



Hipertexto 11
Invierno 2010
pp. 3-24

**Tendencias en la poesía española actual:
de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo**
María Ema Llorente
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Hipertexto

Hablar de la poesía española más reciente, la publicada a partir de la década de los 90 hasta la actualidad, presenta una serie de problemas iniciales, debido, por un lado, a la abundancia y la diversidad de obras y autores, que impide una observación individual y en profundidad de todos ellos, y, por otro, a la cercanía temporal que mantenemos todavía con el objeto de estudio, que no permite aún sacar conclusiones definitivas.

Sin embargo, sin pretender ver una unidad o una uniformidad donde no la hay, y consciente de que las tendencias que voy a señalar no podrían hacerse extensivas a todos los poetas y a todas las escrituras contemporáneas, creo que sí pueden encontrarse algunas recurrencias, tanto temáticas como formales, en algunos sectores de esta poesía, que apuntan ciertas preocupaciones o inquietudes fundamentales de esta época. Para llegar a estas coincidencias, he recurrido a la confrontación o comparación, tanto de los autores recientes entre sí, como con la generación anterior, la llamada generación de los 80 o poesía de la experiencia, para tratar de ver así sus rupturas o sus continuidades¹. Este enfoque comparativo, sumado a la abundancia de autores mencionada, me ha llevado a trabajar con algunas de las antologías fundamentales, sabiendo, por un lado que la antología en sí ya es una selección previa y subjetiva de los textos, pero también, coincidiendo con autores como José Luis García Martín (1992a), José Luis Falcó (1994) y Manuel Cáceres Sánchez (1999), en que el estudio de las antologías es tal vez el mejor e incluso el único modo posible para acercarse a la poesía contemporánea², especialmente para los estudios que persiguen una visión histórica o general.

¹ Para una síntesis de las características de esta generación, remito al estudio introductorio de José Luis García Martín a su antología de 1996, donde recoge las características señaladas para la poesía de los 80 por autores como Miguel d'Ors, Enrique Molina Campos, Jaime Siles y Miguel García Posada, entre otros.

² En este sentido afirma el último crítico mencionado: "La importancia que adquiere la antología en nuestra poesía es tal que los historiadores y los críticos suelen atenerse a lo seleccionado por los

De las coincidencias o recurrencias que he encontrado, revisando algunas de las más de treinta antologías de poesía española que incluyen textos de autores nacidos alrededor de la década de los años 60³, -entre los que destacan, por ejemplo, Carlos Marzal, Lorenzo Oliván, Eduardo García, Vicente Valero, Ana Merino, Esther Jiménez, Miriam Reyes y Aurora Luque, por citar algunos de los más importantes-, analizaré concretamente tres: la tendencia hacia lo fantástico, la progresiva disminución y reducción –tanto física como psicológica- del yo poético, y una tendencia hacia la reflexión y la manifestación de preocupaciones existenciales, que deriva en un cierto agonismo. La observación de estas tres tendencias también puede servir para cuestionar o replantear algunos de los conceptos y calificaciones aplicados a la poesía española de los últimos años.

1. En primer lugar, en relación con la tendencia a la escritura fantástica, llama la atención que la mayoría de estudiosos de este periodo definen la poesía española contemporánea como una poesía mayoritariamente realista, figurativa o que insiste en el carácter referencial del lenguaje. En este sentido, basta recordar algunos títulos significativos de antologías poéticas como la de J. L. García Martín (1992), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, o la de G. Yanke (1996), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin siglo*. Otros críticos, como por ejemplo Pedro Provencio, afirman para la poesía, en 1994, que: “el realismo figurativista se impone como tendencia más vigorosa” (1994: 34).

A pesar de estas calificaciones, tal vez surgidas por reacción contra la poesía novísima, exótica, antirrealista y culturalista, en los últimos años parece haberse producido en la poesía española un ensanchamiento del concepto de lo realista, e incluso, como señala Andrés Neuman, una huida de éste (A. Neuman, 2004: 22), que desemboca, en algunas ocasiones, en una incursión en lo fantástico⁴. De hecho, la obra de autores como Luis Alberto de Cuenca (J. Letrán, 2005: 175-216) y la más reciente de Eduardo García⁵ ya han sido calificadas explícitamente como fantásticas, tendencia que, por otro lado, también ha sido advertida en el cuento y la novela contemporáneos⁶.

antólogos en vez de tener en cuenta –tarea imposible, es cierto- el conjunto de poetas y textos (antologados o no). Así que la historia de la poesía española de los últimos decenios del siglo XX se reducirá, irremediablemente, al estudio de sus antologías. (...) En mi opinión, no se trata de que sea el mejor de los caminos posibles, sino que, en no pocas ocasiones, se ha presentado como el único posible (M. Cáceres Sánchez, 1999: 150-151).

³ Para un listado de estas antologías, véase la bibliografía final.

⁴ Aunque para algunos teóricos lo fantástico y lo poético son dos conceptos incompatibles, pues, de entrada, la poesía no se considera como parte de lo ficcional, y en ella todo lo extraño o irracional puede interpretarse o reducirse a su lenguaje figurado, creo que sí puede hablarse de poesía fantástica, precisamente siempre que lo fantástico en estos poemas sea entendido por sí mismo como algo literal, conformador de la realidad del texto, y no como una metáfora o alguna otra figura en función de otra cosa.

⁵ Andrés Neuman, en el prólogo a la edición de *No se trata de un juego*, de Eduardo García, afirma: “si no me equivoco, Eduardo García es el único poeta fantástico con el que cuenta la nueva poesía española” (E. García, 2004: 11). El propio Eduardo García lo afirma también: “El hecho incontrovertible es que existe un territorio común, un espacio de encuentro natural entre la poesía contemporánea y el fenómeno neofantástico” (E. García, 2005: 105).

