempre: en cualquier lugar en el que una persona cuestione los valores heredados, se mofa de las tradiciones obsoletas y aporta con humor y sin culpa una sana sobredosis de duda crítica a todo lo que le rodea. Ése es el espíritu. El resto eran adornos que se han ido desprendiendo del vestido” (266). García Montero retoma este mismo espíritu en el poema “Coplas a la muerte de su colega”, al introducir los tópicos medievales del *ubi sunt*, el *memento mori*, de *contemptu mundi*, etc. Temas que, por cierto, fueron retomados posteriormente por el barroco. El poeta presenta de esta manera la eterna oposición entre temporalidad y eternidad que ya en su día proyectó Manrique en las “Coplas”, al enfrentar en su poesía los bienes temporales y espirituales. Lo que se encuentra en “Coplas a la muerte de su colega” es la voz de un poeta que escribe desde una perspectiva postmoderna pero con una estructura y una temática manriqueña. Como dice David Lyon (2000): “mientras que muchos postmodernos aceptan, y abrazan, el caos, otros ven en las circunstancias postmodernas un desafío para repensar y redefinir la realidad” (146). García Montero, por su parte, “redefine” en este poema una realidad cruel pero veraz *reconstruyendo*, desde un discurso postmoderno, el poema de Manrique. ¿Cómo? Recordemos el simbolismo que tuvo el número tres en la Edad Media y la época renacentista. Jorge Manrique, consciente de su importancia, escribe las “Coplas” bajo una estructura tripartita donde el poeta comienza reflexionando sobre la fugacidad de la vida terrenal y la condición mortal y pasajera del hombre. Continúa mencionando a los reyes y nobles de la época destacando la inutilidad de la fama y la gloria terrenal. Y finalmente, medita sobre la muerte y la vida eterna. Pues bien, García Montero, en su intento de querer *deconstruir* la tradición, y más concretamente el poema manriqueño, sustituye el número tres por el dos, para así parodiar su importancia: “la hermosura / de esos dos labios tan bellos / y empapados [...] dos jeringas en el suelo / sin sentido [...] porque ya no

nacerán / dos manos como las tuyas / para el vicio” (375-380).⁴¹ De esta manera, el poeta no solamente cuestiona los valores heredados, sino que también se mofa de las tradiciones obsoletas y aporta con humor y sin culpa una sana sobredosis de duda crítica a todo lo que le rodea. Ésta es la mentalidad que se observa a comienzos de los ochenta, no solamente entre los jóvenes poetas, sino que se convierte, más bien, en una actitud generalizada entre la juventud. Junto al renacimiento cultural, artístico y literario de esta época se vivirán momentos de reproche y cuestionamiento doctrinal, principalmente, hacia las tradiciones afincadas en el olvido, aquellas que ya no se debaten porque se dan por asentadas, y las que no se discuten porque están más que instauradas. Sin embargo, esta aceptación no será aprobada por la juventud, y menos por el poeta de los ochenta, que cuestionará su particular visión del mundo desde los parámetros argumentales y dialécticos de la postmodernidad, dando como resultado una meditación poético-reflexiva sobre el individuo y su tiempo.

2.2.3 Una definición de *trans-generación*

Comenzaré este apartado con una cita del crítico Miguel Casado (1991) que resume su empeñada voluntad por acabar con el método generacional: “No, no se trata de ampliar una lista o de reemplazarla; se trata de algo más simple y más radical: empezar a pensar en la poesía española sin el condicionamiento de las generaciones, prescindir de ese método viciado y empobrecedor” (34). Digamos que la crítica, en su búsqueda de un común denominador, tiende generalmente a simplificar los rasgos estéticos predominantes de una generación, cayendo en el error de leer al resto de poetas con la clave de la estética colectiva. Asimismo, dejan al margen a poetas que buscan su propia escritura, en definitiva, su propia individualidad. Lo que consiguen, más bien, es silenciar la obra del poeta, y/o sustituirla por un discurso crítico generalizador,

⁴¹ Ver *Poemas* (2004).

limitando su creación artística a meras coincidencias anecdóticas. El método generacional, por ende, lo que hace es prohibir cambios importantes en el crecimiento de una obra amén de condicionar el natural desarrollo de un artista. Como afirma Casado al rechazar el concepto de generación: “La poesía surge sólo allí donde hay diferencia, sólo donde se traspasa sus límites, donde se halla un habla” (34). Por su parte, José María Valverde (1968) expresa su disgusto y la antipatía que le produce el término generación porque le parece “un artilugio hegeliano para desvalorizar lo que tiene cada individuo y lo que tiene cada poema y quitarles su valor reduciéndolo a un saldo abstracto de inserción en la historia” (118).

En el caso de Joan Brossa, como indica Alfonso Alegre (1990) no tiene ningún sentido hablar de generaciones. “Y es que un autor no pasa a la historia por pertenecer a una determinada generación, sino que por su propio talento. Pongo en duda la crítica que se basa en las generaciones, porque resulta una forma fácil de dar gato por liebre” (II). Juan García Hortelano (1990), siguiendo en la misma línea, afirma que “lo de las generaciones, en el sentido estrictamente literario, es una invención. No hay ni siquiera tres o cuatro escritores, mucho menos diez o doce, que tengan rasgos comunes, salvo que sean los de la lengua literaria de la época” (II). Carlos Bousoño (1981), no obstante, afirma que “la edad no es determinante, sino la actitud de cada cual para experimentar en su ser el grado de individualismo, y, por tanto, los efectos o algunos de los efectos cosmovisionarios y estilísticos que a esa circunstancia objetivamente corresponden” (199).

Tras la anterior concatenación de afirmaciones que pretenden eliminar el concepto de generación, lo que se plantea a continuación es el estudio de un término que explica lo que está sucediendo hoy en día con los poetas llamados de los ochenta. Hasta ahora, lo que sí que está claro es que el concepto de generación no es un término exacto sino más bien aproximativo. Es

un término —digámoslo así— que sirve solamente para situarse y no para definir. En esa aproximación lo que se observa es que muchos poetas se quedan fuera, sin una generación con la que identificarse o incluso sin reconocerse bajo un mismo tono generacional. Un planteamiento que ya observó Petersen al afirmar que la generación no está firmada por *todos* los que tienen la misma edad; sino por los de la misma edad que comparten estilo.

Ante el debate existente en torno al tema de las generaciones, no es de extrañar que muchos críticos terminen concluyendo que toda generación acaba siendo plural. Una salida rápida a lo que es evidente y nadie puede negar, la poesía que escriben dos poetas de una misma generación es —simplemente— diferente, personal y, en definitiva, única. Así, al querer afirmar que toda generación termina siendo plural, no soluciona, desde mi punto de vista, el problema de las generaciones. Es más, siempre se acaba diciendo lo mismo sobre los ochenta, como así también lo remarca José Luis García Martín (2001): “En torno a 1980 una nueva promoción poética entra en escena. Al contrario de lo que había ocurrido con los novísimos, su aparición tiene poco de espectacular” (113).

Lo que sucede, en definitiva, es que cada generación acaba siendo representada por unos cuantos nombres, muy estables en su mayoría. Muchos otros, sin embargo, se quedan en el anonimato principalmente porque no continúan con la misma estética dominante que se observa en los más representativos, o porque no han accedido a los círculos de poder o de difusión. Podríamos decir que esta estética dominante la marcan los poetas más productivos y fructíferos de la generación. La crítica, por lo tanto, lo que hace es extraer las características más destacadas y comunes de cada poeta, formando así un conglomerado de semejanzas generacionales con las que identificarlos. Y a partir de ahí, de esta consciente clasificación, el poeta se convierte, a efectos de la crítica, en miembro inseparable de una determinada generación. Sin embargo, hay

que tener cuidado con lo que se acaba de mencionar. Existe una gran tentación de identificar generación con *tendencia dominante*. Un grave error, ya que hay muchos poetas que se oponen a escribir o reconocerse bajo la tendencia dominante de la época, y por ello, no debieran ser ignorados.

Como muy bien advierte Luis Antonio de Villena (2001): “es muy difícil pensar que un poeta como Jaime Gil de Biedma es igual a un poeta como José Ángel Valente o como Caballero Bonald. Son poetas muy distintos, pero, sin embargo, tuvieron un momento en que intentaron fusionarse, aunque sólo fuera de cara a la galería, y tener unos elementos unitarios. Por eso, a veces, lo que caracteriza a una generación es lo que en un momento dado, esa generación pretende como nexo de unión, que es transitorio” (167). Esto mismo es lo que también se observa en los poetas de los ochenta, una generación que en sus inicios comenzó con una estética común, como lo fue en la gran mayoría de los casos, el uso de la tradición clásica. Sin embargo, con el paso del tiempo, se ha ido convirtiendo en una poesía más individualizada, propia y personal. De ahí que los poetas ya no se reconozcan en los ochenta. Razón por la cual propongo el término *transgeneracional* como concepto que rompe con el criterio cronológico, biológico y también histórico de las generaciones. Un criterio que suelen tener en cuenta las antologías como modelo de clasificación paradigmática inconclusa.

El término transgeneración se compone del prefijo *trans-*, que significa “al otro lado de”, “a través de”, “paso al lado opuesto”. Es un término que no excluye a ninguna generación sino que, por el contrario, acepta en el texto tanto las generaciones anteriores como las posteriores. Se podría decir, ante todo, que es un término flexible que busca acomodar las exigencias del escritor, nunca clasificarlo, como así ha estado sucediendo con el término generación. El concepto de transgeneración, por lo tanto, debe ser visto y entendido como un vocablo ilimitado

en cuanto a su capacidad discursiva, puesto que rebasa los márgenes y las fronteras limítrofes del tiempo, con el único fin de aclimatarse y adaptarse a las demandas del autor.

Las características presentadas a continuación, como definición de lo que es un poeta transgeneracional, han sido confeccionadas tras el estudio y la observación de las obras de cada uno de los poetas que se incluyen en esta tesis.

El poeta transgeneracional:

- 1) Es aquel que no pertenece a ninguna generación en particular. No se reconoce entre sus miembros, ni por el lenguaje poético, ni por su pensamiento. Son poetas, así pues, que rechazan las clasificaciones.
- 2) Busca su propia voz discursiva. No sólo reflexiona sobre la época que le ha tocado vivir, sino que retoma épocas anteriores al mismo tiempo que se adapta a las posteriores. El poeta transgeneracional no nace como tal, sino que se hace, atendiendo al personal estilo de cada uno. Son poetas, con todo, que no tienen por qué haber estado sometidos a las mismas influencias ni a los mismos cambios.
- 3) Rompe con el criterio cronológico. Aquel poeta que comienza a escribir y publicar en otra época diferente a la de sus coetáneos, también es llamado transgeneracional puesto que no se incluye en ninguna época en particular. Es decir, no tienen por qué ser poetas coetáneos, no tienen por qué haber crecido juntos, ni haber tenido una edad infantil común.
- 4) No adopta una actitud beligerante contra el pasado inmediato, ni un rechazo a lo nuevo. No insiste en reflejar en su poesía una ideología establecida.

Las características que se acaban de presentar definen, brevemente, lo que se está empezando a percibir, cada vez más insistentemente en la poesía de los ochenta. Ya no se puede hablar de generaciones entre los *postnovísimos* cuando el lenguaje generacional del que se sirven está cambiando, cuando el poeta se ha ido adaptando a épocas anteriores y posteriores con el fin de lograr una voz discursiva propia, cuando hay poetas que no comenzaron a escribir en la misma época que sus coetáneos. Sin embargo, se dirigen por la misma senda que los *postnovísimos* del “ayer” y de “hoy”, y cuando lo que busca el poeta de los ochenta, según el estudio de sus últimas publicaciones, es alcanzar su propio (auto)conocimiento, su propia razón de ser, aquella que radica —como se verá en el capítulo cuatro— en la felicidad humana, máxima de la ultramodernidad.

Ahora bien, como se mostrará en los capítulos siguientes, los *postnovísimos* logran con sus primeras publicaciones manipular el motivo clásico —cualquiera que sea— con el fin de plasmar con eficacia una experiencia de hoy. Son, por lo tanto, una generación de poetas postmodernos y *transgeneracionales* que no solamente busca expresarse en su poesía por medio de la tradición, sino que además entiende el fenómeno de la postmodernidad como una manera de *deconstruir* el texto clásico.⁴² Según Rosenau (1992): “Postmodernism encourages substantive re-definition and innovation. Postmodernism proposes to set itself up outside the modern paradigm, not to judge modernity by its own criteria but rather to contemplate and deconstruct it” (4). Así, los *postnovísimos*, como poetas postmodernos, *deconstruyen* los elementos de la tradición con el fin de darle a su poesía no solamente un sello personal y propio, sino que también buscan con la *deconstrucción* cuestionar todo planteamiento existente en su poesía. Digamos que los *postnovísimos* siguieron escribiendo bajo una mentalidad postmoderna

⁴² Considero a los *postnovísimos* como poetas postmodernos solamente en aquellas publicaciones que fueron escritas en la década de los ochenta y los noventa. A partir del 2000, los poetas de los ochenta, según mi criterio valorativo tras el estudio de sus obras, dan un paso más allá de la postmodernidad, alzándose como poetas ultramodernos.

de origen nihilista. Ahora bien, los *postnovísimos* —hoy en día— han optado por dar un cambio a su poesía. Son un grupo de poetas que han aprendido a vivir con las limitaciones de la época postmoderna sin tener que encontrar una respuesta a todas sus preguntas y, lo más importante, sin tener que estar angustiado o desencantado por ello.⁴³ Como advierte Rosenau (1992): “The most extreme post-modernists urge us to be comfortable in the absence of certainty, learn to live without explanation, accept the new philosophical relativism” (6). Esta nueva manera de aprender a vivir sin una explicación a todas esas preguntas sin respuesta se observa magníficamente en *Fuera de mí* (2004) de Carlos Marzal. Se podría decir, que la evolución perceptible en los dos últimos libros de Carlos Marzal mostraría claramente esa renovada mentalidad postmoderna que comienza mostrándose con ecos vitalistas en *Metales Pesados* y se plasma gloriosamente en su última publicación poética hasta la fecha.

Se ha de mencionar, además, que esta nueva mentalidad *postnovísima* no solamente se percibe en los últimos libros publicados por los poetas, sino que ya se observan claros ecos vitalistas en anteriores publicaciones, como es el caso de *La vida de frontera* (1991) y *Los países nocturnos* (1996), de Carlos Marzal; o *Habitaciones separadas* (1994) y *Completamente viernes* (1998), de Luis García Montero. Esto quiere decir que los *postnovísimos* desde comienzos de los años noventa ya empiezan a reflejar ese vitalismo que se observa en su poesía más reciente. Son poetas que desde comienzos de los años noventa se van alejando esporádicamente del ya mencionado pesimismo inicial postmoderno y ochentista, como se observa en el poema “Recuento” de Luisa Castro:

Me esperan hombres que saben decir no,
mujeres que saben programar sus vacaciones
y soy feliz,
el futuro se descubre ante mí

⁴³ Podríamos decir que para el poeta postmoderno, la modernidad ya se considera parte de la tradición, la cual contempla y *deconstruye* de acuerdo a su propia concepción de la vida y de su realidad.

lleno de hombres que saben decir no
me esperan en sus increíbles fiestas
con sus mejores deseos. (228)⁴⁴

Esta misma vitalidad también se encuentra en *Fuera de mí*, de Carlos Marzal. En este libro el lector ya no encuentra ese “metal pesado” que es la angustia del poeta de no encontrar respuesta a todas las dudas, miedos, incomprensiones, etc., sino que se observa a un “yo lírico” calmado que acepta sus limitaciones: “No hace falta saber qué descubrimos, / nos basta con sentir lo descubierto / y que el descubrimiento nos admita” (40). Esa aceptación como individuo es lo que le hace vivir una vida tranquila y en paz consigo mismo, alejada del desencanto que envuelve a *Metales Pesados*. Marzal no nos está mostrando en *Fuera de mí* la “panacea”, pero sí una manera de aceptar la vida postmoderna. Lo que busca, con todo, como así lo sugieren sus poemas, es una manera de seguir viviendo pero sufriendo lo menos posible: “Y no hay afán inútil / para el único afán de ser felices” (47).

Los *postnovísimos*, por lo tanto, deben verse y entenderse como una generación no solamente innovadora, pese a haber sido acusados de continuismo, sino también transformadora puesto que han (de)mostrado desde comienzos de los años noventa ser capaces de superar ese pesimismo y escepticismo inicial postmoderno. Son, por eso, una generación de poetas renovados capaces de *manipular* los temas y la métrica de la tradición, sea cual sea, pero con una visión del mundo diferente. Como vemos, son poetas que no vuelven a la temática angustiada, característica de los ochenta, sino que incorporan una concepción vitalista. Ejemplo de esto se observa en “Coplas a la muerte de un colega”, donde Luis García Montero utiliza un rejuvenecido lenguaje postmoderno junto a las conocidas estrofas manriqueñas de pie quebrado:

Y el ritmo de los roqueros,
los canutos y la risa
del pasota,

⁴⁴ En *Señales con una sola bandera. Poesía reunida (1984-1997)*.

los chorizos tironeros
 que han vivido tan deprisa
 y el drogata
 que se inyecta mil caballos
 por las venas, los colgados
 y el camello,
 ¿dónde iremos a buscarlos,
 dónde son tan olvidados,
 qué fue de ellos? (377)⁴⁵

Asimismo, el poema “El corazón perplejo”, de Carlos Marzal, último poema del libro *Metales pesados*, no es más que el prelude de lo que más tarde plasmará en su última publicación poética, *Fuera de mí*. En este poema ya no encontramos al poeta postmoderno angustiado y desengañado por no ser capaz de responder a sus propias preguntas: “según nos dicen, hay que seguir viviendo / cercados de preguntas sin respuestas [...] no puedo comprender esas distancias / y aunque las comprendiera no las vivo”, sino que en *Fuera de mí* descubrimos a un poeta distendido y sin graves preocupaciones.⁴⁶ “Felices los felices, / los más fuertes, / los timoneles de su mar propicio, / los de la risa madre de lo propio, / los ilesos del poso de la vida, / los ilusos del paso de los sueños”.⁴⁷ Pues bien, ¿Cómo encuadraría todo esto dentro de la postmodernidad, y del estereotipo que la crítica fue creando en las primeras obras de los poetas de los ochenta? Una época, la postmoderna, que vivió un gran pesimismo y desilusión debido, entre muchas otras razones, a la imposibilidad de entender el mundo, lo que produce una gran desesperanza en el poeta. Si como se ha dicho en repetidas ocasiones, la postmodernidad es la cancelación de la ilusión del siglo XX puesto que el pensamiento postmoderno se presenta como un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya todo ha ocurrido y ninguna utopía o razón queda por venir ¿Cómo se explica entonces esa nueva actitud en Marzal? ¿Está

⁴⁵ Poema citado del libro *Poemas* (2004).

⁴⁶ Los versos citados pertenecen al poema “Cálculos infinitesimales” de *Metales pesados* (2001).

⁴⁷ “Felices los felices”, *Fuera de mí* (2004)

queriendo romper con la postmodernidad? ¿Está proponiendo un cambio de mentalidad en la era postmoderna española? Retomaremos estas preguntas en el capítulo cuatro.

La innovación y cambio de mentalidad postmoderna de la que se está hablando, también se observa en el último libro de Luis García Montero, *La intimidad de la serpiente* (2003) donde el poeta escribe en “El jardín de la serpiente”:

Por un amanecer de sábanas templadas
y ruidos de la calle,
en el jardín de la serpiente
y en el idioma obrero de las motocicletas,
conocí las preguntas de la luz,
las respuestas del tiempo. (73)

García Montero no está queriendo decir en estos versos que ha logrado encontrar la respuesta a todas sus preguntas, pero sí que ha encontrado una salida a las limitaciones del pensamiento postmoderno, como también la encuentra Marzal en *Fuera de mí*. García Montero se presenta en su última publicación como un poeta que acepta reposadamente y sin angustia las limitaciones del ser humano. Por eso, nos dice en el poema “Las estrellas”: “Todo está bien hecho: / la voz, la piel, la manta y la terraza, / incluso nuestras dudas, / esa materia nuestra que llamamos la sombra” (116). Para el poeta, esa “sombra” que se ha ido creando con las dudas no es sino una referencia más a la época del Barroco, un periodo que estuvo muy presente en las primeras publicaciones de los *postnovísimos*. Sin embargo, lo que antes era visto con tono desconsolado ahora se acepta estoicamente.

Esta misma actitud, por poner otro ejemplo, también se observa en *Calendario* (1998), de Almudena Guzmán. La poeta escribe:

Una ya no sabe a qué apelar,
si a la cabeza o al corazón
o al intestino delgado,
para tratar de explicarse el fenómeno
exclusivo de nuestra especie
—que los ecologistas me perdonen—
de no tener el calorcito adecuado cuando lo necesitas

y de estar rodeado,
 en cambio,
 de miles de antorchas dispuestas a arrojarte al pozo
 con todo su amor.

Evidentemente,
 la culpa de todo esto es tuya y sólo tuya
 por no saber adaptarte al medio natural que te rodea.

Al páramo. (64)

Para Almudena Guzmán la dificultad de no entender “el fenómeno exclusivo de nuestra especie” es un problema que se encuentra en aquel individuo que no es capaz de adaptarse al mundo en el que vive, por eso compara nuestro mundo con un páramo, un terreno yermo, raso y desabrigado, no sólo difícil de vivir sino de acostumbrarse. Y ella, al querer adoptar la actitud del poeta ultramoderno, al igual que Montero y Marzal, da un giro a su poesía, alejándose de la tradición, o mejor dicho de la concepción neorromántica que la crítica observó en sus primeros libros como *Usted* (1986), o *Libro de Tamar* (1989). Sin embargo, en el poema anterior todavía existen golpes de desencanto. Destellos que desaparecerán completamente en su reciente publicación *El príncipe rojo* (2005). Una obra de carácter indudablemente ultramoderno, como se verá en el capítulo cuatro.

A pesar de esos indicios de desencanto, Almudena Guzmán se presenta en el libro *Calendario* como una poeta más optimista, una mujer que es capaz de aceptar la vida y aceptarse a sí misma como parte de este mundo. Por eso escribe:

Será la felicidad esta corriente de aire
 que roza mi piel como un perfume
 [...]
 La felicidad o algo parecido,
 o simplemente que me gusta ser lo que soy
 y nutrirme de mi propia belleza.
 Respirarme en la noche” (27).

Guzmán adopta en este poema una actitud hedonista ante el mundo. Esta postura hedonista por la que se inclina la poeta no es más que otra manera de (re)afirmar las diferentes

manifestaciones sociales y culturales que se están percibiendo paralelamente en España junto al surgimiento de la nueva mentalidad poética ultramoderna. En palabras de Rosa Montero (1995): “In 1997 the overwhelming majority of Spaniards regarded themselves as practising Catholics (87 per cent), while in 1991 the figure had fallen to less than half the population (49 per cent). Spain is no longer the classic ultra-Catholic country of the past” (316). No olvidemos que el Hedonismo es una actitud carente de moral católica-cristiana, no porque aprecie algún placer, sino porque lo pone por encima de las exigencias del amor a Dios y al prójimo. Es una actitud egocéntrica que incapacita al sujeto para relacionarse con otros si no es para explotarlos con miras a satisfacer su afán de placer. Dicho lo anterior, no olvidemos que hoy en día, a comienzos del siglo XXI, España ha dejado de ser el país ultra-católico que conoció en los años de la dictadura para convertirse en una sociedad de unos nuevos valores y una renovada mentalidad, donde el hedonismo, la secularización, el capitalismo, la heterogeneidad, etc. son algunos de los pilares más destacados de esta sociedad. En *Calendario*, por lo tanto, Guzmán asume la felicidad como uno de los avances más exitosos que ha vivido la mujer española en las últimas décadas. Según Anny Brooksbank Jones (1995): “today (particularly younger, middle, and upper class) women on the ideological centre or left are increasingly assumed to be more progressive than their male counterparts, while women in general are represented as the motor of contemporary social change” (387).

Calendario, entonces, es un excelente ejemplo que muestra cómo la poeta poco a poco se ha ido alejando de su concepción neorromántica tan presente en su poesía. Si bien es verdad que en este poemario se encuentran todavía ecos de una mujer que llora la ausencia de su amante, también es cierto que Guzmán va intercalando sus poemas neorrománticos con versos más optimistas. Es más, ella misma reconoce su influencia neorromántica como parte de su tradición:

“Antes fue mayo y fue el otoño / fue el sol en los graneros / y la piel que se enamora / de la blancura de su nieve” (71). Sin embargo, Guzmán adopta en este mismo poema una actitud de tranquilidad y sosiego. Algo que ya vimos en Marzal y García Montero. Por eso la poeta continúa diciendo: “Ahora ya nada es nada más / que el silencio de los pájaros, / que un hongo podrido, / que una raíz que se retuerce. / La piedra tragada viva / por las bocas concéntricas de la sombra / en el agua” (71).

En conclusión, los *postnovísimos* han demostrado con sus últimas publicaciones ser capaces de superar ese pesimismo y escepticismo inicial postmoderno. Son poetas que han optado —hoy en día— por dar un cambio en su poesía más reciente. Que han aprendido a vivir con las limitaciones de la época postmoderna española, sin tener que encontrar una respuesta a todas sus preguntas y, lo más importante, sin tener que estar angustiado o desencantado por ello. Son poetas que no sólo han sabido dirigir su mirada hacia una poesía de tono más optimista, como la percibida en la generación de los noventa, sino que también han sabido dialogar con las demás manifestaciones culturales y, lo más importante, han (de)mostrado exitosamente adaptarse a los cambios de la era postmoderna en sus más recientes publicaciones. Por todo esto, lo que propongo a continuación es un estudio de los *postnovísimos* como poetas ultramodernos y transgeneracionales.

CAPÍTULO 3

LOS POSTNOVÍSIMOS EN LOS 80 Y LOS 90

3.1 Carlos Marzal y la *eudemonía* de Schopenhauer como sabiduría de la vida

Eudemonía: Palabra griega que se traduce como “felicidad” o “dicha”. Según el *Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española* (1954) la eudemonía consiste en entender la felicidad como fin u objeto de la vida. En *The Pessimist's Handbook* (1964), Schopenhauer reflexiona, de forma pormenorizada, sobre cómo lograr acercarle la felicidad al ser humano. Digamos, más bien, que a lo que aspira el filósofo alemán es a la posibilidad de alcanzar un estado menos doloroso donde se logre ser lo más feliz posible sin mayores renunciaciones ni necesidad de vencerse a sí mismo, y sin estimar a los otros directamente como simples medios para los propios fines. Schopenhauer afirma, sin titubear, que las tres finalidades esenciales para conseguir la felicidad son: en primer lugar, alegría del ánimo; segundo, la salud del cuerpo; tercero, tranquilidad del espíritu. Partiendo de estas tres premisas, Schopenhauer nos presenta toda una reflexión de cómo sufrir lo menos posible. Considera, por lo tanto, que: “to live happily only means to live less unhappily, to live a tolerable life” (654).

Ahora bien, el lector se estará preguntando ¿cuál es la relación que existe entre el filósofo alemán y el poeta valenciano? Carlos Marzal publicó su primer libro *El último de la fiesta* en 1987. En él se vislumbra un marcado tono postmoderno, donde el yo poético no sólo se pregunta sobre su propia existencia, sino que además sufre por ello. A partir de *El último de la fiesta*, la trayectoria de Marzal se dirige hacia una misma dirección, aunque siempre con el deseo de dar un paso más allá en cada una de sus publicaciones. De indagar en su propia conciencia, de ahondar en la visión personal y desesperanzada de la realidad. En definitiva, de superar el vacío

metafísico en el que se ve inmerso el yo lírico. Las máximas de Schopenhauer, por lo tanto, ayudarán a entender por qué en los iniciales poemas de Marzal se presentan, y de forma tan constante, temas como el sufrimiento, la tristeza, la nostalgia, etc. Este desencanto ante la vida, sin embargo, desaparecerá completamente con la entrega de *Fuera de mí* (2004), donde el poeta adopta una actitud renovadora y ultramoderna ante la vida. Lo que se observa, por lo tanto, en las primeras publicaciones de Marzal, es la aflicción de un sujeto poético que no logra calmar su pena ni con la más vehemente invocación:

Que otras vidas más hondas sofoquen mi nostalgia
y que el don del valor me sea concedido.
Que el amor se engrandezca y sea fiel y dure
y que ajenos paisajes impidan la tristeza.
Que el olvido y la muerte, que el tiempo y el dolor
formen por esta vez en el bando vencido.
Que las luces se apaguen, y en la noche del cine
una breve mentira nos convierta en más vivos. (11)⁴⁸

El yo de este poema no solicita la inspiración de una deidad o musa, como se podría pensar en un primer momento —al tratarse de una invocación—, sino que más bien está pidiendo ayuda, ¿A quién? A su propio yo, a su conciencia, su conocimiento. Lo que quiere, digámoslo así, es poder completarse y unirse en el “nosotros”. Esta unión llegará finalmente con la última entrega de Marzal en *Fuera de mí*. De ahí que el poeta comience el poemario celebrando dicha comunicación:

Emoción fría de las voces blancas,
nos redime
la excéntrica pureza de este alarde:
la música febril nos vuelve héroes,
somos dios en la tierra, si cantamos. (“A capella”, 14)

Ahora, el yo lírico de *Fuera de mí*, en su celebración colectiva del sujeto, disfruta con júbilo del presente. Ya no se encuentran las referencias al pasado tan continuas en las primeras publicaciones de Marzal. Para Schopenhauer, la “sabiduría de la vida” consiste en disfrutar en

⁴⁸ “Invocación”, de *El último de la fiesta*.

todo momento el presente lo más alegremente posible. Pero la mayoría de las veces se hace lo contrario: los planes y las preocupaciones cara al futuro, o también la nostalgia del pasado ocupan tan plena y constantemente la vida de todo individuo que casi siempre se menosprecia y se descuida el presente. Siendo esto mismo —la nostalgia del pasado—, la que hace que los personajes de las primeras publicaciones de Marzal no puedan afrontar la vida con una visión de mundo diferente. Desconocen, como diría Schopenhauer, la “sabiduría de la vida”. De ahí que los personajes de Marzal —desde *El último de la fiesta* hasta *Metales pesados*— se presenten bajo un estado de angustia y aflicción. Lo que les hace pensar, incluso, en ideas suicidas:

Apura ya la copa de una vez,
o pisa a fondo y no vuelvas atrás.
Hasta que te haga daño, pégale:
dale gusto al gatillo. La verdad
es un golpe de suerte. Escríbele
a tu dios, si lo tienes, un final
para esta antigua historia que no entiendes. (57)⁴⁹

Recordemos por un momento que en la década de los ochenta, como ya se explicó en el capítulo dos, España vivió una época de incertidumbre y desconcierto a propósito de la Transición, lo que supuso a su vez, un cambio en la mentalidad del intelectual, que comenzó a cuestionarse más insistentemente la existencia humana. Los poetas de los ochenta, en lugar de interrogarse por el futuro —como así hizo la modernidad—, lo hicieron sobre las condiciones de su representación, su espacio y su tiempo. Siendo esto mismo, según mi parecer, lo que caracterizó a la llamada postmodernidad. Ante tales interrogantes surgidos entre los intelectuales de la época no es de extrañar que los personajes de Marzal, en “Los insaciables”, de *El último de la fiesta*, se dirijan a la vida con desprecio: “Con frecuencia el vivir / es una disciplina lamentable” (18). O con melancolía: “No habrá bares de alterne, casas de mala nota / ni ocasión

⁴⁹ “Un golpe de suerte” de *Los países nocturnos*.

de ejercer conductas licenciosas; / sí en cambio la nostalgia, amarga y fantasmal, / de los oscuros bienes del reino terrenal” (24).⁵⁰

No olvidemos que el modernismo, como así lo advierte Josep Picó (1988), siempre hablaba del futuro como la llave que ordenaría las cosas, que purificaría lo malo y salvaría lo bueno. Se trataba de romper con el pasado y su historia, de conquistar el futuro. Sin embargo, con la llegada de la postmodernidad se ha visto que el futuro no resuelve nada, por lo que se vuelve la mirada hacia el pasado. Los intelectuales encuentran que el único camino para hacer algo nuevo es pedirlo prestado del pasado (35). Para Schopenhauer, sin embargo, “la sabiduría de la vida” no se encuentra en el pasado ya que, según él, éste hace que nos descuidemos del presente. En Marzal, por el contrario, las referencias a épocas pasadas se afirman como la visión propia que tiene de la vida, y de sus reflexiones individuales.

Mucha razón habría, entonces, al decir que la postmodernidad, como así también lo advierte Josep Picó, no representa otra crisis dentro de la trayectoria de progresión, agotamiento y renovación que ha caracterizado la cultura modernista, sino más bien una ruptura radical con esta lógica de camino único, que lo convierte en discurso absoluto, y que nos anuncia la llegada de un tipo de sociedad totalmente nueva (40), como es la sociedad que surge en la década de los ochenta, con la reinstauración de la monarquía española y el establecimiento de la democracia.

Para Schopenhauer todos hemos nacido en Arcadia, es decir, entramos en el mundo llenos de aspiraciones a la felicidad y al goce y conservamos la insensata esperanza de realizarlas, hasta que el destino nos atrapa rudamente y nos muestra que nada es nuestro, sino que todo es suyo. Una realidad que también sostiene Marzal en “Lo ajeno” de *El último de la fiesta*, donde el poeta escribe: “Hoy convivo con dos agrias nostalgias: / no ser dueño de destinos distintos / y sospechar que nunca merecí que lo ajeno me fuese concedido” (13). El yo poético,

⁵⁰ “Imagino el infierno” de *El último de la fiesta*.

como así lo advierte Francisco Díaz de Castro (2003): “se enfrenta reiteradamente al desconcierto, a las falacias morales (“Las enseñanzas del dolor”), a la fugacidad de los sentimientos y, en fin, a una conciencia de culpa metafísica” (13). Ahora bien, lo que le sucede —y como diría Schopenhauer— es que sufre porque el yo no ha alcanzado la sabiduría de la vida. Si bien es verdad que siempre somos la misma persona, también es cierto que no siempre nos comprendemos en todo momento. En realidad, nos vamos equivocando hasta que hemos alcanzado en cierto grado el verdadero conocimiento de nosotros mismos. Un estado, el del conocimiento verdadero, que no alcanzarán plenamente los poemas de Marzal sino hasta su última publicación *Fuera de mí*, la cual se estudiará en el próximo capítulo al hablar de Carlos Marzal como poeta ultramoderno y transgeneracional. Ahora bien, quisiera retomar los versos anteriores para advertir esa mentalidad neobarroca que existe en las primeras publicaciones de Marzal. El yo lírico, al declarar “no ser dueño de destinos distintos”, evoca el tema de la falta de libre albedrío en el individuo. Una idea muy presente en el periodo barroco, y que ya en su día describió Calderón de la Barca en “La vida es sueño”, donde Segismundo se lamenta por su falta de libertad. A continuación, el yo lírico dice: “y sospechar que nunca merecí / que lo ajeno me fuese concedido”. De nuevo una idea muy propia de la época barroca. La desvalorización del mundo y del individuo.

Para Schopenhauer: “our life is like a journey on which, as we advance, the landscape takes a different view from that which it presented at first, and changes again, as we come nearer” (664). Lo que se encuentra en *El último de la fiesta*, por lo tanto, es un “consciente” acercamiento a ese conocimiento, pero sin llegar a alcanzar esa “sabiduría de la vida” de la que habla Schopenhauer, ya que el pesimismo en los primeros libros de Marzal sigue existiendo: “La lección es sencilla / y basta entender a unos cuantos maestros, / para ya no olvidarla en lo futuro.

/ Tú misma la conoces: / el verdadero arte nos hace amar la vida; y aunque enseñe el dolor, y pueda herirnos, / y no consiga hacernos más felices cuando lo precisamos” (16).⁵¹ Ese “arte de amar la vida,” al que alude el poeta, como diría Erich Fromm, es más que una función biológica. Según este psicólogo alemán, el hombre tiene autoconciencia, razón e imaginación. Forma parte de la naturaleza, está sujeto a sus leyes físicas, las cuales no puede modificar. Sin embargo, las trasciende.⁵² Pues bien, el sujeto lírico que aparece en “El mal poema” también explora esa lección, irónicamente, sencilla, con el fin de lograr entenderse a sí mismo.

Ahora bien, en los posteriores poemarios de Marzal sigue apareciendo un “yo” doliente, que busca encontrarle un sentido a la vida, pero que se desarma ante sus propios e ineludibles límites. Esto nos llevaría a concluir que los personajes de Marzal no lograrán alcanzar la ya mencionada “sabiduría de la vida” sin antes aceptar, como seres humanos, sus propias limitaciones. Aceptación que —como ya se ha mencionado— se materializará en *Fuera de mí*.

Digamos, entonces, que el ser humano, como advierte Schopenhauer, encuentra las predisposiciones para los más diversos esfuerzos y aspiraciones; pero sin experiencia no llega a ver con claridad el grado en que los mismos se encuentran en su individualidad. Como así nos los muestra Carlos Marzal en el poema “In memoriam C.M.” de *El último de la fiesta*, donde el poeta vuelve a reiterar la falta de entendimiento de sí mismo y del mundo. “Te lego mi epitafio, así serás el dueño / del verso con que quiero se presida mi sueño: ‘Gozó de vez en cuando, pero no entendió nada’” (70). Y es que, como dice Schopenhauer, debemos aprender a partir de la experiencia qué es lo que queremos y de qué somos capaces. Anteriormente no lo sabemos, carecemos de carácter y a menudo debemos sufrir duros golpes que, desde fuera, nos fuerzan a volver a nuestro propio camino. Aunque pueda parecer —como podrían creer algunos— que el

⁵¹ “El mal poema” de *El último de la fiesta*.

⁵² Ver *The Art of Living*, de Gerhard P. Knapp (1989), donde el autor estudia y reflexiona sobre los trabajos de Erich Fromm.

poeta se está riendo del mundo y de la vida con este epitafio, los posteriores poemarios *La vida de frontera* (1991), *Los países nocturnos* (1996) y *Metales pesados* (2001) nos confirman que este epitafio no es más que una exploración que el poeta está haciendo de sí mismo. De ahí que sus iniciales estén presentes en el título de poema “In memoriam C.M”. Digamos, por lo tanto, que es un auto-(re)conocimiento. Como sostiene Schopenhauer: “there is no doubt that life is given us, not to be enjoyed, but to be overcome, to be got over” (654).