⁶ Gonzalo Soberano, por ejemplo, destaca la fantasía como uno de los rasgos característicos de la novela española escrita a partir de los años 70 (G. Soberano 1979: 396). En relación con el cuento, José Luis Martín Nogales (1994) señala la recuperación del género fantástico a partir de 1980, y Ángeles Encinar, por su parte, afirma: “Al hablar de tendencias, hay que decir de forma rotunda que existe una gran variedad. (...) No obstante, se podría constatar que a partir de 1980 la veta fantástica ha tenido un predomino notable entre la multiplicidad de tendencias” (A. Encinar, 1995: 1). La autora

La presencia de lo fantástico en estos textos tiene que ver con la inclusión de elementos, situaciones y personajes que resultan imposibles para nuestra concepción actual del mundo y nuestra vivencia de lo cotidiano, según un concepto amplio de lo fantástico o lo neofantástico⁷, no tan apegado a las ideas y presupuestos de Todorov, sino más cercano a formulaciones modernas como las de Antonio Risco (1987), Ana M^a Barrenechea (1972), J. Alazraki (2001) y Rosalba Campra (2001), entre otros⁸. Según este concepto de lo fantástico, en esta poesía se toman elementos típicos de la literatura fantástica tradicional y se adaptan a la época contemporánea y a una ambientación cotidiana, con la que conviven sin problematizar a los hablantes poéticos ni a los lectores. Los temas que se recrean son, por ejemplo, la escisión y la fragmentación del cuerpo, la metamorfosis humana en otros seres o animales, el tema de los dobles y los espejos, los pasos de umbral y las realidades paralelas, las alteraciones de las coordenadas espaciales y temporales en los fenómenos de la inclusión y la regresión, la vivencia de la propia muerte, y la presencia de seres sobrenaturales como los vampiros, los gigantes, los espectros, las sombras o los fantasmas, temas, por otro lado, que ya aparecían en las definiciones canónicas de lo fantástico dadas por autores como Luis Vax (1960) o A. Bioy Casares (1940).

En relación con el tema de la escisión o la fragmentación, en un poema de Ana Merino perteneciente a *La voz de los relojes*, el cuerpo de la protagonista, alterado por el frenesí de la vida moderna, se divide literalmente en dos mitades incompletas, pero que conservan su identidad, aspecto sobre el que la hablante mantiene plena conciencia:

Mi vida se hizo frágil
al saberse mortal.
Aquel ritmo frenético
de los instantes y su efervescencia
comenzó a ser corrosivo
y me partió en dos.

Quedaba yo a un lado
y también quedaba yo al otro.
Una mitad de mí miraba absorta,
la otra trataba de aprender
a caminar con una sola pierna,

señala dentro de esta tendencia a escritores como Carmen Martín Gaité, Antonio Martínez Menchén, Ricardo Doménech, Gonzalo Suárez, Juan José Millas, José Ferrer Bermejo, Pedro Zarraluki y Javier García Sánchez, y estudia la presencia de lo fantástico en los cuentos "Imposibilidad de la memoria" y "El derrocado", de José María Merino; y "La mujer verde", y "Ausencia", de Cristina Fernández Cubas.

⁷ El concepto de lo fantástico se ha adaptado a la época contemporánea en la formulación "neofantástica" de Jaime Alazraki. En "¿Qué es lo neofantástico?", este autor establece tres diferencias entre lo fantástico tradicional y lo que él denomina "neofantástico". Estas diferencias se refieren, en primer lugar, a una diferente "visión de mundo", según la cual, lo neofantástico ya no asume la solidez del mundo real, ni siquiera para devastarlo, sino que concibe el mundo real como si fuera una máscara que oculta una segunda realidad. La segunda diferencia radicaría en el efecto conseguido por el texto o su intención. En oposición a los textos tradicionales, los textos fantásticos contemporáneos ya no provocan miedo o terror en el lector, sino la incertidumbre o la inquietud ante la presencia de lo imposible. Por último, el texto neofantástico se diferencia del fantástico tradicional por su *modus operandi*, por su forma de aproximación al tema, que, en la época contemporánea, ya no necesita de la creación o recreación de una atmósfera o ambiente adecuado, sino que presenta lo imposible "a boca de jarro", "sin utilería" y "sin pathos" (J. Alazraki, 2001: 279).

⁸ Para una revisión teórica del concepto de lo fantástico remito a la obra de David Roas (ed.) 2001.

La desmembración o la presentación de partes separadas del cuerpo humano es, como señala L. Vax, uno de los temas recurrentes de la literatura fantástica (1960). Se trata, como apunta González de Castro, de un fenómeno típico de dislocación, en el que la parte literalmente se segrega del conjunto y cobra vida propia, subvirtiéndolo el orden de dependencia que explicaba su ser, como en el caso de los órganos corporales que viven independientes del cuerpo (F. González Castro, 1996: 49). En el poema de Ana Merino, la división o ruptura del cuerpo sorprende, precisamente, porque no se trata de una mutilación accidental, sino que las dos mitades separadas continúan vivas y siguen sintiéndose como parte de un mismo “yo”, aunque con independencia de reacciones y movimientos. La imposibilidad de este suceso, afirmado en el texto en su literalidad, y su incompatibilidad con nuestro concepto de mundo es lo que permite su caracterización como fantástico o neofantástico.

Además de la escisión o la fragmentación, también es frecuente en estos poemas la alusión al proceso mismo de transformación o metamorfosis, motivos recurrentes en la literatura fantástica de todos los tiempos. En el poema de Esther Jiménez “Casi una rapsodia bohemia”, la confusión de la hablante y la extensión de sus capacidades de percepción de la realidad se justifican por su progresiva transformación en un alado animal nocturno, tal vez murciélago, pero también vampiro:

Empiezo a ver de noche. Los insectos
se vuelven hacia mí, van hacia mí
los pájaros nocturnos. En Madrid
hay un constante ruido de murciélagos;

sus alas no son más que sendos brazos,
me digo, pienso y digo que hasta aquí
mamífera de noche me dormí
colgada alguna vez. Y que he volado.

Confundo los abismos con las sombras:
unos me siguen y otras me suicidan

mientras oigo en Pekín la mariposa,
¹⁰

...

Aunque en este poema no se menciona de forma explícita el resultado del cambio o la transformación sufrida por la hablante, como ocurría en el de Ana Merino, se presenta la sorpresa de la propia protagonista al tomar conciencia de la aparición de una serie de facultades “anormales” o impropias en un ser humano, como ver de noche -de una manera especial-, atraer a los insectos y a los pájaros, dormir colgada, y, por supuesto, volar. El texto muestra así el proceso por el que atraviesa una mujer que acaba siendo más animal que persona, y que se autodefine como “mamífera de noche”. El efecto extraño reside aquí, al igual que ocurría en el poema anterior y como ocurre también en numerosas transformaciones de la literatura fantástica, en que la hablante continúa manteniendo plena conciencia de sí misma. La metamorfosis es una transformación de lo exterior, del cuerpo, mientras

⁹ Ana Merino, “2”, en L. A. de Villena, 2003: 207-208.

¹⁰ Esther Jiménez, “Casi una rapsodia bohemia”, en J. Munárriz, 2003: 394.

que el interior, la identidad, sigue intacta, lo que provoca ese efecto inquietante. De esta forma puede verse que el tema de la metamorfosis plantea, en el fondo, el problema de los límites y su franqueamiento, tanto de los límites exteriores o corporales como interiores o de la identidad, algo que supone un conflicto para el ser humano, al cuestionar el mundo fijo y estable en el que normalmente se desenvuelve¹¹.

Otra metamorfosis, aunque en este caso menos inquietante, aparece en un poema de Antonio Rigo, en el que el hablante se va transformando progresivamente en un árbol, en un olivo, que recuerda una de las metamorfosis ovidianas:

Me apoyo en un olivo que tiene el tronco
abierto en agujeros casi simétricos,
mi espalda contra su espalda, noto
como voy absorbiendo la esencia de la tierra
mis pies van humedeciéndose lentamente – y
la tranquilidad torna visible ante la metamorfosis
de mis miembros en hojas verdes,
guardo en la oquedad que era mi boca
una aceituna del tamaño justo y perfecto
de tu ombligo.¹²

La transformación tiene lugar, en este caso, por el simple hecho de apoyarse en un árbol, lo que provoca la fusión material de los dos seres. Nuevamente se plantea aquí el tema de los límites y la posibilidad de “perder” la identidad corporal, o ser “absorbido” por otros entes u objetos por simple contacto. Esta idea introduce el tema de los objetos con propiedades especiales o mágicas, como podría ser el caso de este árbol y sus misteriosos “agujeros casi simétricos”, árbol extraño que también aparece personificado en la mención de su “espalda”, quizá huella o sustrato de una transformación humana anterior. A pesar de esto, el tono del poema es en todo momento tranquilo y reposado, tal vez por reminiscencias de la historia ovidiana. En las *Metamorfosis* de Ovidio, que reinterpreta después Garcilaso de la Vega en su soneto XIII¹³, la que es transformada en laurel es Dafne, que consigue con esto escapar de la persecución de un enamorado Apolo. Tal vez sea esta idea de salvación o de refugio la que subyace en esta recreación contemporánea de la metamorfosis en árbol. En cualquier caso, igual que en los ejemplos anteriores, la transformación no oscurece la conciencia del hablante que la padece como un testigo: “noto cómo voy absorbiendo la esencia de la tierra”, y que la va relatando simultáneamente en un presente progresivo, que finalmente se hace pasado en la culminación final del proceso: “la oquedad que *era* mi boca”.

Estos ejemplos de escisiones corporales y metamorfosis se relacionan con otro tema fantástico por excelencia como es el tema de la otredad, la dualidad o el

¹¹ Además de los límites mencionados, el poema también cuestiona las divisiones entre la vigilia y el sueño, entre lo real y lo irreal, entre lo objetivo y lo subjetivo o lo percibido. La mención del sueño, de la noche, y especialmente de la “mariposa”, contribuyen a crear este ambiente de ambigüedad y confusión. Creo que la mariposa del poema puede referirse al cuento del filósofo chino Chuang Tzu, que también alude al tema de la confusión entre identidad, vigilia y sueño: “Hace muchas noches fui una mariposa que revoloteaba contenta de su suerte. Después me desperté, y era Chiang Tzu. Pero ¿soy en verdad el filósofo Chiang Tzu que recuerda haber soñado que fue mariposa o soy una mariposa que sueña ahora que es el filósofo Chiang Tzu?”.

¹² Antonio Rigo “Me apoyo en un olivo que tiene el tronco...”, en I. Correyero, 1998: 350.

¹³ Las relaciones de este poema con el soneto de Garcilaso son evidentes en la recuperación casi idéntica que hace Antonio Rigo de las “verdes hojas”, los “tiernos miembros” y los pies que “en tierra se hincaban” del poema anterior.

doble, tema que también se repite en esta poesía de manera recurrente. En el poema “No se trata de un juego”, de Eduardo García, el protagonista va buscando a un hombre que se le escapa, al que persigue por las calles de una ciudad desconocida, y finalmente descubre, al ver su cara volverse, que se trata de él mismo, y de que perseguido y perseguidor son la misma cosa, condenados a no alcanzarse nunca (E. García, 2004: 74). El mismo tema aparece en el poema “Desencuentro”, del mismo autor, referido en este caso a la duplicación que produce la sombra (E. García, 2003: 73)¹⁴. El tema de la dualidad y de la sombra se enlaza también con el de las imágenes reflejadas en vidrios y espejos, motivo que aparece en esta poesía en incontables ocasiones, como, por ejemplo, en “Un juego absurdo de espejos”, de Lorenzo Oliván (L. A. de Villena, 2003: 156) y en el poema “En otra ciudad”, de Eduardo García:

. . .
Al llegar a tu casa él ya cruza el umbral.
Imágenes gemelas, os contempláis en el espejo.
Como todos los días
ninguno de los dos se reconoce.
Tan cerca y sin embargo
ninguno de los dos sospecha nada.¹⁵

En este fragmento se pone de manifiesto cómo el tema del doble y de la duplicación no afecta nada más al individuo o al hablante aislado, sino a toda la realidad que lo rodea. Lo inquietante de estas situaciones es, como dice el texto, la “sospecha” de la existencia de otros mundos y otras realidades simultáneas, en las que existen seres idénticos a nosotros mismos, con vidas independientes a las nuestras, de las que no sabemos nada o sobre las que no tenemos control. El doble se asocia así a la idea siniestra de las imágenes o los muñecos animados o con vida, idea que, al mismo tiempo, cuestiona la autenticidad de nuestra existencia y del mundo en el que vivimos. Algo parecido ocurre en un poema de Ana Merino, perteneciente al poemario citado arriba:

Mi otro yo se refleja
en el escaparate
de una ciudad vacía.

Arrastra la realidad
en sus pisadas viejas
de cementerio recién regado.

Mi otro yo se dobla
con las esquinas,
y desaparece suspirando
sobre las lápidas.

El silencio se perfila
en los besos de unos labios invisibles,
y mi otro yo,
se detiene y me espera
al final de la calle,

¹⁴ También Álvaro Valverde recrea un encuentro consigo mismo en el poema “Breve encuentro” (A. Valverde, 1991: 42).

¹⁵ E. García, 2003: 55-56.