Schopenhauer considera que lo que nos hace tan desgraciados en la primera mitad de la vida, aunque tiene muchas ventajas frente a la segunda, es la persecución de la felicidad a partir de la firme presunción de que debería ser posible encontrarla en la vida; a ello se debe que nuestra esperanza se vea constantemente desilusionada y que estemos descontentos. Digamos que vemos ante nuestros ojos las imágenes engañosas de una felicidad soñada e indeterminada, y en vano buscamos su modelo original.⁵³ En la segunda mitad de la vida, en cambio, el lugar del anhelo siempre insatisfecho de felicidad lo ocupa la preocupación por el infortunio; y como dice éste, encontrar para ésta una solución es algo objetivamente posible, porque ahora estamos finalmente curados de aquella presunción y sólo buscamos la tranquilidad y, en lo posible, la ausencia de dolor, de lo cual puede resultar un estado notablemente más satisfactorio que el primero, puesto que deseamos algo alcanzable y esto tiene mayor peso que las carencias propias a la segunda mitad de la vida. Para el filósofo alemán: “in old age it is indeed a consolidation to think that the work of life is over and done with. The happiest lot is not to have experienced the keenest delights or the greatest pleasures, but to have brought life to a close without any great pain, bodily or mental” (655). Una tranquilidad que no parecen encontrar los personajes de *El último de la fiesta*, *La vida de frontera*, *Los países nocturnos*, o *Metales pesados*. El yo poético,

⁵³ Esta misma denuncia que está haciendo Schopenhauer y que se encuentra en la poesía inicial de Marzal, es también la que se descubre en la mentalidad barroca: las imágenes engañosas de una felicidad soñada e indeterminada.

al encontrarse en la primera mitad de la vida —llamémosle, entre nosotros, etapa de aprendizaje—, no es capaz de ver más allá de una vida llena de desventuras: “En la distancia no alcanzamos a ver / más que una eterna rueda de infortunios / que con nosotros juega mientras nos desposee” (18).⁵⁴ Así, Schopenhauer considera que para lograr sufrir lo menos posible, el ser humano tiene que tener siempre en mente que en la vida sólo podrá alcanzar una mínima parte de todo lo deseable y que, por el contrario, muchos males son inevitables. “It is prudent and wise to reduce one’s claims, if only for the reason that it is extremely easy to be very unhappy; while to be very happy is not indeed difficult, but quite impossible” (659). Una lección que parece no haber aprendido el personaje de “Los insaciables”, de *El último de la fiesta*, o así al menos lo sugiere, cuando dice: “Ellos lo saben. / Y desprecian lo que por vida se conoce, [...] Todo, con tal de que se altere el curso de las horas, / con tal de conseguir un poco de placer / y robarle a la vida una vida infrecuente. / Una vida infrecuente y que no sacia” (19). Aunque es verdad que cada uno vive en un mundo diferente, dependiendo de su propia experiencia, y de su mente, también es cierto que es mucho menos importante lo que le sucede a uno en la vida que la manera en que lo experimenta, o sea el tipo y el grado de su receptividad. Digamos, por lo tanto, que con respecto a la felicidad de nuestra existencia, la condición de la conciencia es absolutamente lo principal. Como nos dice Schopenhauer, sólo la conciencia es lo inmediato, mientras que todo lo demás es mediato por y dentro de ésta. Para Schopenhauer: “A man’s knowledge may be said to be mature, in other words, it has reached the most complete state of perfection to which he, as an individual, is capable of bringing it, when an exact correspondence is established between the whole of his abstract ideas and the things he has actually perceived for

⁵⁴ “Los insaciables”, de *El último de la fiesta*.

himself” (195).⁵⁵ Un estado, el de plenitud, que no parece haber logrado el yo poético de “Pájaro de mi espanto”, de *Metales pesados*, que se personifica bajo diferentes nombres: “ruiseñor peregrino del asombro”, “ruiseñor delicado de mi desasosiego”, “pájaro del delirio”, “inconsolable pájaro”, “pájaro melancólico”, “cálida criatura de congoja”, “ruiseñor de mi alma vagabunda”, “pájaro del espanto”, para así no solamente (re)afirmarse bajo una alma inquieta, desolada y entristecida, sino también espantada, asombrada y horrorizada. Una alma que no encuentra lugar en este mundo, que vaga solitaria por el cosmos y que espera, con angustiada dilación, dirigirse ‘hasta el país / de la clarividencia permanente.’ (129) Es, además, un poema de clara tendencia neobarroca, con temas como el desengaño: “Tú no ignoras, pájaro del delirio, / con tu sabiduría atroz de realidad, / que estar con vida es un débil ensueño, / una luz fantasmal que se extingue en la noche” (129); la fugacidad del tiempo: “Tú no ignoras, inconsolable pájaro, / que el sol se apagará y el universo / será una estepa helada sin conciencia de estepa, / sin memoria del sol ni su desmayo, / sin pájaro que vuele inconsolable” (130); la desvalorización del mundo y de la vida humana: “ruiseñor peregrino del asombro, / deja tu migración por un instante, / abandona tu errancia sin motivo, / vuelve tus alas en el aire inhóspito” (129).

La felicidad, como así lo afirma Schopenhauer, depende en gran medida de lo que *somos* como individuos. En otras palabras, para la eudemonología importa mucho menos lo que se *tiene* o *representa* que lo que se *es*. Digamos, entonces, que el elemento más importante en la vida de cada individuo, como así lo afirma el filósofo alemán, es la personalidad y no el destino. Schopenhauer propone utilizar sabiamente las cualidades personales para así intentar

⁵⁵ A este respecto Marzal señala en una entrevista: “El dolor en general es un maestro poco recomendable, aunque la felicidad no nos enseña más, es un estado de entontecimiento generalizado muy poco productivo. Yo creo que el estado más recomendable, no sólo para escribir, sino también para conducirse por la vida, es el de pasmo, porque puedes aprender de la misma forma pero por otros caminos menos dañinos. El pasmo y la conciencia alerta. Un estado de admiración y estupor ante todo lo que es la vida, ante esa mezcla constante de lo más horrible con lo más maravilloso, de la plenitud con el vacío”. Juan Bonilla. “Entrevista a Carlos Marzal”, ABC literario, 8 de febrero de 1997.

aproximarse a la “perfección”, al mismo tiempo que invita al individuo a despreocuparse de las otras cualidades no innatas. De esta manera, el ser humano podrá escoger consecuentemente la posición, el trabajo y la forma de vida más adecuada a su desarrollo personal.⁵⁶ Asimismo, en el poema “Las buenas intenciones”, de *El último de la fiesta*, el yo lírico busca acercarse a la felicidad por lo que *es* como individuo y no por lo que *representa*:

Escribo, simplemente, por tratarse de un método
que me libra sin daño (sin demasiado daño)
de cuestiones que a veces entorpecen mi sueño.
Por tanto, los poemas han de ser necesarios
para quien los escribe, y que así lo parezcan
al paciente lector que acaba de comprarlos. (60)

Por lo tanto, y como conclusión a los planteamientos de Schopenhauer, sí que se observan diversos intentos por parte de los personajes de Marzal de querer aproximarse a esa “sabiduría” de la que habla el filósofo alemán. Sin embargo, solamente son “intentos”, ya que la melancolía, la nostalgia, el sufrimiento, etc. siguen estando presentes en la poesía inicial de Marzal. La pregunta sería, ¿Por qué se repite con tanta insistencia esta temática? Digamos que con cada una de las entregas, el poeta —con su escritura— ha ido buscando su propio sentido y trascendencia en la vida. De ahí que los personajes de Marzal se presenten bajo un proceso de cuestionamiento interior, unido al desencanto vivido en la década de los ochenta que, indudablemente, afectó a la mentalidad del intelectual.

En este proceso de escritura, sin embargo, se encuentra a un poeta que escribe tanto por necesidad: “Por tanto, los poemas han de ser necesarios / para quien los escribe”; como por capricho: “Escribo por capricho, / y por juego también, para matar las horas” (60). Asimismo, encontramos que los personajes que viven en los poemas de Marzal experimentan la rabia ante la

⁵⁶ Hoy en día los argumentos de Schopenhauer pueden resultar muy utópicos si pensamos que no todo el mundo puede escoger la posición, el trabajo y la forma de vida más adecuada a su desarrollo personal. Hay muchos otros factores que también influyen en el ser humano.

incapacidad de no conocer el futuro: “ese filtro maldito, cuya completa fórmula / nadie ha podido aún averiguar, / y a cuya rabia estamos sometidos” (77).⁵⁷ Sin embargo, aunque supieran su destino, tampoco encontrarían la felicidad. Desconocen, una vez más, la “sabiduría de la vida”: “para querer ser otros más felices / sin que nos baste nunca cualquier felicidad” (78). Digamos, por lo tanto, que los personajes de Marzal desembocan en un interrogatorio constante sobre los enigmas y las contradicciones de lo que supone estar vivo. Se encuentran en un continuo combate con ellos mismos, de ahí que nazcan tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior se proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás.

Los personajes de las primeras publicaciones de Marzal hallan un obstáculo: sienten soledad. La aglomeración física de las gentes en la ciudad provoca una insuperable dificultad de conocimiento y relación interindividual. Trae consigo un distanciamiento de persona a persona. Digamos, por lo tanto, que el hacinamiento multitudinario de la urbe engendra, sin lugar a dudas, soledad: “El sol ya ha declinado. Por las turbias / aguas de nuestra tarde, cada cual / naufraga en solitario. La locura / tiene un orden, un ritmo y un idioma” (93).⁵⁸ Por eso, el yo poético de Marzal, en su intento de superar esta dificultad de no sentirse conectado ni comunicado con los demás, se presenta en *Fuera de mí*, con la plenitud celebratoria de un yo colectivo, el “nosotros”.

En conclusión, Marzal presenta en sus primeros libros a sujetos ficticios que — consciente o inconscientemente— sufren al cuestionarse la existencia humana. Les falta, como ya se ha mencionado, entendimiento de sí mismos y del mundo. No son capaces de entender la verdadera naturaleza de la vida. Por eso, alcanzar un estado menos doloroso donde se logre ser lo más feliz posible —como así nos lo propone Schopenhauer—, es una tarea ardua para los personajes de Marzal, que se pasean desde *El último de la fiesta* (1987) hasta *Metales pesados*

⁵⁷ “Amor Diablo”, de *Metales pesados*.

⁵⁸ “Derivas”, de *Los países nocturnos*.

(2001) con dilatada y afligida angustia. Sin embargo, y como avance del capítulo cuatro, los personajes que aparecen en *Fuera de mí* (2003) sí que lograrán alcanzar “la sabiduría de la vida”. Digamos, y sin entrar en más detalle aquí, que afrontan la vida con una actitud más positiva en contraposición a las lamentaciones de las que ya hemos hablado en las páginas anteriores. Esta nueva actitud vitalista es la que nos hace pensar que Marzal, junto a otros poetas de los ochenta, está proponiendo un cambio en la poesía española actual. Una transformación que, ante todo, tiene un fin concreto: la reivindicación de la felicidad.

3.2 La complicidad del poeta y la ciudad: *Deconstrucción* e imitación de las coplas manriqueñas en Luis García Montero y Jorge Luis Borges

*Dijiste: “Iré a otra tierra, iré a otro mar;
 Buscaré una ciudad mejor que ésta. [...]”
 No hallarás otras tierras ni otros mares.
 La ciudad irá contigo adonde vayas.*

K. Kavafis

Durante la época de la Movida aparecieron los barrios como protagonistas de la vida urbana. En palabras de José Manuel Lechado (2005): “Hasta entonces, los barrios de la periferia eran simples espacios residenciales donde el desarrollismo franquista había tratado de concentrar la afluencia imparable de inmigrantes. [...] Pero ya desde antes de morir el tirano los barrios reclaman su propia voz, y a través de las perseguidas asociaciones de vecinos se convierten en abanderados de una tímida lucha contra la opresión del despotismo militar” (83). Fue una década en la que surgieron muchos grupos de música que representaron la culminación de un deseo largamente reprimido por la dictadura: la recuperación de la ciudad. Tema que se recoge insistentemente en la poesía de Luis García Montero. Y es que la ciudad se convierte para el poeta en su principal cómplice, en una clave afectiva con la que (re)conocerse y aceptarse. De

ahí que la ciudad se convierta en testigo, cobijo, lamento, en definitiva, el cómplice más íntimo de la experiencia humana del poeta.

La ciudad, durante los años del franquismo, era el casco histórico, el centro noble que recordaba tiempos pasados de delirios imperiales. Sin embargo, ya antes de morir Franco, los barrios empiezan a reclamar su propia voz. Como afirma Lechado: “La Movida no sirvió solo para elevar la dignidad de los suburbios, sino que recuperó los barrios del centro, abandonados y muertos de aburrimiento tras décadas de dictadura” (83). No es de extrañar, por lo tanto, y como sigue señalando Lechado, que “los grupos de *rock*, compuestos por hijos de aquellos españoles que escapaban de la miseria campestre, se mostraran orgullosos de su sangre de barrio” (83).

Si nos remontamos a unos cuantos siglos atrás, veremos que entre las características que se destacan en la época del Helenismo se señalan las grandes modificaciones sociales y políticas como el abandono del ideal de la *polis*. Las conquistas de Filipo y de Alejandro, como observa Emilio Lledó (2003), transformaron el suelo de Grecia y, con ello, el ámbito de referencias del individuo hacia su comunidad. La batalla de Queronea, en el año 338 a. C., con el triunfo de Filipo de Macedonia sobre la coalición griega, alentada por Demóstenes, supone una fecha capital en esta transformación donde la *polis* pierde su autarquía y empieza a sentirse como provincia de un gran imperio, de un vasto e inalcanzable territorio. Esto implica, al mismo tiempo, el nacimiento de una nueva mentalidad (27). La *polis*, en palabras de Lledó: “no era sólo un espacio dentro del cual transcurría la vida de una comunidad sino un espacio ideal, una retícula teórica que engarza los comportamientos individuales en una armonía, en un ensamblaje colectivo que permite la proyección exterior del individuo hacia objetivos comunes” (27). Dionisio Cañas (1994), por su parte, considera que:

Poesía de la ciudad es aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación complacida; a condición

de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad y sujeto poético. De igual modo, el tratamiento de este conflictivo intercambio puede ser tanto referencial como imaginativo, ambiguo en sus posturas como íntimo y positivo. (17)

Así pues, la ciudad entendida como una proyección exterior del individuo, es como también se describe en la poesía de García Montero. Para el poeta la ciudad no sólo es el espacio ideal e inevitable donde se produce el encuentro entre él y su amada: “Nos pusimos de acuerdo. / Yo esperaba sin prisa por la esquina, / me hacía el despistado, / hablaba con el niño y los borrachos, / encendía un cigarro o compraba el periódico [...] Yo despisté al portero de las barbas rojizas, / y allí, [...] nos pusimos de acuerdo” (“Secreto”, *Tristia*, 25), sino que también se presenta como núcleo del habitar del hombre, como lugar de reconocimiento e identificación. La ciudad, por otra parte, también pasa a ser cómplice del amor del poeta: “Frente a aquella ventana —que no cerraba bien—, en una habitación parecida a la nuestra, / con libros y con cuerpos parecidos, / estuvimos amándonos / bajo el primer bostezo de la ciudad” (“Libro I”, *Diario cómplice*, 22). Como apunta Noé Jitrik (1994): “ya no es el poeta que habla de/a la ciudad sino que la ciudad habla a través de sus bocas humanas, en este caso, adviene en su propio lenguaje —protagonista poemático al fin— y el poeta es un cómplice de ese habitar/existir urbano” (7). Así, lo que se observa en García Montero es a un poeta que, por medio de la observación, la experiencia y la reflexión de su espíritu, pretende convertir la ciudad en ese “otro” con quien dialogar y alcanzar el conocimiento individual. Como dice el propio poeta en el prólogo de la antología *Poemas* (2004): “la palabra poética sólo puede alcanzar el conocimiento individual cuando se define en el otro, sólo se convierte en un acto de libertad individual al constituirse en diálogo. O lo que es lo mismo, sólo puede ser solidaria al comprenderse como la reivindicación de la propia individualidad” (34). El poeta, por lo tanto, lo que hace es conversar con la ciudad para así indagar y buscar en sí mismo su propio yo:

Recuerda que mi reino son las dudas
de esta ciudad con prisa solamente,
y que la libertad, cisne terrible,
no es el ave nocturna de los sueños
sí la complicidad, su mantenerse
herida por el sable que nos hace
sabernos personajes literarios. (“XXV”, *Diario cómplice*, 47)

Estos versos aparecen estructurados bajo dos palabras-clave: la incertidumbre y la libertad. Dos términos que representarían la realidad y el deseo del poeta, o lo que es lo mismo, el pasado y el presente. Como advierte Ana Eire (2003): “Montero prefiere someter los intereses y comportamientos de nuestra postmodernidad a una crítica y analizarlos como una manifestación más del orden establecido” (224). La poesía de la experiencia puede contribuir a este proceso y lo hace al regresar a valores que la postmodernidad ha marginado. Lo primero, como destaca Eire: “es devolverle legitimidad al sujeto como agente de reflexión y crítica, como sujeto unitario que asume la multiplicidad sin dejar que lo anule. Uno de los recursos para conseguirlo es un yo poético que recuerda y explora el pasado y, aunque se sabe desconectado de él, aunque conoce la ficcionalización de la memoria, sabe que el efecto del recuerdo y el esfuerzo de interpretación le da sentido a su presente” (224). El sujeto poético, como se sugiere en el poema XXV, intenta no caer en la temática constante del pasado: “la libertad, cisne terrible / no es el ave nocturna de los sueños”. Digamos, por lo tanto, que la autonomía desde la que habla ahora el sujeto lírico es el deseo presente e incompleto de aquél que todavía sigue contemplando los “cisnes terribles” del pasado. Como así lo advierte Laura Scarano (1993): “En la poesía española de estos años verificamos el cruce de una concepción posmoderna y nihilista del arte junto con el escepticismo lingüístico y gnoseológico derivado de una crisis que comparte con las corrientes contemporáneas de filosofía analítica del lenguaje y de las teorías estructuralistas” (218). Ante esta crisis, el signo de la postmodernidad poética en España parece ser, como sostiene Scarano: “el de la diversidad, el collage y el híbrido, la mueca paródica, la máscara y el

gesto decadente, el extravío del sujeto desplazado por falsas poses, posturas ficticias que enmascaran un vacío lingüístico y existencial” (120).

Ahora bien, en ese vacío existencial que vive el sujeto ficticio de los ochenta, la ciudad —como ya se ha mencionado— se convierte para García Montero en un espacio cómplice. Heidegger considera que: “el habitar es la capacidad por la cual el hombre accede al ser, por cuanto deja que las cosas surjan en torno a él y se arraiga. [...] La ciudad como objeto, modelo, máquina, arte o proceso hace experimentar al hombre la búsqueda de una significación social del espacio” (146).⁵⁹ Así, en la poesía de García Montero, el yo poético se arraiga a la ciudad de la misma manera que la ciudad acaba habitando en el poeta. Existe, por lo tanto, una fuerte complicidad entre ambos. Sin embargo, no es la ciudad moderna e industrial, la de los altos edificios y grandes chimeneas la que termina enamorando al poeta, sino que es la ciudad postmoderna, la de los bares, los teléfonos y los taxis la que lo seduce. Y es que, como dice Cañas: “El poeta de los inicios de la postmodernidad legitima la tradición, hace de la modernidad parte de su tradición, y pretende comunicar su experiencia personal e íntima de la ciudad con un lenguaje cercano a aquellos que como él viven en la urbe” (41). Esto mismo es lo que se observa en la poesía de García Montero, un poeta que retoma el pasado, a veces reelaborándolo, otras parodiándolo, pero siempre desde un mismo discurso, la postmodernidad. Comunicación que acaba convirtiéndose en un diálogo personal e íntimo entre el poeta y su escritura.

Para Platón, la ciudad no es simplemente una colección de individuos sino que forma una total unidad, un organismo espiritual. Hasta tal punto que, en palabras de Alexandre Koyré (1960): “it is imposible to study man without at the same time studying the city of which he forms a part. The psychological structure of the individual and the social structure of the city fit together perfectly, or, in modern terms, social psychology and individual psychology are

⁵⁹ Citado por Graciana Vázquez Villanueva en *El lenguaje de la ordenación urbana* (1994).

mutually interdependent” (72). Esta unión de ciudad-alma que plantea Koyré a propósito de los planteamientos de Platón, se despliega de manera excelente en la poesía de Luis García Montero. Digamos que, dependiendo del estado de ánimo en el que se encuentra el yo poético, éste se dirige a la ciudad de una u otra manera: “Esta ciudad me mira con tus ojos de musgo, / me sorprende tranquila / de amor y me provoca” (“Sonata triste para la luna de Granada”, *El Jardín extranjero*, 39).

En *La República*, Platón dice que las ciudades se originan debido a la impotencia de cada uno de nosotros para bastarse a sí mismo y de la necesidad que siente el hombre de muchas cosas. Al pensar por un momento en cómo surgen las ciudades para Platón y cómo se dan forma en la poesía de García Montero, se descubre que ambas proyecciones se asemejan y convergen en un mismo punto. Vayamos por partes. Platón explica en *La República* que cada individuo va uniéndose a aquel que satisface sus necesidades, y así ocurre en múltiples casos, hasta el punto de que, al tener todos necesidad de muchas cosas, se agrupan en una sola vivienda con miras a un auxilio común, con lo que surge, como muy bien explica Platón, lo que denominamos la ciudad. Asimismo, en García Montero el auxilio común que busca en la ciudad es la compañía, esa que a veces no tiene y que extraña, la que le hace vivir en soledad aunque con cuidada vigilancia: “Porque suele haber bancos donde se espera siempre, / aceras que prefieres por costumbre / o líneas de autobús al mediodía” (“Canción de aniversario”, *Poemas de Tristia*, 27). Con todo, la ciudad se transforma en ese escenario desde el cual el poeta reflexiona sobre su propia existencia. Una constante dialéctica poético-reflexiva con la que descubrir su yo más íntimo: “Venid, / estamos todavía / prendidos al silencio de nuestra soledad, / en aquella ciudad indiferente / tomada por el viento, crecida en la nostalgia, / llena de muslos blancos donde nunca dio el sol” (“Para ser leído muchos años después”, *El jardín extranjero*, 44-45). Nótese la

utilización del adjetivo “indiferente”, como signo de la apatía vivida por los jóvenes durante la década de los ochenta. Una indiferencia que estuvo unida a la disconformidad y al descontento de la juventud durante los años de la Transición.⁶⁰

El yo poético —solitario— que aparece en los primeros libros de García Montero necesita a alguien que le aliente y le comprenda: “Yo estuve en la ciudad, / y entristecido al tiempo de recorrer sus signos, / vagabundo en la luz de los escaparates, / quiero doblar la esquina, / descubrir otra espalda, / buscar un corazón municipal y amigo / que me abra la puerta de sus ojos / y me invite a pasar” (“Invitación” *Diario cómplice* 14). Un corazón “municipal y amigo” con el que reconocerse y, sobre todo, aceptarse. Esa falta de reconocimiento —como diría Platón— es la que le produce la impotencia de bastarse a sí mismo, por eso García Montero recurre a la ciudad, porque en ella se reconoce como individuo. Para el yo poético la libertad se encuentra en la compañía del “otro”, esa ciudad municipal, amiga y cómplice de su amor y de su soledad. Por eso dice: “no recuerdo / las alambradas rotas de la luna / si no es con otros ojos, ni conozco / más ilusión que el mar cogido en otras manos. [...] Y se agradece la ciudad entonces, / el tenerla delante, adormecida, / envuelta con sus sábanas de luz” (“XXI”, *Diario cómplice*, 82). En la ciudad descrita por García Montero, el yo poético también busca la felicidad, pero no únicamente la personal, sino también la “felicidad de la ciudad entera”. Como así lo describe William Hall (1963) al hablar de *La República*: “what is sought in the *polis* is not the exceptional happiness of any one class but the greatest possible happiness of the city as a whole”

⁶⁰ El cantautor Raimón se convirtió en uno de los mayores exponentes de la inquieta juventud de los años sesenta que se opuso a la dictadura. Estos jóvenes respondieron asistiendo a sus recitales a menudo prohibidos. Una de las canciones más conocidas y reivindicativas fue “Al vent”. En los años ochenta, esta canción siguió sonando como protesta de esa juventud inconformista que vivió durante la transición. García Montero, que publicó este poema en 1983, evoca con el verso “tomada por el viento”, la lírica de Raimón y su protesta. A continuación se incluye la letra de la canción en su versión original, el valenciano: “Al vent, / la cara al vent, / lo cor al vent, / les mans al vent, / els ulls al vent, / al vent del mon. / I tots, / tots plens de nit, / buscant la llum, / buscant la pau, / buscant a Deu, / al vent del mon. / La vida mos dona penes, / ya el naixer es un gran plor: / la vida pot ser eixe plor; / pero mosatros / al vent, / la cara al vent, / lo cor al vent, / les mans al vent, / els ulls al vent, / al vent del mon. / I tots, / tots plens de nit, / buscant la llum, / buscant la pau, / buscant a deu, / al vent del mon”.

(184). A finales de la década de los setenta, con la muerte de Franco —y como ya se ha mencionado en los capítulos anteriores— España sufrió una serie de cambios que afectaron tanto a la mentalidad como a la vida política e institucional del país. En palabras de Bernard Bessiére (1992): “Al desaparecer el Caudillo, los tres hitos que significaron los principales cambios en el sector de la cultura fueron: la creación de un Ministerio de Cultura, que pretendía equiparar la administración española con el resto de los países europeos, el progresivo desmantelamiento de la censura, y la redacción de una Constitución que protegía el derecho a la creación y al libre disfrute de los objetos culturales de índole artística o intelectual” (52). Con todo, España irrumpe en la década de los ochenta para poner fin a un largo aislamiento cultural y artístico. Debía emprender una racionalización económica y administrativa, así como una transformación de la cultura. Sin embargo, como advierte Eduardo Subirats (2002): “En España, tras la euforia nacional llegó, bastante predeciblemente, un período de desilusión honda. El desencanto coincidió políticamente con el desconcierto político del primer gobierno democrático” (72). Luis García Montero, por lo tanto, busca ahondar en lo más íntimo del ser humano para así comprender el estado de decepción que envuelve a la ciudad. Así, los diferentes personajes líricos que se presentan en las primeras publicaciones de García Montero aparecen dialogando continuamente como un ejercicio práctico de (auto)conocimiento. Ese diálogo, como señala Germán Yanke (1994): “implica el reconocimiento del otro y el intento de alguna manera compartido de redefinir el ser” (48). De ahí que sus personajes adopten múltiples representaciones. Así, en ese desdoblamiento del yo real o ficticio, el poeta se preocupa en explicar aquellas partes contradictorias que viven en uno mismo: “mentiras de verdad, verdades de mentira” (“XXV”, *Diario cómplice*, 47). El recurso del desdoblamiento, por otra parte, muy

empleado en las primeras publicaciones de los poetas de los ochenta, reafirma el grado de pluralidad tan presente en la época postmoderna.

Ahora bien, ¿Por qué decimos que García Montero es un poeta postmoderno? Es bastante natural —y yo diría que lógico— que se pretenda juzgar el presente desde los parámetros del pasado, puesto que es aquí, en el pasado, desde donde se le da la importancia y trascendencia necesaria a lo que está sucediendo hoy en día en el mundo. La época de la postmodernidad no busca retroceder en el tiempo, sino más bien lo que hace es reestructurar la realidad modernista. Sin embargo, esto no significa que se logre explicar totalmente la realidad, lo que implica —en cierto modo— que la postmodernidad llegue a ser tan frustrante para aquellos que pretenden entenderla. Lo que se ha de puntualizar, por lo tanto, es cómo reestructura la postmodernidad española la realidad en la que vive. En primer lugar, lo hace por medio de la *deconstrucción*, un término acuñado por el filósofo francés Jacques Derrida y utilizado, en cierto modo, para retomar las nociones heideggerianas de la *Abbau*.⁶¹ *Deconstruir*, para Derrida, consiste en deshacer, en desmontar algo que se ha creado o elaborado pero no con la intención de destruirlo, sino con el fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se encajan y se articulan sus piezas, cuáles son las capas ocultas que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí actúan.⁶² La *deconstrucción*, por lo tanto, no se limita a reflexionar y/o a recuperar un elemento simple de un determinado sistema, sino que más bien actúa como un “interruptor” que activa nuestra propia herencia con relación a la tradición cultural de Occidente. La

⁶¹ La palabra alemana *Abbau* que explica la *Destruktion* de la metafísica, apuntada por Heidegger, es traducida por Derrida en el neologismo francés *déconstruction*, y que en español significa algo así como descomposición o desmontaje, pero principalmente des-composición. (Erik Del Bufalo, 2004).

⁶² Derridá está de acuerdo con Heidegger en la necesidad de liberarse del cielo protector elaborado por la metafísica tradicional mediante el procedimiento de destruir las bases de esa ilusión. Pero su crítica pretende ser más radical. Lo que diferencia al programa que Heidegger llamó *Destruktion* de la estrategia denominada *destrucción* por Derrida es que este último ve un nuevo sueño metafísico en el modelo heideggeriano del ser como ‘presencia’. Si algo brilla tras el análisis deconstructivo de los conceptos filosóficos tradicionales no es tanto la presencia del ser captado por la mente como la ausencia de un ‘otro que el ser’, que escapa recurrentemente a la razón”. (Geoffrey Bennington y Jacques Derrida, 1994:15)

comprensión del pasado adquiere —en última instancia— un sentido fundamental para Derrida, puesto que dicho entendimiento es el que constituye, según el filósofo francés, la concepción de la historia, que es entendida, por su parte, como historia diferencial, o lo que es lo mismo, como trayecto que excluye la continuidad y linealidad del fluir temporal. Digamos que Derrida reconoce en la cultura occidental el punto de origen para entender la historia, donde volver a los inicios significa reconocer el pasado.

La *deconstrucción*, por su parte, requiere leer entre líneas y buscar las fisuras y las aporías que puedan existir. El principal propósito es obtener la estructura significativa del texto con la que obtener una lectura de múltiples significados. Bajo esta lectura postmoderna, García Montero, como poeta postmoderno, *deconstruye*, por medio de la parodia, las conocidas coplas manriqueñas. Un poema que ha estado en el punto de mira de muchos otros poetas, como es el caso de Jorge Luis Borges en *Para las seis cuerdas* (1965).⁶³ Ahora bien, mientras que García Montero busca *deconstruir* en “Coplas a la muerte de su colega”, el discurso manriqueño con la intención de cuestionar los valores jerárquicos tradicionales, Borges se aproxima a las *Coplas* con una preocupación diferente.⁶⁴ Lo que se propone, más bien, es que sus milongas permanezcan en la memoria de sus lectores. ¿Pero de qué manera? Borges, como un porteño más, también tuvo un tango a su medida, fabricado con sus propias emociones, aunque como él siempre sostuvo, el tango nunca le gustó. Más bien lo que él prefería era el tango compadrito, el de flauta, guitarra y violín más cercano al barrio de Carriego donde se crió y donde se sentía más cerca de aquellas milongas fatales en donde el cuchillo, el amor, el coraje y la muerte se convirtieron en temas esenciales tanto en su poesía como en su universo más cercano, las calles de Buenos Aires. La

⁶³ Todos los poemas citados de Borges se recogen en *Selected Poems* (2000).

⁶⁴ “Coplas a la muerte de su colega” aparece en *Poemas* (2004). Todos los versos citados del poema pertenecen a esta edición.

milonga, como Borges afirma, no es más que “un infinito saludo que narra, sin apuro, duelos y cosas de sangre; muertes y provocaciones; nunca gritona, entre conversadora y tranquila. La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires” (Ostuni 63). En *Para las seis cuerdas* Borges no sólo invita al lector a participar de su conversación bonaerense —como lo anuncia él mismo en el prólogo del libro— sino que escribe cada uno de los poemas o milongas en forma de elegía con el principal propósito de hacer que el mundo y los personajes de sus versos —como ya se ha mencionado— permanezcan en la memoria de los lectores.

Ahora bien, ¿por qué Borges retoma las *Coplas* de Manrique? Como dice Álex Susanna (1994): “leyendo a otro poeta lo que hacemos en el fondo es revisitarnos, es recordarnos y pensarnos, y eso es bastante clave, este meditar es tan básico como que al final llegaríamos a la conclusión proustiana de que sólo habremos vivido aquello que habremos recordado” (127). En el caso de García Montero (1992), el poeta cuestiona en “Coplas a la muerte de su colega” los valores tradicionales renacentistas. Considera que es a partir del romanticismo, cuando “la poesía se coloca como la expresión de un sujeto que directa o indirectamente denuncia el fracaso del pacto social, del contrato regulador entre intereses privados e intereses públicos sobre el que la burguesía intentaba construir su sociedad razonable” (140). De ahí, que el lector se encuentre ante un poema que parodia insistentemente —*deconstruyendo* y desacralizando— los valores jerárquicos tradicionales de la época renacentista.

Como afirma Frederic Jameson (2002): “el colapso de la ideología modernista ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado. Esta situación ha provocado lo que los historiadores de la arquitectura llamaron “historicismo”. Es decir, la mezcla aleatoria de todos los estilos del pasado, y en general lo que Henri Lefebvre bautizó como la progresiva primacía de lo “neo” (44-45). García Montero

también retoma en este poema los tópicos medievales del *ubi sunt*, el *memento mori*, *de contemptu mundi*, etc., presentando de esta manera la eterna oposición entre temporalidad y eternidad que ya en su día proyectó Manrique en las *Coplas*, al enfrentar los bienes temporales y espirituales. Como dice David Lyon (2000): “mientras que muchos postmodernos aceptan, y abrazan, el caos, otros ven en las circunstancias postmodernas un desafío para repensar y redefinir la realidad” (146). Veámos, entonces, cómo se logra la *deconstrucción* y la imitación manriqueña en García Montero y Borges, respectivamente.

Borges, consciente del simbolismo mágico del número tres —propio de la Edad Media y la época renacentista—, presenta en el poema “Milonga de Albornoz” la misma estructura tripartita que utilizó Manrique en las *Coplas*. Un poema, éste último, compuesto por 40 coplas donde el poeta reflexiona sobre la fugacidad de la vida terrenal y la condición mortal y pasajera del hombre. A continuación, menciona a los reyes y nobles de la época destacando la inutilidad de la fama y la gloria terrenal. Finalmente, medita sobre la muerte y la vida eterna. “Milonga de Albornoz”, por su parte, también presenta esta misma disposición ternaria. De las ocho estrofas que forman el poema, la primera de ellas habla sobre la idea del destino, el azar como todo aquello que es irracional o caótico, a lo que excede la capacidad racional del ser humano. Una idea que no sólo está presente en *Para las seis cuerdas*, sino también en “El reloj de arena”, “Poema de los dones”, “Ajedrez”, “Los espejos”, “La luna”, “Lucas XXIII” o “Adrogué de *El Hacedor* (1960), o poemas como “Mateo XXV”, “Una brújula”, “El alquimista”, “Poema del cuarto elemento”, de *El otro, el mismo* (1964). Tras introducir una primera parte donde trata la idea del destino, Borges describe en las seis estrofas siguientes la manera en la que le llega la muerte a Alejo Albornoz, y finalmente en la última estrofa y tercera parte del poema, el poeta concluye con un verso en forma de sentencia: “el tiempo / es olvido y es memoria” (“Milonga de

Albornoz” *Selected Poems*, 260). Borges plantea el olvido como la oposición de la memoria, siempre que se conciba a ésta como la posibilidad de salvaguardarse de la muerte. Es más, para Borges la memoria no solamente mantiene presentes a los individuos sino que los dota de una vida trascendente. Asimismo, podríamos decir que en la poesía borgesiana el problema central de la relación memoria / olvido, tiene su punto de cruce en el tema del tiempo, puesto que es en la memoria donde se concentra para el poeta todo el tiempo.⁶⁵

En el caso de Luis García Montero, el poeta divide “Coplas a la muerte de su colega” en solamente dos partes, rompiendo así con la estructura tripartita que planteó Manrique, y que posteriormente fue imitada por Borges. García Montero presenta una primera parte (coplas 1-8) donde expone el carácter universal y filosófico del sentido de la vida. En la segunda parte (coplas 9-13) el poeta individualiza el discurso a un caso concreto, la vida de su “colega”. Se observa, entonces, cómo García Montero conduce al lector desde lo general hasta lo particular, como así también lo hizo Manrique en sus *Coplas*. Sin embargo, rompe con el simbolismo mágico del número tres —propio de la Edad Media y la época renacentista. García Montero, por su parte, desacraliza de nuevo el simbolismo del número tres, e incorpora, una vez más, el número dos: “Pues decidme: la hermosura / de esos dos labios tan bellos [...] No dejó ningún tesoro: / dos jeringas en el suelo [...] porque ya no nacerán / dos manos como las tuyas” (380).

El poeta granadino *deconstruye* las *Coplas* manriqueñas con el propósito de cuestionar todos los valores tradicionales establecidos. Comienza el poema con la misma palabra que Manrique en las *Coplas*. Sin embargo, no lo hace en forma enunciativa o exhortativa, como en el

⁶⁵ El simbolismo mágico del número tres parece inquietar a Borges ya que no deja de mencionarlo en *Para las seis cuerdas*. En “Milonga de Albornoz”, Borges no solamente nos presenta un poema dividido en tres partes, como ya hemos mencionado, sino que además, incluye la tri-repetición del pronombre “Alguien”, escrito al comienzo de los tres primeros versos. Éste no es más que un claro ejemplo de la preocupación que Borges tiene hacia este número. Por eso, tampoco es casualidad que el poeta haya querido que fueran tres los cuchillos que atravesaran el cuerpo de Alejo Albornoz, como se advierte en la quinta y sexta estrofa del poema: “En una esquina del Sur / Lo está esperando un cuchillo. / No un cuchillo sino tres” (260).

verso manriqueño: “Recuerde el alma dormida”, sino que lo hace con una advertencia: “Recuerda si se te olvida / que este mundo es poca cosa”. No es un aviso preparatorio, ni una llamada de atención lo que describe García Montero, sino más bien es una insinuación. ¿A qué? Al poco valor y al poco apego que los jóvenes de los ochenta le tuvieron a su época, llamada también del “desencanto”. El poeta no comienza la primera estrofa del poema hablando del paso del tiempo y de las épocas pasadas y gloriosas, como así lo hizo Manrique, sino que emplea el tiempo presente en todo momento para burlarse de la idea del recuerdo como algo permanente y perenne.

Ahora bien, la sentencia: “el tiempo / es olvido y es memoria”, que se encuentra en el poema “Milonga de Albornoz” de Borges, no es más que una nueva referencia a lo que también se presenta en Manrique con las *Coplas* por medio de una serie de afirmaciones doctrinales o conclusivas. Es decir, por medio de la sentenciosidad: “como se pasa la vida / como se viene a la muerte / tan callando”, “cualquiera tiempo pasado / fue mejor”, “pues que todo a de pasar / por tal manera”, “nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir”. Este tipo de sentencias también las encontramos en García Montero, pero sacralizadas:

Nuestras vidas son los sobres
que nos dan por trabajar
que es el morir;
allí van todos los pobres
para dejarse explotar
y plusvalir;
allí los grandes caudales
nos engañan con halagos,
y los chicos,
que explotando son iguales
las suspensiones de pagos
y los ricos. (374)

García Montero *deconstruye* la famosa copla manriqueña, “nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir”, al utilizar no solamente un lenguaje renovado,

postmoderno y aparentemente cotidiano, hasta vulgarizado; sino que además cambia la temática de la copla. En otras palabras, para Manrique la copla “nuestras vidas” es un recordatorio del sentido final que adquiere la vida en el individuo. Ahora bien, en el caso de García Montero esta copla deja de ser un sermón sobre el sentido final de la vida, para convertirse en una denuncia de la situación laboral en la España de finales del siglo XX.