En este poema, en lugar de mencionar la palabra “sombra”, “reflejo” o “imagen”, como en los anteriores, se afirma directamente y “a boca de jarro”, como señalaba J. Alazraki, la existencia de “mi otro yo”, idea que se repite recurrentemente a lo largo del poema. La irrealidad de la existencia de este otro yo se intensifica con la caracterización fantasmagórica que va adquiriendo esta presencia, gracias al espacio en el que se encuentra y a las acciones que realiza. La ciudad en la que se mueve es una ciudad “vacía”, sus pisadas son “viejas” y como “de cementerio”, y, además, para resaltar este ambiente espectral, “desaparece suspirando/ sobre las lápidas”. De esta forma, lo inquietante de la idea del doble se conjuga aquí con la presencia sobrenatural de espíritus, fantasmas o muertos vivientes, tan propia de la literatura fantástica, y con una ambientación también habitual de este tipo de literatura. La aparición o recreación de estas presencias en la poesía española contemporánea no es puntal ni aislada sino recurrente, tal como demuestran títulos y poemas como “Los monstruos nunca mueren”, de Carlos Marzal (J. C. Mainer, 1998: 748), “Una mujer”, de Eduardo García (2003: 83), o, más claramente, “Intruso”, del mismo autor:

Desnudo en el silencio de la noche
intento conciliar el sueño. Escucho
el vaivén de la sangre en mis latidos,
el vaivén de las olas en mi respiración.
Encogido en la orilla de la cama
contemplo una pared con ojos ciegos;
dígitos luminosos rasgan la oscuridad.

Y de pronto el silencio y más allá,
en plena soledad, una presencia:
hay algo en la otra orilla de la cama,
hay algo que respira. Escucho, ronco,
el vaivén de las llamas en sus labios,
el vaivén de las sombras en su respiración.

Quizá si me volviera aún encontraría
las sábanas calientes. Pero el miedo
me tiene a su poder. Siento a mi espalda
una densa niebla, un hueco que respira.
Y permanezco inmóvil mientras duerme.
Y permanezco insomne, no vaya a despertarse.¹⁷

Aquí, nuevamente lo inquietante se sitúa en el terreno de lo liminar, de la sospecha, sin que llegue a concretarse o materializarse. Es algo que el hablante percibe repentinamente, “de pronto”, y de una forma siempre ambigua, pues se trata de una “presencia”, de “algo que respira”, que más que verse se siente como una “densa niebla”, y se oye como un “hueco que respira”, en una situación incierta que el miedo impide corroborar y que mantiene al protagonista, al mismo tiempo y paradójicamente, “inmóvil” e “insomne”.

Además de mediante estos seres y presencias, el tema del doble puede presentarse también en estos poemas a través de otras variantes. El otro puede ser

¹⁶ Ana Merino, “3”, en A. Merino, 2000:12.

¹⁷ E. García, 2003: 82. También David Mayor, en el poema “Anestésico”, habla de un espectro que ha de venir a liberar al hablante, espectro cuya presencia ya se intuye de manera siniestra al final del poema (J. Munárriz, 2003: 44).

el niño o la versión infantil de uno mismo que se recupera, como en los poemas “Volver”, de Vicente Valero (J. Cano Ballesta, 2001: 320-321), o “Tenía que encontrarle en un poema”, de Eduardo García (L. A. de Villena, 2003: 80). El otro puede ser también, el muerto, o la versión muerta de uno mismo, como ocurre en el poema “Visión”, de Carlos Marzal, en el que el hablante se desdobra en las voces del enfermo y de su espíritu ya muerto en una cama de hospital (C. Marzal, 1996: 100). La misma duplicación en cadáver y espíritu o alma que supera la muerte y que la observa aparece en el poema “Cielo claro”, de Lorenzo Plana, que recrea el tema fantástico de la vivencia de la propia muerte:

Entonces, tras mi muerte, regresó
la calma del reposo verdadero.
El soñoliento despertar del niño,
el baño cálido del agua inmóvil
y el manso vuelo de la sobremesa
volvieron cautelosos junto a mí.
El sol atravesaba transparentes
montañas y animales, verdes prados,
el vidrio del océano y la niebla,
el frío blanco de un otoño ansioso.
Estaba allí mi cuerpo desarmado
y había que llevarlo hacia la tumba.

...

Y finalmente, el otro puede ser también el yo presente en la escritura, por oposición al yo real, con lo que el poema o el texto quedarían configurados a su vez como un espejo –o como las aguas de un río, una fuente o un pozo, en sus distintas variantes-, y el espacio del libro y de la página como un “otro lado” o una realidad paralela. Es lo que se afirma en el poema “Confidencial”, de Eduardo García, en el que el otro es ese “rostro”, diferente y ajeno, que aparece reflejado en las aguas del texto: “Cuando miro en el pozo del poema,/ en las aguas del pozo, en lo secreto,/ otro rostro sonrío al otro lado” (E. García, 2003: 65). La identificación del texto con un espejo lo convierte también, igual que ocurre con este último objeto en numerosas historias del género, en una puerta o un umbral que separa dos mundos, el real y el imaginario o fantástico, y que al mismo tiempo permite su comunicación¹⁹. Este tema fantástico de las puertas o umbrales que conectan con otro mundo se materializa también en otro tipo de objetos como son las ventanas o los cuadros. La duplicación o el desdoblamiento se produce aquí, como en los ejemplos anteriores, en la existencia paralela del protagonista en ambos mundos, que encierra o esconde, en el fondo, el temor, o el deseo, nuevamente, de que la superación de los límites sea definitiva, como ocurre en el poema “En el cuadro”, de Eduardo García. En este poema, el hablante pasa de la contemplación de un cuadro y de la realidad maravillosa e idílica que éste representa a su fusión con él y a su existencia permanente del otro lado:

El cuarto donde escribo mis poemas
contiene una región inconcebible.
Al sentarme a la mesa, frente a mí,
veo el cuadro, su resplandor en calma,

¹⁸ L. A. de Villena, 2003: 70-71.

¹⁹ Por ejemplo, Lorenzo Oliván en “Corriente abajo” trata el tema del texto como un umbral que puede atravesarse y que conduce a un río, a un cauce en el que el que escribe aparece reflejado como más real y más auténtico que en el plano habitual (L. Oliván, 2004: 45).

los caballos azules, la mujer,
la fiera agazapada, el verde todo,
la sombra de aquel árbol a lo lejos
llamándome despacio.

Hace meses crucé por vez primera
el límite impreciso, el filo de los días.
Saludé a la mujer. Entré en el cuadro
con el paso levísimo
de aquel que cruza en sueños la frontera
de la luz y sonrío, deslumbrado, confuso.

Desde entonces camino por sus valles,
el sonido del agua me acompaña,
y más allá distancias imposibles,
el nocturno clamor de la jungla caliente
y la arena dormida del desierto.

Cada noche recorro sus hondas lejanías
y no he podido nunca salvar el horizonte.
Supongo que en el cuadro habita un universo.

Si lee este poema
ya no estaré yo aquí, me habré perdido
en el cuadro, seré su prisionero.
En tal caso contemple
al lado de la firma ese hombrecito
que amable le saluda, mira a lo lejos, siente
el roce de la brisa, ya está andando,
desaparece al fondo entre las sombras.²⁰

Además de los temas señalados hasta aquí, presentes en muchos otros poemas y en ejemplos que se multiplican, la presencia de lo fantástico en esta poesía también puede apreciarse en las distintas violaciones de las coordenadas espaciales y temporales que rigen el mundo de lo real, como son, por ejemplo, las regresiones temporales como las del poema “Treinta años”, de Lorenzo Plana²¹, y las inversiones de lo exterior y lo interior, del continente y el contenido o de la inclusión, tan frecuentes en muchas paradojas fantásticas. En este sentido, muchos de los poemas de Lorenzo Oliván utilizan este recurso de lo paradójico sorprendente, como por ejemplo, “Blanco perfecto, II”, (L. A. de Villena: 2003: 162-163) y “Oscuro pez”:

Mi corazón se lo echaré a los peces,
dije un día en que nubes de tormenta
el cielo de mi frente oscurecían;

y, al decirlo, sentí la mordedura
repetida de un pez, y un coletazo
seco, desde detrás de mis latidos.

Entonces comprendí que ya al nacer
alguien le echó mi intacto corazón

²⁰ E. García, 2004: 48-49.

²¹ J. A. de Villena, 2003: 64.

al ciego, oscuro pez que habita en mí.²²

La paradoja reside aquí en el hecho de violar o invertir los límites de lo exterior y lo interior. El hablante del poema declara su intención de “echar su corazón a los peces”, presumiblemente de un río o de un estanque externo y ajeno a la persona que habla, algo que, para sorpresa del propio protagonista y de los lectores, ya ha ocurrido, y el pez al que estaba destinado este corazón se encuentra dentro del hablante y lo habita, efecto siniestro que se intensifica, al tratarse de un animal “ciego” y “oscuro” que mordisquea repetidamente su corazón.

Creo que todos estos ejemplos indican, tanto por la abundancia de textos y la diversidad de autores como por la variedad y amplitud de los temas fantásticos tratados, que la tendencia a lo fantástico o la inclusión de lo fantástico en la poesía española contemporánea no es algo accidental o puntual, sino que puede considerarse como una tendencia significativa, cuyo alcance merecería un estudio más extenso y en profundidad.

2. El segundo aspecto o la segunda tendencia que encuentro en la poesía española contemporánea tiene que ver con las formas de representación del yo lírico que, en un proceso de progresivo distanciamiento, ocultación o autonegación, tiende a una desaparición textual total. Esta tendencia resulta coherente con el momento histórico en que aparece esta poesía y con la crisis general de valores que ha sido señalada para el sujeto en la época postmoderna, quien parece caracterizarse, como dice J. J. Lanz, por la disolución de la personalidad y la anulación completa de la conciencia individual (J. J. Lanz, 1995: 182)²³.

Lejos, pues, de la “autonomiación con nombres y apellidos”, señalada para la poesía anterior (J. Siles, 1991: 168), existe ahora una tendencia a la desaparición del yo individual, que se manifiesta textualmente de diferentes formas. Desde el punto de vista gramatical, frente al distanciamiento que supone el uso del monólogo dramático, tan utilizado en la poesía de los 80, la poesía publicada a partir de los 90 se inclina más por una impersonalidad que, sin prescindir aún del uso de la primera persona, utiliza cada vez más variantes textuales como la escritura en tercera persona del singular, en segunda -en una dicción especular del yo-, e incluso la expresión en un nosotros plural, genérico e impersonal.

Temáticamente, los problemas de identidad del hablante se reflejan en la falta de reconocimiento de uno mismo y en la sensación de enajenación y otredad. En este sentido, me parece significativa la antología de Josep M^a Rodríguez, publicada en 2001, que se titula, precisamente, retomando la frase de A. Rimbaud, *Yo es otro*, realizada con el criterio temático del autorretrato y la autopercepción. En muchos de estos poemas, el yo, depositario hasta ahora de la identidad individual, pasa a verse como una simple palabra vacía, como ocurre en el poema “Otro”, de Javier Rodríguez Marcos:

Más allá, en el espejo,

²² L. Oliván, 2001: 61.

²³ En relación con el sujeto postmoderno, afirma D. Cuenca Tudela: “El sujeto no se pensará como sujeto transcendente, estable, indudable (en una sociedad en la que el sujeto se vive como permanente cambio), sino como sujeto móvil, fluido, heterogéneo”. Y, más adelante: “En la postmodernidad se tiene la sensación de que los valores morales o religiosos ya no constituyen los cimientos fijos y estables sobre los que se construye un sujeto sólido, cosificado. El sujeto fluye inestable y cambiante” (D. Cuenca Tudela, 1998: 143, 145).

no soy yo,
esa sangre no es mía
ni esos ojos que se hunden
en el tiempo, en la noche

. . .
Yo me he quedado aquí sin otra cosa
que la palabra yo, sin compañía,
en silencio. (...)

. . .
Alguien. Cualquiera. Otro.
Me persigue y se viste con mi ropa,
piensa mis pensamientos
juega con mi memoria como un niño

. . .²⁴

En éste y otros muchos poemas el desvanecimiento o desdibujamiento del yo y de la conciencia que se tiene de la propia identidad se manifiestan en la negación de uno mismo y de su imagen, que no se acepta o no se reconoce. Para ello se recurre nuevamente al tema del espejo, que permite la objetivación del sujeto y su contemplación, y que da pie también a la falta de identificación y a la distancia con la imagen que se observa²⁵. El hablante del poema anterior responde a la visión de su imagen con una negación rotunda y general -“no soy yo”-, seguida de la enumeración y del detalle: “esa sangre no es mía/ ni esos ojos...”, que refuerzan la declaración inicial. El auténtico yo, privado de materia y de corporalidad, se limita a ser, entonces, una simple palabra, un vacío, cuya identidad ha sido usurpada por un ser indefinido y desconocido, “alguien” diferente a uno mismo, puesto que es “otro”, y que tampoco tiene rasgos particulares ni excepcionales, puesto que es un ser “cualquiera”, que es el que efectivamente existe, y se viste, camina, piensa y juega con las cosas de este individuo vacío, cuya identidad parece usurpar.

Además de la negación explícita de uno mismo y de la sensación de enajenación y duplicidad derivada de ella, que recuerdan en ocasiones las antítesis juanrramonianas, la disminución del yo se manifiesta en estos poemas a través de los elementos insignificantes o ridículos con los que los hablantes se comparan y que utilizan para definirse. La tendencia a la humanización o a la representación

²⁴ J. M. Rodríguez, 2001: 54.