El poeta granadino, al parodiar las coplas manriqueñas, lo que busca es desacralizar cada uno de los valores que existen en la sociedad, mostrando así el descontento general ante el aumento del paro durante los años de la democracia. Mi pregunta sería ahora, ¿Por qué García Montero escoge las *Coplas* como modelo referente? Según escribe él mismo en *El sexto día. Historia íntima de la poesía española* (2000): “Bajo la calma de las declaraciones y los recuerdos, bajo la prudencia sostenida frente a la cercanía de la muerte, las *Coplas* esconden una época de tensión histórica, las paradojas de dos formas diferentes de concebir el mundo y la individualidad” (61). En las *Coplas*, como él mismo dice, Manrique no quiso defender la importancia del futuro frente a la melancolía del pasado, sino criticar las mentiras del pasado, la fama de los héroes y la cultura clásica que llenaba entonces los versos cortesanos, para identificarlos con las miserias del presente, con la fugacidad del mundo inestable que pasa ante nuestros ojos (69). García Montero, por lo tanto, escoge las *Coplas* como modelo de parodia porque en ellas se encontraría un reflejo de la sociedad española de los ochenta, donde también se vivieron dos formas diferentes de concebir el mundo. Aquella sociedad que abogaba por el esplendor hacia la democracia, y la otra parte de la comunidad que padeció el paro, la masificación, la indiferencia, el abandono, etc.

Ahora bien, tanto Borges como Manrique destacan la idea de la memoria como algo positivo en el tiempo. Es más, los términos antagónicos de temporalidad y eternidad se unen en

ambos poetas por medio de la memoria, como se observa en Manrique: “Dexónos harto consuelo /su memoria”. O en el caso de Borges, en el poema “¿Dónde se habrán ido”, de *Para las seis cuerdas*: “¿Dónde está la valerosa /chusma que pisó esta tierra, / la que doblar no pudieron / perra vida y muerte perra, [...] —no se aflija. En la memoria...” (248). Tanto Borges como Manrique coinciden en la idea de ver la vida como un paso hacia la muerte a la que todos llegamos. Por eso Borges, al recordar los versos manriqueños: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir”, escribe en “Milonga de Calandria”: “Se cuenta que una mujer / fue y lo entregó a la partida, / a todos, tarde o temprano, nos va entregando la vida”. Sin embargo, García Montero desacraliza la idea de ver la vida como un paso hacia la muerte y escribe. “Mas porque pase la vida / sin que podamos sacarla / de este pozo, / no la demos por perdida, / que es posible rescatarla / con el gozo” (375). García Montero le da un nuevo valor a la vida, el de la felicidad. Máxima, por cierto, de la ultramodernidad.

En las coplas manriqueñas el poeta conduce al lector de lo más general a lo más particular. Es decir, presenta diferentes tópicos como son el *ubi sunt* (¿dónde están?), el *memento mori* (recordad que todos vamos a morir), *ars moriendi* (arte de aprender a morir). Y posteriormente presenta lo particular, la figura de su padre, Don Rodrigo, para remarcar que llegó a la muerte con honor. Esta misma disposición de lo general a lo particular también se observa en *Para las seis cuerdas*. Borges, al igual que Manrique, presenta los temas universales del *ubi sunt*, como se advierte en el poema “¿Dónde se habrán ido?”: “Qué fue de tanto animoso? / ¿Qué fue de tanto bizarro?” (248), el *memento mori* en la “Milonga de Manuel Flores”: “Manuel Flores va a morir. / Eso es moneda corriente; / morir es una costumbre / que sabe tener la gente” (252). El tópico del *ars moriendi* en la “Milonga de Albornoz”: “Alejo Albornoz murió / como si no le importara” (260). Tras estos tópicos el poeta particulariza cada una de las

milongas para relatar la historia de un personaje o compadrito. En “Milonga de Albornoz”, por ejemplo, se describe el testimonio individual de un hombre. El recuerdo de Alejo Albornoz reducido a una milonga. Por eso en lo mínimo, en una milonga, se encuentra para Borges toda la vida de este personaje. Una vida que además no solamente tiene nombre propio: Alejo Albornoz, sino también presencia individual, como se advierte del mismo modo en las *Coplas*, cuando Manrique, al morir su padre, restaura el nombre de don Rodrigo. En el caso de García Montero, el poeta —a diferencia de Borges— desacraliza el discurso manriqueño. En la primera copla, por ejemplo, García Montero desvaloriza al mundo: “Recuerda si se te olvida / que este mundo es poca cosa” (374). Manrique, en cambio, a pesar de las constantes alusiones a la fugacidad de la vida, escribe: “este mundo bueno fue / si bien usásemos del / como debemos” (50). García Montero *deconstruye* nuevamente la cosmovisión manriqueña al escribir: “Los días, como conejos, / nos llevan en ventolera / al infierno” (374). Y es que la muerte para Manrique es un estado al que se llega con honor, por eso es vista con un carácter más positivo que el que presenta García Montero.

En cada una de las milongas de *Para las seis cuerdas* la muerte de los personajes o compadritos se produce de forma violenta. Por eso Borges, al querer describir la muerte de los compadritos de la misma manera en que lo hizo Manrique, tuvo que considerar la posibilidad de dotar al personaje de una muerte con dignidad, honor y respecto, como lo fue la de don Rodrigo. Es por esta razón por la que Borges escribe en la penúltima estrofa del poema “Milonga de Albornoz”: “un acero entró en el pecho / Ni se le movió la cara; / Alejo Albornoz murió / Como si no le importara” (260). Como propone Borges en “Milonga de Albornoz”, Alejo aceptó su destino, su muerte, como también la aceptó don Rodrigo, sin dolor. Borges no quiso que Alejo Albornoz “fuera hacia la muerte”, sino que la muerte fuera a él, de la misma manera que fue a

don Rodrigo: “y en la su villa de Ocaña / vino la muerte a llamar / a su puerta” (64). García Montero, una vez más, como ha estado haciendo a lo largo de todo el poema, desacraliza esta idea. El poeta, consciente de la importancia manriqueña de hacer que sea la muerte la que vaya hacia el individuo y no al revés, escribe “Y recuerdo la culebra / de la vida, fría, inerte / por su cara, / empapado de ginebra, / esperando que la muerte lo besara” (378). Sin embargo, a continuación añade: “Se lo llevó con desgana / la canción de una ambulancia / malherida” (378-379). García Montero no le ofrece al sujeto literario una muerte con dignidad, honor y respeto, como así lo hizo Manrique y posteriormente intenta Borges. Ahora, el personaje muere sin consideración alguna. Una idea, ésta última, que refleja el abandono que sufrieron los jóvenes durante los años de la Movida. Para García Montero, la ciudad se ha convertido en un lugar distante donde las personas no se conocen, ni se importan. Fue una época, la de los ochenta y los noventa, donde los jóvenes tuvieron que aprender a sobrevivir por ellos mismos ya que la sociedad, en muchas ocasiones, les dio la espalda.

Las ocho estrofas panegíricas que aparecen en las coplas manriqueñas (XXVIII-XXXV), como alabanza a la bondad y virtud de don Rodrigo, así como el relato y exaltación de sus hazañas, estaría en estrecha relación con el discurso panegírico que Borges hace en “Milonga de Calandria” sobre los compadritos: “Hombro a hombro o pecho a pecho, / cuántas veces combatimos. ¡Cuántas veces nos corrieron, / cuántas veces los corrimos!”. O en el poema “Milonga de Jacinto Chiclana”: “Entre las cosas hay una / de la que no se arrepiente / nadie en la tierra. Esa cosa / es haber sido valiente” (282). Borges dota a los compadritos de una de las grandes virtudes que destaca Manrique en el ser humano, la valentía. En García Montero, sin embargo, detrás del coraje mostrado en el sujeto poético se encuentra un elemento más importante con el que vuelve a *deconstruir* el discurso manriqueño: la pasión. El personaje

literario que aparece en García Montero no se construye bajo un carácter tan humanista como en el caso manriqueño o borgesiano: “Para el amor marinero, / gobernando en sus pestañas / la pasión. [...] Pero estuvo en la ciudad / y acaudilló los suburbios con la suerte, / y habló de la libertad / hasta ver los ojos turbios / de la muerte” (379-380). Nótese cómo García Montero sitúa al sujeto del poema dentro de un entorno muy propio de la España de los ochenta y noventa, la ciudad y los suburbios. Dos ambientes donde el sujeto se mueve con total libertad y conciencia crítica.

Ahora bien, volviendo a Borges, lo que pretende el poeta en *Para las seis cuerdas* es reiterar la misma idea que ya le anticipó al lector en su poema “Borges y yo”. El poeta es consciente que su literatura, su escritura —aunque no se reconozca en ella, como nos dice en este último poema— es la que va a perdurar, y eso es lo que se va a recordar del poeta. Al igual que con el paso del tiempo —y el consecuente olvido— lo que se recordará de cada uno de los personajes o compadritos de *Para las seis cuerdas* será el recuerdo de la milonga. Es decir, de la misma manera que Manrique escribe las *Coplas* para restaurar el nombre de su padre para que quede en el recuerdo, Borges también escribe *Para las seis cuerdas* con el propósito de que la milonga no sea olvidada en el tiempo, puesto que el tiempo no sólo es olvido, sino también —y lo más importante— es memoria. Es por eso que *Para las seis cuerdas* se ha de ver y entender como una elegía que nos recuerda la idea del *memento mori*, pero no con una visión fatalista, sino como algo positivo, como ya lo anticipó Borges en su poema “La Recoleta” de *Fervor de Buenos Aires*, cuando hablaba de “la dignidad de haber muerto”. El poeta, además, nos recuerda con los dos últimos versos del poema “Milonga de Albornoz”, que de igual manera que la vida pasa, la muerte también llega. Por eso, para Borges, en la memoria se encuentra la eternidad, aquello que es capaz de recordar y reconocer como lo que se ama. Sin embargo, para García

Montero, la memoria no es algo positivo, es un recuerdo doloroso. Y es que la muerte no es quien va hacia el sujeto literario del poema, sino que es él mismo quien se acelera hacia ella. De nuevo el poeta *deconstruye* los versos manriqueños:

Recuerdo que atardecía,
 recuerdo que vi su coche
 detenerse,
 recuerdo la compañía
 de sus ojos en la noche,
 sin saberse
 tras la boca de un gatillo
 que esperaba tembloroso
 y asesino,
 meterse por un pasillo
 de aquel corazón dudoso
 sin destino. (378)

En conclusión, tanto Borges como Manrique escriben coplas en forma de elegía. La muerte de cada uno de los personajes bien puede representar a todas las muertes. Don Rodrigo, al igual que cada uno de los compadritos de *Para las seis cuerdas* es una sola persona pero, al mismo tiempo, forma parte de un colectivo. Es decir, la muerte de un hombre —como ya lo dijo Manrique— desemboca en la mar de todos los hombres, sin condición ninguna. Borges, por su parte, al presentar a los compadritos también los eleva al nivel de la colectividad. Como dijo Borges en “Milonga de Manuel Flores”: “Morir es una costumbre” (252). Es un acto convertido en función poética por parte de ambos poetas. Por eso el lector, en la (re)lectura tanto de las coplas borgesianas como manriqueñas, ha de lograr rescatarlas del tiempo y hacerlas presente. De esta manera es como se consigue que (sobre)vivan en su memoria y en la de los lectores, el indiscutible deseo de ambos poetas. Ahora bien, García Montero *deconstruye* en “Coplas a la muerte de su colega” el nivel de la colectividad. De ahí que en el título del poema escriba “su colega”, y no un/el colega. La amistad y camaradería entre los jóvenes que se reunían por las noches en los bares durante la época de la Movida fue esencial: “Camarada de su gente [...] Y porque fue capitán / de camadas y patrullas / sin juicio” (379-380). Digamos, por lo tanto, que el

principal propósito de García Montero, no es tanto conseguir que el poema sobreviva en la memoria de los lectores, aunque así haya podido suceder para aquellos que conocen la poesía del poeta granadino, sino más bien cuestionar los valores tradicionales del pasado, burlándose incesantemente de ellos.

3.3 La implosión de imagen y realidad en Vicente Gallego: El *simulacra* de Baudrillard

En *Simulacra and Simulation* (1994) Jean Baudrillard explora el mundo de las imágenes sin reflejo. Según el intelectual francés, los signos ya no corresponden o enmascaran el referente de la “vida real”, sino que lo reemplazan en un mundo de “significantes flotantes” autónomos; ha tenido lugar una implosión de imagen y realidad. De ahí que tales falsificaciones adquieran preeminencia y usurpen lo real. (35) Para Baudrillard, esta apropiación de la realidad se debe a las tecnologías de la comunicación postmodernas creadoras de imágenes —sobre todo la televisión— ya que estimulan la proliferación de imágenes autogeneradoras por toda la superficie postmoderna. Digamos que esta implosión de imagen y realidad se produjo en España con la llegada de la década de los ochenta. Época en que el país se abre hacia la comunicación, la tecnología, el progreso, etc. Toda esta explosión de cultura e información llegada del exterior, como consecuencia del cambio que experimenta España tras la dictadura franquista hizo que la realidad, en palabras de Baudrillard, terminase con toda imagen.

Ante la realidad que vivió la España de los años ochenta, la de una juventud desencantada por la falta de proyectos y soluciones en el gobierno, se quiso encubrir todo el malestar generado en la juventud durante los años de la transición. Lo peor de todo es que se quiso dar la “falsa” imagen de que España había logrado superar todos sus problemas con el paso a la democracia. Sin embargo, tanta apariencia de felicidad acabó convirtiéndose en una imagen simulada de

bienestar y dicha ficticia. Ante las falsas expectativas que se crearon en la década de los años ochenta, lo que se produjo es que las imágenes, según Baudrillard, ya no reflejaron la realidad. Lo que sucedió, más bien, es que las falsificaciones empezaron a adquirir preeminencia. Sin embargo, el malestar postmoderno siguió existiendo.

Veámos, entonces, cómo Vicente Gallego describe en sus primeras publicaciones esta explosión de imagen y realidad. El poeta valenciano escribió el primer libro de poemas *La luz, de otra manera*, en 1988. Para ello, utilizó el recurso del diario: Algunos títulos son: “Septiembre, 2”, “Septiembre, 22”, “Septiembre, 24”, “Septiembre, 27”, “Septiembre, 30”.⁶⁶ Según José Carlos Mainer (1994) existe un denominador común en la producción literaria de los años ochenta y noventa: la refundamentación de un ámbito íntimo, privado (153).⁶⁷ En todos estos poemas lo que se presenta como realidad es a un poeta postmoderno que reflexiona sobre la vida misma.

El poema con el que comienza *La luz, de otra manera*, “Septiembre, 2”, se inicia con una meditación sobre la vida: “Es ahora la vida / esta extraña y frecuente sensación / de sopor y distancia, / y es también una luz que vela el mundo” (13).⁶⁸ Lo que se observa en estos versos es cómo el poeta trata de evocar ese estallido de realidad e imagen que se produjo en los años ochenta. Para ello, lo que hace es mezclar dos lenguajes diferentes dentro de un mismo poema: uno postmoderno y otro ultramoderno.

Quisiera volver a los versos iniciales con los que se abre el poemario *La luz, de otra manera*, para explicar cómo desde el principio del libro, Gallego ya plantea dos mentalidades

⁶⁶ Junto a Gallego fueron otros los que también escribieron diarios en la década de los ochenta y noventa, como es el caso de Eloy Sánchez Rosillo, con *Páginas de un diario* (1981), o *Diario abierto* (1990), de Dionisia García.

⁶⁷ Según José Carlos Mainer, el síntoma de tal reprivatización se halla en la abundancia de diarios, dietarios y memorias personales, cuya presencia actual contrasta con el escaso cultivo de ese género en épocas anteriores. El dietario es fórmula para épocas de incertidumbre histórica en la que los refugios individuales cobran mayor importancia (154).

⁶⁸ Poema citado de *El sueño verdadero* (2003).

diferentes. Los tres primeros versos: “Es ahora la vida / esta extraña y frecuente sensación / de sopor y distancia”, evidenciarían el espíritu de lo que se conoce como sujeto postmoderno. Un yo —en este caso adormecido— que llega a caer en la melancolía y el desencanto. Sin embargo, en el cuarto verso, Gallego reflexiona de nuevo sobre la vida, pero esta vez con una actitud más optimista. La vida, dice el poeta, “es también una luz que vela el mundo”. Esa luz, desde el punto de vista de la ultramodernidad, es la que le da al sujeto el sentido a la vida, la que hace vivir con esperanza. Esa luz, asimismo, es la salida que buscará años más tarde la mentalidad ultramoderna, con el firme propósito de superar el pensamiento postmoderno. El sujeto alude de nuevo a la mentalidad ultramoderna y escribe: “Abandonarme entonces / al sonido sin pausa de la tierra / mientras me vence el sueño algún instante / y me moja las sienes con su agua bendita” (13). Esta tranquilidad que detalla el yo poético no es propia del espíritu postmoderno, sino característica de la ultramodernidad.

Habría que preguntarse ahora ¿Cómo es posible que Gallego plantee toda una mentalidad ultramoderna en la década de los ochenta? La respuesta la encontraríamos en los versos finales del poema: “Y esperar otra vez sobre la roca, / abrumado en el centro de la vida, / a que la sombra inunde / lentamente mi sombra” (13). En los dos últimos versos, el poeta describe audazmente la explosión de imagen y realidad que vivió la década de los ochenta y noventa. Gallego menciona la palabra “sombra” en dos ocasiones. Primero, para referirse a las falsificaciones y engaños que acabaron reproduciéndose como realidad durante los años de la Transición. La felicidad que se quiso transmitir en estos años fue ficticia. Sin embargo, en las últimas publicaciones de los postnovísimos se observa en el sujeto una constante búsqueda de la felicidad como algo real y no como un logro utópico. Con todo, Gallego plantea en *La luz, de otra manera*, —y por medio de la falsificación— una mentalidad ultramoderna que, a pesar de

ser ficticia en los años ochenta y noventa, termina por alzarse como superación de la postmodernidad en las últimas publicaciones de los postnovísimos.

Volviendo a los versos anteriores, el poeta evoca como última palabra del poema el sustantivo sombra. Esta vez, sin embargo, lo hace para describir su verdadera visión de la vida. Es decir, si el lector observa la frase que forma el primer y el último verso del poema: “Es ahora la vida [...] lentamente mi sombra” (13), verá cómo ésta es la visión que plantea Gallego en *La luz, de otra manera*. Digamos, entonces, que a pesar de las continuas referencias en las que se evoca la mentalidad ultramoderna, el lector —al encontrar una estructura circular en el poema— identifica el pensamiento postmoderno de la época en la que vive en poeta.

No olvidemos que la movida —durante los años ochenta—, como señala Subirats (2002): “fue un efecto cultural de superficie, no una obra de arte total. Se identificó enteramente con una fiesta frívola y corrupta, con una estrategia de signos bufos, y con una acción social comprendida estrictamente como mercancía y simulacro” (78). En esta implosión de imagen y realidad que vive la postmodernidad, el yo poético que presenta Gallego termina por vincular su vida al de una crónica de ficción: “Detrás de mí la noche se acumula / y es el cristal una pantalla / donde observo ese gesto de la luz / que se lanza a las aguas por flotar / todavía un instante entre la espuma” (“Noviembre, 21”, *La luz, de otra manera, El sueño verdadero*, 32). El sujeto lírico acaba por convertir la realidad en una pantalla de cristal, su nueva realidad, el simulacro.

Conforme se avanza en la lectura de *La luz, de otra manera*, lo que se encuentra el lector son poemas enteros, como el que aparece en la Posdata del libro, dedicados completamente a describir la pose y el fingimiento de lo que luego se ha dado en llamar espíritu ultramoderno. Subirats lo señala así:

Atrás quedaban los signos de responsabilidad social, de conciencia histórica, de una preocupación intelectual por el proyecto de la futura sociedad española. La nueva postura intelectual institucionalmente sancionada y mediáticamente

difundida daba por obsoletos o por cumplidos la reflexión crítica y la voluntad reformadora. En su lugar se erigía una pose estrictamente mediática en consonancia con el postmodernismo transnacional, sumariamente elevado a antídoto del mesianismo autoritario izquierdista y de la estética de salvación modernizadora: España tenía que ser una gran fiesta. El signo distintivo de la nueva política era un hedonismo *sui generis*, plenamente identificado con los valores narcisistas del consumo de masas. (Subirats 75)

En la década de los ochenta, recordémoslo una vez más, surgió una pose estrictamente mediática. Como menciona Subirats, emergió un sentimiento hedonista. No es de extrañar, entonces, que Vicente Gallego escriba: “La vida se concreta en nuestro cuerpo / y toda trascendencia está en la carne, / la convoca el placer, / ese instante que afirma nuestro tiempo” (“Octubre, 14”, *La luz, de otra manera, El sueño verdadero* 20).

J. C. B Gosling (1969), al hablar de la mentalidad hedonista, destaca que: “The goal in life is as much pleasure and as little distress as possible. A successful pleasure-hunter is like a successful big-game hunter: the one with the most and the largest trophies, gained with the fewest catastrophes and least wastage” (31). Ahora bien, según Epicuro, el continuo placer como clave para la felicidad no debía limitarse al cuerpo, como preconizaba el hedonismo cirenaico, sino que también debía ser intelectual, ya que el hombre es un todo. Para Epicuro la presencia del placer o felicidad era un sinónimo de la ausencia de dolor, o de cualquier tipo de aflicción: el hambre, la tensión sexual, el aburrimiento, etc. Era un equilibrio perfecto entre la mente y el cuerpo que proporcionaba la serenidad, la tranquilidad espiritual o la paz interior, llamada también *ataraxia*.

Epicuro consideraba que el saber haría feliz al hombre. ¿Pero cómo? Por medio del acercamiento al conocimiento de la realidad. Esta aproximación la explora Gallego de manera excelente en su poesía. Por medio de dos mentalidades poético-discursivas diferentes, el poeta señala tanto las expresiones de desencanto social ante los límites y conflictos que lastraron la recién estrenada democracia, como el individualismo hedonista, mercantil y vanguardista

edificado durante los años de la Transición. Así, Gallego le propone al lector deshacerse de la pesada masa ideológica que ha ido acumulando la sociedad en el duro proceso de su evolución y su superación:

Todo está en este cuarto, y me acompaña:
 las jornadas tranquilas junto al mar,
 la luz que vi y que he sido algún instante,
 la roca que frecuento, el abandono
 en que caigo después de las comidas
 tras fatigar el centro de mi cuerpo
 con un golpe de sal, el balneario
 sin cristales, las villas del paseo
 que un nuevo otoño ha despoblado,
 la tormenta y los gritos de las aves,
 un ajetreo sordo que me envuelve
 cuando todo transcurre en la inminencia
 de una ignorancia última que es
 conocimiento último y sencillo:
 esta dicha modesta de saberme
 aquí, ahora, yo. No hay más. Acepto.

(“Posdata”, *La luz, de otra manera, El sueño verdadero* 39)

Digamos, entonces, que con la transición democrática emergió una nueva actitud intelectual y estética. Como advierte Eduardo Subirats (2002): “Bajo el clima caracterizado por la desilusión y el pesimismo de lo que muchos analistas llamaban el incumplimiento de las principales promesas electorales y nacimiento de incipientes conflictos sociales, tuvo lugar un prodigioso e inesperado despertar cultural” (74). Ahora bien, además del sentimiento hedonista que surge con la Movida, durante esta década nace también una nueva generación de jóvenes alegres, espontáneos, desenvueltos, que empiezan a ver la vida de manera diferente o, lo que es lo mismo, bajo otro punto de vista:

Este día nublado invita al odio,
 predispone a estar triste sin motivo,
 a insistir por capricho en el dolor.
 Y sin embargo el viento, y esta lluvia,
 suenan hoy en mi alma de una forma
 que a mí mismo me asombra, y hallo paz
 en las cosas que ayer me perturbaban,
 y hasta el negro del cielo me parece
 un hermoso color.

(“Generación espontánea”, *La plata de los días, El sueño verdadero* 53)

En palabras de Alberto Medina (2002): “En la España de la Transición comienzan a surgir una serie de discursos que otorgan un glamour postmoderno a posiciones nihilistas y escépticas” (34). Un nihilismo que en los versos de Gallego aparece cargado de pesimismo y contradicción: “Existir: todo y nada, / este instante tan mío que ahora habito” (“Septiembre, 27”, *La luz, de otra manera, El sueño verdadero* 16).

A pesar de la actitud hedonista observada en las primeras publicaciones de Gallego, el poeta también muestra escepticismo ante la vida. De ahí que caiga, como ya vimos también en Carlos Marzal y Luis García Montero, en la misma decepción postmoderna. No hay que olvidar, como así lo recuerda Rosenau (1992) que: “In common with Nietzsche and Heidegger, postmodernists share a skepticism about the possibility of truth, reason, and moral universals, a conviction that terms like good and bad are inappropriate, and an insistence that subjective and conflicting interpretations are the closest humans can come to understand” (13). Resulta comprensible, por lo tanto, la actitud escéptica postmoderna que se observa en las primeras publicaciones de Gallego: “Pero a veces me asusta el fantasma de un tiempo / que tendrá que venir” (51). “Siempre fue la tristeza / un dócil animal de compañía / con el que yo he jugado algunas tardes” (59). “A través del cristal unos ojos me acusan: / son los ojos de un niño que jamás me perdona / el haber confundido su futuro y sus sueños / con la vida sin sueños, con el triste futuro, / de ese hombre que ahora / teme al vidrio y esquiva su mirada” (70). “Toda felicidad acaba siendo / una rota muñeca con que el hombre se engaña (100).⁶⁹

Ahora bien, lo más característico en las primeras publicaciones de Gallego es el fuerte individualismo que muestran sus versos. Pérez del Solar (2002) al hablar de la década de los

⁶⁹ Todas las citas pertenecen al libro *El sueño verdadero* (2003).

ochenta destaca que: “una característica de la nueva modernidad es un fuerte individualismo. No hay por qué estar al lado de nadie; simplemente hay que estar al lado de uno mismo” (46).⁷⁰ Una individualidad que incluso llega a alcanzar en algunos poemas un carácter trascendental: “El sol, las rocas, el sonido irreal de la marea / que me arrastra despacio hasta la cumbre, / hasta este instante en que la luz soy yo” (“Octubre, 11”, *La luz, de otra manera, El sueño verdadero* 19). En otras ocasiones, sin embargo, el yo se reafirma como ser: “Ausencia y plenitud. / Estancias y retornos. / Existir: luz ya que en mí confluye. Sobrevivo” (“Octubre, 24”, *La luz, de otra manera, El sueño verdadero* 23). El sujeto lírico que describe Gallego no quiere perder el control de sí mismo: “Me observo, permanezco, soy el dueño / aún, mientras exista” (“Noviembre, 14, *La luz de otra manera, El sueño verdadero* 28).

A diferencia de las primeras publicaciones de Luis García Montero, donde el sujeto lírico se ampara en la ciudad, lo que se muestra con la poesía de Gallego es otro espacio, la casa, como cobijo del yo: “Alguien / que ha soñado correr detrás de alguien, / que ha creído alcanzarlo con un último esfuerzo / y ha llegado a su casa agitado y feliz, / como aquel que recobra a un viejo amigo” (“Octubre 9”, *La luz, de otra manera, El sueño verdadero* 18).⁷¹ Gallego le describe al lector su entorno más cercano: “Y después de la música, / y de mucho tabaco, y de dar muchas vueltas / por mi inquieta memoria y por la casa, / he encontrado en un libro algunas fotos / de una tarde tranquila como ésta” (“Una tarde cualquiera”, *La plata de los días, El sueño verdadero* 50). Y es que la casa se convierte para Gallego en el espacio que le da la felicidad. Digamos, en cambio, que para Gallego la ciudad es un símbolo de terror: “Me da miedo mirar esta ciudad [...]

⁷⁰ Pedro Pérez del Solar habla de los ochenta como el periodo de la modernidad. No obstante, como advierte Alberto Medina (2002): “Tras cuarenta años de espera, la ansiada entrada en la modernidad es simultánea a su cancelación. El primer gesto moderno se ve abocado a ser también el último. La asimilación del paradigma se realiza como residuo, huella apresuradamente devorada por el glamour postmoderno” (24).

⁷¹ La presencia de la casa adquiere un papel muy importante en *La intimidad de la serpiente*, de Luis García Montero. Ver el apartado de Montero en el capítulo cuatro.

La ciudad me parece una boca de lobo” (“La ciudad de los hombres”, *La plata de los días*, *El sueño verdadero* 76).

En conclusión, Vicente Gallego es uno de los poetas que mejor ha sabido describir, desde sus primeras publicaciones, el pensamiento ultramoderno. Esto hace que debamos considerarlo como uno de los precursores postnovísimos que ha sabido plantear con éxito un cambio de mentalidad en la poesía española más reciente. De ahí que debamos hablar de Gallego en el capítulo cuatro como un poeta transgeneracional, y no como poeta de los ochenta.

3.4. La representación de la escritura femenina en *El libro de Tamar* de Almudena Guzmán: Blanca Andreu, Aurora Luque y Julia Castillo

Me gustaría, nos gustaría a los antólogos, que en el futuro, en ese siglo XXI, ya tan cercano, no hubiera que seguir haciendo más antologías poéticas “de mujeres”, por la sencilla razón de que sus obras, valoradas como se merecen, pasen a integrarse en el acervo común de la poesía española contemporánea. Es un paso obligado, no por cumplir con “cuotas” femeninas, sino por pura justicia. (*Ellas tienen la palabra*, 12)

Con esta cita es como se presenta la antología *Ellas tienen la palabra* (1997), editada por Noni Benegas y Jesús Munárriz, bajo un deseo firme de lograr que la poesía escrita por mujeres empiece a estudiarse junto a los poetas. Con *Las diosas blancas* (1985), Ramón Buenaventura logró reunir a un grupo de poetas españolas que comenzaron a escribir en los ochenta. Ahora, con la entrega de *Ellas tienen la palabra*, algunas ya no aparecen en la nueva antología, muchas han aumentado su obra, y otras se presentan por primera vez junto a las antologadas en 1985. Como advierte María Inés Zaldívar (1998) al hablar de las poetas de los ochenta, son un conjunto de mujeres independientes, de diferentes edades, procedentes de distintos lugares geográficos de España, que tienen en común el manifestar una voz propia, distinta, expresada a veces con atrevimiento y siempre con fuerza expresiva e imaginativa (10). El impulso que dio la poesía

femenina a finales del siglo XX marcó la aparición de estilos muy dispares en todas ellas: culturalismo, metapoésía, poesía del silencio, poesía de lo cotidiano, neobarroquismo, neosurrealismo, neopurismo, neorromanticismo, poesía irónica, poesía de la experiencia, etc. Esta variedad, en la poesía de los ochenta, provocó un inmenso abanico rico en voces y estilos. Así lo observa también Zaldívar: “el descubrimiento del poder del lenguaje como un aliado, como un valioso e indispensable instrumento de liberación y de conocimiento para construir la propia identidad de la mujer, es una característica que está presente, de una u otra forma, en casi todas las escritoras” (13).

Como ya se ha mencionado en capítulos anteriores, a lo largo de los años ochenta y noventa, España vivió unos años de desencanto ante la falta de proyectos claros y supuesto progreso. De ahí que la postmodernidad, y más concretamente los poetas españoles postmodernos, traten de abordar el presente desde una mirada puesta en el pasado. La postmodernidad vivió momentos de incertidumbre, de escepticismo, de deconstrucción, de crisis, etc. Tal vez por eso el *collage*, recordando esa idea postmoderna del “cajón de sastre”, fuera una de las características principales observadas en la poesía de los ochenta y los noventa. Y quizás sea la razón por la que los poemas de *El libro de Tamar* (1989), de Almudena Guzmán, muestren este *collage* donde el sujeto postmoderno es una mezcla de ambientes neorrománticos, neosurrealistas, elementos irónicos o se presente bajo características de la poesía de la experiencia.

A pesar de la variedad de estilos descritos en la poesía de Guzmán, el sujeto lírico en *El libro de Tamar*, sin embargo, siempre se presenta bajo un mismo punto de vista, su propia subjetividad/interioridad. En *El libro de Tamar*, Guzmán describe a un yo poético que sufre por amor. De ahí que narre su vida pasada con dolorosa nostalgia. Por otra parte, es un ser que siente

falta de afecto. Desde el día en que muere el padre de la protagonista, la madre deja de preocuparse por ella. De ahí que surja en el poema la gran cantidad de elementos surrealistas, como escape de su sufrida realidad: “Y yo, hasta entonces un ser mimadísimo, tenía que inventarme afectos —soñaba que las flores me rozaban los párpados, que la lluvia me recitaba nanas de olvido— para sobrevivirle” (40). La falta de afecto, sin embargo, aumenta conforme avanza la narración: “Y como seguía sin ocuparse de mí, comencé a frecuentar descaradamente tus aquelarres, Daniel” (41). Janet L. Surrey (1991) en “The Self-in-Relation: A Theory of Women’s Development” afirma que: “Our conception of the self-in-relation involves the recognition that for women, the primary experience of self is relational, that is, the self is organized and developed in the context of important relationships” (52). Las primeras experiencias del yo lírico, con siete años, son marcadamente dolorosas, tanto al recordar la relación con su madre, como al evocar los recuerdos sin Daniel. Junto a estos recuerdos del yo lírico, también se describe el odio que la protagonista siente hacia su profesora: “Viscosa, / oscuramente tocona, / con las uñas y el pelo / siempre sucios:/ así es la maestra. Yo la temo. / Yo la odio” (29). La profesora, como así lo describe Guzmán, siente una atracción lésbica hacia la niña:

La maestra supo, nada más entrar en clase esa mañana, de mi salto sin red a tu casilla. Por eso no tardaría en hacerme la vida imposible... cuánto frío, Daniel, cuánto frío el del polvo de las tizas que ella me obligaba a untarme por el pecho. (44)

El yo lírico, obsesionado con dicha atracción, incluso empieza a tener pesadillas con la profesora:

Una tarde la maestra se empeñó en acompañarme a casa. Venía dispuesta al mimo, a no perder la paciencia. Pero yo vi en sus ojos lechuzas, Daniel, lechuzas, sangre y sogas y al fondo tu bufanda escondida bajo tierra, y me puse a gritar y ella me zarandó y quiso besarme con su boca de alacrán lascivo. Sus ojos fueron después un columpio que nunca

bajaba. [...] Menos mal que mi madre, preocupada por mi tardanza, justo cuando ya iba a caerme del columpio abrió la puerta. (47)

Las referencias lésbicas que se suceden en *El libro de Tamar*, son un ejemplo de la nueva mentalidad que surge en la década de los ochenta ante temas tabúes censurados durante la dictadura, como el sexo, las drogas, el alcohol, etc. Guzmán presenta a un yo que, al comienzo del libro, rechaza a la profesora por sus inclinaciones lésbicas. Sin embargo, al final del poemario el sujeto termina por aceptar su preferencia. Este cambio de actitud en la protagonista podría verse como un paralelismo con lo que sucedió en España tras el fin de la dictadura, cuando empiezan a desaparecer los prejuicios homofóbicos. Las minorías, a partir de este momento, empiezan a ser escuchadas.⁷²

En *El libro de Tamar*, Almudena Guzmán reconstruye, a través del recuerdo, las experiencias infantiles de un yo que dialoga con su pasado. En la primera parte se describe a una niña de siete años que juega con su imaginación. En la segunda parte se explica la relación del sujeto con el tú, Daniel. Se incluye también el recuerdo por la muerte del padre. En la tercera y última sección se narra la pérdida de Daniel y la triste memoria tras su ausencia. Ahora bien, lo que se destaca en las tres partes en las que se divide *El libro de Tamar*, es cómo Guzmán construye la identidad del yo lírico a partir de la escritura. Como dice Marguerite Duras: “Writing is not even a reflection, but a kind of faculty one has, that exists to one side of oneself, pararell to oneself: another person who appears and comes forward, invisible, gifted with thought and anger” (33). La escritura, por lo tanto, se convierte para Guzmán en el medio a partir del cual la protagonista alcanza su crecimiento individual. Un ejemplo de ello sería la manera en que habla de la tendencia lésbica de la profesora al principio del poemario y al final.

⁷² Las teorías gays y lesbicas, como señala Raman Selden (2001): “no se originaron, como la crítica feminista y negra, en las instituciones académicas, sino en los movimientos radicales de los años de 1960. [...] Los activistas de la Liberación Gay se consideraban a sí mismos como parte de un movimiento general que se movía hacia la liberalización de los años de 1960, pero en particular desafiaba los prejuicios homofóbicos y el carácter represivo de la sociedad homosexual principal” (283-294).

Hélène Cixous (1984) considera que la escritura es un goce difícil ya que no se trata de olvidarse del mundo, sino de enfrentarse a él; y enfrentarse al mundo desde unos presupuestos distintos a los que hasta ahora han sido patrimonio exclusivo de los varones. La escritura femenina aparece como un argumento añorado. Este mismo enfrentamiento es el que se observa en *El libro de Tamar*. El sujeto, por medio de la escritura, del recuerdo, se enfrenta al mundo de los mayores, a sus comportamientos y sus reacciones. La vuelta al pasado, por lo tanto, no solamente ayuda al sujeto lírico a autoafirmarse y autoconocerse, sino también a crecer como individuo: “Cuando murió mi padre empecé muy lenta y recelosamente a perdonarlo” (40). El sujeto, por otra parte, termina por aceptar la distancia de Daniel: “Aunque nunca quise reconocerlo, supe desde siempre que te irías, que acabarías yéndote a pesar de nuestro bosque, del rubio ceniza de mi pelo, de tus iniciales bordadas en mi colcha con hilo de hiedra” (53). El crecimiento de la protagonista se evidencia de nuevo en el último poema de *El libro de Tamar*. La niña ha dejado de tenerle miedo a la maestra. Ahora es capaz de estar cerca de ella sin sentir ningún tipo de odio: “Nada más irte mi corazón fue condenado a galeras, Daniel, y de noche, mientras remos y grilletes duermen su extenuado sopor, la maestra se acuesta a mi lado y silencia mis gritos con un oleaje de niebla...” (53). El crecimiento que se observa en la protagonista de *El libro de Tamar*, se podría asociar con algunas características de lo que se conoce como *bildungsroman* femenino.

El concepto original de *bildungsroman* deriva de la palabra alemana *bildung*, una educación dirigida especialmente al joven, con la meta de reintegrarse en la sociedad burguesa de la época.⁷³ Guzmán, lo que presenta en *El libro de Tamar* es a una niña de siete años que aprende a sobrevivir no solamente en el mundo de los adultos, sino también con sus relaciones/experiencias

⁷³ Véase el libro *Allende, Buitrago, Luiselli: Aproximaciones teóricas al concepto del “Bildungsroman” femenino* (2000), de Leasa Lutes, donde se da una explicación completa y detallada de dicho concepto.

personales. Según advierte Leasa Lutes (2000): “Con los avances sociales en el desarrollo de una conciencia independiente de parte de la mujer en las últimas décadas se ha ido creando una identidad femenina cuyo proceso se asemeja al de la creación de la identidad individual de cualquiera en las varias etapas de la vida” (1). Lutes explica cuáles son las razones por las cuales se empieza a hablar de la creación de una identidad femenina. Los conflictos y prohibiciones del padre, como así advierte Lutes, parecían servirle al niño para incitarle a buscar y realizar otras posibilidades. Estas prohibiciones le servían al niño como medio y no como objetivo. Para la niña, en cambio, las prohibiciones que encontraba por lo general servían como una negativa definitiva. Normalmente para ella no había otras posibilidades. El yo poético de *El libro de Tamar*, por su parte, describe estas diferencias de género: “(A las doce, / cuando el Ángelus, / ella y las niñas de mi curso / cazan ardillas blancas; / a las cinco, / cuando el rosario, / las van cegando en clase de costura / con dedales benditos)” (29). Como advierte Lutes, al niño se le educa para una carrera, a la niña para el matrimonio y la subyugación.

Lutes afirma que el mundo en el que se encuentra la mujer es tan hostil que muchas veces ni la protagonista puede sobrevivir. Siguiendo la postura de Lutes, no es de extrañar que el sujeto de *El libro de Tamar*, ante la indiferencia de la madre y la muerte del padre, cree su propia realidad con paisajes surrealistas. M^a Carmen África Vidal Claramonte (1998) explica la presencia del surrealismo en la escritura femenina. Afirma que: “la escritura femenina sabe que no se puede buscar la lógica al mundo. Prefiere la magia, el inconsciente, la fantasía, la carne del texto, lo táctil del lenguaje, el movimiento nunca rectilíneo de la narración” (261). Digamos, por lo tanto, que en este mundo de fantasía, el sujeto lírico de *El libro de Tamar* encuentra una manera de acercarse a la felicidad, o al menos, de no sufrir tanto. En su ficticia realidad, el yo no solamente se distancia de los adultos, aquellos que no le prestan atención, sino también de la

sociedad, aquella que le hace seguir unas normas que no está dispuesta a aceptar. Lutes señala que al emprender su viaje el niño sale de su pueblo para explorar la gran urbe. La niña, muchas veces emprende un viaje hacia adentro, ya que su movimiento queda constreñido al círculo de la familia. Ese recorrido que hace la protagonista de *El libro de Tamar* no es más que un reflejo del proceso de escritura, donde el yo lírico, al igual que la escritura, pasa de la inocencia/ignorancia al conocimiento.. Así es como Almudena Guzmán se acerca al proceso de escritura, desde los supuestos de un pasado con el que reconocerse y desde el cual formarse como individuo.

En este tipo de textos donde aparece el *bildungsroman* femenino, la imagen del espejo adquiere un papel esencial. La idea del espejo se utiliza de acuerdo al pensamiento de Carl Jung. Este psiquiatra suizo considera que el espejo debe servir a la mujer no para satisfacer inclinaciones narcisistas, sino para llevarla al descubrimiento del propio “yo”. Un descubrimiento que se va produciendo gradualmente en la protagonista de *El libro de Tamar*: “El muñequito de cera que dormía bajo mi almohada nos libraba del asedio de milanos y grajos, y los espejos donde me miraba las heridas antes de acostarme cada día se despertaban más limpios” (44). Tal descubrimiento hace que poco a poco la identidad de la protagonista se vaya modelando. Sin embargo, lo que realmente ayuda al sujeto a formar su identidad como mujer son los sentimientos. Y es que, como dice Vidal Claramonte: “en la escritura femenina, las historias ya no surgen directamente, únicamente, de la Razón, de la lógica, de la cabeza. Surgen del corazón, de las venas, de la sangre, del cuerpo mismo. Por eso se goza la escritura y se escribe el cuerpo, porque lo que se echa sobre el papel no es la Razón sino la emoción, la experiencia, el sentimiento, el amor” (255). Asimismo, en Almudena Guzmán se observa cómo con cada una de sus publicaciones, la poeta logra ahondar cada vez más en sus propios sentimientos, en el conocimiento de ella misma. Lo que prima en su escritura, por lo tanto, es el corazón. Ahora

bien, en la poesía de los ochenta, existen otras poetas en las que se observa, de igual manera, el crecimiento individual de la mujer.

El lenguaje surrealista con el que Blanca Andreu escribe *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981), por ejemplo, ahonda en el tema de la droga con serena naturalidad. Este poemario se distingue por su fluidez, sus metáforas encadenadas, su riqueza de imágenes, etc. A diferencia de lo que dice Felipe Benítez Reyes sobre este libro (1984): “palabrería confusa, ingenuas ingeniosidades léxicas, asociaciones caprichosas de novicia algo torpona -y tardía- del surrealismo” (73), *De una niña de provincias* es un poemario rico en belleza verbal donde el sujeto lírico se enfrenta al desamor y a la muerte. El desencanto del yo, por ende, evoca paisajes lúgubres en los que habitar:

Como dos hirientes pupilas de muerto,
como calavera de caballo y esqueleto florido de caballo,
retablo de oro y hueso y olvidada hoz,
montado por calavera sin anémonas,
esqueleto de mi antigua paloma. (32)

Ahora bien, todos esos paisajes tienen su raíz en el tema central desde el cual giran todos los demás. El tema de la droga:

Pero desfallecemos,
yo me desmayo,
tú te desvaneces,
él siente un ligero mareo sin llegar a la náusea
escrita o no escrita.
Ay, bostezamos ante tazas de azul de metileno,
aspiramos con aire distante el amoníaco,
nos hastiamos frente al alto sonido del vitriolo,
nos coronamos de veronal,
pues no encontramos hoja más aguda. (17)

La imagen juvenil con la que se dio a conocer Andreu en 1980 al ganar el premio Adonais, hizo que muchos críticos, como por ejemplo Luis Antonio de Villena, desconfiaran del valor poético de esta joven. Su conexión con el surrealismo fue motivo suficiente para quererla separar de los llamados *postnovísimos*. Ahora bien, Andreu —lo quiera o no la crítica— fue la primera

poeta de los ochenta en alcanzar renombre. Con su primera obra, la poeta se dio a conocer no solamente por su escritura marcadamente surrealista, ni por el modo en que trató el tema de la droga, sino más bien porque supo darle a su discurso una voz propia con la que construir un sujeto, que poco a poco ha ido creciendo y se ha ido modelando en sus posteriores publicaciones. Con *Elphistone*, por ejemplo, la poeta logra reordenar las palabras hasta tal punto que el lector siente que ahora el yo lírico ha encontrado un lugar en el poema. Ya no se encuentra el lenguaje surrealista de *De una niña de provincias*, con imágenes inconexas e irracionales. Su poesía se vuelve más clara y accesible para el lector. Digamos, entonces, que los tres primeros libros de Andreu: *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, *Báculo de Babel* y *Elphistone*, responden a un proceso de escritura donde el sujeto aprende finalmente a navegar entre las palabras del discurso, que pasan de un caos interior a un orden interno. En el *Báculo de Babel* (1983), se observa cómo Andreu comienza esa búsqueda del orden:

Yo sola oscura por azoteas con alas amontonadas
por la quietud y por la muerte agrandadas y por cantos
diciéndote ay condúceme con mi corazón desconocido
a la puerta de las tiendas todas donde venden altísimas
gravitaciones ángeles infinitamente confusos que acuden
en compases de trenes automóviles [...]. (27)

El paso del caos al orden no es más que una manera de explicar cómo la identidad del sujeto se va formando por medio de la escritura femenina. Un proceso de formación que también se observa en la poesía de Aurora Luque. En *Problemas de doblaje* (1990) el sujeto lírico describe la frívola realidad del mundo, sus engaños, sus falsedades. Los protagonistas de “problemas de doblaje” son “actores que fingen ser héroes” (413).⁷⁴ El sujeto (re)crea en el discurso su propia visión del mundo donde el vivir le resulta insuficiente: “Sensación de pantalla desgarrada / la insuficiencia siempre de vivir” (413). Esta incapacidad hace que el sujeto vea la vida sin ilusión

⁷⁴ Poemas recogidos en *Ellas tienen la palabra* (1997).

y con desencanto: “Juventud, / cinta de celuloide erosionado, / un guión mediocre, / problemas de doblaje” (413). En el poema “De la publicidad”, el sujeto vuelve a tratar el tema de las falsedades: “Una fotografía retocada / con acuarelas suaves”. Luque ridiculiza el mundo de la moda y sus apariencias: “Perfumada de Armani / la nada es altamente soportable” (414). Estos escenarios en los que se describe la frívola realidad en la que vive el individuo ayudan al sujeto a reflexionar sobre su propia existencia:

Y qué saturación sentir el aire
de otros mundos, la hoja que temblaba
en la lluvia con sol, los astros asomados
a la leve escritura,
[...]
carne que se entreviese
—erótico fulgor rosado y denso—
bajo el encaje oscuro del poema. (416)

El sujeto siente la necesidad de volar hacia otros mundos en los que reconocerse, alejados de los “doblajes” de la vida. Ahora bien, en su siguiente obra *Carpe noctem* (1994) el lector encuentra de nuevo a un sujeto postmoderno desengañado: “Desde esta muerte actriz y fingidora, / la vida es un depósito en penumbra / de máscaras usadas hacia adentro” (13). Sin embargo, esta decepción la supera en sus últimas publicaciones, como se verá en el capítulo cuatro.

Julia Castillo es otra de las poetisas postmodernas que ha sabido exitosamente dar un salto en su poesía hacia la ultramodernidad. En *Poemas de la imaginación barroca* (1980), el lector se encuentra a una poeta que imita fielmente la poesía barroca, ya sea en cuanto a los temas, la entonación, el argumento. Castillo se apropia de los temas clásicos del barroco, como el tiempo, la libertad, el simbolismo de la muerte, la fragilidad de la hermosura, la perduración del amor más allá de la muerte, el desengaño, etc. Temas, todos ellos, que reflejan una preocupación interior por parte del sujeto: “Originada luz de cirios negros / defiende tu mirar; en el pasado / detienes el futuro, y vives no presente” (“A un español del siglo XVII, que al morir su dama

pintó de negro su casa por fuera y por dentro y utilizada sólo la luz de cirios negros. También hizo arrancar todas las flores, y limpiar de sus hojas todos los árboles del parque”, 28). Esa idea de querer siempre vivir del pasado, sin preocuparse por el futuro, es uno de los fundamentos de la postmodernidad. Como dice Josep Picó (2002): “el modernismo siempre hablaba del futuro como la llave que ordenaría las cosas, que purificaría lo malo y dejaría lo bueno. Se trataba de romper con el pasado y su historia, de conquistar el futuro. Ahora hemos visto que el futuro no resuelve nada, y se vuelve la mirada hacia el pasado” (35).

En definitiva, lo que se encuentra en la poesía femenina de los ochenta y los noventa es la creación de un yo que busca establecer su propia identidad femenina. Configurarse desde y a partir del lenguaje como proceso de descubrimiento del yo. Es importante, por lo tanto, la subjetividad lírica en todas ellas. En el caso de Almudena Guzmán, esta búsqueda del yo se produce al (re)visitar el pasado, como sucede en *El libro de Tamar*. Blanca Andreu lo logra por medio de los paisajes surrealistas, que gradualmente irán desapareciendo de su obra, hasta conseguir el crecimiento total del sujeto. En el caso de Aurora Luque, en cambio, se produce al descubrir y desenmascarar los “doblajes” del mundo. Y finalmente, en el caso de Julia Castillo, al imitar escenarios barrocos donde se desvelan las preocupaciones interiores de un sujeto que aparecerá renovado en su última publicación, *Dos poemas* (2001), como se verá en el capítulo cuatro.

CAPITULO 4

LOS POSTNOVÍSIMOS EN EL 2000

4.1 La Ultramodernidad: Un salto a la posteridad

En la postmodernidad, como señala Gouldner (1973): “feel they live in a twilight of transition between an unsatisfactory present and an unworkable past [...] A world in which conventional social maps are no longer effective, but at a point in time when new ones have yet to be constructed” (327-33). Así, ante la imposibilidad de superar las limitaciones con las que se encuentra el poeta postmoderno, éste comienza a plantearse la vida de manera diferente. Surge, entonces, lo que José Antonio Marina (2004) llama la ultramodernidad, una nueva forma de pensar que tiene como máxima la posibilidad de hacer habitable la realidad. Digamos que la ultramodernidad es, ante todo, una nueva manera de explorar la vida de cada individuo, con el fin de alcanzar un mayor grado de satisfacción y felicidad en el ser humano. En palabras de Zygmunt Bauman (1987): “The most extreme post-modernists urge us to be comfortable in the absence of certainty, learn to live without explanation, accept the new philosophical relativism” (3-4). Y es que el poeta ultramoderno, en su anhelada búsqueda de la felicidad, aprende a aceptarse tanto a sí mismo como al mundo.⁷⁵

Lo que pretende la ultramodernidad, como así lo observa Marina: “es, precisamente, ir más allá (*ultra*) del callejón. Hacer navegable el futuro” (55). Y es que el talante postmoderno tiene un atractivo aire de ligereza, de juego, de falta de compromiso, de gusto por la incoherencia, que sólo nos lleva a ese “callejón” sin salida del que quiere salir la ultramodernidad. Si la modernidad, como señala Marina, identificó la inteligencia con la razón,

⁷⁵ La ultramodernidad se reconoce bajo diferentes nombres. Rosenau (1992) emplea el término de “Affirmative Postmodernism”, Charles Jencks (1992) el de “Contemporary postmodernism”. Bauman (1987), en cambio, prefiere la palabra “Extreme postmodernism”. Todos ellos, sin embargo, significan lo mismo.

y la postmodernidad con la creación estética, la ultramodernidad, en cambio, cree que el trabajo de la inteligencia es más humilde y más trascendental (60). Digamos, entonces, que su función es superar todos aquellos obstáculos con los que se ha encontrado la postmodernidad en estas últimas décadas. En palabras de Marina: “Frente al paradigma moderno de la inteligencia como razón, y al paradigma postmoderno de la inteligencia como creatividad, los ultramodernos defendemos un paradigma ético de la inteligencia” (61). Y es que como sigue afirmando Marina: “si la inteligencia se caracteriza por inventar soluciones a problemas nuevos, no hay problema más complejo, urgente, necesario y profundo que la búsqueda de la felicidad humana” (61). Digamos que la ultramodernidad lo que busca es alcanzar un fin, un objetivo —que no es otro que la felicidad humana. Lo que pretende es hacer más habitable la realidad. Ahora bien, no basta con cualquier fin. Hay que saber salir “bien” de las dificultades. Precisamente, como señala Marina, esto es lo que define a la inteligencia humana (63). El saber buscar soluciones que nos hagan ser un poco más felices. Esto mismo es de lo que trata la ultramodernidad, de saber cuáles son esas salidas. Según Marina: “La modernidad sostuvo que las buenas salidas eran las mismas para todos. La postmodernidad, escéptica y burlona, dice que vivimos en un régimen de sálvese quien pueda. La ultramodernidad es más cauta, más realista, más esperanzadora y más trabajadora. Piensa que somos protagonistas de una gran creación precaria y aún titubeante, del esfuerzo por constituirnos como una especie de dignidad, que se confiere a sí misma derechos” (63). Así es como afronta la ultramodernidad el reto de acercarle al ser humano su felicidad. Alejándose de la irreversible crisis de valores en la que entró la postmodernidad, haciéndole ver al individuo que las sociedades no han perdido el sentido de su destino, que el devenir sí que tiene una finalidad, y que el futuro, como lo planteaba la postmodernidad, no ha muerto, sino que en él —junto con el pasado— se encuentra la felicidad.

La postmodernidad, como ya se ha mencionado, revisita el pasado y su tradición para intentar explicar el presente. La modernidad, sin embargo siempre hablaba del futuro como la llave que ordenaría las cosas. La ultramodernidad, en cambio, se plantea la posibilidad de contemplar tanto el pasado como el futuro. Digamos que nos muestra el tiempo como un continuo.

Obsérvese el anagrama que he formado con la palabra ultramodernidad:

ulTRAmOdERNIdad = ANTERIOR

ULTRAmOdERnIdad = ULTERIOR

Anterior ← **Ultramodernidad** → Ulterior
 ←————— 2000 —————→

La ultramodernidad considera que para lograr la felicidad el ser humano tiene que hacer de su memoria vida. ¿Pero cómo? A través del tiempo. Y es que como dice Borges en *Para las seis cuerdas* (1965): “el tiempo / es olvido y es memoria” (260).⁷⁶ En la memoria, según Borges, se encuentra la eternidad, aquello que es capaz de recordar y reconocer como lo que se ama. No es de extrañar, por lo tanto, que la ultramodernidad dirija su mirada hacia el pasado. Ya que en ella, en esa mirada del ayer, el ser humano reconoce, acepta y renueva todo lo que ama. Así es como logra afrontar la vida con una visión diferente de la realidad. Con la actitud positiva de (re)visitar el pasado, y no con la mentalidad postmoderna y nostálgica del que no logra alcanzar lo que quiere. Y es que, al volver la mirada hacia el pasado la ultramodernidad no solamente consigue entender el presente sino también el futuro, consigue fusionar tales extremos pero, a

⁷⁶ Borges, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges. Selected Poems*. Edited by Alexander Coleman. Penguin Books: New York, 2000.

diferencia de la postmodernidad, esta vez sin contradicciones.⁷⁷ En palabras de Charles Jencks (1992): “My main point about contemporary postmodernism is that it operates in a field of tension between tradition and innovation, conservation and renewal, mass culture and high art, in which the second terms are no longer automatically privileged over the first” (66).

Si hoy en día se puede empezar a pensar en un carácter ultramoderno es porque la postmodernidad no ha sabido dar una respuesta triunfante a los problemas con los que se ha encontrado el ser humano. De ahí que las teorías postmodernas, en muchas ocasiones, lleguen a ser tan frustrantes y desesperanzadoras. Están llenas de contradicciones e incongruencias, de dobles voces que aceptan un tipo de discurso pero que al mismo tiempo lo critican; de pastiche, de nostalgia, de estilos eclécticos que enriquecen la variedad artística pero que terminan por desconcertar, etc. Digamos, entonces, que la respuesta que aportó la postmodernidad a la modernidad fue la del reconocimiento del pasado, pero sin llegar a destruirlo. Por ende, la postmodernidad lo que hace es visitar el pasado pero con ironía. Como advierte Jencks: “Postmodernism is far from making modernism obsolete. On the contrary, it casts a new light on it and appropriates many of its aesthetics and techniques inserting them and making them work in new constellations” (67). Ahora bien, con la llegada de la ultramodernidad desaparecen la ironía y los juegos verbales. El lector, por lo tanto, ya no tiene que hacer ninguna manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje. Recordemos que la ironía presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. La superioridad del conocimiento del autor y del

⁷⁷ Carlos Marzal dijo en una entrevista al periódico ABC, el 8 de enero de 2006, que: “La vida propia está hecha de una mezcla inextricable de felicidad y amargura, de desdichas y milagros. No creo que la poesía responda a la fácil ecuación: vida plena equivale a poesía himnica y vida trágica a poesía elegíaca. Es más complejo que todo eso. A veces, en la desgracia cantamos, y en la ventura, por contraste, lamentamos el mundo. Somos una sorpresa para nosotros mismos, y no siempre la satisfacción es más inspiradora que el desconsuelo. La profundidad de la literatura se debe a un hecho misterioso que tiene que ver con la elección de las palabras adecuadas y no al grado de dolor que el escritor sufra. Ahora bien, la plenitud que experimentamos, en el recuerdo, es la raíz de lo que luego decidimos cantar y celebrar” (35).

lector, con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se ven mezclados, permite disfrutar los subrayados irónicos escondidos entre los pliegues del discurso, los dobles sentidos, los equívocos o malentendidos. Con la ultramodernidad, como ya se ha mencionado, se busca hacer habitable la realidad. Por eso en su discurso la ironía no tiene cabida. Para la ultramodernidad el mensaje es claro, conciso y directo. No hay dobles sentidos, ni parodia o uso del pastiche. El personaje de ficción prácticamente desaparece. Y es que en la ultramodernidad busca (auto)confirmarse en un ámbito íntimo, privado. El sujeto se afirma como individuo por la vía de los sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales. Digamos, por lo tanto, que en la ultramodernidad lo que se pone en práctica es el crecimiento individual del ser humano como medio/enlace para acercarse a la felicidad.

Si bien es cierto, como así lo dijo Schopenhauer en *The Pessimist's Handbook* (1964), que para alcanzar la felicidad en el ser humano es importante el conocimiento, también es verdad que son los sentimientos los que acaban haciéndonos felices o desgraciados.⁷⁸ Y es que como dice John Barth (1980): “The affirmative postmodernists understand everyday life to be intuitive, based on feelings, nearly spiritual in content, an open admission to frivolity. Daily life constitutes an almost existentialist, deep understanding of everyday events, the *quotidien*” (68). Los sentimientos, por lo tanto, se anteponen a la capacidad creadora y artística postmoderna. Ahora, en palabras de Andreas Huyssen (1986): “the aim is not only to interpret daily life but to also transform it” (157-158). En la ultramodernidad, los sentimientos del poeta se transforman, se renuevan. La vida es ahora una cálida sensación de tranquilidad donde el sujeto se

⁷⁸ Schopenhauer (2005) considera que el camino de la sabiduría de la vida consiste en partir de la convicción de que toda felicidad y placer sólo son de carácter negativo, mientras que el dolor y la carencia son de índole real y positiva. A partir de ahí lo que orienta todo el plan de vida es el propósito de evitar el dolor y de mantenerse alejado de la carencia (60).

autoconfirma en su aceptación, en su adaptabilidad como individuo. Con todo, lo que se encuentra en la última poesía de los postnovísimos es una celebración y un canto a la vida como símbolo de la renovación interior que experimentan los poetas.

4.2 La celebración del *nosotros* en *Fuera de mí* de Carlos Marzal

Con la publicación de *Metales pesados* (2001), Marzal confirma exitosamente la visión del mundo y el lenguaje lírico ya descubierto en sus anteriores volúmenes. Partió con un primer libro, *La vida de frontera* (1987), donde trató de mostrar el sinsentido y el error radical de nuestro mundo y de nuestra existencia. En sus posteriores publicaciones, no obstante, mantiene muy coherentemente esta desoladora convicción, pero con una mayor tensión dramática. Podríamos reconocer en Marzal, por lo tanto, a una voz poética ampliamente consolidada. Ahora bien, con la llegada de su última publicación, *Fuera de mí* (2004), el discurso se aleja, considerablemente, del vacío existencial que sienten los personajes de Marzal en sus primeros libros. Con esta entrega, el sujeto lírico se plantea la posibilidad de ver la vida de manera diferente. De ahí que se pueda decir que en Marzal se está empezando a notar una “nueva mirada” separada de lo que fueron, en sus inicios, los postnovísimos. Su manera de ver el mundo se distancia, notablemente, de lo que fueron sus primeras publicaciones. El poeta ya no siente nostalgia ni melancolía por el pasado —como se vio en el capítulo anterior—, ya no se derrumba en el más frío escepticismo. Tampoco encontramos esa violencia temperamental con que el poeta se encara ante las agobiantes leyes del mundo y la existencia humana: “Pero así están las cosas; / hay, en verdad, / una sabiduría de existir./ Y quien quiere aprenderla está ya muerto” (“El álgebra celeste”, *Los países nocturnos*, 108). Ahora, más bien, el sujeto lírico invoca a las épocas

pasadas como elemento triunfante en su discurso. Desaparece la angustia para dar paso a una celebración de gratitud con la que se inicia el poemario:

Con nuestra abnegación por partitura,
 en gorjeos de voz damos las gracias:
 arrogante campana de lo humano,
 vibrátil diapasón del sinsentido. (“A capella”, 14)

La pregunta sería ahora, ¿cómo desaparece esa angustia? La nueva actitud que se distingue en *Fuera de mí* empieza ya a observarse en algunos de los poemarios anteriores. Éste es el caso, por ejemplo, de *Metales pesados*. A pesar del desencanto y desilusión que rodea a la gran mayoría de sus poemas, también aparece un rayo de esperanza y una actitud más positiva ante la vida, como se observa en el poema “El corazón perplejo”:

Ciégate en esperanza,
 errátil corazón,
 suma los números.
 Un orden en su imán te está esperando.
 [...]
 Abre de par en par tu incertidumbre.
 No permitas
 que encuentre domicilio la tibieza,
 ni que este inescrutable amor oscuro
 cometa el gran pecado de estar triste.
 Acógete a ti mismo en tus entrañas
 con tu abrazo más fuerte,
 tu mejor padre en ti, tu mejor hijo,
 gobierna tu ocasión de madurez. (161-162)

En estos versos, recogidos en el último poema del libro *Metales pesados*, el mismo sujeto es quien responde a la pregunta de cómo desaparece la angustia en la siguiente obra, *Fuera de mí*. Con el verso “Abre de par en par tu incertidumbre”, el yo lírico propone la manera de terminar con la angustia. Se siente relajado ante una de las mayores inquietudes que han existido a lo largo de siglo XX, la de la incertidumbre de saber cómo funciona el mundo. Ahora bien, para que el ser humano conozca el mundo y a las personas que lo habitan es fundamental que exista una comunicación entre ellos que ayude a percibir la realidad tal y como es. El sujeto

poético de “El corazón perplejo”, por lo tanto, se afirma en su certeza de sentirse parte de este cosmos. Un mundo que a pesar de ser complejo no es irracional.

Así pues, en *Fuera de mí*, lo que celebra el poeta es la aceptación del mundo y del individuo como colectividad. De este modo es como Marzal consigue reducir la incertidumbre presente en su vida, una manera de acercarse a la felicidad. El poeta, digámoslo así, dirige su poesía hacia una nueva forma de pensar: la ultramodernidad, donde el sujeto lírico logra finalmente, y como diría Schopenhauer, alcanzar “la sabiduría de la vida”. En palabras de Marina: “No se trata de entrar en la sociedad de la información, sino de entrar, a través del aprendizaje, en una sociedad inteligente” (36).

Este cambio que se observa en la poesía de Marzal no es sino una constatación de la transformación que se produce en la mentalidad postmoderna. Para Jean Francois Lyotard (1999): “el *post-* de *postmoderno*, no significa un movimiento de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, es decir, de repetición, sino un proceso a manera de *ana-*, un proceso de análisis, de *anamnesis*, de anagogía y de anamorfosis, que elabora un olvido inicial” (93). Siendo esto mismo lo que logra el poeta valenciano con su obra *Metales pesados*. Marzal plantea en la última parte del libro titulada “La voz en extravío”, una salida a la mentalidad neobarroca, característica presente en sus anteriores poemarios. Sin embargo, su última poesía está más próxima al pensamiento, no de sus primeras publicaciones sino más bien al de otra generación, la llamada “generación de los noventa” de la cuál —y por el momento— poco, o casi nada, se ha escrito. Como señala Guillén Acosta (2001) al hablar de esta última generación: “tal vez sea muy pronto para hacer juicios de valor sobre lo que aún son tanteos, orientaciones, juegos de la oca. De entrada, falta alguien que, como en el ciclismo, se salga del pelotón y marque el ritmo que deberá llevar esta quinta etapa de la carrera” (48). Pues bien, Marzal es uno de los poetas españoles que

está queriendo “encabezar la carrera”. Está abriendo un nuevo camino a la poesía española actual, al mismo tiempo que está imponiendo un cambio en la generación. Y lo que es más importante, está haciendo que la última poesía española se impregne de una mentalidad ultramoderna. El poeta adopta una postura desafiante. Ya no quiere volver a la temática del desencanto y la muerte. Ahora el poeta recupera su valentía y sus ganas de vivir para cantarle a la poesía desde una nueva casa, su corazón. Por eso, el libro *Metales pesados* termina con la siguiente estrofa:

Aquí estamos tú y yo,
altivo corazón,
 en desbandada.
A fuerza de caer, desvanecidos.
y a fuerza de cantar,
 enajenados. (162)

La nueva postura que adopta el poeta en esta última estrofa del libro, —una posición muy diferente a la que se presenta en los primeros poemas—, se hace evidente al observar que ahora el poeta acepta la vida con una mayor vivacidad. Ya no se advierten las lamentaciones iniciales, las que hacían que el sujeto se sintiera atrapado en su propia soledad y que no viera una salida más allá del encierro de su dolor. Ahora, Marzal pone los medios necesarios para acercarse a la felicidad. ¿Cuáles son entonces esos medios? La capacidad de plantearse la vida de manera diferente, de aceptarse como individuo, de reconocerse como parte de este mundo, de admitirse en su incertidumbre. Esto es lo que hace que se pueda hablar de Carlos Marzal como poeta ultramoderno. El poeta, por otra parte, también se alza como poeta transgeneracional. Y es que *Fuera de mí*, no responde a las mismas coordenadas generacionales que sus anteriores publicaciones. El lector, por lo tanto, ya no reconoce en esta última entrega la visión desesperanzada a la que estaba acostumbrado. Ahora Marzal busca su propia voz. El poeta no busca continuar con lo que fue, en sus inicios, la generación de los ochenta, sino que propone un

cambio de mentalidad, de lenguaje y de estilo. Esta nueva manera de pensar, de ver el mundo desde otra perspectiva, de ser —en definitiva— ultramoderno y transgeneracional, puede llegar a no ser entendida, como así lo insinúa Marzal en el poema “Aquel pétalo”:⁷⁹

En el jardín de invierno
y su aura inhóspita,
sin otro relator que esta mirada,
sin más cantor que mi sorpresa muda,
[...]
Pétalo del invierno, mi flor huérfana,
Mi pétalo otoñado, el sedicioso,
Pétalo para mí,
Mi extemporáneo,
Para ninguno estás, colmo de enero. (56-57)

Para Marzal, como así lo insinúa el poema, lo sorprendente es justamente eso, ser “extemporáneo” y al mismo tiempo alegrarse por ello. La poesía de Marzal, por lo tanto, plantea la posibilidad de romper con la línea cronológica. Según las declaraciones del propio Marzal *El lugar de la poesía* (1994): “nadie es un buen poeta o deja de serlo por adscribirse a la tradición de la tradición o a la tradición de la ruptura. Mientras que no se demuestre lo contrario, un buen poeta es un tipo que escribe buenos poemas de vez en cuando. De eso, de los poemas particulares, de un señor particular es de lo que deberíamos discutir, y no de vaguedades” (86). Esta misma preocupación de Marzal, de querer separarse del pensamiento inicial de la poesía de los ochenta, está también presente en poetas como Luis García Montero, Vicente Gallego, Felipe Benítez Reyes, Luisa Castro, Javier Salvago, Benjamín Prado, Almudena Guzmán, y Andrés Trapiello, entre otros.⁸⁰

⁷⁹ Curiosamente, en una charla que dio Carlos Marzal el pasado 25 de enero de 2006, en el Centro Cultural de El Puerto de Sagunto, Valencia; el poeta declaró que su visión tan positiva de la vida en *Fuera de mí*, le había llamado la atención a algunos de sus amigos, preguntándole si no veía las noticias, y si no estaba al tanto de todo lo que estaba pasando en el mundo.

⁸⁰ Para conocer con detalle lo que cada uno de estos poetas piensa sobre el tema de las tradiciones, véase el libro *El lugar de la poesía* (1994) de Luis Muñoz.

Las referencias al pasado que aparecen en *Fuera de mí* ya no están llenas de melancolía, sino de tranquilidad, de sabiduría.

Mendigos de entender, deambulamos
 en luz hacia la luz, y por las sombras
 hacia otras sombras limpias.
 Candil de la razón, tan mortecino,
 tan devoto fanal de la razón. (74)

Estos versos, que perfectamente podrían aludir a la Edad de la Razón durante la Ilustración, muestran la superación de una mentalidad, la posmoderna. Ahora las sombras no simbolizan tristeza, ni angustia ni desesperación, sino calma. Podríamos decir, con todo, que la ultramodernidad es más cauta, más realista y más esperanzadora. Asimismo, la constante ansiedad que Marzal describe en los anteriores poemarios desaparece, pero no del poema sino de su conciencia. En *Fuera de mí*, Marzal sigue conversando sobre su dolorosa visión del mundo pero ahora sin tormento. No se deja dominar por sus preocupaciones, las combate hasta vencerlas, haciéndolas soportables y llevaderas: “Esta furtiva noche enamorada / traspasa el corazón / con su espina de bálsamo y venenos. / Duele en perfume el mundo, / el mundo duele / con su fragancia equinoccial tan íntima” (“El Azahar”, *Fuera de mí* 21). Y es que ahora el poeta transmite felicidad: “Todo conspira al pasmo de estar siendo. / Y estar siendo feliz es el asombro” (“Animal lírico”, *Fuera de mí* 24).

Ya no aparece un sujeto imaginario desde el que poetizar. Desaparecen los personajes literarios de ficción, ya no se encuentran fragmentaciones, escisiones, multiplicaciones de las deixis personales: “Días de frío y sol, belleza inhóspita / que hace resplandecer, miel del invierno, / nítido refulgir de plata helada, / la vida sin doblez que nos hospeda” (“Días de frío y sol”, *Fuera de mí* 42). El sujeto ultramoderno, según Anthony Giddens (1990): “looks for freedom to have a fulfilling and satisfying life rather than freedom from inequality or servitude” (150). Una libertad que logra alcanzar Marzal a partir del otro. Ese otro que el poeta reconoce

como necesario e indispensable para superar su incertidumbre. Digamos, por lo tanto, que en la aceptación y reconocimiento del otro, el yo logra reafirmarse como sujeto. Mientras esto no ocurra, mientras el yo no se busque y se admita en el otro, la incertidumbre, ese gran enigma de la historia del siglo XX, seguirá en el individuo.

Por lo tanto, se podría decir que si en las primeras publicaciones de Marzal, el yo aparece como angustiado es porque se encuentra incompleto. Como señala David Ross Fryer (2004): “Prior to the intervention of the Other, the self is incomplete. There is neither unity nor self-sufficiency; neither a subject resting in reason, nor one secure in its capacity to know. Prior to the Other the self is not yet actualized, and not yet a subject” (32). El yo lírico de Marzal, por lo tanto, necesita del otro para completarse como individuo. Podría decirse, como así lo señala Félix Duque (1993), que la historia de Occidente es la narración de una larga modulación: la de la entrega absoluta a lo Otro” (11). Digamos, por lo tanto, que en esa entrega del sujeto hacia lo Otro, se encuentra uno de los medios para acercarse a la felicidad. De ahí que Marzal nombre a su última publicación, “Fuera de mí”. Un título que sugiere la renuncia del sujeto hacia un (auto)reconocimiento colectivo, como se insinúa en el siguiente poema:

Somos gente que llueve,
gente que ve llover sobre la tierra.
La lluvia, la canora,
está asperjando el tiempo
con su hisopo invisible.

(“ Gente que ve llover, gente que llueve”, 31)

Emmanuel Levinas (1993) señala que: “estamos rodeados de seres y de cosas con las que mantenemos relaciones. Mediante la vista, el tacto, mediante la empatía o el trabajo en común, estamos con otros. Todas estas relaciones son transitivas: toco un objeto, veo a Otro. Pero yo no soy el Otro. Soy en soledad” (80). Levinas considera que si la soledad del individuo fuera superable, eso significaría experimentar el principio mismo del vínculo que liga al existente con

su existir. Ahora bien, Levinas se pregunta ¿cómo aproximarse al existir sin existente? Para contestar a esta pregunta le hace imaginar al lector el retorno a la nada de todas las cosas, seres y personas. Tras la destrucción imaginaria de todas las cosas lo único que queda, según Levinas es el campo de fuerzas del existir impersonal (84). Para que pueda haber un existente en el existir, como señala Levitas, es preciso que sea posible una salida de sí mismo y un retorno a sí, es decir la acción propia de la identidad (89). Pues bien, esto mismo, esa salida y el consecuente retorno del sujeto, es lo que se describe de forma excelente en *Fuera de mí*. Ya se ha mencionado el título de este poemario, como ejemplo claro de la intención de Marzal al describir la salida del yo. El retorno, en cambio, se observa en el último poema del libro, antes de la salutación final. En el poema “Ágape”, el poeta escribe:

Convidados de carne, buen deseo.

Buen apetito en nuestras bodas últimas.

Que las tantas del alma nos sorprendan
videntes en afán, en ilusiones.
Y muera en el exilio
cualquier bituminoso pensamiento
que pretenda ultrajar
el arbol de otra mañana invicta. (“Ágape”, 107-108)

El sujeto vuelve de nuevo a estar en él, para celebrar(se) en compañía. Lo que se observa en este poema, por otra parte, es que el yo lírico se encuentra a sí mismo en su comunicación con los demás. De ahí que comience el poema cantándole a la vida con entusiasmo:

Con determinación aventurera,
con certidumbre de su maravilla,
con el exceso que la fe merece,
tracemos un buen plan.
Con abundancia de nuestro corazón.
Seamos pródigos. (“Ágape”, 106)

El yo lírico aparece como un sujeto que admite su incertidumbre o, al menos, la tolera. Ya no tiene por qué lamentarse. Ahora, le aplaude a la vida, la celebra. Digamos, por lo tanto,

que en ese aplaudir, en ese intento de salir del estado nostálgico que caracterizó las primeras publicaciones de Marzal, el poeta ha encontrado la salida a ese callejón en el que se encontraba la postmodernidad. Ha sabido ir más allá, buscar nuevos territorios en la poesía española. De ahí la necesidad de reconocer a Carlos Marzal como poeta ultramoderno y transgeneracional.