²⁵ La duplicación de la imagen en el espejo y el extrañamiento que produce para quien la contempla llega a convertirse, en esta poesía, en una imagen recurrente. Aparece también, por ejemplo, en el poema “Retrato de encargo”, de Pablo Antón Marín Estrada, en el que el hablante se pregunta: “¿Soy así o es otro, ese que mira harto/ de cosas que no vio?”, (J. M. Rodríguez, 2001: 66-67). Por su parte, un poema de Antonio Lucas, en el que también se plantean los problemas de la identidad y la duplicación -“Yo no soy el que digo/ .../ Soy aquel que nunca más he visto”- tiene precisamente el título de “Ahora que te ven desde el espejo”, (J. M. Rodríguez, 2001: 27-28). Y, por último, el poema “Intersección”, del propio J. M. Rodríguez, abunda también en el mismo tema:

Como el ciego delante de un espejo,
mirando sin ver nada,
acercando sus manos
al reflejo
de sus manos.

Así,
saberme yo también desconocido.

(J. Munárriz, 2003: 184)

cotidiana y antiheroica de los personajes poéticos propia de la poesía anterior²⁶, se intensifica y evoluciona aquí en la recreación de seres anónimos y sin importancia, cuya precaria o angustiada existencia se ve amenazada por constantes peligros. La voz que habla en estos poemas resulta ser, por ejemplo, la de una “lagartija”, temerosa de los tirachinas y los gatos, en un poema de Ana Merino²⁷; la de una “lapa”, que, pegada a una roca se ve amenazada por las embestidas constantes del mar, en un poema de Lorenzo Oliván²⁸; o la de un “jarrón vacío”, en el que se convierte el protagonista durante un sueño, en un poema de Pelayo Fueyo²⁹.

De esta primera animalización y cosificación de los hablantes se pasa fácilmente a descripciones explícitamente negativas o despectivas. Por ejemplo, en el poema de Pablo Antón Marín Estrada, “Retrato de encargo”, el que habla se define a sí mismo como “una extensa piltrafa”³⁰; y en el poema “Segundo autorretrato”, de Juan Carlos Abril, el hablante afirma:

Y yo.
Yo soy un renacuajo –una espiral
rellena de naranja por los bordes,
soy sólo una matriz
sin gloria, ...³¹

Por su parte, la voz de “La fuerza domesticadora de lo pequeño”, de Carlos Pardo, se pregunta: “¿cómo amarme/ si más parezco hipótesis/ que persona”³². Y, finalmente, en el poema “Candy”, de Elena Medel, la protagonista concluye con la siguiente descripción de sí misma: “Trenzas destartadas:/ soy muñeca de sucio / trapo, pisoteada,/ rota sobre el arco iris”³³. Lejos de ser héroes, o si quiera personajes con nombres y apellidos, estos hablantes se presentan como “piltrafas”, “renacuajos”, “hipótesis”, o “muñecas”, con lo que se produce una disminución del ser, que afecta tanto a lo corporal como a lo espiritual.

Estas formas de negación y de disminución del yo y de la identidad de los hablantes suelen ir asociadas a un sentimiento de desubicación espacial. Así como no se sabe quién se es, tampoco se conoce dónde se está, de dónde se viene y a dónde se pertenece, lo que se traduce en un sentimiento general de desarraigo:

¿De dónde soy?
Soy de lo que leo,
...
páginas de tierra ensangrentada
...
¿Dónde está mi geografía,
mi pedazo de mundo?
No siento la patria,
ninguna historia se escribe con mayúsculas,

²⁶ Esta idea era parte del pensamiento de la poesía de la experiencia, y así lo afirmaba uno de sus mayores representantes, Luis García Montero: “Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, sino personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales” (1993: 36).

²⁷ “Vida de lagartija”, en L. A. de Villena, 2003: 216.

²⁸ “Insisto en lo que soy”, en L. Oliván, 2004.

²⁹ “Jarrón vacío”, en L. A. de Villena, 2003: 136.

³⁰ J. M. Rodríguez, 2001: 66.

³¹ J. M. Rodríguez, 2001: 70.

³² L. A. de Villena, 2003: 266.

³³ L. A. de Villena, 2003: 333.

La hablante de este poema de Ana Merino recurre a las preguntas retóricas para cuestionarse sobre su identidad, que, en este caso, no se cifra en términos de imagen corporal o roles vitales, sino que se concreta en una cuestión espacial y geográfica, que acaba planteando también el problema de una identidad no sólo individual sino nacional y colectiva, en la mención de la historia y de la patria. La carencia de un lugar se concreta en muchos de estos poemas en la mención de la ciudad, escenario habitual de esta poesía, que suele aparecer también descrita de manera negativa como un lugar inhóspito y anónimo, y especialmente en la casa, que se ha perdido y que tampoco se tiene. Faltos de raíces y de un lugar propio, los personajes de muchos de estos poemas se identifican con seres sin techo, vagabundos o desterrados permanentes, caracterizados por la acción de caminar o de vagar por el escenario de estas ciudades, sin rumbo fijo. Esta acción de andar o deambular se repite en estos poemas de manera insistente. Por ejemplo, el hablante de “Segundo Autorretrato”, de Juan Carlos Abril, se ve a sí mismo como “un legionario que atraviesa/ países” (J. M. Rodríguez, 2001: 70), mientras que en el poema “Derivas”, de Carlos Marzal, la misma acción de vagar o deambular por la ciudad sin objetivo se compara con la trayectoria absurda de un barco sin rumbo que no atraca en ningún puerto. (C. Marzal, 2005: 212-213). Para destacar esta acción de caminar o vagar, algunos poemas hacen referencia a los pies o los zapatos, como metonimia del hombre y de su avanzar, elementos que también aparecen descritos de manera negativa. La hablante de un poema de Miriam Reyes afirma: “No soy dueña de nada /.../ Toda la tierra que tengo la llevo en los zapatos” (J. Munárriz, 2003: 112), que utiliza la doble significación de la palabra “tierra”, como terreno o parcela en la que se puede construir, y como tierra del camino. También en el poema “Distancia” de Josep María Rodríguez se hace alusión a los pies y a la distancia que éstos recorren en su avanzar, acción que resulta tan infructuosa como la de los otros poemas:

Miro mis pies
desnudos
y pienso en todo aquello
que los pasos no abarcan.

La distancia mayor entre dos puntos
es también la más corta:
la coincidencia exacta,
yo.

Miro mis pies,
desnudos como el tiempo que persiguen³⁵.

La misma negatividad expresada por otros autores se aprecia aquí en la mención de esos pies “desnudos” e insuficientes, que no consiguen abarcar un espacio ni un tiempo que persiguen inútilmente. La acción de caminar se perfila así como una huida de la carencia y de la falta, y al mismo tiempo como una persecución, que

³⁴ Ana Merino, “1”, en A. Merino, 2000: 9. También el hablante que se autorretrata en “Retrato de encargo”, de Pablo Antón Marín Estrada, se define a sí mismo como un ser carente de “patria” y de “querer”. (J. M. Rodríguez, 2001: 66).