4.2 La ruptura entre el poeta y la ciudad: Luis García Montero en *La intimidad de la serpiente*

Con la aprobación de la Constitución en 1978, España se organizó en 17 comunidades autónomas. Dejó de ser el estado centralista que encarnó los años de la dictadura. La llegada de la democracia, asimismo, fue el motor desencadenante de intensos y variados cambios en el país. En poco tiempo pareció que había mucha más gente en las ciudades, que se movía más, que gritaba más, que tenía más iniciativa; más gente que abandonaba la pasividad y demostraba que estaba dispuesta a participar como fuera en la vida colectiva. Las ciudades empezaron muy pronto a masificarse. Como consecuencia, cambió tanto la fisonomía del hábitat como las formas de vida y de mentalidad. Hasta tal punto que en pocos años España se vio convertida en un país capitalista, postindustrial y en vías de globalización. No es de extrañar, entonces, que el tema de la ciudad se convirtiera en los años ochenta en materia destacada para muchos poetas, como es el caso, entre otros, de Luis García Montero. El tema de la ciudad ha estado muy presente en la literatura universal, así como lo afirma Cañas al estudiar exhaustivamente la relación entre el poeta y la ciudad. En los inicios de la postmodernidad el poeta, como señala Dionisio Cañas (1994): “pretende comunicar su experiencia personal e íntima de la ciudad con un lenguaje cercano a aquellos que como él viven en la urbe” (41). Sin embargo, en los últimos años del siglo XX y comienzos del XXI, la relación entre el poeta y la ciudad se ha alterado considerablemente. Y es que los cambios de la ciudad, como lo advierte Cañas, van paralelos a los cambios del

individuo (40). Cañas considera que tanto la publicidad como la cultura le ofrecen al ciudadano una miríada de productos. El simple hecho de escoger un libro o una marca de detergente se puede convertir en un mar de dudas sobre cuál elegir entre los muchos que se ofrecen. Por otro lado, lo que ayer estaba de moda, hoy está obsoleto; lo que ayer recomendaban que era mejor para nuestra salud, hoy es una fuente de enfermedades. Esta velocidad, este vértigo, no hace sino crearnos un desasosiego permanente, el cual, a la larga acabamos por necesitar y amar (44). Y yo añadiría que junto a esa necesidad que siente el individuo, el poeta ultramoderno busca su felicidad en un nuevo espacio. Se aleja de la ciudad principalmente porque ya no se ve reflejado en ella. De ahí que poco a poco se vaya desvaneciendo del poema: “Una conversación somos nosotros. / Palabras con instinto de ciudad” (“Deudas de juego”, *La intimidad de la serpiente*, 26). La ciudad es ahora para el poeta un “instinto”, una intuición. Ya no es una reflexión, como nos tenía acostumbrados García Montero en sus anteriores publicaciones. El poeta ya no se identifica con la ciudad. Ahora es una “ciudad sin ojos” (“Canción de la esquina 40”, *La intimidad de la serpiente* 42). El yo poético ya no es un sujeto urbano densamente entrelazado con la ciudad como así lo describe Laura Scarano al hablar sobre García Montero en la introducción de *Poesía urbana* (2002): “En esta hojaldrada visión de la realidad urbana, con superpuestas capas de significación operantes, subyace la relación del hombre con la ciudad como núcleo semiótico, explicitada o implicada, en un abanico de modalidades (desde la hostilidad beligerante a la callada sumisión)” (10). En *La intimidad de la serpiente* (2003) ya no se encuentra a un poeta que habla de/a la ciudad, ni una ciudad que habla a través de las bocas humanas de los personajes. Y es que la ciudad ha dejado de ser la piel del sujeto, ha dejado de acompañarle en sus viajes, en su habitar: “La vida tiene pétalos / y nubes sin ciudades, / y las plumas del pájaro, / y las gafas que ahora / son la huella redonda del vacío” (“Canción

deshojada”, *La intimidad de la serpiente*, 329). Desaparece el gesto cómplice entre el poeta y la ciudad, como se vio en sus anteriores publicaciones. Ésta ya no se construye como un vínculo firme con el mundo de los afectos del poeta. Por eso ahora el encuentro amoroso, por ejemplo, ya no se produce en el escenario de la ciudad, sino en otro espacio: “Al regresar a casa, / cuando la luz se ha transformado en eco / después de una jornada insoportable, / el tiempo y ella son / como una propiedad particular. / Necesito saber que me esperaba” (“Domicilio particular”, *La intimidad de la serpiente*, 31). El mundo afectivo del poeta ya no es de soledad ni tristeza, como así se observa en sus anteriores publicaciones: “Ahora sé / que en aquella ciudad deshabitada / la gente andaba triste, / con una soledad definitiva / llena de abrigos y paraguas” (“Como cada mañana”, *El Jardín extranjero*, 67). Ahora bien, ¿qué es lo que hace que se produzca este notable cambio en la poesía de García Montero? Kristiaan Versluys (1987) considera que la poesía de la ciudad ha pasado por diferentes etapas: 1) *Romanticismo* —que es el momento donde el tema de la ciudad se les revela a los poetas; 2) *Transición* del romanticismo a la modernidad —donde se pasa de un sentimiento de armonía a otro de confusión, y el poeta tiene que enfrentarse a la ciudad tal como es; 3) *Modernidad* —durante la cual el poeta constata el caos metafísico que entraña la ciudad, sin esperanza ya de redimirla. A estos tres momentos de la evolución de la poesía urbana, Cañas añade un cuarto, el de *postmodernidad*, una época en la que la ciudad viene a ser el espacio central e íntimo del poeta. Habría que añadir, desde mi punto de vista, un quinto momento que sería el de la *ultramodernidad*, donde el poeta deja de dialogar con la ciudad, convertida en una sociedad capitalista, postindustrial y globalizada. El poeta ultramoderno lo que busca es una mayor tranquilidad del alma. De ahí, que García Montero plantee en *La intimidad de la serpiente* un alejamiento consciente entre el individuo y la ciudad. Ésta última ha dejado de ser su cómplice. Y es que, como diría Platón, el poeta ya ha aprendido a “bastarse a sí mismo”.

Ahora bien, ¿Cómo reacciona García Montero ante la nueva realidad cambiante, es decir, ante la creciente sociedad capitalista y postindustrial del siglo XXI? El poeta se aleja conscientemente de la ciudad. Ya no entra a formar parte del juego postmoderno donde las respuestas se quedan sin resolver: “Al salir a la calle / después de visitar algunos bosques / y ver que se convierten en frutas consumidas, / aprendí que no debo / nombrar la soga en casa del ahorcado, / discutir la traición con los traidores, responder las preguntas del político” (“Hombres sin opiniones”, *La intimidad de la serpiente*, 64). Lo que pretende García Montero, como así lo insinúan sus poemas, es indagar en su más profunda intimidad: “Ya no tengo opiniones. Cierro la puerta y voy / en dirección al mundo de mi casa” (“Hombres sin opiniones”, *La intimidad de la serpiente*, 64). La ciudad, ahora, ya no (re)conoce a sus propios habitantes: “Recorro la ciudad que abre sus puertas / que da los buenos días, / que dice conocer a muchas gentes / a quienes no conoce. / Ha cambiado la niebla por las informaciones” (“Las estrellas”, *La intimidad de la serpiente*, 339). Digamos, con todo, que la casa es el lugar escogido por el poeta. Éste se retira a un espacio íntimo, privado. Son los años de madurez, sin embargo, los que le hacen buscar un entorno diferente en el que recogerse.

Ahora bien, entre las características que definen al poeta ultramoderno se destaca, esencialmente, la de concebir en el ser humano un destino más soportable. Eso es lo que hace que la poesía de García Montero se presente bajo una nueva dirección: “Ahora que necesito / meditar lo que creo / en busca de un destino soportable, / me acerco a ti, porque sabías meditar tus dudas” (“Cuarentena”, *La intimidad de la serpiente*, 19). El acercamiento hacia ese “tú” se convierte, por lo tanto, en la manera con la que García Montero explica el nuevo rumbo que toma su poesía. Ahora el “yo” tiene un nuevo cómplice: El “Otro”. La pregunta sería entonces, ¿Quién es El Otro?. Hans Georg Gadamer, filósofo de la hermenéutica moderna, considera que

el conocimiento de “El Otro” no se ha de ver como un instrumento, como alguien que se pueda utilizar con fines propios, que pueda hacerse visible o invisible, sino más bien se ha de ver como una apertura, como el momento en que uno se deja hablar por “El Otro”. Emmanuel Levinas (2000), considera que “El Otro” no es próximo a “El Mismo” simplemente en el espacio, o allegado como un pariente, sino que se aproxima esencialmente en tanto “El Mismo” se siente responsable de él (80). Así, en la poesía de García Montero lo que se observa es a un “yo” que le dirige la palabra a “El Otro” con la intención de reprocharle sus críticas. Sin embargo, no es un yo diferente, como así lo plantean Gadamer y Levinas, sino que García Montero plantea la escisión de un mismo yo, el de su pasado:

Con qué ferocidad y a qué hora importuna
salen tus veinte años de la fotografía
para exigirme cuentas.
En los ojos heridos por la luz
sostienes la mirada de mis sombras,
en el descaro de tus profecías
desdeñas la lealtad de mis recuerdos,
en la piel transparente
anegas el cansancio de mi piel
y defines mis años por traiciones.

(“Cuarentena” *La intimidad de la serpiente* 17)

Digamos que el acercamiento de “El Otro” en este poema se produce en tanto “El Mismo” se siente responsable de él. De ahí que se produzca una invitación hacia el diálogo: “No escandalices más, / hablemos si tú quieres” (“Cuarentena”, *La intimidad de la serpiente* 17). En el diálogo que se recrea en este poema entre “El Mismo” y “El Otro”, se observa cómo el yo lírico no solamente se acepta a sí mismo, sino también soporta el paso del tiempo, algo impensable durante la época postmoderna: “cuando tengas la edad que se avecina, / admitirás el tiempo de los encajadores, / la piel gastada y resistente” (“Cuarentena”, *La intimidad de la serpiente*, 19).

Ahora, el poeta ultramoderno se adapta al medio en el que vive, y lo más importante, lo hace sin tormento: “Ya no es cambio de piel, sino desierto, / un ejercicio de vivir sin época, / como la huella inútil de la dulce prehistoria / que conoce sin duda su fracaso, / pero no puede darse por vencida” (“El jardín de la serpiente”, *La intimidad de la serpiente*, 320). Como así lo insinúa el sujeto del poema, ya no existen “cambios de piel, ni edades”. En ese “ejercicio de vivir sin época”, no existe dolor por el paso del tiempo. Más bien, su vida es ahora un “desierto”, donde encuentra la calma y el sosiego. Y es que el poeta ultramoderno ya no está atormentado ante los años pasados. Busca, sin más, una salida al callejón en el que se encuentra la posmodernidad. García Montero, como poeta ultramoderno, propone la idea de “vivir sin época”, donde es inevitable conocer el “fracaso” de la postmodernidad, pero al mismo tiempo, “no puede darse por vencido”.

Con todo, en *La intimidad de la serpiente*, ya no se observa a una voz doliente que sufre ante el ineludible paso del tiempo, como ocurría en anteriores publicaciones: “y espero a que regresen los barcos mientras busco / las sandalias doradas de tu juventud / en los papeles viejos / de mi vida que hoy rompo” (“Paseo marítimo”, *El jardín extranjero*, 63). Como dice García Montero en la introducción de *Además* (1994): “Uno va a reflexionar sobre los hechos que le importan, sobre las cosas que le afectan como individuo, y necesita encontrar las palabras precisas, el confidente preciso y el lugar indicado” (9). Se ha intentado mostrar en estas páginas, que ese “lugar” ya no es para García Montero la ciudad postmoderna de caos y confusión.

Andrew Debicki (1990), refiriéndose en general a toda la nueva poesía española, reconoce que ha disminuido la preocupación con el proceso poético dentro del texto, una preocupación que fue importante en el primer momento polémico de la estética postmoderna, pero que ahora puede trascenderse. (51). Debicki sugiere que quizá el cambio en estética es parte

de un cambio en el postmodernismo en general: una relajación en métodos, una apertura a dar una visión más clara sobre la realidad, con un nuevo pensamiento. Pues bien, ese cambio en la postmodernidad ha llegado a la poesía española contemporánea de la mano de los *postnovísimos*, de ahí que se deba empezar a hablar de ellos como poetas ultramodernos y transgeneracionales.

En *La intimidad de la serpiente*, García Montero se cuestiona insistentemente los intereses de la postmodernidad. El poeta apunta “al fracaso de una cultura postmoderna que no acaba de nacer” (Jameson xii). En este poemario, asimismo, el poeta busca superar esa decepción con versos, por ejemplo, como el siguiente: “La pureza metálica del justo / que agita su sermón / más allá de las dudas y de las decisiones” (“Fe de vida”, *La intimidad de la serpiente*, 59). García Montero, como ya hizo Carlos Marzal en *Fuera de mí*, sugiere que esa salida hacia la mentalidad ultramoderna se encuentra en la superación de la incertidumbre. De ahí que el poeta escriba: “más allá de las dudas y de las decisiones”. Ahora, los temores ya no son un obstáculo para el poeta. En suma, ante la frustración postmoderna, García Montero, al igual que otros poetas de los ochenta, se plantea la posibilidad de construir la vida en un mundo que se sabe fallido pero no derribado. El fracaso que ha vivido el siglo XX ante la incertidumbre humana, se plantea en el siglo XXI desde una perspectiva diferente. Ahora, el poeta ultramoderno se reconoce, se acepta a sí mismo y se celebra: “Y en mi copa de dudas cabe el mundo” (“Las lecciones de la intimidad”, *La intimidad de la serpiente*, 122). El poeta, sumido en su aceptación, es incluso capaz de exigirle a la vida: “Exígele a la vida que te enseñe / a distinguir el mar del oleaje / que expulsa los desechos junto a las caracolas” (137).

Ahora bien, podríamos decir que la ruptura del poeta y la ciudad en la poesía de García Montero empieza a observarse en *Completamente viernes* (1998): “Es tu ciudad. De pronto / camino hasta perderme por las calles / de la memoria ajena” (“Dudosa geografía urbana”, 239).

Ahora, la ciudad ya no se muestra cercana al poeta. El título del poema, “Dudosa geografía urbana”, ya anuncia un distanciamiento que no existía en sus anteriores publicaciones. Y es que ahora el poeta se encuentra en una ciudad desconocida, ya no se reconoce en ella:

Las calles desembocan en plazas descompuestas,
 las tardes de domingo en las cafeterías
 y el humo de los coches en los ojos del loco
 que murmura sus años
 [...]

 la gente que nos mira,
 la gente que se salta los semáforos,
 la que fluye delante de las tiendas,
 [...]

 un sigilo de números y tarjetas de crédito.

(“La ciudad”, *Completamente viernes* 262-263)

Una ciudad, la que describe García Montero, aglomerada, donde se percibe el agobio de la multitud que se amontona bajo un mismo espacio y que vive una vida de creciente capitalismo. La ciudad se ha convertido en un lugar desconocido para el poeta. En palabras de Robert Park (1969): “A very large part of the populations of great cities, including those who make their homes in tenements and apartments houses, live much as people do in some great hotel, meeting but not knowing one another” (125).

Ahora bien, en *La intimidad de la serpiente*, llama la atención las continuas referencias que García Montero hace de las ventanas, los balcones, etc. Podríamos pensar que estas alusiones se deben, como propone Cañas (1994), a que el poeta del siglo XX se retira a su apartamento para mirar el mundo de la ciudad como un “voyeur” (47). La actitud del “voyeur” tiene toda una connotación de pasividad, de quietud, que se podría asociar con la mentalidad ultramoderna. Es decir, el poeta ultramoderno no se altera, ni se angustia, ni se hace preguntas. Al contrario, se acepta. El hecho de ser “pasivo” no significa que no le importe lo que pase a su alrededor. Más bien, lo que sucede es que aprende a sobrellevar los cambios con vivacidad, sin conflicto. El poeta ultramoderno ya no se cuestiona nada, admite el devenir de la vida con

consuelo. Sin embargo, en el caso de García Montero, las referencias observadas acerca de las ventanas y los balcones no responden tanto a una actitud “voyeurista”, como a una necesidad de reconocerse en los espacios que ahora forman parte inherente del yo: “Y entorno la quietud de una ventana / que se duerme en un lago, / y me siento a esperar / hasta que se apaciguan los motores / y las palabras vuelven a sentirse palabras” (“Deudas de juego”, *La intimidad de la serpiente*, 24). El poeta, ahora, se encuentra en el espacio de su hogar, relajado, sereno, con la actitud ultramoderna de aquél que se sienta “a esperar” sin mayores angustias: “Me he sentado a esperar en la almadraba” (“Canción de espera”, *La intimidad de la serpiente* 55). Y es que el poeta ha llegado a la madurez. Ya no tiene la fuerza ni la resistencia para aguantar esa visión melancólica de la vida. Con los años, el poeta se grana, se da cuenta que quejarse no sirve de nada. De ahí que se retire a su casa para vivir en paz consigo mismo.

Habría que mencionar que las referencias a las ventanas y los balcones vienen generalmente acompañadas de otro paisaje, la naturaleza: “La casa de balcones frente al mar” (“Si todo va bien”, *La intimidad de la serpiente*, 27). “La verdad es que suelo / abrir ventanas / para que corra el aire” (“El bar de siempre”, *La intimidad de la serpiente*, 67). “A las ventanas suben / el olor de la orilla” (“Hojas verdes”, *La intimidad de la serpiente*, 89). “Y entorno la quietud de una ventana / que se duerme en un lago” (“Deudas de juego”, *La intimidad de la serpiente*, 24). Como dice el poeta: “quiero estar en nosotros, / quiero volver al río y a los álamos, / descubrir lo que queda, / lo que falta” (“Canción que corta”, *La intimidad de la serpiente*, 53). La naturaleza, por lo tanto, se convierte en ese espacio abierto, retirado. No como el de la ciudad, cubierto de desconocidos y polución:

Vivir esta ciudad
 es pisar un jardín de tachaduras,
 la presencia infectada de lo que ya no existe,
 de lo que fue recinto del invierno

o refugio del sol,
teatro de las lluvias y de los conocidos. (71)

El hombre urbano de nuestro tiempo, como afirma Julián Marías (1993): “conoce innumerables nombres de personas a quienes nunca ha visto, mientras ignora los de aquellas que ve en la calle, en los lugares de trabajo, en los espectáculos” (159). Esto, como continúa diciendo el filósofo español, deja un estrecho margen —de tiempo y de atención— para las relaciones propiamente personales” (161). El sujeto ultramoderno, por lo tanto, busca recuperar un espacio donde poder (re)conocerse, donde poder sentir que está viviendo, que está haciendo algo en y con este mundo. Con todo, quiere superar o esquivar sus dificultades, aprovechar las posibilidades que le ofrece la vida.

Ahora bien, a pesar de la actitud ultramoderna que se observa en *La intimidad de la serpiente*, el poeta reconoce que no es fácil aceptar las limitaciones de uno mismo: “Han pasado los vientos / y mirarse a los ojos no es sencillo” (“Y mirarse a los ojos”, *La intimidad de la serpiente*, 71). Es más, sabe que: “recorrer la memoria de las habitaciones / es provocar la niebla del interrogatorio” (71). Ahora, en la ultramodernidad el yo poético visita el pasado pero con precaución, sin caer en la constante melancolía postmoderna. Así es como aprende a vivir, y lo más importante, a responder sus dudas: “en el jardín de la serpiente / y en el idioma obrero de las motocicletas, / conocí las preguntas de la luz, / las respuestas del tiempo” (“El jardín de la serpiente”, *La intimidad de la serpiente*, 73). El poeta ultramoderno, por lo tanto, no busca parodiar el pasado, y menos juzgarlo. Lo que pretende, más bien, es acercarse a él con el propósito de entender mejor al mundo y al individuo. Desaparece, por lo tanto, el cuestionamiento postmoderno. García Montero, en suma, presenta en *La intimidad de la serpiente*, a un sujeto que se aleja de la ciudad para reconocerse en otro espacio más íntimo, el de su hogar, desde el cual se sienta a observar la vida, a disfrutarla, a recibirla en su nueva etapa, la

madurez.

4.4 De la lírica culta de *Santa deriva* a la lírica popular de *Cantar de ciego* de Vicente Gallego

The body, so to speak, is simply the riding-animal of the soul, and perishes while the soul endures. The soul should take care of the body, just as a pilgrim on his way to Mecca takes care of his camel; but if the pilgrim spends his whole time in feeding and adorning his camel, the caravan will leave him behind, and he will perish in the desert.

Al-Ghazali, *The Alchemy of Happiness*

Cuando será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo...

Fray Luis de León

En el *Fedón*, Platón explora una serie de argumentos lógicos en favor de la inmortalidad del alma. El filósofo griego, en boca de Sócrates, hace una apología de cómo debe reaccionar el individuo ante la proximidad de la muerte. Expone los diferentes motivos por los que mostrarse sereno y no transmitir angustia ante la más sincera de las verdades. Una serenidad, por qué no decirlo, observada también en la poesía de Vicente Gallego como reflejo de la madurez poética alcanzada en sus últimas publicaciones. El yo lírico que presenta Gallego en *Santa deriva* (2002) se acerca a una especie de neoplatonismo donde el cuerpo aparece escindido del alma. Ya no es un sujeto postmoderno que se lamenta ante la transitoriedad del tiempo. Y es que, como señala Rosenau (1992): “The skeptical postmodernism offering a pessimistic, negative, gloomy assessment, argue that the post-modern age is one of fragmentation, disintegration, malaise, meaninglessness, a vagueness or even absence of moral parameters and societal chaos” (15). Pues bien, para Platón: “La razón sólo tiene una senda; mientras tengamos nuestro cuerpo, y nuestra alma esté contaminada de esta corrupción, jamás poseeremos el objeto de nuestros deseos, es decir, la verdad” (*Fedón*, 547). En *Santa deriva*, digamos, que a pesar de ese primer

acercamiento neoplatónico que se observa en el sujeto, el poeta termina por volver al cuerpo para continuar con el viaje solitario que emprende hacia el conocimiento de sí mismo. Gallego comienza su aventura con el poema “Delicuescencia”. En él describe su nuevo lar: “lepra inversa del cielo sois vosotras, / altas nubes de junio” (135). A continuación, el sujeto lírico, ya escindido del cuerpo, lo que hace es igualarse a su ente más cercano: “Como nosotros mismos sois vosotras / y por eso miraros nos conmueve, / altas nubes de junio: / humo limpio de un tiempo en que juntos ardemos” (135). En el *Fedón*, Platón afirma que “Nuestra ciencia no es más que reminiscencia” (555). El filósofo griego considera que si se recuerda algo es porque se ha aprendido en otro mundo. Para Platón es preciso que antes de que se haya comenzado a ver, oír y hacer uso de los sentidos, se tenga conocimiento de esta igualdad inteligible para comparar con ella las cosas sensibles iguales y para que todas tiendan a ser parecidas a esta igualdad (558). Así, lo que se observa en este primer poema de *Santa deriva* es a un sujeto capaz de recordar aquello que aprendió en otro mundo. Como consecuencia de dicho conocimiento, y por esta misma razón, el sujeto lírico del poema es capaz de igualarse a su ente más cercano, las nubes. El título “Delicuescencia”, por su parte, evidencia el propósito del poeta de querer situar al sujeto en un estado privilegiado, alejado del cuerpo. No olvidemos, sin embargo, que a pesar del acercamiento neoplatónico que plantea Gallego en *Santa deriva*, el poeta termina siempre por renunciar al alma para rendirse al cuerpo.

Ahora bien, el término delicuescencia, o lo que es lo mismo, la propiedad de algunos sólidos de volverse líquidos lentamente al absorber la humedad del aire, explica ese estado de disgregación del alma que describe Gallego en *Santa deriva*. El sujeto lírico ya no se reconoce bajo una mentalidad postmoderna, lo que busca más bien es la tranquilidad del sujeto ultramoderno. Para ello, lo que propone el poeta es acercarse —nunca llegar— a un estado

trascendental donde el alma se separe del cuerpo. Como dice Platón en el *Fedón*:

Si queremos saber verdaderamente alguna cosa, es preciso prescindir del cuerpo y que sea el alma sola la que examine los objetos que quiera conocer. Sólo entonces gozaremos de la sabiduría de la que nos decimos enamorados, es decir, después de nuestra muerte y nunca jamás durante esta vida. La misma razón lo dice, porque si es imposible que conozcamos algo puramente mientras que estamos con el cuerpo, es precisa una de las dos cosas: o que nunca se conozca la verdad o que se la conozca después de la muerte, porque entonces el alma se pertenecerá a ella misma libre de carga, mientras que antes no. (547)

Como se insinúa en *Santa deriva*, Gallego le hace creer al lector que la liberación del alma es uno de los caminos para lograr el conocimiento de sí mismo. Hemos visto que en el caso de Marzal, el yo poético lo logra al reconocerse como sujeto colectivo; en el caso de García Montero, sin embargo, lo consigue al retirarse a un nuevo espacio, la casa. Ahora, con Vicente Gallego, el poeta —a primera vista— parece buscar su reconocimiento en un lugar alejado del cuerpo. Razón por la cual, se podría pensar que el poeta está proponiendo un acercamiento a la mentalidad neoplatónica. Sin embargo, para el poeta, la verdadera esencia de la sabiduría se encuentra en el cuerpo:

Religiones y credos te desprecian, carne,
a favor del espíritu, pero yo no conozco
trascendencia más cierta que la que en ti se oculta,
y si un dios nos habita, eres tú la plegaria
que hasta él nos eleva,
arcilla tenebrosa en la que nace
la luz atribulada de los hombres. (79)

Ahora bien, el alma que se describe en *Santa deriva* no siempre se presenta de la misma manera. Para Platón, existen tres tipos de alma: El alma concupiscible, el alma irascible y el alma racional. Todas ellas, sin excepción alguna, aparecen en *Santa deriva*. Según Platón, el alma concupiscible guía al hombre a la satisfacción de sus necesidades y apetitos más naturales y fisiológicos. Tiene la templanza que es la capacidad de serenidad, moderación y ponderación. En el poema “Equivalencias”, Gallego escribe: “Ya todo sucedió y aguarda todo / su nuevo suceder en el futuro / maternal del olvido” (187). El alma, un sujeto sereno y tranquilo, afronta la vida sin

ninguna preocupación más allá que la de seguir viviendo. Y es que, como dice el poeta, “ya todo sucedió”. En segundo lugar, Platón habla del alma irascible, un alma que se encarga de dar al hombre fortaleza, ánimo y valor. Características, todas ellas, presentes en el poema “El barro del prodigio”:

En la zozobra brotas,
rara flor afligida de esperanza,
te haces fuerte en la playa del naufragio,
y edificas tu templo
bajo el cielo sin ley del fin del mundo. (75)

Por último, se encuentra el alma racional. Según Platón, es la única parte inmortal del alma, es la que debe conducir la vida del hombre. Tiene la prudencia: consiste en nivelarse, armonizarse y buscar el término medio. En el poema “El arroyo”, se observa cómo el alma actúa con juicio y sentenciosidad: “Alto calla la tarde para que el alma escuche / su cifrada respuesta [...] No le hago preguntas, no le traigo demandas” (164). El alma racional busca encontrar su estado de paz y calma. Por eso es quien espera a que le llegue una respuesta. No se angustia ante la imposibilidad de no ser respondida. El cuerpo, por su parte, “no le hace preguntas, no le trae demandas”. El alma racional, por lo tanto, es quien conduce la vida del hombre hacia su nuevo estado de serenidad, esa condición ultramoderna que está presente en *Santa deriva*. Podríamos decir, con todo, que Gallego se sirve de la idea neoplatónica del cuerpo y el alma para mostrar su actual estado de felicidad. De ahí que el poeta se proponga con este poemario elevar al sujeto a una nueva dimensión, aunque —como ya se ha mencionado— no sea el alma la que triunfe en el poema, sino el cuerpo:

Allí la rosa confinada
que ahora ves
se abre cierta,
allí el amor
cae en su cuerpo de gozo y se conoce,
allí entero te atrapa un instante en su red
la araña de tu afán,
para que al fin te tengas. (78)

Durante la postmodernidad, han sido muchos y constantes los debates entorno al papel que ha ido adoptando el sujeto. En palabras de Rosenau: “The subject generates considerable debate within post-modernism, and in the end her/his status remains an unsettled question, any final identity an unknown dimension” (60). Si bien es verdad que el postmodernismo propone la muerte del sujeto, la ultramodernidad, por su parte, le busca una salida a dicho sujeto. Trata, en definitiva, de reubicarlo. Se plantea, por así decirlo, su vuelta al texto. Como afirma Ben Agger (1990): “If there has been a period of temporary death of the subject, then that interval is coming to an end” (57). Ahora bien, lo que se propone como regreso con la ultramodernidad no es un sujeto desterrado. Allan Megill (1985), al hablar del sujeto ultramoderno, explica que: “The returning subject will not be a conscious, purposeful and feeling individual. S/he will be a postmodern subject with a new nonidentity, focused not on the Great Men of history, but rather, on daily life at the margins” (203).⁸¹

Digamos, con todo, que una de las grandes aportaciones en relación al sujeto ultramoderno la plantea Giddens (1990) al proponer un ente “who looks for freedom to have a fulfilling and satisfying life rather than freedom from inequality or servitude” (150). Éste mismo sujeto es el que se presenta en *Santa deriva*. Es, en definitiva, el que se antepone al alma y el que domina en el poema:

Viento puro en la carne,
carne pura en el soplo de estar vivo,
tu dominio reside
en el crisol fugaz de Valentía
donde el fuego aquilata nuestro metal más noble. (75)

El poeta ultramoderno, por lo tanto, no pretende eliminar al sujeto, sino más bien buscar una manera con la que conseguir que éste pueda realizarse como ente.

⁸¹ El término “postmodern subject”, en el contexto en el que está hablando Megill, se refiere al sujeto ultramoderno. Megill utiliza el término “affirmative postmodernism” para hablar de lo que José Antonio Marina entiende como la ultramodernidad.

Ahora bien, en *Cantar de ciego* (2005), última publicación de Gallego, el poeta continúa con la misma entonación celebratoria que en *Santa deriva*. Sin embargo, su lírica aparece fragmentada.⁸² Predominan los poemas de verso breve, las formulaciones entrecortadas, las repeticiones, los vocativos, etc. Digamos que sobresale una lírica más tradicional a diferencia de sus anteriores publicaciones. La métrica y la retórica, asimismo, desaparecen casi completamente del poema. En *Cantar de ciego*, el poeta incorpora declaraciones pasionales de amor junto a atrevidos descaros a la muerte, celebraciones por la existencia de la vida, lamentos de amor, etc. Todos estos elementos hacen de *Cantar de ciego* un poemario rico en significado, donde el poeta busca celebrar su pasado a pesar —como dice él— de haber sido malgastado: “pasado lo pasado, / malgastadas / la carne y las razones, / y no habiendo / noticia del propósito, cantemos, / porque sea el trabajo más liviano” (“Cantar de ciego”, 13).

En *Cantar de ciego*, Gallego concibe la poesía como canto.⁸³ Es un poemario donde predomina la lírica tradicional. De los 28 poemas que recoge *Cantar de ciego*, sorprendentemente, 13 de ellos tienen como título el tema de la naturaleza.⁸⁴ En los restantes, sin embargo, las referencias a la naturaleza aparecen incluidas en el poema, como es el caso de “Madrigal”: “Os debo un madrigal, / amada mía, tierra / mía, suelo / de las germinaciones, / solícita matriz de

⁸² En 1991, Alfredo Buxán publicó el libro de poemas *Cantar de ciego*. Aunque la obra de Buxán y Gallego, al llevar el mismo título, puedan parecer similares, difieren en gran medida en muchos aspectos. En la obra de Buxán el tema de la soledad se recoge en todo el poemario. Sin embargo, éste no es el tema que más angustia al poeta: “Sentado en una piedra, / pienso que soy un viejo y no siento / temor: miro a las nubes, solas, en lo alto / y el alma, según gime, se serena. / Otros dirán: se sume en el olvido” (“Sobre la edad”, 19). Lo que más angustia al poeta, más bien, es el sentir la ausencia de su amada: “No temo el arraigo de la soledad / en el derrumbadero de las tardes, / ni el desvalimiento de la cólera / que destruye a traición nuestra esperanza, / ni el agudo entrechocar de la erosión / en la conciencia alerta de mis huesos, / sino tu eterna ausencia repentina, / más grave y más amarga que la muerte” (“Para morir en paz”, 24). El tema de la muerte, por otra parte, está muy presente en la obra de Buxán. “Alguien supo desde el primer momento / que sólo soy un muerto que ha venido / a aprender ese estupor, / un pobre muerto que no puede dormir, / un muerto / que ausculta con paciencia / la rumia de vivir” (“Presentimiento”, 23).

⁸³ El grupo Camerata de Paris, grabó en 1997 un CD de música titulado *Sur le chemin de Compostelle à travers la Galice, ancienne terre celte*, donde se recogen varios cantares de ciego.

⁸⁴ Los poemas son: “Con las del aire”, “Piedra del día”, “Agua clara”, “Clavel”, “La rosa montaraz”, “La sal de la tierra”, “Noche en la tierra (internet, cámaras web)”, “Sol en Elca”, “La paloma”, “Al lucero del alba”, “La hoja roja”, “Al sol de febrero”, “La noche del agua”.

cuanto quiso / crecer en buen amor por nuestra casa” (17). Podríamos decir, con todo, que el poeta alude con tanta insistencia a la naturaleza con el fin de acercarse a la poesía pastoril. No es de extrañar, por lo tanto, la presencia constante de paisajes que sirven de fondo al poema y al sujeto.

Digamos, asimismo, que en *Cantar de ciego* se destaca una fuerte presencia telúrica: “Abre cauce en mi suelo, / dame siempre tu curso, / empápame, agua mía / de mi beberme en paz, / hazme plata y burbuja” (“Agua clara”, 24). O en el poema titulado “A esta hora”: “Así llega hasta mí / la radiación del pino, así / el vapor de la tierra sube y pone / una húmeda gasa en el costado / del aire que se ve” (51). Esta presencia telúrica no es más que otra de las muchas maneras que tiene el poeta ultramoderno de acercarse al entendimiento del mundo. Como dijo Calderón de la Barca en *La gran Cenobia*:

Pequeño mundo soy y en eso fundo
Que en ser señor de mí lo soy del mundo.

El sujeto lírico, conforme va aceptándose como individuo, logra entender mejor el mundo, de ahí que la presencia telúrica se reitere en diferentes ocasiones a lo largo del poemario. Ahora bien, en *Cantar de ciego* el lector ya no encuentra una lírica culta, aunque todavía existan pequeños recuerdos a *Santa deriva*: “el carbón de mi edad, la oscura alpaca / que ayer fuera orgullosa platería” (17). Digamos, por lo tanto, que la lírica popular de *Cantar de ciego* junto al destacado referente telúrico, evidencia la nueva sensibilidad que adopta el poeta en su último poemario, una manera diferente de ver el mundo, de aceptarlo y de vivirlo. Asimismo, la angustia observada en sus primeras publicaciones por un más allá desconocido, se reduce en *Cantar de ciego* a un yo que se aferra a la tierra como reconocimiento y autorreflexión de su propia persona. Esta exploración se concreta en el momento en que el sujeto adquiere la

confianza que le da la madurez. El yo lírico, ahora, lo que hace es celebrar su nuevo estado de alegría: “Nada pena en su ser como penamos, / todo asiente y comulga / con su sereno oficio en la mañana, / que es dejar en la luz su silueta apenas” (“Con las del aire”, 15).

El tono empleado en *Cantar de ciego* transmite una mayor tranquilidad no observada en los primeros poemarios anteriores. Desaparecen los fantasmas del tiempo para reemplazarse por “serenos oficios en la mañana”. Y es que ahora el yo lírico se presenta en el poema “Madrugal” bajo una edad madura:

Yo quiero la marchita
gardenia que ya asoma a vuestra piel,
el fatigado hueso,
la cabellera blanca,
yo quiero cuanto venga a derrotaros,
y a cambio, por defensa,
la saliva del viejo os he de dar,
la mano escueta, el miedo y el orín
de las noches en vela. (18)

De ahí que hable de temas como la muerte con una serenidad hasta ahora no observada en la poesía de Gallego: “Dime, / cuando mi luz se apague, / qué sol, / qué fuel te sostendrá en tu chispa” (20). Las preocupaciones del sujeto lírico en la última publicación de Gallego han disminuido: “Sencillo / me resultó tomar, / con la mano derecha, / todo el peso del mundo / para llevarlo leve hasta mis labios” (23). Ahora, la muerte se convierte simplemente en una pregunta retórica: “¿Morir?” (“Ahora”, 33).

Lo que prima en *Cantar de ciego*, sin embargo, es la palabra: “De los aceites, / cuál, / sino ese claro / que brota en la palabra / bien prensada” (“La rosa montaraz”, 29). Gallego escribe:

Como una piedra pongo la palabra
Sobre el suelo de hoy, para poner
Otra piedra mañana hasta que sea

Tan seguro mi techo que os acoja.

Como no tengo piedras,
Yo pongo mis palabras todas juntas. (“Mi casa”, 69)

En alguna ocasión se observa incluso cómo el yo lírico se rechaza a sí mismo: “Yo estoy ya tan sin sal, / tan sin mi gusto estoy que no me quiero” (36). Sin embargo, el yo lírico es consciente de la tranquilidad que ha adquirido con los años: “Y viene por el ojo una paz grande / muy adentro, que es ver / las cosas en su sitio y no temerlas, / que es quedarse ya quieto largamente / frente al materno añil” (47).

Ahora bien, el aparente desconsuelo que se observa en el yo poético de *Cantar de ciego* no es originado por la amarga existencia de la vida, como se podía observar en las primeras publicaciones del poeta. El sujeto lírico, más bien, se siente desconsolado porque sufre de amor, un tema muy propio de los *Cantares de ciegos*:

Cuántas veces,
de vuelta del amor
—alzada en una hora Babilonia
con brea y con cartón y con ceniza—,
cuántas veces,
en vano,
yo quise tu consuelo. (“Al lucero del alba” 55).

Los *Cantares de ciego* fueron canciones populares que predominaron durante la Edad Media. Siglos más tarde, en 1865, Joaquín Asensio de Alcántara escribió el libro *Romances de ciego*. En él se recogen 105 cantares de ciego que tratan todos sobre el mismo tema, el amor. Así comienza el poemario: “Morena, junto a tu reja / deja que el alma cautiva / llegue a exhalar una queja; deja que cante para que viva” (9). El yo lírico, que sufre de amor, canta para aliviar sus penas: “La guitarra es mi sosiego, / pues soy, desde que con fe / al sentimiento me entrego, / ciego / con un corazón que ve” (9). Gallego, siguiendo la misma estructura que los *Cantares de ciego* escribe: “De ciego es mi cantar, porque halla vena / donde nunca lo sabe, / y allí aprende /

su letra y mi verdad, / que es el decirlo” (13). Podríamos decir, más bien, que el cantar se convierte en una especie de *catarsis* para el yo poético. Como así también sucede con *Martín Fierro*, de José Hernández. De todas las características que concurren en el personaje del gaucho, la que destaca con mayor relieve, desde el principio, es su condición de cantor. Digamos que cantar es su vocación y su destino irrenunciables. La canción es para Martín Fierro una liberación, una *catarsis*: “Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela, / que el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria, / como la ave solitaria / con el cantar se consuela” (27). *Martín Fierro* es un romance popular, como así también lo fueron en su día los *Cantares de ciegos*. Asimismo, con la última entrega de Gallego, el poeta sitúa a su obra dentro de la lírica popular. El sujeto lírico o trovador, canta/cuenta la historia de su vida. Describe, en definitiva, su visión del mundo. Como así también lo hizo Martín Fierro o como se observa en los *Cantares de ciegos*. La poesía popular, no lo olvidemos, nace de la tierra, de ahí la presencia telúrica tanto en Martín Fierro, en los *Cantares de ciegos* o en la última obra de Gallego.

El amor, como ya se ha mencionado, es el tema central que predomina en los *Cantares de ciegos*. Sin embargo, existe una peculiaridad en ellos. Son poemas donde el sujeto sufre de amor, pero al mismo tiempo se alegra de sentirse enamorado: “Llena su acento sonoro / el fondo del alma mía, / y al buscar el bien que adoro, / lloro / de pesar y de alegría” (12). Esta misma dualidad también se observa en *Cantar de ciego* de Gallego. El poeta se lamenta de amor y escribe en el poema “Al lucero del alba”: “Tú y yo estamos metidos / en este desconsuelo de brillar / con nuestra luz prestada, / glacial hueso del cielo, amarga hermana” (56). Sin embargo, en el poema “Ahora”, el poeta dice: “Es polvo de cristal de la alegría, / es la rosa que encaña / de la sangre en su entera majestad. [...] Mira ahora estas manos, / mira en ellas el pan / de un tan loco querer, / de una harina tan limpia” (33).