³⁵ J. Munárriz, 2003: 182.

acaba siendo, precisamente, la persecución o la búsqueda de esa identidad perdida, de ese “yo” que no está en ninguna parte. Esta razón última del caminar o del vagar se declara de forma explícita en un poema de Miriam Reyes, que me parece especialmente representativo de esta tendencia:

No tengo casa a la que volver
ni esperanza de la que colgarme
por eso camino.
Las casas se derrumban a mi paso
la tierra es una alfombra de escombros.

. . .
Mis padres me enseñaron a no tener nunca nada.
Ellos me enseñaron a no volver nunca a casa,
a no decir nunca esta casa es mía
aquí me quedo yo
en este lugar que amo.

Cierro la puerta y no necesito mirar atrás para saber
que la casa ya no existe más.
En ninguna parte sin hablar con nadie estoy
pero si nos cruzamos
puedo enseñarte a caminar sonriente sobre la desolación.³⁶

3. El tono de desarraigo y desolación de estos últimos poemas enlaza con la tercera tendencia que voy a señalar para esta poesía. Heredera o continuadora, tal vez, de esa “tematización del desencanto” señalada por Miguel García Posada para la poesía anterior (1996: 15-23), parte de la poesía de los 90 y posterior se revela como una poesía reflexiva, que manifiesta ciertas preocupaciones existenciales que conducen a la indagación por el ser, la vida, la realidad, el tiempo y la muerte, y que convierten a muchos de estos poemas en una poesía dominada por la duda, la especulación y la pregunta. Lejos de ser una poesía *light*, superficial o intrascendente, una parte de la poesía actual se manifiesta como una escritura de una gran profundidad intelectual y emocional, que expresa un sentir que va desde lo desencantado o defraudado hasta lo doloroso. Como afirma Jorge Riechmann: “La voz del poeta se identifica, cada vez más, con la de un mundo que agoniza. No en el modo de la melancolía, sino en el de la cólera” (1990: 31). En este mismo sentido, Ángel Luis Prieto de Paula ha definido la antología personal de Fernando Beltrán, de título tan significativo como *El hombre de la calle*, de 2001, como mezcla de “una dicción que aúna lo social y un desarraigo personal heredero del agonismo de Dámaso Alonso” (A. L. Prieto de Paula, 2005: 1). Este agonismo se traduce, a mi modo de ver, en esa incertidumbre que conduce al individuo a cuestionarse sobre el sentido de todo lo que le rodea, y que, al igual que la mujer con alcuza, del poema de Dámaso Alonso, acaba convirtiendo al hombre mismo en un signo de interrogación, imagen que, creo que no de manera casual, retoma Guadalupe Grande al final de su poema “Oficio de Crisálida”:

*La vida nos sabe a poco
el mar no nos basta.
Somos un signo de interrogación
que ha perdido su pregunta*³⁷

³⁶ Miriam Reyes, “No tengo casa a la que volver”, en J. Munárriz, 2003: 111.

³⁷ M. F. Reina, 2002: 454-55.

La duda, la pregunta, tanto de manera directa como indirecta, se acaba convirtiendo en el mecanismo retórico que mejor define esta última tendencia. En el poemario de Vicente Valero, *Teoría solar*, publicado en 1992, el hablante manifiesta de manera reiterada su total falta de certezas sobre la realidad y sobre él mismo mediante preguntas como: “¿Qué significa todo esto?”, “¿A quién espero o quién espera algo de mí?”, “¿Pero yo dónde estaba?”, “¿Cuántos años tenía y cuántos tengo ahora?”, “¿Qué vemos más aquí: lo que se ve o lo que no se ve?”, “¿Cuándo empezamos de verdad, o dónde termina todo, en qué?”, “¿Sabemos algo más, sabemos algo?”. Este tipo de preguntas sin respuesta subraya la relatividad de todo y de todos, y la imposibilidad de creer en una realidad estable, fija e inmóvil; en una realidad “verdadera”, que es precisamente la búsqueda final que plantea el libro. Además, estas preguntas o estas interrogantes subrayan el aspecto racional o intelectual con que se manifiesta, en estos casos, el sentimiento doloroso de la vida, y la importancia que se concede a la necesidad de entender la realidad.

En otras ocasiones, la duda o la reflexión individual derivan hacia la constatación de la inutilidad de la vida y su carácter efímero. La negatividad y el pesimismo de estas visiones hace que los poemas abunden en palabras también negativas como “absurdo”, “nada”, “poco”, “ninguna”, “nadie” o “cualquiera”, como ocurre en el poema “Derivas”, de Carlos Marzal, que recrea también el tema del vagar o el deambular sin rumbo, señalado en la tendencia anterior:

Vagar por la ciudad sin hacer nada,
en la deriva de una tarde absurda,
es una ocupación como cualquiera,
y que, como cualquiera, nos ayuda
a no entender la tarde, a no entender
esa ciudad, a no entender ninguna
de todas nuestras vidas toleradas.

. . .

Nada son las ideas, las lecturas,
las experiencias y las ilusiones
en el sinrumbo de esta singladura.
Ninguna tarde lleva a ningún puerto,
en ningún puerto atraca la fortuna
que no recuerdo bien dónde perdimos,
en la deriva de otra tarde absurda.

Pero ¿quién dijo que las tardes deben
tener sentido?...³⁸

Unido a la pérdida del espacio, de la casa, la geografía y la patria, estos hablantes sienten la vida como una pérdida general, no sólo ya de las cosas materiales, físicas o tangibles, sino también de las abstractas como las ideas, las ilusiones o la fortuna, más difíciles aún de recuperar. La cuestión fundamental de esta poesía acaba siendo, como ocurre con toda poesía existencialista o elegiaca, el tiempo, que con su devenir destruye todo lo pasado y hace imposible cualquier futuro:

. . .