Vicente Gallego, por lo tanto, se presenta en sus dos últimas obras, *Santa deriva* y *Cantar de ciego*, como un poeta ultramoderno que consigue superar el desconcierto vivido por la postmodernidad. Por medio de un viaje solitario que el yo lírico emprende hacia el conocimiento, el sujeto de *Santa deriva* termina aceptándose como individuo, máxima de la ultramodernidad. A partir de ese momento, el poeta, en *Cantar de ciego*, concibe la poesía como canto y unión con la naturaleza. De ahí que en su última publicación la lírica con la que se encuentra el lector sea de carácter más popular. La última entrega de Gallego, así pues, transmite todo un ritual, la ceremonia de la serenidad: “Y ya cuarenta / de los que aquí se cumplen sin ganancia, / contemplo el litoral, y estoy pagado” (71).

4.5 El despertar a la felicidad en *Calendario* y *El príncipe rojo* de Almudena Guzmán: Blanca Andreu, Aurora Luque y Julia Castillo

Vivir no es fácil, la vida humana es una operación sumamente delicada, que requiere talento, imaginación y esfuerzo.

(Julián Marías)

Con la publicación de *Calendario*, en 1998, Almudena Guzmán se alza como una de las primeras representantes de la generación de los ochenta en distinguirse como poeta ultramoderna. Años más tarde, en el año 2004, gana el V Premio Internacional de Poesía “Claudio Rodríguez”, con la obra *El príncipe rojo* (2005). A partir de *Calendario*, la poesía de Guzmán se transforma. Digamos que se produce en el sujeto el despertar a la felicidad. El yo lírico de *Calendario* aparece sin preocupaciones, ya no espera nada, a diferencia de sus anteriores publicaciones donde el sujeto siempre encontraba una razón por la que sentirse desconsolado, como sucede en *Usted*, o *El libro de Tamar*. En *Calendario*, el yo lírico comienza los primeros versos diciendo: “Suave es la tarde con su desvarío de pájaros / al fondo / y sus

castaños de Indias abiertos a la calma / de quien no espera nada” (11). Esta primera estrofa revela el pensamiento ultramoderno que irá desarrollándose a lo largo de *Calendario*. Ahora, lo que rodea al sujeto no es más que tranquilidad y paz: “bueno es este mundo y amable / como la lluvia y la brisa en las rosas” (11). El yo ultramoderno, por el contrario, se apiada de aquellos que osan enfrentarse a las leyes del mundo. “Pobre diablo aquel que desafía y pretende quebrar con relojes / y amores / el ritmo de diamante de la vida” (11). El sujeto, en su paso por la postmodernidad, ha aprendido que el desafío y la provocación, como así lo afirma el sujeto ultramoderno, crea inquietud y preocupación en el ser humano:

La lluvia y el sueño
siempre se han llevado tan bien...
Y yo en cambio levantada haciéndome una tila,
los ojos más inquietos que los de los pájaros.
Desafiando toda norma,
toda lógica orgánica y atmosférica. (12)

Para reducir la inquietud, la cual no desaparece por completo en *Calendario*, el yo lírico propone vivir en armonía con la naturaleza: “La lluvia y el sueño / siempre se han llevado tan bien...”. No es de extrañar, por lo tanto, la aparición de una considerable presencia telúrica en este poemario: “Convertirme en raíz / y llegar con la lluvia / hasta el fondo del vientre del bosque. / Tocar la rosa que me espera / detrás de la niebla” (13). Digamos que dicha presencia es una manera, por parte del sujeto ultramoderno, de querer acercarse al entendimiento/conocimiento del mundo.

Aunque en algunos de los poemas se observa a un sujeto que ha sufrido por amor, en éste ya no se encuentra dolor: “me sigue gustando leer lo que escribí de ti y de mí, / en especial lo de tu imagen con bufanda / volviendo de comprar la leche y el pan, / y la mía con sonrisa y pijama de osos pandas / saludándote desde el balcón” (19). Ni el sujeto se lamenta de pena, ni las sombras simbolizan en *Calendario* lo que significaron para los *postnovísimos* en los ochenta y

los noventa. Ahora el término “sombra” se resemantiza. Ya no representa tristeza o dolor, sino calma, quietud: “Soñé que me tendía / a la sombra de los cedros del Líbano, / de las palmeras de Damasco” (26). Esta misma resemantización también se advierte en la palabra “noche”. Ya no representa soledad, como solía advertir el lector en las primeras publicaciones de los *postnovísimos*. Ahora la palabra “noche” es símbolo de tranquilidad. Allí el sujeto se reconoce:

Será la felicidad esta corriente de aire
que roza mi piel como un perfume
y la deja sin huellas,
recién nacida,
igual que las calles después de la lluvia.
La felicidad o algo parecido,
o simplemente que me gusta ser lo que soy
y nutrirme de mi propia belleza.
Respirarme en la noche. (27)

La soledad, más bien, ahora se describe con humor: “Yo también estoy sola / [...] Yo también necesito un ángel / que no me deje caer / del trapecio. / (O al menos que me recoja / y se moleste en llevarme / a urgencias)” (59). Ahora bien, en *Calendario*, todavía se advierten algunos coletazos postmodernos: “Marcada estoy hasta los huesos / por esa vieja soledad que te dejé de camino / al rompeolas, / tu dolor apedreando al mar” (67). Un desamparo que desaparece totalmente en *El príncipe rojo*, donde el sujeto lírico logra realizarse plenamente como individuo, como mujer.

La circunstancialidad de la vida humana, como así lo afirma Julián Marías (1980), el hecho radical de que “yo soy yo y mi circunstancia”, se fundamenta en su irremediable menesterosidad. Para Marías, el hombre no sólo necesita lo que le falta, sino lo que le “es menester”. El hombre, según el filósofo español, busca proyectarse polarmente hacia el otro sexo. Éste es el fundamento metafísico y antropológico, según Marías, de ese hecho extrañísimo: la *condición amorosa* del hombre (219). En *La felicidad humana* (1987), Marías explica que la felicidad del hombre depende en alta medida de lo que le pasa: la de la mujer también, pero más

aún de lo que es. La mujer necesita estar contenta de sí misma, encontrarse bastante bien cuando está en sí misma (310). Esta manera de entender la felicidad, según Marías, se observa de forma brillante en *El príncipe rojo* (2005), de Almudena Guzmán. La poeta describe a un yo poético que se encuentra ante innumerables trayectorias abiertas. Es un sujeto con posibilidades de sentir y realizar un amplio repertorio de deseos. Siendo esto mismo lo que posibilita su acercamiento a la felicidad. Marías se pregunta cuándo es feliz la mujer. Su respuesta es clara: “El hombre se pregunta muy pocas veces cuándo son felices las mujeres que tiene cerca y que en algún sentido dependen de él. En términos muy generales, creo que la mujer es feliz cuando se siente comprendida, estimada, admirada, sobre todo amada” (315). Al observar la trayectoria poética de Almudena Guzmán, el lector descubre que en todos sus primeros libros, el sujeto lírico carece de lo más importante. Como dice Marías (1987) al hablar de la felicidad en la mujer: el sentirse “comprendida, estimada, admirada, sobre todo amada”. Sin embargo, en *El príncipe rojo*, el sujeto logra encontrar a alguien que la escuche, algo que tanto echó de menos en sus anteriores libros, por eso dice: “Después del amor, / a la luz de una vela, / el príncipe rojo acaricia mi pelo / y me escucha” (47). El yo lírico continúa diciendo: “Hasta entonces / nadie me había escuchado” (49). Digamos, por lo tanto, que es la primera vez que el yo se siente tratado como ser humano, experimenta una especie de plenitud, que en grados altos, como advierte Marías, puede llegar a ser felicidad.

Ahora bien, Marías considera que si el hombre no encuentra un sentido a su vida tiene que buscarlo. Si se omite la pregunta o no se encuentra la respuesta, no es posible la felicidad (334). Así, el sujeto de *El príncipe rojo*, en su búsqueda hacia dicha felicidad, se pregunta: “A dónde ir / si no tengo a dónde, / si alguna vez / tuve un lugar en la tierra / y lo perdí para siempre” (25). Una posible respuesta la plantea en el siguiente poema:

Y así me vi

atravesando sin rumbo
 llanuras y montañas
 heridos los pies,
 desnuda el hambre,
 en ásperas rocas durmiendo
 y huyendo,
 siempre huyendo,
 de la manada enloquecida
 de la sed.

Entonces
 aprendí que la vida
 bien vale una muerte. (29)

En estos versos, lo que propone el yo lírico es un distanciamiento del sujeto postmoderno: “siempre huyendo, / de la manada enloquecida / de la sed”. Esa “manada” que durante años ha estado sedienta de preguntas y de incertidumbres. Ahora, lo que encontramos en *El príncipe rojo*, es a un sujeto que ha aprendido “que la vida / bien vale una muerte”. Esa muerte de la que habla el yo lírico ultramoderno podría estar refiriéndose al fin del sujeto postmoderno.

Digamos que la felicidad y la sabiduría, según José Antonio Marina (2004), está en seguir la naturaleza pero sin dejarse dominar por ella. Consiste en humanizarla, en lograr la tríada mágica: naturaleza, felicidad, sabiduría (13). Tres elementos que logran fusionarse de forma excelente en *El príncipe rojo*. Marina se pregunta ¿Cómo podemos hacer habitable la realidad?. Su respuesta es clara: explicándola, transfigurándola y transformándola (18). Así es como Guzmán se acerca al mundo de la ultramodernidad. En *El príncipe rojo*, la poeta transforma la realidad en una alegoría amorosa donde el yo lírico termina viviendo en un jardín, una especie de paraíso. Como advierte Marina, la espiritualización del jardín se hace más evidente en las culturas orientales. En China, la palabra *jardín* significa “añoranza de montañas y aguas”, pero en el siglo II d. C. ya era sinónima de “vida del espíritu”, de “sabiduría”. En Japón, el jardín se convierte a la disciplina zen. Son los monjes y los maestros de té quienes los construyen. Los

jardines se van haciendo cada vez más simbólicos. Es necesario limpiar la imaginación de cualquier pensamiento efímero para llegar a la total iluminación. Lo importante es que el artista sepa revelar la interioridad del espíritu de la naturaleza (13). Bajo esta misma idea del jardín como fuente de sabiduría, el yo lírico de *El príncipe rojo* va cultivando su conocimiento, hasta tal punto que en la poesía de Guzmán se empiezan a intercalar entre los versos sabios consejos: “Cuando el río de la vida / te desborde, / una y mil veces, / vuélvete a mirar las flores / que ha tronchado a su paso” (36).

La indagación existencial, y el autoconocimiento de sí misma, le lleva al sujeto a conocer todo aquello que busca: “Entonces asistirás al milagro. / Al incendio de amapolas / del príncipe rojo” (36). Ahora bien, en esta alegoría amorosa que describe Guzmán, lo importante no es tanto el amor, sino la integridad humana:

Pero entre sueño y sueño
a veces me despierta,
como los cascos lejanos
de algún jinete,
la pesadilla de este siglo
tan hipócritamente tolerante
que ha perdido la dignidad
primera
de separar el bien del mal
como el trigo de la paja. (40)

El sujeto lírico, lo que presenta en estos versos es una denuncia a la sociedad del siglo XXI, hipócrita, intolerante, con poca dignidad.

El sujeto lírico, describe una relación amorosa con el príncipe rojo. Sin embargo, lo que realmente se destaca es la comprensión de éste hacia ella. Y es que el príncipe rojo se ha convertido para el sujeto en todo lo que necesita: “Él me da todo / lo que necesito [...] De él como / de él bebo / y por él respiro” (54). Sin embargo, es un príncipe que vive en los sueños de ella: “Cuando me desperté, / no había nada ni nadie. / Sólo yo. / Y los pájaros” (70). No obstante,

esto no es obstáculo para que el yo lírico encuentre allí, en esos parajes alegóricos, la felicidad humana, máxima de la ultramodernidad.

Para Marías (1987), la vida tiene dos ingredientes inseparables: uno es la cotidianidad; el otro la proyección. La vida es cotidiana, y por otra parte intrínsecamente proyectiva. Marías considera que el ser humano se despierta a la felicidad o a la infelicidad. Si uno se despierta con un sí a la vida, con el deseo de que siga, de que pueda continuar indefinidamente, eso es la felicidad (335-6). Pues bien, al observar los dos últimos poemas de *El príncipe rojo*, el lector advierte que la protagonista, al despertarse lo hace con un sí a la vida. Lo hace con ilusión, esperanza, alegría y sobre todo, determinación:

Es tiempo
de recoger la cosecha.

Sembré tan poco
y me llevo tanto
que siento vergüenza
como una ladrona
y no me atrevo
a mirar atrás.

Las aves emigran
aunque no quieran.

Yo también. (71)

Ahora, la ilusión con la que finaliza el último poema de *El príncipe rojo* no es más que una manera de afrontar la vida ultramoderna. Una mentalidad dirigida, más bien, hacia el bienestar del ser humano como medio hacia la felicidad. Para Marías (1987): “la ilusión está estrechamente ligada a la condición *futuriza* del hombre: consiste en anticipación, en proyección hacia el futuro, rasgo esencial de la vida humana” (375). Esta condición *futuriza* de la que habla Marías se hace presente en el último poema de *El príncipe rojo*. El sujeto, tras haber despertado del sueño y tras haber encontrado la felicidad junto al príncipe rojo, se encamina a “recoger la cosecha”, a alimentar con su conocimiento todo lo que ha aprendido en su paso por la alegoría

amorosa. Ahora el sujeto se encuentra en un nuevo estado de felicidad plena. Por eso, decide “emigrar” hacia nuevos caminos y recorrer nuevos horizontes donde enriquecer dicha alegría. Una felicidad, como diría Marías, que logra el sujeto gracias a lo más importante: el amar mismo. La persona que da más felicidad, como dice Marías: “es aquella a quien podemos amar; es la que permite la realización de la auténtica vocación personal: al elegirla nos elegimos en nuestra mismidad. Por supuesto, deseamos respuesta, reciprocidad; si esto se cumple, se realiza la plenitud de la vida, la forma suprema de felicidad” (294). Esta misma reciprocidad de la que habla Marías es la que recibe el sujeto lírico de *El príncipe rojo*. Por eso, su felicidad es plena.

Blanca Andreu, como otro de los ejemplos de poeta ultramoderna, publicó en el año 2001 *La tierra transparente*, una obra de carácter ultramoderno donde el sujeto lírico aparece relajado y tranquilo tras encontrar una respuesta a esas preguntas que tanto le angustian:

Inquiero los porqués, los hasta cuándo
 los cómo y dónde
 y esa pregunta muda que me ahoga
 y vive en el silencio.

Y entonces tú
 contestas
 majestuoso
 enorme gamo verde
 país de agua
 donde los soñadores se dan cita.

La respuesta, al igual que se observa en la poesía de Guzmán, no se encuentra en el mundo terrenal, sino más bien en el trascendental, “donde los soñadores se dan cita”. Es ahí donde el sujeto, tanto en Guzmán como en Andreu, encuentra su paz interior. Allí, el yo se recoge hacia sus adentros para reflexionar sobre sí mismo y sobre el mundo. Digamos, por lo tanto, que con la ultramodernidad se produce en el sujeto un regreso a la vía de los sentimientos. El yo siente la necesidad de afirmarse como conciencia feliz:

Me hablas
 grande mar

telón del cielo

y tus olas responden como páginas
de un libro cuyo autor lo sabe todo
como páginas, mar

y como pétalos
de una rosa que nunca se deshoja.

El sujeto lírico de *La tierra transparente*, al igual que ya se observó en la última publicación de Guzmán, se relaciona con la naturaleza hasta tal punto que encuentra en ella el consuelo. De ahí que las comparaciones entre el amor y la naturaleza se intensifiquen en este último poemario de Andreu:

Limpio y claro como una gota de agua
como una lágrima
tu amor
como una gota de agua transparente
como una lágrima
es transparente
limpio y claro
como una lágrima
tu amor
y como un beso.

Digamos, por lo tanto, que la naturaleza se concibe en la ultramodernidad como comunicación privada de experiencias donde el mundo no es más que un compuesto de fragmentos emotivos, de enternecidas reminiscencias, de vívidas memorias. El sujeto se expresa bajo una intimidad omnipresente. Ya no es un sujeto inocente, como se aprecia en las primeras publicaciones tanto de Guzmán como de Andreu. Ahora el sujeto se autoafirma en su conocimiento, en su existencia.

Ahora bien, en la última publicación de Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro* (2003) la poeta, por medio de la imitación de modelos clásicos, reflexiona sobre el ser humano. Trata temas como la muerte, la desolación, el desengaño, el paso del tiempo. Sin embargo, a diferencia de los poetas postmodernos, Luque los trata desde la aceptación, con resignación. Siendo ésta

una de las máximas de la ultramodernidad. Con cada nueva publicación, Aurora Luque no solamente busca superarse en su propio lenguaje, sino también en el conocimiento de sí misma, como ya se ha visto que ocurre tanto en la poesía de Guzmán como en la de Andreu:

Los días venideros no llegaron.
Se agotaron, fulgentes, en los brindis.
Lo por venir ya estaba caducado
a la hora de soñar.

Os pido, dioses,
sólo sueños portátiles, menudos,
cinta para medir el horizonte,
y días que no engañen, desde lejos,
como veleros gráciles
cargados de ataúdes.

Esos días que menciona Luque, ya presentes en sus anteriores publicaciones, con tono marcadamente desencantado, ahora se vuelven días menos apenados y pesimistas. Digamos, por así decirlo, que el sujeto da un paso más allá de la postmodernidad. Se sitúa bajo una nueva perspectiva con la que afrontar la vida. Entra a formar parte del panorama ultramoderno donde el sujeto busca su lugar en este mundo, se observa, se (re)conoce y se acepta.

En el caso de Julia Castillo, por poner otro ejemplo, se observa cómo la poeta logra superar la concepción neobarroca de *Poemas de la imaginación barroca* (1980). En *Dos poemas* (2001), Castillo le ofrece al lector dos únicos poemas largos, de frases cortas y fragmentadas. Son versos que saltan de una imagen a otra sin dar tiempo a que las imágenes se formen en la mente del lector. En esta acumulación de fotografías visuales, la poeta descarta toda descripción de sentimientos, a diferencia de los poemas presentados en sus anteriores publicaciones. En *Dos poemas*, es la forma la que le da sentido al poema:

Pasos que os doy.

Luego fuentes,
borrado,
ni decirlas.

Mayo:

no le creas.

Futuras,
esta calma.

Antes te dé,
de pluma,
a valer.

Allí señas,
en las mejillas.

La selva
no te harta. (28)

Castillo se despoja en este poemario de todos los convencionalismos. Es un duelo entre el sujeto y la escritura. La poeta, como ella misma señala: “no aspira a escribir lo que siente, sino a sentir lo que escribe”. Digamos, con todo, que lo importante en el sujeto ultramoderno es conocerse y aceptarse como individuo. El medio, el modo o la forma que elige cada uno de ellos/as para aproximarse a la felicidad es, por lo tanto, determinante en el desarrollo individual de los postnovísimos que han demostrado superar la condición postmoderna con enérgica satisfacción.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIÓN

El término generación, como así lo señala Andrés Amorós (1979), es un concepto que ha obtenido amplio favor en el mundo entero y, al mismo tiempo, que ha dado lugar a considerables polémicas. Las dos cosas, continúa diciendo este crítico, se han producido de modo especial en España: por un lado, el método histórico de las generaciones ha sido difundido por Ortega y Gasset (y luego por sus discípulos Julián Marías y Pedro Laín Entralgo). El reconocimiento universal de la generación del 98, asimismo, favoreció la amplia difusión y aceptación de este concepto (161-162). Se trataba, como sigue explicando Amorós, de hallar un criterio para la periodización que intentara superar la tradicional historiografía individualista, en la que los sujetos individuales se suceden, aparentemente, sin nexo que los enlace (162).

Fue entonces, y a partir de este momento, cuando las generaciones empezaron a cobrar importancia en España. Ahora bien, la teoría de Ortega y Gasset, al igual que las de otros estudiosos como Wilhelm Dilthey, Julius Petersen, Wilhelm Pinder, Robert Escarpit, Guillermo de Torre, etc. no parece que haya solucionado la cuestión de las generaciones. Por ejemplo, Vicente Tusón en *La poesía española de nuestro tiempo* (1990) y José Luis García Martín en *La generación de los ochenta* (1988), a la hora de clasificar a los poetas llamados de los ochenta, distinguen principalmente factores como la fecha de nacimiento o el lenguaje generacional. No prestan atención, sin embargo, a otros aspectos esenciales como el año de publicación con el que se inicia la obra poética de un autor. Para Tusón y García Martín, la generación de los ochenta incluiría a aquellos poetas nacidos entre 1951 y 1965, y no los que comenzaron a publicar en los años ochenta, como sucedió, por citar algunos ejemplos, con Jaime Siles o Luis Antonio de

Villena, dos poetas que a pesar de haber nacido en 1951, fecha con la que se iniciaría —según Tusón y García Martín— la generación de los ochenta, publicaron sus primeras obras muy jóvenes. De ahí que fueran incluidos con los novísimos. Carmelo Guillén Acosta, por su parte, propone como fecha generacional los nacidos entre 1953-1969. Ante esta disyuntiva habría que preguntarse ¿hasta qué punto es importante y necesario considerar la fecha de nacimiento de un poeta? Y, sobre todo, ¿por qué tenemos que seguir hablando de generaciones?

Si observamos las antologías escritas en las últimas décadas, como por ejemplo, la edición de Juan Cano Ballesta (2001), o la de Miguel García Posada (1996), se advierte que los poetas antologados no se incluyen por la fecha de nacimiento, sino por la de su primera publicación. Éste es el caso, por ejemplo, de los poetas *novísimos* Ana Rossetti (1950-) y Javier Salvago (1950-). Dos poetas de los setenta antologados junto a los *postnovísimos* por haber empezado a publicar en la misma fecha que también lo hicieron los poetas de los ochenta. El primer libro de Rossetti, *Los devaneos de erato*, al igual que el de Salvago, *La destrucción o el humor*, apareció en 1980.

Al hablar de las generaciones, Ortega considera que el inevitable cambio del mundo tiene como consecuencia un cambio en la estructura vital del hombre. En otras palabras, el hombre indudablemente cambia porque ha cambiado el mundo. Ortega, indiscutiblemente, es consciente del cambio que experimenta tanto el mundo como el individuo. Mantiene, asimismo, que la historia se divide en generaciones y que todo hombre pertenece a una generación. El filósofo español entendió la vida humana como una concatenación de generaciones que se suceden conforme se produce un cambio en la sensibilidad vital del hombre. Sin embargo, no consideró la posibilidad de cambio de sensibilidad entre los miembros de una misma generación.

Con esto dicho, por lo tanto, considero que estudiar la poesía de una determinada generación no consiste exclusivamente en descubrir las características colectivas de un determinado grupo sino que estriba, más bien, en el estudio individual, por parte de la crítica, de la obra de cada uno de los poetas. De esta manera, si se opta por incluir a un poeta en un determinado grupo no será por factores concretos y comunes existentes en una generación, sino por sus diferencias, puesto que son éstas las que definen y determinan al individuo y a su obra. Son éstas las que explican cómo es posible que una generación pueda cambiar con los años, las que ayudan a observar y delimitar nuevas direcciones dentro de una misma generación y las que reflejan, en definitiva, el espejo más fiel de los poetas.

Digamos que la crítica, en su búsqueda de un común denominador, tiende generalmente a simplificar los rasgos estéticos predominantes de una generación, cayendo en el error de leer al resto de poetas con la clave de la estética colectiva. Asimismo, dejan al margen a poetas que buscan su propia escritura, en definitiva, su propia individualidad. Lo que consiguen, más bien, es silenciar la obra del poeta, y/o sustituirla por un discurso crítico generalizador, limitando su creación artística a meras coincidencias anecdóticas. El método generacional, por ende, lo que hace es prohibir cambios importantes en el crecimiento de una obra amén de condicionar el natural desarrollo de un artista.

La crítica, generalmente, tiende a agrupar a los poetas por su lenguaje generacional, olvidándose, en muchas ocasiones, de analizar el perceptible cambio de estilo que se está observando entre sus miembros. Esto explicaría por qué la crítica hoy en día sigue considerando a los *postnovísimos* como poetas de los ochenta sin advertir que son los propios poetas los que están planteando un cambio en su poesía. El concepto de generación, por lo tanto, ya no debe entenderse en los *postnovísimos* como algo fijo y permanente, sino como algo adaptable y dúctil.

Miguel Casado (1991), al hablar de las generaciones, afirma: “No, no se trata de ampliar una lista o de reemplazarla; se trata de algo más simple y más radical: empezar a pensar en la poesía española sin el condicionamiento de las generaciones, prescindir de ese método viciado y empobrecedor” (34). Pues bien, éste ha sido el principal propósito de mi estudio, el de mostrar que la poesía de los ochenta ya no responde a lo que fueron, en sus inicios, los postnovísimos. De ahí la necesidad de proponer el término “transgeneración”, como forma de explicar el cambio que se está observando desde hace años en los poetas de los ochenta.

Los *postnovísimos* de hoy en día, por lo tanto, han optado por dar un cambio a su poesía. Son un grupo de poetas que han aprendido a vivir con las limitaciones de la época postmoderna sin tener que encontrar una respuesta a todas sus preguntas y, lo más importante, sin tener que estar angustiado o desencantado por ello. Son poetas que han sabido acomodar su poesía a las nuevas actitudes y exigencias del momento. Esta capacidad de reacción y adaptación observada en los poetas de los ochenta es lo que les hace ser considerados no una generación continuista, como se empeñó la crítica en clasificarlos, sino un grupo de poetas *transgeneracionales* y ultramodernos.

El término transgeneración se compone del prefijo *trans-*, que significa “al otro lado de”, “a través de”, “paso al lado opuesto”. Es un término que no excluye a ninguna generación sino que, por el contrario, acepta en el texto tanto las generaciones anteriores como las posteriores. Se podría decir, ante todo, que es un término flexible que busca acomodar las exigencias del escritor, nunca clasificarlo, como así ha estado sucediendo con el término generación. El concepto de transgeneración, por lo tanto, debe ser visto y entendido como un vocablo ilimitado en cuanto a su capacidad discursiva, puesto que rebasa los márgenes y las fronteras limítrofes del tiempo, con el único fin de aclimatarse y adaptarse a las demandas del autor.

Recordemos las características de lo que es un poeta transgeneracional:

- 1) Es aquel que no pertenece a ninguna generación en particular. No se reconoce entre sus miembros, ni por el lenguaje poético, ni por su pensamiento. Son poetas, así pues, que rechazan las clasificaciones.
- 2) Busca su propia voz discursiva. No sólo reflexiona sobre la época que le ha tocado vivir, sino que retoma épocas anteriores al mismo tiempo que se adapta a las posteriores. El poeta transgeneracional no nace como tal, sino que se hace, atendiendo al personal estilo de cada uno. Son poetas, con todo, que no tienen por qué haber estado sometidos a las mismas influencias ni a los mismos cambios.
- 3) Rompe con el criterio cronológico. Aquel poeta que comienza a escribir y publicar en otra época diferente a la de sus coetáneos, también es llamado transgeneracional puesto que no se incluye en ninguna época en particular. Es decir, no tienen por qué ser poetas coetáneos, no tienen por qué haber crecido juntos, ni haber tenido una edad infantil común.
- 4) No adopta una actitud beligerante contra el pasado inmediato, ni un rechazo a lo nuevo. No insiste en reflejar en su poesía una ideología establecida.

Con todo, considero que ya no se puede hablar de generaciones entre los postnovísimos cuando el lenguaje generacional del que se sirven está cambiando, cuando el poeta ha logrado adaptar su poesía a épocas anteriores y posteriores con el fin de lograr una voz discursiva propia, cuando hay poetas que no comenzaron a escribir en la misma época que sus coetáneos, aunque se dirijan por la misma senda que los postnovísimos del “ayer” y de “hoy”, y cuando lo que busca el poeta de los ochenta, según el estudio de sus últimas publicaciones, es alcanzar su propio (auto)conocimiento, su propia razón de ser, aquella que radica en la felicidad humana, máxima

de la ultramodernidad. Ésta es, en definitiva, la nueva idea de inteligencia que busca alcanzar un mayor grado de satisfacción y felicidad en el ser humano. La nueva actitud que adopta el poeta llamado de los ochenta.

En la postmodernidad, como señala Gouldner (1973): “feel they live in a twilight of transition between an unsatisfactory present and an unworkable past [...] A world in which conventional social maps are no longer effective, but at a point in time when new ones have yet to be constructed” (327-33). Así, ante la imposibilidad de superar las limitaciones con las que se encuentra el poeta postmoderno, éste comienza a plantearse la vida de manera diferente. Surge, entonces, lo que José Antonio Marina (2004) llama la ultramodernidad, una nueva forma de pensar que tiene como máxima la posibilidad de hacer habitable la realidad.

Según Marina: “La modernidad sostuvo que las buenas salidas eran las mismas para todos. La postmodernidad, escéptica y burlona, dice que vivimos en un régimen de sálvese quien pueda. La ultramodernidad es más cauta, más realista, más esperanzadora y más trabajadora. Piensa que somos protagonistas de una gran creación precaria y aún titubeante, del esfuerzo por constituirnos como una especie de dignidad, que se confiere a sí misma derechos” (63). Así es como afronta el poeta de los ochenta el reto de la felicidad. Alejándose de la irreversible crisis de valores en la que entró la postmodernidad, haciéndole ver al individuo que las sociedades no han perdido el sentido de su destino, que el devenir sí que tiene una finalidad, y que el futuro, como lo planteaba la postmodernidad, no ha muerto, sino que en él —junto con el pasado— se encuentra dicha felicidad. Digamos, ante todo, que los postnovísimos buscan (auto)confirmarse en un ámbito íntimo, privado. El sujeto se afirma como individuo por la vía de los sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales. En la ultramodernidad, por lo tanto, lo que se pone en práctica es el

crecimiento individual del ser humano como medio para sufrir lo menos posible. De ahí que los sentimientos de los postnovísimos, en sus últimas publicaciones, se transformen, se renueven. La vida es ahora una cálida sensación de tranquilidad donde el sujeto se autoconfirma en su aceptación, en su adaptabilidad como individuo. Con todo, lo que se encuentra en la más reciente poesía de los postnovísimos es una celebración y un canto a la vida como símbolo de la renovación interior que han experimentado los poetas.

OBRAS CITADAS

- Agger, Ben. *The Decline of Discourse: Reading, Writing, and Resistance in Postmodern Capitalism*. New York: Falmer Press, 1990.
- Alegre, Alfonso. Entrevista a Joan Brossa. *Suplemento CULTURAS de Diario 16*, 5 de mayo de 1990.
- Amorós, Andrés. *Introducción a la literatura*. Madrid: Castalia, 1979.
- Andreu, Blanca. *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*. Madrid: Ediciones Rialp, 1981.
- . *Báculo de Babel*. Madrid: Ed. Hiperión, 1983.
- . *Elphistone*. Madrid: Visor, 1988.
- . *La tierra transparente*. Madrid: Sial Ediciones, 2002.
- Asensio de Alcántara, Joaquín. *Romances de ciego*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez y compañía, 1865.
- Bannet, Eve Tavor. *The domestic revolution: Enlightenment feminisms and the novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- Barth, John. "The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction". *Atlantic Monthly*, (1980): 65-71.
- Batlló, José. *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, 1977.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and simulation*. Traducido por Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Bautista, Amalia. *Cuéntamelo otra vez*. Granada: La Veleta, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Legislators and interpreters: Modernity, Postmodernity and Intellectuals*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Benegas, Noni y Munárriz, Jesús. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión, 1997.
- Benítez Reyes, Felipe. *Estancia en la heredad*. Rota: Pandero, 1979.
- . "Las tradiciones". *El lugar de la poesía*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1994.

- . *Trama de niebla. Poesía reunida, 1978-2002*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- . "Blanca Andreu. "Báculo de Babel". *Fin de siglo*. Jerez de la Frontera, n.º 8, 1984.
- Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- Bessiére, Bernard. "El Madrid de la democracia: comportamientos culturales y crisol de creación. Realidades y dudas". *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- Bonilla, Juan. "Entrevista a Carlos Marzal". *ABC literario* 8 febr. 1997.
- Borges, Jorge Luis. *El Hacedor (1960)*. Recogido en *Selected Poems*. New York: Penguin Books, 2000.
- . *El otro, el mismo (1964)*. Recogido en *Selected Poems*. New York: Penguin Books, 2000.
- . *Para las seis cuerdas (1965)*. Recogido en *Selected Poems*. New York: Penguin Books, 2000.
- . *Jorge Luis Borges. Selected Poems*. Edited by Alexander Coleman. New York: Penguin Books, 2000.
- . *Jorge Luis Borges: Obra poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972.
- Bousoño, Carlos. "Nuestra posición frente a la teoría de las generaciones". *Épocas literarias y evolución*. Vol. I. Madrid: Gredos, 1981.
- Brooksbank Jones, Anny. "Work, Women, and Family: A Critical Perspective". *Spanish Cultural Studies*. Edited by Helen Graham and Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. 386-393.
- Buenaventura, Ramón. *Las diosas blancas; Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión, 1985.
- Buxán, Alfredo. *Cantar de ciego*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991.
- Cano Ballesta, Juan. (ed.) *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Casado, Miguel. "Seis poetas de las periferias", *Suplemento de Canarias* 7, 8-III-1991.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.
- Castillo, Julia. *Poemas de la imaginación barroca*. Santander: Ediciones Sur, 1980.

- . *Dos poemas*. Madrid: Árdora Ediciones, 2001.
- Castro, Luisa. *Los versos de Eunuco*. Madrid: Hiperión, 1986.
- . *Señales con una sola bandera. Poesía reunida (1984-1997)*. Madrid: Hiperión. 2004.
- Capra, Fritjof. *The Turning Point: Science, Society, and the Rising Culture*. New York: Simon and Schuster, 1982.
- Cixous, Hélène. *On Feminine Writing: A Boundary 2 Symposium*. Verena Andermatt Conley y William V. Spanos (eds.) vol. XII, n° 2 (invierno 1984), pp.9-39.
- Debicki, Andrew. "New Poetics, New Works, New Approaches: Recent Spanish Poetry". *Siglo XX* 1-2 (1990-91): 41-53.
- . *Historia de la poesía española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1997.
- Del Bufalo, Erik. "Derrida: La aporía de la muerte del autor". 18 de noviembre 2004. <<http://lexicos.free.fr/Revista/numero6articulo9.htm>>.
- Díaz de Castro, Francisco. *Sin porqué ni adonde*. Sevilla: Ed. Renacimiento, 2003.
- Dujovne, León. *La concepción de la historia en la obra de Ortega y Gasset*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1968.
- Duras, Marguerite. *Writing*. Cambridge: Lumen Editions, 1998.
- Eire, Ana. "La poesía de la experiencia en la postmodernidad: un acercamiento a la nueva poesía española a través de la obra de Luis García Montero, Miguel d' Ors y Andrés Trapiello". *Hispania* 86.2 (2003): 220-30.
- Fryer, David Ross. *The intervention of the other. Ethical subjectivity in Levinas and Lacan*. New York: Other Press, 2004.
- Gallego, Vicente. *Santa deriva*. Madrid: Visor, 2002.
- . *El sueño verdadero (1988-2002)*. Madrid: Visor, 2003.
- . *Cantar de ciego*. Madrid, Visor, 2005.
- García, Dionisia. *Diario abierto*. Madrid: Trieste, 1989.
- García de la Concha, Víctor. *Poesía española 1935-1975*. Madrid: Ed. Cátedra, 1987.

García Hortelano, Juan. "Los abajo firmantes". Suplemento *CULTURAS de Diario 16*, 21-IV-1990.

García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, 1980.

---. *La generación de los ochenta*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, 1988.

---. "Grupos, tendencias y generaciones en la última poesía española: Algunas reflexiones sobre un falso problema". *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*. Málaga. Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea (2001).

García Montero, Luis. *Y ya eres dueño de un puente de Brooklyn*. Granada: Universidad de Granada, 1980.

---. *El jardín extranjero*. Madrid: Rialp, 1983.

---. *Diario cómplice*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1987.

---. *Poemas de Tristia*. Recogido en *El jardín extranjero*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1987.

---. "La civilización de los poetas (o el lugar de la poesía en la sociedad contemporánea)". *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

---. *Habitaciones separadas*. Madrid: Visor, 1994.

---. *Además*. Madrid: Hiperión, 1994.

---. *Completamente viernes*. Barcelona: Tusquets, 1998.

---. *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid: Editorial Debate, 2000.

---. *Poesía urbana. (Antología 1980-2002)*. Sevilla: Renacimiento, 2002.

---. *La intimidad de la serpiente*. Barcelona: Tusquets, 2003.

---. *Poemas*. Madrid: Visor Libros, 2004.

García Moral, Concepción. *Joven poesía española*. Antología. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.

Gascón-Vera, Helena. "Más allá de la movida: España en los noventa." *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV Aniversario de una colaboración interuniversitaria*. Córdoba: U. Córdoba, 1997.

Giddens, Anthony. *Consequences of Modernity*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990.

- Gimferrer, Pere. *Arde el mar*. Barcelona: El Bardo, 1966.
- Gosling, J. C. B. *Pleasure and Desire. The Case for Hedonism Reviewed*. Clarendon Press: Oxford, 1969.
- Gouldner, Alvin. *For Sociology*. London: Allen Lane, 1973.
- Gram., Helen & Jos Labanyi. *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: University Press, 1995.
- Guillén Acosta, Carmelo. *Poesía española 1935-2000*. Madrid: Casals, 2001.
- Gutiérrez, José. *Ofrenda en la memoria*. Granada: Gutiérrez, 1976.
- Guzmán, Almudena. *Usted*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1986.
- . *Libro de Tamar*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1989.
- . *Calendario*. Madrid: Hiperión, 1998.
- . *El príncipe rojo*. Madrid: Hiperión, 2005.
- Hall, William. *Plato and the individual*. The Hague, Nijhoff, 1963.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1941.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- . "Guía del posmodernismo". *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur editores, 1989.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- . *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Jencks, Charles. *The Post-modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.
- Jiménez Heffernan, Julián. Introducción a Robert Langbaum. *La poesía de la experiencia, el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada, Comares, 1996.
- Jitrik, Noé. "Voces de ciudad". SyC, (pp.7). 1994.
- Jongh Rossel, Elena de. *Florilegium. Poesía última española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

- Knapp, Gerhard P. *The Art of Living*. New York: Peter Lang Publishing, 1989.
- Keefe Ugalde, Sharon. *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo veintiuno, 1991.
- Koyré, Alexandre. *Discovering Plato*. Translated by Leonora Cohen Rosenfield. New York: Columbia University Press, 1960.
- Laín Entralgo, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Madrid: Instituto de estudios políticos, 1945.
- Langbaum, Robert. *The poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: Norton, 1963.
- Lanz, Juan José. "Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982". *Ínsula* 565 (1994).
- Lechado, José Manuel. *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid: Algaba Ediciones, 2005.
- Levinas, Emmanuel. *Time and the Other*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987.
- . *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- . *Ética e infinito*. Madrid: Graficas Rógar, 2000.
- Luque, Aurora. *Carpe noctem*. Madrid: Visor, 1994.
- . *Camaradas de Ícaro*. Madrid: Visor Libros, 2003.
- Lutes, Leasa. *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del Bildungsroman femenino*. New York: P. Lang, 2000.
- Lyon, David. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Lyotard, Jean Francois. *La postmodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- Lledó, Emilio. *El epicureísmo: Una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*. Madrid: Taurus, 2003.
- Mainer, José Carlos. *De Postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Ed. Crítica, 1994.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia, 1983.
- Mariás, Julián. *Literaturas y generaciones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- . *La estructura social*. Madrid: Sociedad de Estudios y Comunicación, 1967.

- . *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente, 1967.
- . *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- . *La felicidad humana*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- . *Generaciones y constelaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- . *Mapa del mundo personal*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Marina, José Antonio. *Crónicas de la ultramodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Martín Pardo, Enrique. *Nueva poesía española*. Madrid: Hiperión, 1971.
- Martínez de Merlo, Luis. *Alma del tiempo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1978.
- Martínez Ruiz, Florencio. *La nueva poesía española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1971.
- Marzal, Carlos. *El último de la fiesta*. Sevilla: Renacimiento, 1987.
- . *La vida de frontera*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.
- . "Las tradiciones". *El lugar de la poesía*. Diputación provincial de Granada: Granada, 1994.
- . *Los países nocturnos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1996.
- . *Metales pesados*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- . *Fuera de mí*. Madrid: Visor Libros, 2004.
- Mateo Gambarte, Eduardo. *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Megill, Allan. *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Medina, Alberto. "De la emancipación al simulacro: la ejemplaridad de la transición española". *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Biblioteca nueva, 2002.
- Montero, Rosa. "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change". *Spanish Cultural Studies*. Edited by Helen Graham and Jo Labanyi. New York: Oxford University Press, 1995. 315-320.
- Munárriz, Jesús. *Veinticinco poetas españoles jóvenes*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2003.
- Muñoz, Luis. *El lugar de la poesía*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1994.

- Olivio Jiménez, José. "Nueva poesía española (1960-1970)". *Ínsula*, 288, noviembre 1970.
- Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo: Esquema de las crisis*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- . *España invertebrada: bosquejo de algunos pensamientos históricos*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Ostuni, Ricardo. "El tango. Borges en diálogo con Roberto Alifado". *Borges y el tango*. Buenos Aires: Ediciones Proa S.A., 2000.
- Pariente, Ángel. *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*. Sevilla: Renacimiento, 2003.
- Pérez del Solar, Pedro. "Vidas ejemplares. Algunas aproximaciones desde la historieta a la modernidad de los 80". *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Biblioteca nueva, 2002.
- Picó, Josep. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 2002.
- Platón. *La República. Diálogos (Gorgias, El banquete, Fedón)*. Traducción Francisco Márquez. Madrid: Edimat Libros, 2004.
- Pozanco, Victor. *Nueve poetas del resurgimiento*. Barcelona: Editorial Linosa, 1976.
- Prado, Benjamín. *Ecuador (Poesía reunida 1986-2001)*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2004.
- Prieto, Antonio. *Espero del amor y la muerte. Antología de poesía española última*. Madrid: Azur, 1971.
- Romero López, Dolores. "Luis García Montero: Garcilaso 1991". *100 años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*. Bern: Editorial científica europea, 2001.
- Rosenau, Pauline Marie. *Postmodernism and the Social Sciences. Insights, Inroads, and Intrusions*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Salvago, Javier. *La destrucción o el humor*. Sevilla: Calle del Aire, 1980.
- . "Las tradiciones". *El lugar de la poesía*. Granada: Diputación provincial de Granada, 1994.
- Sánchez Rosillo, Eloy. *Páginas de un diario*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1981
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1955.

- Scarano, Laura. "La retórica posmoderna del desencanto. Poéticas españolas de las últimas décadas". *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 18 (1993): 205-219.
- Schopenhauer, Arthur. *The pessimist's handbook. A collection of popular essays*. Translated by T. Bailey Saunders. Edited with an introd. by Hazel E. Barnes. Lincoln: University of Nebraska Press, 1964.
- . *El arte de ser feliz*. Traducción de Ángela Ackermann Pilári. Barcelona: Herder Editorial, 2000.
- Selden, Raman. et al. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- Siles, Jaime. *Génesis de la luz*. Málaga: El Guadalhorce, 1969.
- Subirats, Eduardo. *Intransiciones: crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- . "Transición y espectáculo". *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Ed. Eduardo Subirats. Madrid: Biblioteca nueva, 2002.
- Surrey, Janet. L. "The Self-in-Relation: A Theory of Women's Development". *Women's Growth in Connection*. New Cork: The Guilford Press, 1991.
- Susanna, Álex. "El lugar de la poesía". *El lugar de la poesía*. Edición de Luis Muñoz. Granada: Diputación provincial de Granada, 1994.
- Torre, Guillermo de. *Doctrina y estética literaria*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970.
- Tusón, Vicente. *La poesía española de nuestro tiempo*. Madrid: Anaya, 1990.
- Valverde, José María. "La generación de 1936, casi desde dentro", *Symposium*, verano 1968.
- . *El barroco: una vision de conjunto*. Barcelona: Ed. Montesinos, 1981.
- Versluys, Kristiaan. *The poet in the City: Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States, 1800-1930*. Tubinga: Gunter Narr, 1987.
- Vidal Claramente, M^o Carmen África. "Y... ¿Después de la postmodernidad? La escritura fmenina". *Y después del postmodernismo ¿qué?*. Barcelona. Ed. Anthropos, 1998.
- Villena, Luis Antonio de. *Sublime solarium*. Madrid: Azur, 1971.
- . *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986.
- . *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*. Madrid: Visor, 1992.

- . *10 menos 30: la ruptura interior en la poesía de la experiencia*. Valencia: Editorial Pretextos, 1997.
- . “Estilos en la generación del 80”. *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*. Málaga. Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea (2001).
- Volosinov, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trad. Ladislav Matejka and I. R. Titunik, New York: Seminar Press, 1973.
- Wellek, René & Austin Warren. *Theory of literature*. New York, Harcourt, Brace & World, 1956.
- William Hall, Robert. *Plato and the individual*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1963.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Cambridge University Press, 1995.
- Yanke, Germán. “Una herencia complicada”. *El lugar de la poesía*. Edición de Luis Muñoz. Granada: Diputación provincial de Granada, 1994.
- Zaldívar, María Inés. *La Mirada erótica: Gonzalo Millán / Ana Rossetti*. Santiago de Chile: Ril Editores, 1998.

APÉNDICE

ENTREVISTAS A FELIPE BENÍTEZ REYES, LUISA CASTRO, VICENTE GALLEGO, LUIS GARCÍA MONTERO, CARLOS MARZAL, BENJAMÍN PRADO Y ANNA ROSSETTI

FELIPE BENITEZ REYES

1. ¿Qué es para usted una generación literaria?

Creo que en principio hay que distinguir entre generación y grupo generacional. El grupo es una actuación voluntaria o bien casual sobre la generación. Las generaciones vienen por sí solas, por la propia mecánica temporal, y los grupos son asociaciones electivas dentro de esa fatalidad temporal que es una generación. Digamos que la generación te viene dada y el grupo lo eliges tú, al menos hasta cierto punto.

2. ¿Considera que el término generación está bien aplicado a los poetas de los ochenta?

Me temo que sí. Cambian los referentes, cambian los modos de vida, cambian los parámetros sociales, los parámetros morales, estéticos... La idea de coherencia generacional no va unida a un concepto de homogeneidad generacional. Es decir, en literatura los grupos y las generaciones cobran sentido y cobran coherencia precisamente a partir de su heterogeneidad. Y cuanto más heterogéneo sea el grupo, más sentido tiene como tal. Esa es una paradoja inevitable. Entonces, poetas que tienen unas tradiciones distintas, poetas que tienen un concepto distinto del poema, acaban formando una especie de núcleo que marca decisivamente la literatura de una época. Creo que en literatura nunca se debe hablar de corrientes. Las corrientes siempre las marcan los nombres propios. Son unos nombres propios los que generan una corriente, y no hay ninguna

corriente que por sí sola sea capaz de generar nombres propios. Luego vienen los epígonos y todo eso. Pero el punto de partida es siempre, insisto, el nombre propio.

3. ¿Por qué los poetas de los ochenta retoman con tanta insistencia la tradición clásica?

Bueno, supongo que es ineludible que un poeta se sitúe en un lugar determinado de la tradición. Y creo que no se trata de un acto electivo, sino de una fatalidad. Todo el mundo debe situarse en un momento histórico, mirar hacia atrás y decir de dónde vengo y hacia dónde quiero ir. Me parece fundamental, y no sólo conveniente sino inevitable. Las tradiciones por sí mismas no existen como tales, cada cual se crea su propia tradición, y es una tradición configurada a la carta. Todo escritor, por fuerza, es una especie de monstruo de Frankenstein. Es decir, tiene una mano simbolista, tiene una cabeza barroca, tiene una mano izquierda modernista, tiene un antebrazo surrealista... Creo que la configuración de ese monstruo es el que hace que se configure luego un monstruo único, intransferible y diferenciable de todos los demás. La tradición se elige. Estamos obligados a elegirla. La imagen del poeta adánico resulta más bien impensable. Todos escribimos desde una historia de la literatura, no desde el vacío, y por eso tenemos que inventarnos nuestros orígenes. Es como trazarte tu propio árbol genealógico. Y situarte en tu rama, y lo que brote de esa rama, si algo brota, es ya cuestión del azar, pero uno puede elegir, ya digo, en qué lugar se sitúa y puede establecer no el punto de llegada, pero sí el punto de salida.

4. ¿Se considera un poeta postmoderno?

El concepto de postmodernidad me resulta un poco difuso y sobre todo bastante engañoso. La postmodernidad de hoy será una antigüedad en el mañana. Es posible que haya un ligero factor

de arrogancia en el hecho de hablar de postmodernidad. Las modernidades son siempre sucesivas y es un proceso imparable. Hablar de postmodernidad puede constituir un leve error de perspectiva histórica. Quizá sería más sensato hablar de presente estético y de presente artístico que de postmodernidad. Para mí el prefijo post- es inoperante en este caso.

5. ¿Observa algún cambio en los últimos libros publicados por los poetas de los ochenta?

Sí, y es un cambio lógico, acorde con una evolución personal. Cuando uno tiene veinte años, escribe con arreglo a esa edad y a las experiencias de esa edad. Con el paso del tiempo, es natural que cambien no sólo los intereses estéticos, sino también el punto de vista moral sobre las cosas y sobre uno mismo, sobre la propia realidad. Lo que ocurre es que, mientras las obras están en marcha, mientras no son obras cerradas, tendemos a ver cambios, pero luego, cuando una obra ya está cerrada, bien por liquidación del negocio o bien por defunción del propietario, la obra empieza a adquirir coherencia, y los cambios no son ya tales cambios, sino estadios.

6. ¿En qué lugar considera que se encuentra el lector en la época de los ochenta?

Hablar del lector como una categoría uniforme es un error. Cada lector es distinto y constituye un mundo de intereses diferentes, y sobre todo para el autor el lector es un ente desconocido. Nunca sabes qué es lo que espera un lector de ti y, sobre todo, nunca puedes saber qué es lo que espera encontrar el lector de ti, sino qué es lo que encuentra finalmente. Eso es un misterio. Decía Nabokov que el lector ideal es la persona que el autor ve afeitarse cada mañana en el espejo. Uno tiene que hacer una especie de extraño desdoblamiento entre autor y lector. Uno tiene que analizar lo que escribe poniéndose en el papel del lector, de un lector. Creo que ese es uno de los procesos fundamentales de la escritura, esa capacidad de desdoblamiento.

7. ¿Qué es lo que más admira de la poesía de los noventa?

Tengo la suerte de poder admirar a algunos poetas jóvenes que además son amigos míos. Creo que uno de los aspectos más admirables de la poesía de los noventa es ese afán de hacer una poesía que se desvincule un poco de la que hemos hecho nosotros, a veces incluso a costa de sus convicciones estéticas. Creo que esa búsqueda acabará en algún sitio.

8. ¿Cómo definiría la poesía de los noventa?

Una poesía variada, donde hay unos determinados nombres que aportan unos registros nuevos y otros que escriben todavía desde el vacío, intentando buscar su voz, intentando encontrar su registro. En todas las generaciones ocurre lo mismo. Aunque luego lo que se impone son los nombres propios más que las corrientes o que los propósitos y programas generacionales. Cuando surge una voz que es capaz de hacer una marca significativa en la poesía, eso es lo relevante. Lo demás son sólo preámbulos y estrategias.

9. ¿Cómo se relaciona tu propia producción con la de estos nuevos poetas?

He intentado hacer lo que he podido del mejor modo posible. No hay más historia que esa. Llega un momento en que uno se convierte en una especie de autista. No te sientes integrado en movimientos generacionales, ni en una dinámica de generaciones, ni de estéticas, sino que solamente te preocupa hacer lo que crees que tienes que hacer. Ya no te planteas macroparámetros literarios. Llega un momento en que uno lo único que procura es ser coherente y, en la medida de lo posible, honrado consigo mismo.

LUISA CASTRO

1. ¿Qué es para usted una generación literaria?

Una generación literaria puede ser un grupo de escritores que comparten una estética, una sensibilidad común. Sin embargo, eso es algo que es obvio porque todos somos hijos de nuestro tiempo y no puedes diferenciarte mucho de tu vecino realmente, pero las diferencias entre unos y otros a veces son cruciales. Son las diferencias las que nos definen más que aquello que nos hace iguales o semejantes. ¿Qué es una generación? Según Ortega las generaciones se relevan cada 15 años. En mi caso yo me siento partícipe de una generación que somos los escritores que empezamos a publicar en los ochenta y que desarrollamos y empezamos nuestra época de madurez, o de maduración en los noventa y que ahora comienzos del siglo XXI estamos ya empezando a ser referente para la gente muy joven. Para mí sin embargo, la palabra “generación” me transmite mucha responsabilidad. Creo que hay que huir de las generaciones para poder seguir evolucionando, no te puedes quedar en ese cajón.

Mi referente cuando escribo no son mis próximos, no es la gente que está cercana a mí sino que son autores extranjeros, de otras culturas muchas veces, y mi producción se ha ido alimentando de muchas fuentes, no sólo de la literaria, y verdaderamente mi labor y mi trabajo lo he ido construyendo y levantando bastante en soledad. No he sentido que tuviera una dinámica de grupo, no siento que mi obra dialogue con mis contemporáneos, aunque quizás sí con las mujeres que en ese momento empezábamos a escribir y a sacar la cabeza. Creo que hay mujeres en España, escritoras desde Clara Janés, Fanny Rubio, Blanca Andreu, Lola Velasco, Almudena Guzmán, Amaria Iglesias que estaban escribiendo cosas que a mí me abrían ventanas y me estimulaban para escribir. Y hombres también, pero ya lo descubrí más tarde.

2. ¿Considera que el término generación está bien aplicado a los poetas de los ochenta?

Bueno, yo creo que en los ochenta existe y se da sobre todo una puesta en marcha de obras concretas de personas individuales que por un motivo o por otro irrumpen en el sistema literario por su propio pie, que no están amparados por ninguna sociedad literaria, y eso sí, a partir de un momento estos autores, no todos pero una parte, forman como una especie de grupo que excluye lo demás, con una especie de planteamientos teóricos ideológicos apriorísticos que implican a la moral y a la política, y que mezclan todo esto con la idea de “valor” o “canon literario”. Se produce entonces una especie de estúpida red de ovejas, amistades, cacicadas...muy propias en un país no democrático, y de uno democrático también, pero un poco atrasado, como lo es verdaderamente España en lo que se refiere a sus representantes culturales. A mí estos grupos aglutinantes, repartidores de influencia, nunca me han interesado, en absoluto. Son secantes, y proceden siempre de gente muy mediocre, que necesita de un aparato ideológico para excluir a los demás. O sea, tú puedes exponer libremente tu planteamiento, el que quieras pero no es posible que tu planteamiento sea excluyente de los otros, eso es fascismo. Eso es todo lo contrario a la creación. Es todo lo contrario a la literatura. Es deseo de poder, nada que ver con la creación, la educación o el diálogo.

3. ¿Por qué los poetas de los ochenta retoman con tanta insistencia la tradición clásica?

Yo no lo vivo así, a mí me interesó en su día, y me sigue interesando mucho un poeta como Jorge Manrique que es anterior al Renacimiento y al Siglo de Oro. Me interesan mucho poetas del siglo XIX, Quevedo me interesó como poeta, Góngora no. El Modernismo no. Me interesó Juan Ramón Jiménez, me interesa menos Machado. Son autores concretos a los que por tu propia sensibilidad te vas orillando, no hay cosas en bloque de las que esté a favor o en contra.

4. ¿Se considera una poeta postmoderna?

Yo no. Yo no me considero una poeta postmoderna. Yo creo que la postmodernidad es algo que tiene que ver con la repetición de modelos previos mas la ironía o la vuelta de tuerca, y si tú sumas tradición más relectura de la tradición te sale un juego. Un juego literario, eso es la postmodernidad. Yo no me considero una postmoderna, yo no estoy jugando cuando escribo, no me estoy entreteniendo ni haciendo ver lo inteligente o lo ingeniosa que soy, o lo bien que manejo el lenguaje. Yo el lenguaje me lo tomo patéticamente en serio. Estoy tratando de entender el mundo, ordenarlo con los recursos que tengo y con la tradición que tengo a la espalda, claro, pero siempre son autores que no se “separan” de su instrumento, que están atrapados en el juego del lenguaje, que no se ríen de él y que lo intentan dignificar y llenar de sentido.

5. ¿Observa algún cambio en los últimos libros publicados por los poetas de los ochenta?

Yo creo que estamos en un gran error porque se sigue leyendo más a gente porque está más en los medios y porque se promociona mejor, pero realmente esa gente no es influyente porque es transmisora de unas repeticiones sin mucho interés. Hay autores en cambio que se leen menos y se conocen menos aparentemente pero que están influyendo poderosamente por abajo. Porque hay un río subterráneo que es el de la autenticidad poética: su cauce siempre llega a buen puerto.

6. ¿En qué lugar considera que se encuentra el lector en la poesía de los ochenta?

Esto es la esencia de la poesía, muchísimo más que de la narración. La poesía tiene que ser elíptica para que sea poesía y eso también implica el concepto de velocidad. Cuando tú escribes un poema pareciera que tienes que resumir muchas cosas porque un poema es una unidad breve

de significado y de intención, y cuando tienes que resumir y simplificar mucho has de ir a lo esencial, entonces entre un verso y otro puede haber muchos versos que necesariamente tiene que elaborar el lector. Un mal poeta es el que no deja al lector ninguna alternativa para elaborar su propio poema. Te lo planta ahí, y ya está. No hay ambigüedad, no hay duda, no hay autocrítica. Hay muchos ejemplos de poetas que no dejan ni un resquicio a la imaginación.

7. ¿Qué es lo que más admira de la poesía de los noventa?

Una cosa que me admira es una actitud de reconocimiento hacia lo que les precede que creo que es muy positiva porque todos escribimos sobre aquello que hemos leído, y la gente de los noventa es una gente muy clara en ese sentido, que se manifiesta sobre todas sus lecturas y eso es muy interesante. Saben que son parte de un proceso en marcha. Yo me siento parte de los noventa, de hecho, el eclecticismo y el cruce de influencias y tradiciones es la base de mi trabajo. Yo lo he aplicado siempre porque cada estilo o cada brecha que abres en la materia que quieres tratar, encuentras una faceta diferente de esa misma materia.

8. ¿Cómo definiría la poesía de los noventa?

No la he estudiado. La verdad, he ido leyendo cada vez menos cosas de gente joven, y lo que conozco lo conozco por casualidad, de refilón, porque lo he oído en algún encuentro o en algún festival.

9. ¿Cómo se relaciona su propia producción con la de estos nuevos poetas?

En Galicia, por ejemplo, y en Madrid o Cataluña, yo me voy encontrando ahora con gente muy joven que me dice lo mucho que les ha influido algún libro mío, y eso es una satisfacción

enorme, pensar que has llegado a conseguir, aunque sólo sea de lejos, algo parecido a lo que conseguían los poetas mayores conmigo: hacerme escribir, estimularme y seguir investigando, experimentando. Yo debería de aprender más de ellos, de los poetas que están empezando, pero es verdad que me cuesta cada vez más separarme de mis poetas de cabecera, de los muertos. Creo además que es lógico que todos miremos hacia delante, los más jóvenes nos miran a nosotros, los que andamos por los treinta y tantos, y nosotros es lógico que miremos también adelante, hacia los mayores, los que más saben: Valente, Gamoneda, Joan Margarit, sólo por poner tres ejemplos de poetas que me gustan mucho. Yo oigo cosas que me parecen muy malas y oigo otras que me parecen muy buenas, como siempre. Yo creo que todos formamos parte del mismo presente y que dentro de unos años se sabrá qué poetas verdaderamente son genuinos, importantes y sólidos. Estamos demasiado apolonizados. Yo creo que los ochenta inicialmente abrió la brecha con muchos temas y que luego esos temas han ido evolucionando y han ido aportando cosas nuevas. A la gente que empieza hay que dejarla crecer. Si las cosas se les ponen demasiado fáciles los estropeas, los conviertes en poetas vacíos, apropiacionistas.

VICENTE GALLEGO

1. ¿Qué es para usted una generación literaria?

Una construcción teórica que tiene cierta utilidad a la hora de enseñar literatura a los alumnos universitarios y que ayuda a vender a los poetas por paquetes. Para mí, una generación literaria es a la literatura lo mismo que un cajón de naranjas respecto de la fruta, un mero continente, un medio de transporte y almacenamiento, poco más. Las generaciones están llenas de individuos

que las nutren con sus libros y poemas, y es ahí, en los poemas, donde se cuece y paladea la verdadera poesía.

2. ¿Considera que el término generación está bien aplicado a los poetas de los ochenta?

Dejemos que los críticos hagan su trabajo, yo tengo bastante con escribir algún poema de vez en cuando.

3. ¿Por qué los poetas de los ochenta retoman con tanta insistencia la tradición clásica?

Un poeta de verdad nunca sabe el porqué de lo que hace. Yo diría que su labor es más bien la de dejarse hacer, la de estar abierto a la voluntad de la poesía. Por lo tanto, contestar a esa pregunta me parece tarea inabordable. Por otra parte, ¿qué poeta, de uno u otro modo, no recurre constantemente a la tradición? La tradición es la madre de todos, unos le toman un pétalo a esa flor y otros prefieren el tallo o la corola, pero la flor siempre permanece entera para el que viene detrás, encandilado por su aroma. Sin tradición no se explica el más vanguardista de los poetas. Y no veo que mi generación sea más amiga de los clásicos que la del veintisiete, o la del cincuenta, o cualquier otra.

4. ¿Se considera un poeta postmoderno?

Primero tendría que saber qué significa exactamente postmoderno, ese palabro que, por lo visto, sirve para designar casi cualquier cosa. Me considero un poeta, ya es bastante. Ni siquiera todos los lectores que se acerquen a mis poemas coincidirán conmigo en esa certeza. Dejémoslo en poeta sin más, porque un poeta debe aspirar, como el yogui, a abolir las coordenadas de espacio-

tiempo y a instalarse en el tiempo sin tiempo de la eternidad. Ese es el reto. Luego, cada cual se queda donde se lo permite su fortuna.

5. ¿Observa algún cambio en los últimos libros publicados por los poetas de los ochenta?

En cada libro de verdad encuentro cambios, el eterno cambio de la búsqueda honesta, el cambio que llega porque sí, sin dirigismos ni programas. La poesía es aventura del saber y del sentir, es estar siempre dispuesto a ir un poco más allá, hasta donde el verso nos lleve. En ese viaje, los poetas de mi generación, como los de cualquiera, han llegado a lugares muy diferentes, y aún están en el camino. Quién sabe dónde se hallará el día de mañana.

6. ¿En qué lugar considera que se encuentra el lector en la poesía de los ochenta?

Supongo que en el de siempre, en el de aquel que busca ese tipo muy especial de sabiduría que brota de la emoción. El lector de poesía es siempre el mismo, un gozador, un sensitivo, un espíritu abierto, una rareza.

7. ¿Qué es lo que más admira de la poesía de los noventa?

Admiro a muchos poetas de los noventa, pero no sé muy bien qué cosa sea la poesía de esa década, como la de cualquier década. Durante esos años han publicado libros Ángel González, Brines, Villena, Colinas, Marzal, Luis Muñoz, Oliván, gente de todas las edades y tendencias; así pues, ¿qué es la poesía de los noventa? Cada vez veo con más claridad que lo busco de la poesía, ese hondo escalofrío, se encuentra sólo en los poemas concretos, en aquellos versos que nos raptan y nos elevan.

8 ¿Cómo definiría la poesía de los noventa?

Esta pregunta queda contestada en la anterior.

9. ¿Cómo se relaciona su propia producción con la de estos nuevos poetas?

Las relaciones vienen siempre a posteriori, cuando alguien está escribiendo me parece imposible que tenga en mente cualquier otra meta que la de dejarse poseer por el poema. Luego, cuando se publican los libros, son los críticos los que dictan cátedra y relacionan. Nuestros nuevos poetas, los que he podido leer, están haciendo su apuesta, creciendo y madurando. Y ya veo entre ellos a esos que no deben faltar para la buena salud de nuestro idioma.

LUIS GARCÍA MONTERO

1. ¿Qué es para usted una generación literaria?

El concepto de generación me parece peligroso sobre todo como se ha empleado en los últimos años de la literatura española. Un concepto teórico que a veces ha supuesto que se corte tajantemente en el tiempo un fluir mucho más amplio, que es el fluir de la poesía o de la literatura. Yo no creo que existan generaciones tajantes, ni que se pueda parcelar cada quince años el panorama literario. A mí me parece que hay una unidad clara en la poesía española contemporánea a partir, sobre todo, del romanticismo. El concepto de generación tuvo fortuna por la situación especial de la mentalidad española en torno al 98 y a la generación del 27, y después eso ha hecho que se quiera seguir estudiando la literatura dividida por generaciones. Incluso ha habido poetas que han confundido la creación literaria con la creación de actualidad literaria, y han pensado que para triunfar deberían constituirse en generación y hacerse fotos

como se hicieron los poetas del 27. Eso me parece que está fuera de lugar. En mi experiencia concreta, escribir significa formar parte de una tradición y, en ese sentido, por ejemplo, mi cercanía con autores como Antonio Machado, o como Luis Cernuda, o Gil de Biedma es muy fuerte y es, precisamente, el escoger una tradición parecida la que a mí me ha acercado a algunos poetas que tienen mi edad. Una cosa que me parece bien de los años ochenta fue la idea clara de que no se trataba de empezar de la nada, ni de romper con el pasado, ni de constituirse novedad absoluta y radical, sino todo lo contrario, en dialogar con el pasado y con gente de otras generaciones. En ese sentido hay una amistad estrecha con algunos de los poetas del cincuenta. Nosotros estuvimos más interesados en reivindicar a los del cincuenta que en negar un pasado inmediato, y eso me parece importante. Teóricamente el concepto de generación es un peligro porque de una parte ofrece algunas funciones, ya que recuerda que el escritor no nace en la nada, sino que pertenece a un momento histórico y que hay preocupaciones compartidas en un momento histórico. Por otra parte, me parece un peligro cuando se utiliza como método para estudiar la literatura y corta el fluido más amplio de la literatura.

2. ¿Considera que el término generación está bien aplicado a los poetas de los ochenta?

Seguramente no, porque nosotros coincidimos en una serie de cosas, por ejemplo cuando yo empecé a escribir en Granada, empecé muy preocupado. Por una parte, por mi militancia política en torno al partido comunista y, por otra, por mi gusto por la buena poesía, y mucha de la poesía que se hacía en el anti-franquismo era muy mala poesía. Se hacía también muy buena poesía pero había gente que se sentía justificada por la justicia de lo que defendía para publicar malísimos versos, y se hacían unos panfletos infames. A mí me interesaba participar en la lucha política, pero no me sentía muy a gusto con muchos de los panfletos que habían. En ese sentido

me vino muy bien las clases que yo recibí en Granada del profesor Juan Carlos Rodríguez, que es un discípulo de Altusser y, por otra parte, el pensamiento poético de Antonio Machado que planteaba en muchos de sus escritos que la renovación poética no venía por búsquedas formales exteriores ni por originalidades que pasaban rápido, sino por un cambio profundo en los sentimientos porque los sentimientos pertenecían a la historia. Y entonces, con un grupo de amigos que teníamos parecidas preocupaciones empezamos a hablar de otra sentimentalidad. Otra sentimentalidad que es un concepto muy machadiano al intentar indagar en la educación sentimental, y ver como se podía cuestionar la tradición sentimental para formular esa nueva sentimentalidad que justificase una nueva concepción del yo. A partir de ahí nos acercamos a la poesía de Machado, del grupo poético del cincuenta. Nos alejamos de un esteticismo que tampoco me gustaba mucho porque al igual que no me gustaban los panfletos políticos, tampoco me gustaba un panfleto culturalista o semiológico. Empezamos a recuperar una cierta poesía desprestigiada entonces en la posguerra española, estábamos más de acuerdo con un tratamiento y una elaboración de un lenguaje más cotidiano, lo más rigurosamente posible que con la inmersión de un lenguaje ajeno a la realidad. Y todo ese tipo de preocupaciones después también me unieron a otros poetas de fuera de Granada, que son poetas que después se han englobado bajo el concepto de poesía de la experiencia. Pero a mí el concepto de generación me falla por dos motivos: En los años ochenta escribe mucha gente y de manera muy variada y hay gente que es de mi gusto y gente que no me interesa nada porque sigue manteniendo el esteticismo o es más partidaria de una utilización irracionalista de la poesía, y todos esos forman parte de los ochenta. Sin embargo, yo no me siento cercano a ellos. Y por otra parte, dentro del grupo de amistades podríamos encontrarnos de pronto con gente que tenía otra edad, que tenía la edad de los novísimos y, sin embargo, no participaba del esteticismo, del culturalismo, o incluso que eran

poetas, como Jaime Gil de Biedma o Ángel González, que pertenecen al grupo poético del cincuenta. Por ejemplo, un íntimo amigo mío fue Rafael Alberti, sobre el que yo hice la tesis doctoral y que a mí me ayudó mucho y me enseñó mucho y Rafael Alberti había nacido en 1902. De manera que en ese sentido el concepto de generación en mí no me funciona mucho.

3. ¿Por qué los poetas de los ochenta retoman con tanta insistencia la tradición clásica?

Quizá porque en España por primera vez se pone en cuestionamiento la mirada vanguardista. La historia española que fue muy accidental por la dictadura produjo muchas normalidades y una de ellas fue la de pensar en un momento determinado, y quizás por reacción a la mala poesía social, que lo único moderno era seguir manteniendo la mirada vanguardista. En Europa había ya una reflexión generalizada sobre el tema, después a eso se le dio el nombre de postmodernidad, que desde un punto de vista progresista a mí me interesa. Yo creo que las vanguardias fueron fundamentales en el desarrollo del arte contemporáneo, pero tienen su historia como cualquier movimiento, y lo que valía en el año 1900 no tenía por qué ser la única forma de ser moderno en el año 1980. Entonces, reconociendo la importancia de las vanguardias, sin embargo, ya no había por qué mantener la fidelidad vanguardista, creyendo que la única manera de ser moderno era mantener esa mirada vanguardista. Yo pongo casi siempre la comparación en arquitectura con una iglesia o con un edificio religioso. A mí no se me ocurre poner en duda la belleza de la catedral de Burgos, lo que ocurre es que yo ya no entro en la catedral con la mirada de un fiel. Me pasa lo mismo con las vanguardias, respeto mucho todo lo que aportaron, he aprendido mucho de ellos, en mi poesía creo que hay utilización de recursos vanguardistas pero ya no tengo la fidelidad vanguardista que cree que debe negar la tradición. Ahora, me interesa mucho más dialogar con la tradición y escoger mi propia tradición, que podría venir desde Garcilaso, pero en

concreto con la poesía de la modernidad y a partir de la puesta en crisis de la ilustración que hizo el romanticismo, pues tiene que ver con una reflexión moral sobre la propia individualidad y sobre el mundo, y en ese sentido para mí, cierta poesía de Rafael Alberti, o de Antonio Machado, o de Luis Cernuda me definía mucho más que la negación de la tradición.

4. ¿Se considera un poeta postmoderno?

Sí, me considero un poeta postmoderno porque creo que la postmodernidad es un fenómeno complejo pero que nos define bien, y que a mí me define. Incluso a la hora de reivindicar una nueva lectura de la modernidad, y de defender valores de la modernidad que a mí me parecen imprescindibles y que ahora están en crisis. Creo que hay que hacer esa reivindicación y esa defensa desde la conciencia de que la modernidad ha tenido su historia y en ese sentido vivimos a partir de una serie de sueños que han demostrado sus posibilidades pero también sus cicatrices, sus ilusiones y sus peligros y, en ese sentido, mantener la fe del carbonero en muchos sueños que han salido mal, pues me parece peligroso, o seguir creyéndome moderno en algunas ilusiones que se han degradado, se han diluido o que han desaparecido pues también me parece peligroso. Yo creo que estamos pensando la modernidad una vez que la modernidad ha demostrado cuál es su ciclo, cuáles son sus peligros y cuáles han sido las barreras de la modernidad a las que hemos renunciado, y estamos pagando una factura por eso. En ese sentido yo me siento postmoderno. Como en cualquier momento histórico, hay distintas lecturas. Yo creo que se puede hacer una lectura progresista de la modernidad y de la postmodernidad, y yo me identifico con esa gente que también está intentando hacer una lectura progresista de la postmodernidad.

5. ¿Observa algún cambio en los últimos libros publicados por los poetas de los ochenta?

Observo cambios pero no se pueden caricaturizar mucho porque a veces las recetas son engañosas. Y son, entre otras cosas, los cambios que se deben también a la edad. No es lo mismo escribir con veinte años que con cuarenta y cinco años y, sobre todo, cualquier poeta se siente incómodo a la hora de repetir lo que ya ha hecho. Y son poetas que están en la evolución de su vida, de su formación, de su cambio de preocupación que va con el cambio de edad. Entonces, en ese sentido, sí noto cambios. Al decir que hay un peligro de caricaturización lo digo porque a veces pueden decir, bueno es que antes eran mucho más realistas y ahora les interesa más lo espiritual. Si yo leo la poesía de Felipe Benítez Reyes, cuando se habla de él como poeta de la experiencia es relativo, porque él en los años ochenta escribe libros llenos de tradición simbolista, que tienen un mundo muy propio, y que van más allá del simple realismo barato. Entonces en ese sentido no vale decir que ahora se han cansado del realismo y están escribiendo otra cosa, porque su poesía de los años ochenta es también muy rica y llena de simbolismo. En este sentido es muy notable la evolución que tienen autores como Carlos Marzal o Vicente Gallego, que están intentando hacer una poesía más celebratoria, más himnica. Bueno, todos vamos cumpliendo años, no vamos a repetir lo que ya está escrito, cambiamos, y por lo tanto, nuestra literatura cambia y cualquier poeta vivo, dentro de la unidad de su mundo, tiene una evolución como la tuvo el Rafael Alberti de *Marinero en Tierra* a *Sobre los ángeles*, o de *Sobre los ángeles* a *A la pintura*. Yo no creo que una etapa sirva para invalidar otra y tampoco me gustan las caricaturas de decir, una es buena y otra es mala. Y en el caso de los poetas de la experiencia, yo creo que la calidad de la literatura de Jon Juaristi o de Felipe Benítez Reyes, o de Carlos Marzal o de Vicente Gallego, no es simplemente el abandono del realismo a la espiritualidad sino que su realismo está lleno de matices y de penetraciones.

6. ¿En qué lugar considera que se encuentra el lector en la poesía de los ochenta?

Me parece que una reflexión sobre el lector es importantísima, y eso lo recibimos en buena parte de todas las reflexiones de gente como Jaime Gil de Biedma. Es curioso que sean los acusados poetas de la experiencia los que con más interés se hayan planteado, desde un punto de vista teórico, la diferencia que hay entre un personaje biográfico y un personaje literario, como cuando uno habla de uno mismo que no está hablando de lo que le pasa todos los días, como si fuera un notario, sino que está haciendo literatura y ficción, y que la poesía es un género de ficción, y que la naturalidad del personaje es algo que se consigue en el texto, no es una invasión de la vida real en el texto. Y en ese sentido, la elaboración del personaje literario me parece que también significa la invención del lector, porque el personaje literario es como el texto, un territorio intermedio entre un autor y un lector, y es el que representa el pacto entre un autor y un lector. Elaborarse como personaje no significa sólo hacer acto de presencia, sino saber cuando uno tiene que borrarse. Al configurarse como personaje también hay que borrar todos esos elementos de lo anecdótico, de lo real, que ocupan excesivamente el texto y que impiden que un lector pueda entrar en el texto, porque si el autor con su propia experiencia biográfica ocupa de lleno el texto, después el lector no tiene donde entrar y rebota. Entonces, la elaboración de un personaje es tanto hacer presente una experiencia como borrar parte de tu propia biografía para dejar los huecos que pueda habitar el lector, y convertirte en un modelo significativo de algo que trasciende tu propia realidad. Y en ese sentido me parece que la intención de un personaje literario es también una reflexión muy interesante sobre el lector. Por ejemplo, yo he aprendido de ellos y tengo claro que uno siempre escribe para un lector ideal, y que ese lector ideal no es el yo de carne y hueso que te va a comprar el libro, sino que es algo así como una elaboración de tu propia conciencia literaria. Yo voy a escribir esto y me voy a inventar un lector ideal que sea

como el lector modélico para el que yo quiero escribir, y que sea como mi conciencia de la literatura que me permita a mí distanciarme de mí mismo, y ver cómo doy una objetividad textual a lo que quiero decir, y en ese sentido, me parece que el lector está presente en cualquier escritura medianamente digna, porque escribir significa inventar a tu propio lector.

7. ¿Qué es lo que más admira de la poesía de los noventa?

Yo creo que la poesía de los noventa goza de muy buena salud y de muy buenos poetas. Es gente que con primeros libros ha conseguido que la poesía española tenga una vitalidad grande. A veces es mejor noticia que haya un poeta joven con un buen libro a los veintitantos años que no un poeta de ochenta años sea un gran maestro. En ese sentido, estamos en un momento optimista para la poesía española por la gente joven de veintitantos o treinta años que está escribiendo más que por lo que han hecho los maestros que ahora tienen ochenta años. Creo que ha sido una generación que también ha tenido muy claro desde el principio que no es lo mismo la creación de actualidad literaria que la creación de literatura, y en este sentido me interesan jóvenes como Martín López Vega, como Javier Rodríguez Marcos, como Carlos Pardo, por poner ejemplos, o Luis Muñoz, que representan una continuación en la tradición de la poesía española, cada cual con su mundo propio y sin necesidad de ser originales a raja tabla y de ser los poetas del día, y de constituirse en una generación que rompa con todo lo anterior, y tienen su mundo propio y están imponiendo su personalidad de manera natural sin tener por qué decir venimos nosotros a inventar lo que no supieron hacer los del cincuenta, o de la posguerra o los poetas de los ochenta. Y eso me parece que les ha apartado de lo excesivamente coyuntural, y que les ha planteado una reflexión seria con el fluido largo de la tradición, y hay muy buenos poetas.

8. ¿Cómo definiría la poesía de los noventa?

La poesía de los noventa es muy variada. A mí por ejemplo me interesa todo el diálogo que Luis Muñoz está planteando con la poesía más hermética, de tradición italiana, o esa mirada literal seca, descriptiva que tienen los últimos libros de Javier Rodríguez Marco. Es como la descripción de una mirada neutra, de un juego con la neutralidad, o todo el juego con la tradición más clásica y con la cultura clásica que tiene Martín López Vega, eso me interesa bastante. Creo que es también un momento de la poesía muy abierto que no han tenido que escudarse en la receta de una estética dominante, porque hay un diálogo con distintas tradiciones.

9. ¿Cómo se relaciona tu propia producción con la de estos nuevos poetas?

Yo soy un lector atento a la poesía que se hace. Lo mismo que es agradable que alguien más joven te reconozca y te diga, pues yo he aprendido de ti, esto y lo otro, también tengo muy claro que de los jóvenes se puede aprender. Eso no significa traicionar tu propio mundo. Cuando uno escribe siempre está en medio de dos tentaciones, la tentación de repetirse y la tentación de innovar por innovar traicionándose a ti, porque esas innovaciones son como los electrodomésticos que son muy modernos pero que al año siguiente están ya pasados de moda. Entonces, se trata de no repetirse y de no traicionarse, y en esa tensión de enriquecer tu propio mundo, me parece que la lectura de los jóvenes es muy enriquecedora. Me parece que el tono de ciertas realidades objetivas, sin inmiscuirme yo demasiado, o el intento de jugar con lo que se calla más que lo que se dice, o la utilización de algún quiebro irracional, que son preocupaciones que yo tenía desde siempre, las he podido perfilar mejor al descubrir el magisterio con el que las utilizan algunos poetas más jóvenes que yo. Es muy interesante tener en cuenta que los jóvenes influyen en los mayores del mismo modo que los mayores influyen en los jóvenes, y no ya simplemente porque sea verdad esa idea borgiana de que uno al escribirse está reinventando su

tradición. Es decir, que Borges influye en Quevedo porque ahora los lectores de Quevedo lo leemos a través de lo que ya sabemos de Borges. Incluso, la lectura del escritor más mayor vivo que se siente impresionado por los jóvenes puede enriquecer, si uno no es tonto, la obra del escritor vivo. Lo que es importante es mantener siempre la vitalidad y la juventud de una conciencia vigilante. El creerse que todo lo que haga uno está bien, eso es perder conciencia crítica, y por eso está muy bien aprender la lección de los demás, sin traicionarse, tengan la edad que tengan los demás.

CARLOS MARZAL

1. Qué es para usted una generación literaria?

Inevitablemente todo el mundo pertenece a una generación por el hecho de estar vivo. Yo diría que una generación termina por ser la mirada de un determinado número de escritores que tienen afinidades en el tiempo, en lo literario, en lo ideológico y que terminan por describir el momento que les ha tocado vivir. Creo que es ineludible pertenecer a una, para bien o para mal. Otra cosa es si uno se encuentra cómodo dentro de la generación a la que le asignan, o no. En el fondo es más bien un asunto de perspectiva literaria, de historiadores de la literatura que un problema que deba preocupar a un escritor. Nadie escribe pensando que forma parte de una generación, ni que está contribuyendo a afianzarla, ni que está respondiendo a lo que son las características de esa generación, sino que uno escribe como buenamente puede y luego los demás ya lo encajan en su grupo o su generación.

2. ¿Considera que el término generación está bien aplicado a los poetas de los ochenta?

El concepto de generación es una herramienta útil. Independientemente de si se cree en ellas o no. El caso es que existen y han terminado por imponerse. Tampoco sabemos si Dios existe o no, pero para el caso es lo mismo porque llevamos miles de años viviendo, muriendo y matando por esa idea, y es tan real como la supuesta realidad de Dios para los que creen en él. Las generaciones existen de esa misma forma. Aplicado a la generación a la que dicen que yo pertenezco, a la generación de los ochenta, me parece una apreciación interesante. Me da lo mismo que se llame de los ochenta, la línea clara, la generación de la experiencia, etc. Al final parece ser que la que se ha impuesto hasta la fecha es la de generación de los ochenta, y probablemente nos toque engrosar la lista de generaciones bajo ese nombre. Algo que me parece muy útil pero también tan criticable como cualquier otro término.

3. ¿Por qué los poetas de los ochenta retoman con tanta insistencia la tradición clásica?

No creo que se deba generalizar con respecto a eso. Más bien, habría que hablar de la evolución de cada uno de los poetas, y eso se puede ver muy bien en determinados autores. Por ejemplo, el primer Luis García Montero cuando hace la églogas de los dos rascacielos, donde evidentemente retoma una tradición; o cuando Felipe Benítez Reyes se disfraza en sus primeros libros de poeta modernista; o yo mismo con las influencias de Manuel Machado y del modernismo de corte más canalla. Todo eso resulta muy evidente en esos autores. En otros, yo diría que no tanto. Por ejemplo, los primeros libros de Vicente Gallego, me parece que no tienen esa deuda con cierto tipo de tradición clásica, pero sí con su propia tradición.

4. ¿Se considera un poeta postmoderno?

El concepto de postmodernidad es un término que no acabo de entender muy bien. Es ese tipo de términos que requieren una larga explicación y un largo comentario. Se ha dicho que la postmodernidad retoma insistentemente la tradición. Un autor lo que hace siempre es barajar, dentro del inmenso bagaje de la tradición, aquellos ingredientes que más le gustan. Considero que en la literatura todo es contemporáneo. Nosotros somos contemporáneos de Garcilaso y del último poeta que acaba de publicar, porque todos pertenecemos a esa inmensa tradición de lo escrito, de los libros. Lo que hacemos es precisamente eso, coger un poco de aquí, un poco de allá, quitar aquello que no nos interesa, o que no nos ha llegado, marginar determinada cosa, rescatar determinada otra, y esa forma de lectura y escritura miscelánea pertenece a todos los tiempos, no es solamente postmoderno. En las artes plásticas, por ejemplo, encuentro que hay un momento de gran confusión. Creo que hay un odio profundo en ciertas manifestaciones de las artes plásticas y del espíritu postmoderno. Eso que dicen algunos de que todo vale es una de las grandes mentiras de lo contemporáneo. No todo vale, no todo es arte, ni alta literatura, ni alta pintura. Aquellos que pretenden decir que no les interesa ni la alta literatura, ni la alta pintura, ni el Arte, lo que esconden es un profundo resentimiento. Eso de que vivimos en una literatura del resentimiento me parece muy adecuado.

El rescate del pasado como un instrumento para afrontar el porvenir creo que es una obviedad. La idea del pasado no es más que un tópico. El acontecer no es algo estático sino en constante movimiento, y con los escritores pasa lo mismo. Hay escritores que nos parecen plenamente de su época, y luego vemos que no lo son tanto; y al revés, escritores que no nos parecían de su momento propiamente y, con el paso del tiempo, en nuestra relectura y nuestra reinterpretación nos damos cuenta que sí que lo eran.

5. ¿Observa algún cambio en los últimos libros publicados por los poetas de los ochenta?

A la hora de hablar de generaciones yo encuentro dos momentos fundamentales. Una etapa de agrupación en la que todos los autores se parecen más, y otra de distanciamiento en la que cada poeta se dirige hacia su propia obra. Normalmente, la primera etapa se aprecia más en los jóvenes, aunque también puede darse por otras razones como por ejemplo la voluntad propia de los autores, o el azar. Esos jóvenes se reúnen, hablan entre sí, fundan sus revistas, se agrupan en torno a una editorial, a unas características generacionales. Sin embargo, con el paso del tiempo, cada uno termina por irse a su obra. Como pasa también en la vida. La propia vida de cada uno de los autores va por su camino, se producen los distanciamientos personales, estéticos, incluso existen confrontaciones dentro de las generaciones. Es decir, autores que eran muy afines en determinado momento, más tarde no solamente dejan de ser afines sino que se convierten en autores contrarios, incluso en enemigos personales.

Los autores de mi generación estamos en ese segundo momento en que cada cual ya se ha ido hacia su obra. Algunos se parecen más al poeta que siempre han sido, al poeta más canónicamente de los ochenta; y otros evolucionan hacia aspectos que no tienen nada que ver con ese primer poeta que fueron. En algunos es un cambio progresivo, y en otros es un cambio radical. Por ejemplo, al leer a Vicente Gallego, llega un momento en que se observa que hay un corte notable entre lo que era su obra hasta *Santa deriva* y después de *Santa deriva*. Hay un cambio muy tajante. Es otro tipo de poeta porque sus intereses como lector, sus intereses vitales cambian radicalmente. Sin embargo, hay otros autores que se parecen más a lo que siempre han hecho.

6. ¿Dónde considera que se encuentra el lector en la época de los ochenta?

Se encuentra en el mismo papel que siempre ha tenido con respecto a cualquier época, generación o tipo de poesía. El papel de creador es otro tópico enorme, pero no por eso deja de ser verdad. El lector es quien realmente despierta ese gigante dormido que se supone que está en el estante. Digamos que todas las dimensiones estéticas que existen en el texto las despierta, las traduce y las levanta el lector.

7. ¿Qué es lo que más admira de la poesía de los noventa?

Los autores más cuajados de la generación de los noventa son los autores que pertenecerían al grupo más joven de mi propia generación. Por hablar de ejemplos concretos, hay quien sitúa a Luis Muñoz como el poeta más mayor de la siguiente generación. Sin embargo, cronológicamente, por intereses y afinidades de sus primeros libros, Luis debiera ser un poeta de mi generación. Un poeta con su evolución particular, con su voz propia y con su sitio personal, pero no deja de ser un poeta de mi generación. Lo mismo sucede con Álvaro García o Lorenzo Plana, que estarían a caballo entre una generación y otra. Lo que sí que veo es una ebullición muy importante de poetas jóvenes. Hay lugares en España donde se está haciendo buena poesía joven y de donde van a salir buenos libros. A los poetas hay que darles tiempo para crecer y que puedan cuajar una obra. En general, son poetas que tienen más conexión con el mundo de los novísimos que con la generación de los ochenta. Habría que ver qué autores se parecen más a nuestros padres que a nosotros. Muchas veces, no es más que un intento de diferenciarse voluntariamente de los anteriores, como pasa también en las familias. Lo que se dice siempre, aliarse un poco con el abuelo para hacerle la puñeta al padre. Algo de eso también hay en la poesía joven. Sin embargo, en el fondo lo que hay que hablar es de resultados concretos, de

libros concretos y de autores concretos. Y ya hay autores muy interesantes pero hay que darles tiempo a que crezcan.

8. ¿Cómo definiría la poesía de los noventa?

Habría que generalizar mucho. Hay una serie de poetas que probablemente son los abanderados de esa generación, y que apuestan de una manera firme y muy evidente por la elipsis poética, por un cierto gusto de la oscuridad, del extrañamiento, de crear un clima de rareza en el poema, de suprimir los nexos lógicos. Un poema en el que el lector tiene que adentrarse un poco de forma laberíntica y bucear para extraer de ahí el significado. Esto lo veo como una característica bastante notoria dentro de ese grupo. Lo que ocurre es que a veces eso está hecho de una forma lograda y otras veces me da la impresión de que se convierte en un laberinto sin salida.

9. ¿Cómo se relaciona su propia producción con la de estos nuevos poetas?

Yo soy lector de lo que me va llegando filtrado, o por amigos, o por el azar. Estoy bastante al tanto, no de todo lo que se publica pero sí de muchas cosas. Lo que sí que tengo es muy buenas relaciones personales con algunos de esos poetas a los que se termina conociendo en congresos, lecturas, etc. Dentro de la generación más joven veo a gente muy valiosa con mucho talento, muy buenos lectores, gente muy preparada, con conocimientos de tradiciones distintas, de distintas lenguas, y todo eso va a terminar por dar frutos.

BENJAMÍN PRADO

1. ¿Qué es para usted una generación literaria?

Pues casi preferiría partir la pregunta en dos. Generación por una parte y literaria por otra, porque yo creo que por una parte uno puede tener relaciones de edad con una serie de gente con la que coincide que tienen más o menos los mismos años, has empezado a escribir con ellos, has empezado a leer con ellos, te has empezado a encontrar con ellos en los congresos, en las antologías, en las mesas redondas y has establecido relaciones que, a parte de ser relaciones personales, pues siempre derivan en que se habla de libros, se intercambian lecturas, se recomiendan autores, se comparten gustos y fobias, y eso por lo tanto te une a la gente. Lo que pasa es que en ese sentido, más que relacionado con la edad suele estar relacionado con la afinidad. Es decir, yo fui durante muchos años de la generación de Rafael Alberti porque viví con él casi catorce años, y con él fue con quien más lecturas me cambié, más consejos recibí. Yo diría que soy de la generación de Ángel González de Caballero Bonald, como también Gil de Biedma, gente a la que quiero mucho, a la que veo mucho y con la que continuamente estoy intercambiando información. La otra parte de la pregunta, ¿qué es literaria? Esa creo que se puede acortar un poco más, porque por lo general todos los escritores sensatos del mundo intentan cumplir aquél mandamiento de Baudelaire, estar ebrios de vino pero, sobre todo, estar ebrios de vuestro tiempo, de escritores de vuestro tiempo. Y creo que en ese sentido muchos de los escritores de la generación anterior, la generación de los novísimos cometió el atrevimiento de querer ser escritores de otra época, de una época diferente a la suya, incluso de hasta una lengua diferente de la suya, mientras que los autores de mi generación sí que somos muy contemporáneos, muy de nuestro tiempo, muy de nuestro lenguaje, incluso de nuestra propia

retórica, porque cada época tiene su retórica, la falta de retórica también es una clase de retórica, aquello que decía Blas de Otero: no oséis a escribir como se habla, pero como no se puede escribir es como no se habla. Bueno, pues esta sencillez también es una retórica, como lo era en Antonio Machado. La retórica de la sencillez, aunque parezca una incongruencia. Desde el punto de vista literario, yo tengo una serie de personas con las que he coincidido, cada uno desde su punto, porque yo creo que la poesía de unos y de otros es muy distinta, pero sí que hemos coincidido en dos cosas fundamentales. Primero, en el reconocimiento de unos maestros comunes y, segundo, en la manera de afrontar la escritura de una obra literaria o de un poema. Los maestros han sido los de siempre, dado por hecho que los del 27 ya no son maestros elegidos, sino que la Generación del 27 te elige a ti. Tú no entiendes un poema si no has leído a Lorca, o a Alberti, o a Pedro Salinas o a Cernuda, pero tú eliges, como nosotros elegimos desde el principio la Generación del 50, reivindicamos a escritores como Gil de Biedma, como Ángel González, como Francisco Brines, como tantos otros. Entonces, yo creo que la elección de los maestros fue lo primero que nos reunió, porque realmente nos hicimos todos amigos, empezamos a pedirnos cosas, y a colaborar en cosas comunes precisamente por el respeto y la admiración que sentíamos por los autores de la Generación del 50. De ahí, pues es muy fácil deducir que salgan determinados ecos comunes y determinadas maneras comunes de afrontar la escritura de un poema, que luego cada uno soluciona a su manera, porque si no uno sería un mero copista, pero creo que eso es lo que nos une un poco. Más que el punto de llegada, el punto de salida.

2. ¿Consideras que el término de generación está bien aplicado a los poetas de los ochenta?

Yo creo que todas las generaciones son artificiales hasta cierto punto. Por ejemplo, si tú coges la poesía de 27 te das cuenta que la poesía de Alberti y la poesía de Cernuda tiene muchísimas

conexiones, al menos en la poesía madura. Quizá al principio, cuando todos son jóvenes, todos se parecen un poquito más, y por eso Cernuda tiene tanta influencia de Jorge Guillén, por eso Alberti tiene influencia de Lorca. Cuando se van afilando tú ves que la diferencia es muy grande, pero yo creo que lo que no hay que buscar son afinidades estilísticas porque ése es el error. Realmente, una generación de grandes poetas, como lo es la Generación del 27, casi por pura deducción, tiene que ser una generación de poetas originales, de poetas que buscan su propio espacio, no de poetas que se parezcan unos a otros. Entonces, yo creo que generación, tal y como yo la entiendo, se refiere a una serie de gente que en un momento concreto está intentando tanto hacer unas cosas concretas como dejar de hacer unas cosas que se hacían antes, y a las que ya no te quieres parecer porque le pones una serie de pegos. A veces, pegando un salto hacia el pasado y buscando tu palo de Moguer en otro tipo de poesía. En ese sentido yo creo que sí somos una generación. Yo en ese sentido me siento bastante cercano a la poesía de Luis García Montero. Que seguramente tú luego si lees su poesía y la mía puedes decir, pero si no tienen mucho que ver. Bueno, a lo mejor estilísticamente no, pero hay una salida común.

3. ¿Por qué los poetas de los ochenta retoman con tanta insistencia la tradición clásica?

Hay un libro de Justo Navarro que es un escritor que a mí me gusta mucho. Se llama *Un aviador prevee su muerte* donde al final del libro dice: Agradezco la novedad incesante de la tradición. Para mí, juntar la palabra tradición y el adjetivo incesante me parece un gran hallazgo. La literatura nunca se sabe si tiene que llegar a alguna parte. Hay discusiones sobre si la literatura tiene que ser comprometida o pura, clara u oscura, política o militante. Ahora, lo que sí que está claro es que tiene que venir de algún sitio. Y si tiene que venir de algún sitio tiene que ser desde el idioma en el que uno escribe. A mí no me parece serio empezar a escribir un poema sin haber

leído antes a Góngora o la poesía de Cervantes. T. S Eliot tenía una frase que decía: Un poeta honrado siempre escribe un poema e intenta conseguir en él una imitación de toda la poesía en general. Esa parece la frase de un megalómano, pero tiene sentido. Lo que él quiere decir es que realmente antes de escribir tu primer verso tienes que haber leído mucho. Porque si no, eso es lo que pasa en el mundo de los poetas jóvenes y de los novelistas también, que es que está lleno el planeta de descubridores del Mediterráneo, descubren el Mediterráneo. Escriben una cosa que parece tan nueva y que la había hecho Huidobro en el año 18. O escriben una novela llena de novedades maravillosas que ya estaban en las novelas surrealistas de Francisco Ayala, en *El boxeador y un ángel* o *Cazador en el alba*. Entonces, con eso hay que tener cuidado para no convertirte en eso, en un descubridor de tierras ya conquistadas. La novedad sale de la tradición en el sentido de que si no conoces la tradición nunca sabes si lo que estás haciendo es nuevo o ya lo hizo otro dos siglos antes o treinta años antes.

4. ¿Se considera un poeta postmoderno?

Sencillamente no sé que es la postmodernidad. Si es ser moderno dos veces. No sé si es ser moderno de segunda clase, no sé si es pertenecer a la parte de atrás de la modernidad, y la modernidad la verdad es que no me interesa. Me interesa la contemporaneidad. Yo creo que un escritor no tiene que intentar ser moderno porque casi todos los escritores que conozco, en persona o a través de sus libros, que han intentado ser modernos han terminado envejeciendo antes que ningún otro. De manera que a base de querer ser tan moderno se han hecho antiguos antes que nadie. No lo sé, no sé muy bien qué es la postmodernidad. Y si la postmodernidad es lo que me temo que es, una cosa que está relacionada con el pensamiento único, la realidad global, y todo ese tipo de cosas, entonces casi te diría que siento auténtico desprecio por ella.

5. ¿Observa algún cambio en los últimos libros publicados por los ochenta?

Sí, porque creo que en los mejores de ellos, al menos, veo una búsqueda de su contrario. Una búsqueda de lo opuesto, de la cara oculta de la luna, de tu propia obra. Yo creo que eso es un acto de pura estrategia, de pura inteligencia. Sí he notado que hay un tipo de poesía que se ha hecho hasta cierto momento de manera un poco mecánica y veo que hay una búsqueda evidente, en poetas como Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, el propio Carlos Marzal, aunque él empezase a publicar más tarde, de otra visión. Esto es una cosa que sí tenemos que aprender de los escritores del 27. Es decir la obra variada de los del 27 de este lado del Atlántico y del otro, Neruda, Huidobro, Alberti, el propio Lorca, el poco tiempo que lo dejaron vivir. Por lo general son escritores de grandes cambios y de muchos registros. Es verdad que hay grandísimos escritores como Cernuda o como Pedro Salinas, o Guillén que son escrituras más uniformes. Quizá esa sea la razón de que Cernuda acogiera todos sus libros bajo un título común: “La realidad y el deseo”, o que Guillén acogiera todos sus libros bajo un proyecto común que se llamaba “Aire nuestro”.

6. ¿Dónde considera que se encuentra el lector en la época de los ochenta?

Yo creo que ha habido un cambio muy grande. Yo no sé si el lector es siempre el libro, como decía Borges, pero lo que sí que le aplico yo siempre al lector es esa vieja fórmula de la física, según la cual el volumen de un cuerpo equivale al agua que desalojas si lo sumerges. Yo creo que el lector siempre se sumerge en el libro y desaloja parte del libro para meterse él. Lo que creo que sí que hemos conseguido los poetas de los últimos años es volverle a poner al lector en la cabeza la idea de que la poesía seguramente es, o por lo menos eso soñamos los que la escribimos, la máxima expresión de la inteligencia, la búsqueda y la solución que se le puede dar

a la búsqueda de verdades esenciales, o al menos de preguntas esenciales. Y que, más que nunca, ahora en este mundo donde existen los términos de realidad global, pensamiento único, precisamente en este mundo tan ferozmente individualista por una parte y anti-individual por otro, cada uno tiene que buscarse la vida por su cuenta, pagar sus impuestos y hacer posible cuando deje de poder cotizar, retirarse a un segundo plano, pero al mismo tiempo se pretende que todo el mundo tenga una vida global, vista lo mismo, coma lo mismo, tengan los mismos discos, lean los mismos libros, y a ser posible no piense nunca ni en el antes ni en el después de todo eso. Bueno, pues en un mundo donde la rebeldía personal y la necesidad del ser humano de al menos estrellarse contra su propia pared, está tan limitada, tan acosada por la publicidad, por la verdad global, por la política opresiva de la gente, creo que en ese mundo es más necesaria que nunca la poesía, la verdadera poesía. Yo creo que eso de alguna manera ha ido calando, no en los lectores de poesía, que son lectores muy fieles. Cualquiera que tenga doble vida como yo, de narrador y poeta, sabe que los lectores de poesía son mucho más fieles que los de narrativa, siempre hay excepciones para todo, pero digo en general. Yo creo que en el lector en general ha ido calando la sensación de que la poesía hace falta para que uno pueda tener armas con las que enfrentarse a toda esta globalidad tan peligrosa.

7. ¿Qué es lo que más admira de la poesía de los noventa y qué poetas destacaría?

Creo que la poesía que escribe gente muy jovencita como Elena Medel, Juan Antonio Vernier, etc. está muy bien. Son escritores muy respetuosos con lo anterior y además están también, con la inteligencia que tiene todo buen escritor, con un pie en la novedad y otro en la tradición. Ellos también están buscando una nueva manera de escribir, una manera muy contemporánea, a veces muy rabiosamente contemporánea. De pronto escriben poemas sobre las cosas que les pasan a

los chicos de dieciséis años, o dieciocho o diecinueve hoy en día, y yo creo que escriben muy bien, y que estamos disfrutando de un momento en que hay varias generaciones en activo y que todas tienen un gran interés.

8. ¿Cómo definirías la poesía de los noventa?

Creo que una poesía que como se puede definir la poesía de cualquier momento. Es decir una poesía que busca, que está husmeando allí, intentando encontrar su menú con diferentes ingredientes de aquí y de allá. Pero veo que de entrada han tenido la inteligencia de poner uno de los dos pies en el presente. Durante muchos años ha habido una poesía que a lo mejor no estaba mal escrita desde algunos puntos de vista, pero que era a lo mejor una poesía un poco imitativa. Muchos poetas que se parecían a otros poetas inmediatamente anteriores, y en ese sentido tenían menos interés, aunque luego tú lo leyeras con agrado y dijeras está bien escrito, pero veías la falta de una búsqueda. Yo creo que en poesía los tesoros no basta que se encuentren, encontrarlos no tiene ningún mérito porque te lo puedes encontrar o por casualidad o porque otro ya te ha dicho donde está. Lo que hay que hacer es buscar, lo que importa es la búsqueda y en ese sentido, yo creo que en estos chicos sí que ha habido un salto con respecto a otros poetas anteriores. Yo veo que sí que buscan, buscan un sitio propio, buscan diferenciarse, buscar un poco apartar incluso parte de lo que les gusta, lo que les fascina o lo que en un determinado momento piensan qué les gustaría ser porque son listos, y saben que tienen que buscar un espacio propio. Esa búsqueda del espacio es la primera parte para que la poesía sea interesante, si no te conviertes en un mero eco.

9. ¿Cómo se relaciona tu propia producción con la de estos nuevos poetas?

Pues a mí me hace ilusión cuando veo que algunos ponen citas mías en sus libros y ese tipo de cosas porque eso te hace sentirte vigente en cierto sentido. Me gusta siempre invitarlos a algunos congresos o cursos para que vayan un poco entrando en este mundo de la poesía y me reconozco mucho en el gusto que tienen todos, por ejemplo de intentar comprender los poemas como un lugar en el que no sólo tiene que haber ecos de la poesía, sino también ecos del cine, ecos del rock, ecos de la pintura, algo que creo que no se había hecho mucho y que ahora sí que veo que se está haciendo más y me parece muy interesante, porque eso también es parte de la contemporaneidad.

ANA ROSSETTI

1. ¿Qué es para usted una generación literaria?

Eso se lo dejo a los críticos porque dentro de una generación, como dentro de la literatura hay varias tendencias estéticas, todas válidas. Por ejemplo, para mucha gente, la generación del cincuenta es Hierro y todos los que hacían poesía social, pero en la generación del cincuenta está también el grupo *Cántico*, que surge en Córdoba con una propuesta muy distinta de poesía. De los cincuenta son también Valente, Claudio Rodríguez, Francisco Brines y Gamoneda diferentes entre sí, pero que inauguran líneas poéticas que se rastrean en la poesía de hoy; y eso sin contar con lo que estaba haciendo Julia Uceda en el exilio porque en ese momento era desconocida en España. La cuestión es que esas son unas clasificaciones muy artificiales pero que además dejan

muchas voces fuera pues es más fácil eliminar a quien no se ajusta a unos conceptos predeterminados que modificar un cuerpo teórico.

2. ¿Se considera una poeta de los setenta o de los ochenta?

Realmente si no hubiera salido en los ochenta mi libro de *Los devaneos de Erato* no hubiera tenido la repercusión que tuvo. Antes, hubiera sido imposible. No por lo que pueda pensarse sobre la represión franquista y demás historias, la cuestión es más sutil. Franco condicionó todo, claro, a las derechas y a las izquierdas, por eso creo que mi poesía, de haberse producido, no habría sido aceptada por la progresía pues se consideraría reaccionaria y decadente en una época en que cualquier intento de expresión tenía como objetivo manifestarse contra la dictadura. Lo que estaba ocurriendo era muy serio y una manera de escribir así era escapista o inconsciente, pero lo más grave de todo esto es que tampoco había motivo para escribir así. Cuando se instauró el premio de literatura erótica “La sonrisa vertical”, se pensaba que se recibiría un aluvión de manuscritos con historias fastuosas que habrían estado apolillándose en los cajones de los escritores. Sin embargo, no había tales obras. La primera convocatoria la ganó Susana Constante, una argentina. Pero por otro lado yo no me considero del todo de los setenta. Primero porque en los setenta ni estaba haciendo poesía ni estaba en contacto con la poesía que se hacía en esa década; porque la que se suponía que se estaba haciendo, la llamada social, no me interesaba en absoluto. En los setenta, de ninguna manera podía yo tener conciencia de pertenecer a la poesía y muchísimo menos a algún grupo poético. Es más, a ciertos movimientos de los setenta, como podía ser el de los cantautores, yo los detestaba tremendamente. Yo era mucho más de música inglesa, de rock, de bandas... pero un señor tocando una guitarra sin cambiar la postura profiriendo rimas simplonas contra todo bicho viviente, a mí nunca me ha interesado. Es verdad

que las letras del rock no eran precisamente de Góngora, pero lo que importa es la fuerza que la música puede darle a una palabra cualquiera. El Sanctus de la misa, por ejemplo, cantado por los Niños cantores de Viena sobre el canon de Pachelbel es una gloria, mientras que el Sanctus de Rossini es para vomitar. Por eso sostengo que una buena música salva a la letra y no al revés. Algunos cantautores utilizaban los versos de un gran poeta creyendo que eso justificaba su trabajo, pero meter la melodía de un excelente endecasílabo en una música sin ninguna ambición ni emoción es aberrante. Además, en los setenta todo era o blanco o negro; como yo formaba parte de grupos de teatro independientes, para muchos era una hippy o una comunista, pero para los supuestos hippies y comunistas yo era una burguesa porque me gustaba la ópera, iba al museo del Prado y me ponía minifaldas en vez de ponchos y jerseys hasta las rodillas. Por eso me reconozco más en los años ochenta no sólo en la poesía sino como manera de estar en el mundo: como creadora. En los años ochenta podías ir a un concierto punky con una falda tableada y al Teatro Real con una cresta fucsia. En los ochenta se pretende acabar con los uniformes y las etiquetas y eso para mí supuso un gran alivio. Pero por otro lado, hay que tener en cuenta que aunque somos coetáneas en cuanto a publicaciones yo no tengo nada que ver ni con Luisa Castro, ni con Blanca Andreu porque ellas entonces eran muy jóvenes y yo ya tenía dos hijos. Cuando en los sesenta-setenta yo estaba corriendo delante de la policía, ellas todavía no habían hecho la primera comunión. Hay un factor que nos diferencia y no consiste en el planteamiento estético sino más bien en la experiencia vital. De los ochenta es María Victoria Atienza, que pudiera haber sido de los cincuenta por edad, pero que es en esa década cuando se le aprecia y se convierte en referente. A los treinta años, que es cuando sale mi primer libro y descubro la obra de Atienza, ya tenía muchas cosas digeridas y necesitaba de su sabiduría para ponerlas en orden. Puedo inscribirme en los ochenta muy gustosamente pero con un bagaje –o un

lastre- que me diferencia de quienes en esos momentos irrumpían en el mundo con unas ganas enormes de comérselo.

3. ¿Por qué los poetas de los setenta/ochenta retoman con tanta insistencia la tradición clásica?

Ya en los años setenta aparecieron los novísimos o los venecianos que estaban muy mal vistos. Pero era lógico que después de tanta preocupación por lo que se decía se empieza a prestar atención a cómo se decía. De pronto, se necesita reivindicar la forma y elaborar el mensaje para que sea arte y no consigna. La consigna es un dogma mientras que el arte no se descifra en una sola dirección y no impone nada. Por mi parte, nunca me han gustado las órdenes masivas y he buscado emociones o reflexiones propias, ya se me mostraran de forma colectiva o individual. Atender al lenguaje literario, volver al metro clásico y a la utilización de la estrofa se considera un culto a la forma. A los novísimos se les reprochaba justamente eso, porque existe el prejuicio de que cultivar la forma significa descuidar el fondo. Es verdad que puede haber forma sin fondo pero no hay fondo sin forma. Hasta lo informe tiene forma y la eficacia un eslogan publicitario, un alegato jurídico, una pintada, una carta de amor, un cuento de antes de dormir o un manifiesto, depende de la forma. Y olvidar eso, estaba convirtiendo el panorama poético en algo árido, gris y mediocre, porque se procuraba formular un simple enunciado de la realidad, no crearse ni renovarse uno mismo; ni siquiera ensayar diferentes maneras de ver las cosas. Es fundamental tener claro que la forma sirve al fondo y el fondo depende de la forma. Yo he utilizado el alejandrino y el endecasílabo en mi obra poética más conocida y he rimado en la medida en que he hecho letras de canciones y he escrito poesía infantil, pero voy con cuidado. Lo mismo que se corre peligro, al olvidar las formas, en caer en lo obvio, el excederse en la

forma puede convertir la poesía en mera versificación sin ninguna consistencia que es igual de horrible y además de alienante.

4. ¿Se considera una poeta postmoderna?

No llego a entender muy bien lo que es la postmodernidad, pero si la postmodernidad consiste, como proclaman algunos, en que todo vale, yo no puedo estar de acuerdo, o sea, que no. Aunque hay muchas obras de importancia que no están en el canon, una cosa es no aceptar el canon como guía infalible y otra, la falta de criterio. Es verdad que después de tanta obediencia a la norma y tantas directrices impuestas, en los ochenta se tenían unas ganas locas de desbarrar. Eso estuvo bien y hasta fue saludable por algún tiempo pero después hizo mucho daño porque se buscaba más epatar que indagar, más el experimento que la experiencia. Era suficiente con parecer moderno. Pero si es un error considerar todo lo antiguo como clásico y por tanto valioso, el creer que todo lo insólito es moderno y por tanto rompedor, es la misma falacia. Hay que utilizar los materiales con la voluntad de lo que se quiere conseguir. Se puede mezclar un verso de Garcilaso con un estribillo de The Cure, pongo por caso, pero no únicamente para provocar un efecto, sino porque se tiene la certeza de que esa es la mejor manera de decir lo que se quiere expresar. Cuando antes he hablado de criterio no me he referido al de los académicos o al de la crítica a pesar de que, aunque tienen todo el derecho a manifestar sus opiniones, frecuentemente se arrojan la tarea de decirle a la gente no sólo qué debe leer sino cómo. Sin embargo, me preocupa más el criterio del lector que debe estar por encima de estas indicaciones sin consentir que se le dirija, pero sobre todo me refiero al autor que debe saber discernir qué es lo que pasa a la imprenta y qué es lo que va a tirar a la papelera. Lo peligroso no es lo que los editores, las críticas, los programadores culturales impongan, sino que el creador haya olvidado el compromiso de

exigencia que debe tener consigo mismo. Debe tener la humildad de someter al análisis sus arrebatos aunque le parezcan genialidades y no dejarse embaucar por su propia sorpresa.

5. ¿Observa algún cambio en los últimos libros publicados por los poetas de los ochenta?

Afortunadamente. Todo artista debe procurar cambiar, sobre todo, si ha agotado una fórmula. Se debe explorar hasta donde llegue, pero luego no debe abandonarse en lo aprendido sino buscar en otra dirección. Crear no es repetirse sino inventar en su acepción de descubrir. Además que hay cosas en las que no tiene sentido seguir insistiendo. Tuvieron un serio problema en los años ochenta los que en épocas anteriores se lamentaban de que por culpa de la dictadura no podían triunfar. Pero claro, cuando muere Franco, todo ese material surgido de la protesta y de rabia, se ha quedado repentinamente obsoleto y ya no interesa. Se sienten muy frustrados, naturalmente, pero no se les ocurre cambiar el chip. Esta situación la viví con el teatro independiente. Este teatro ya había cumplido su cometido y era inútil seguir queriendo encontrar en él lo que ya no hacía falta buscar. Yo lo dejé y busqué otra manera de expresarme. Otros grupos lograron adaptarse a los nuevos tiempos y encontrar un nuevo lenguaje más acorde con la situación. Pero otras personas no. Estaban aferradas al pasado sin ser capaces de aprovechar la cantidad de opciones que ahora tenían. Siguieron envenenadas, dedicadas a criticar y a menospreciarlo todo pero sin ni siquiera utilizar esa decepción como un punto de partida creativo, el rencor sólo les servía para generar bilis no para alimentar iniciativas renovadoras.

6. ¿En qué lugar considera que se encuentra el lector en la poesía de los ochenta?

Lo que pasa en los años setenta es que hay otro concepto de la poesía o del teatro o de la canción. Todos los poetas de los setenta naturalmente no escribían lo mismo ni todos los lectores se

acercaban a la poesía de la misma manera, pero la gente iba a escuchar poesía no para escuchar poesía sino para escuchar una consigna política, una protesta. Entonces lo que le importaba era eso, esa complicidad que se establecía y se valoraba el poema, el espectáculo o al cantautor según el grado de identificación con la disidencia colectiva. Está bien que la poesía pertenezca a una asamblea y que le preste palabras a quienes no tienen voz, pero eso cambia cuando llegan los ochenta que a pesar de que era una época efervescente y una época de inter-conexión, cuando se hacen recitales por todas partes, la poesía se inscribe en un espacio íntimo. Se hace más para ser leída mentalmente que para ser pronunciada. Esa es la principal diferencia.

7. ¿Qué es lo que más admira de la poesía de los noventa?

Que tienen a su alcance otro tipo de medios. Por ejemplo, me interesa muchísimo la poesía digital que se está haciendo. Y bueno, te digo la digital porque es la más inmediata pero hay todas esas *performance*, todas esas propuestas de interconectar disciplinas distintas. Eso siempre me ha interesado y he procurado ensayar otra manera de hacer poesía, pero lo que he hecho no ha pasado de manipular una foto con rotulador o cosas así porque no tengo la suficiente técnica para plasmar lo que se me pasa por la imaginación, no por falta de entusiasmo. Ahora la interacción es mucho más dinámica y la desestructuración de las formas se hace mediante la inserción de otros contextos, lo que me parece muy enriquecedor y estimulante. Aunque en los ochenta prima la poesía intimista, el poeta en los noventa recupera su oficio: el de unir a un colectivo. Hay un personaje de la película “El cielo sobre Berlín” que es un viejo poeta. Él se lamenta de que la poesía no sea ya un espacio circular y comunitario donde la gente se encuentre. Para él la poesía se ha convertido en un acto solitario, insolidario y masturbatorio. Sin embargo, sé por mi experiencia, que hay más asistentes a los recitales de poesía que lectores de poesía, y

quiero pensar que el futuro de la poesía está en sus orígenes que es en la voz del poeta. Yo estoy segura que los recitales de poesía no van a desaparecer, al menos a corto plazo, aunque es posible que decaigan las ediciones de los libros de poesía. Eso no me preocupa, sino que me obliga a considerar el hecho poético de otra manera. En cierto modo es enriquecedor que una comunidad comparta la poesía, siempre que luego vaya a su casa y reelabore esa emoción para que la palabra poética no quede reducida a pura hipnosis. Al convertirse la poesía de los noventa en una propuesta escénica que necesita la complicidad de los espectadores, impide que el público solamente trague sino que contribuye a que se involucre en una acción poética.

8. ¿Cómo definiría la poesía de los noventa?

La poesía de los noventa que más me interesa es la más experimental, lo que pasa que es un experimento más comprometido. En realidad agitan, y cuestionan lo que llamamos cultura y poesía en una sociedad invadida y gobernada por la industria multinacional de la información, del libro, del consumo de todo... de esta ilusión narcotizante de libertad y de conocimiento.

9. ¿Cómo se relaciona su propia producción con la de estos nuevos poetas?

Eso no me preocupa. Lo cierto es que la obra de otros poetas que trabajan de una manera tan distinta a la mía, hace que me cuestione mi relación con el mundo. Me sorprenden porque lo que proponen no se me hubiera ocurrido en la vida y es que aunque las herramientas de las que disponen yo las tengo también a mi alcance, no las sé usar y ni siquiera se me plantean como posibles recursos expresivos. Por eso, aprender a familiarizarme sobre lo que también es mi tiempo y acceder a otras fórmulas, me parece excelente.