(nada existe
más allá del instante
nada germina
nada surge

³⁸ C. Marzal, 2005, 212-213.

las horas pasan sin hacer ruido
niebla que empaña cuanto toca)

. . .³⁹

Y es que el futuro, según esta visión negativa del hombre y de su temporalidad, está teñido inevitablemente con la presencia de la muerte, presencia cuya visión o conciencia tiende a relativizar todos los demás acontecimientos. Desde este planteamiento de la mortalidad, los poemas, cuya anécdota desaparece, se convierten en un balance y una valoración de lo vivido, que resta importancia a los detalles triviales para quedarse con lo que se siente como relevante y esencial:

Al cabo, son muy pocas las palabras
que de verdad nos duelen, y muy pocas
las que consiguen alegrar el alma.
Y son también muy pocas las personas
que mueven nuestro corazón, y menos
aún las que lo mueven mucho tiempo.
Al cabo, son poquísimas las cosas
que de verdad importan en la vida:
poder querer a alguien, que nos quieran
y no morir después que nuestros hijos.⁴⁰

A pesar de la juventud de estos poetas, muchos de estos poemas se vuelven una especie de biografía personal o repaso de la existencia, que desde una precoz madurez plantea la incertidumbre del porvenir, en lo que se ha llamado una “consciencia elegiaca del envejecimiento” (D. Cuenca Tudela, 1998: 597). Es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema “La deuda”, de Esperanza López Parada:

2

. . .

Así que la madurez era finalmente esto
este lento abandono y este oro entregado.

3

Hasta aquí nada ha sido perfecto
y ahora yo en el centro exacto de una vida sola.
en el endeble camino de en medio,
todavía sin años y ya debiendo días,
qué se hará de mí y qué me quedará,
pues ha ardido la tarde y su balance es ceniza
y habla la piedra por boca de la piedra⁴¹

La percepción de lo vivido y de todo lo que les rodea como algo intrascendente y sin sentido permite la recuperación del tópico de la vida como decorado, teatro o escenario, tal como ocurre en los poemas “Mutis”, de Lorenzo Oliván (2004: 68) y “Lecciones de evidencia”, de Carlos Marzal (2001: 61), poemas que, en palabras de J. J. Lanz: “en su teatralidad muestran la teatralidad del mundo apariencial en que vivimos y lo sitúan bajo sospecha en una voluntad desveladora” (1995: 190). Se trata, en definitiva, del tema de la simulación y los simulacros propio de la posmodernidad (D. Cuenca Tudela, 583).

³⁹ Guadalupe Grande, “Oficio de crisálida”, en M. F. Reina, 2002: 454-55.

⁴⁰ Amalia Bautista, “Al cabo”, en M. F. Reina, 2002: 416-17.

⁴¹ N. Benegas, 1998: 473-74.

Desde estas comparaciones se comprende bien la solución final a la que llega Aurora Luque en el poema “La muerte al otro lado de la cámara”, en el que, ya desde el título mismo del poema, la muerte y la vida se definen en términos de “cámaras”, “actrices”, “fingimientos” y “máscaras”: “Desde esta muerte actriz y fingidora,/ la vida es un depósito en penumbra/ de máscaras usadas hacia dentro”⁴².

El sentimiento de desencanto de esta última tendencia afecta también al tema amoroso, que aparece igualmente desidealizado o desmitificado, como ocurre en el poema de Josefa Parra Ramos, de significativo título: “La infidelidad irremediable”, en el que la hablante se despreocupa de la infidelidad de su pareja puesto que, al final, de todas formas, será la muerte la que provocará la separación de los amantes, constatando así el carácter efímero de todas las cosas:

Si, al final,
ha de comer la tierra tus delicados huesos,
y ha de dormir tu boca como una orquídea tierna
debajo de raíces y lianas, qué importa
que estés tan descubierto y accesible,
que encauces tu saliva en otros surcos,
que te des a pedazos cada noche
como Profana, y Cruel, y Santa Forma.
Si, al final,
has de ser a despecho de tu carne radiante
y de todo el deseo con que te he coronado
espléndido despojo que posea la muerte...⁴³

El tono de apatía, desinterés y desencanto general se intensifica en algunos autores, y deja ver una tendencia mucho más agónica, dolorida y pesimista, que se revela, por ejemplo, en el poema de Eugenia Rico, “Hay versos para escribir con pluma”, que concluye rotundamente con una constatación abrumadora:

. . .
Hay muchas cosas en esta vida, muchas...
¿quién me dirá si al otro lado hay tantas?
Por mucho que mi vida dure,
mi muerte será siempre más larga.⁴⁴

Además de estas tendencias, la poesía española actual manifiesta otras direcciones, como por ejemplo, la narratividad, ya señalada para la generación anterior⁴⁵, y que conduce en ocasiones a la ruptura de la forma poética tradicional y a la escritura del poema en prosa (como en el caso de algunos poemas de Graciela Baquero, Yolanda Castaño, Rosa Lentini y Esther Morillas); las referencias clásicas o mitológicas (con especial presencia de Ulises, Penélope, Orfeo o Narciso)⁴⁶; y cierto tratamiento de lo metapoético, en las alusiones del que habla a la palabra, al poema y a la figura o la función del poeta mismo, algo que también estaba presente ya, de alguna manera, en generaciones anteriores (Falcó, 1991: 185).

⁴² N. Benegas, 1998: 419.

⁴³ M. F. Reina, 2002: 456.

⁴⁴ M. F. Reina, 2002: 488.

⁴⁵ Jaime Siles señala esta tendencia a lo narrativo y a la anécdota como una de las características de la poesía de los 80, en la que destaca, por ejemplo, la escritura de Julio Martínez Mesanza. (J. Siles, 1991: 149-169). También Miguel García Posada señala que la poesía de esta época es una poesía narrativa, es decir, que se apoya en un esquema en el que existe progresión argumental (1996: 15-23).

⁴⁶ En este sentido ver la antología de P. Conde Parrado y J. García Rodríguez (2005).

Según esto, creo que no puede hablarse en la producción más reciente de una ruptura con lo anterior, puesto que tampoco los límites son rígidos e inflexibles, sino más bien de una serie de tendencias que se agudizan o se desarrollan, como las señaladas, y de otras que se van dejando de lado, como por ejemplo, una determinada estética de la vivencia de ambientes nocturnos o “experienciales”, la poesía derivada del mundo del rock (Falcó, 1991), o un uso intencionalmente subversivo y reivindicativo del erotismo femenino.

A pesar de la diversidad de escrituras y de la variedad, que se mantiene, quizá como nota dominante, creo que las tendencias apuntadas las desarrollan un número suficiente de autores y de textos para ser consideradas, al menos, como eso, como “tendencias” de la poesía española actual, que el tiempo y la historia literaria se encargarán de negar o corroborar.

Obras citadas

1. Antologías

- BELTRÁN, Fernando (2001), *El hombre de la calle*, Granada, Diputación.
- BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J. (comp.) (1998), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión (2ª ed.), (1997).
- CANO BALLESTA, J. (ed.) (2001), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.
- CONDE PARRADO, P. y GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (eds.) (2005), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes/del Pexe.
- CORREYERO, I. (1998), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD.
- FALCÓN, E. (coord.) (2007), *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Eds. Baile del Sol.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (1992), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- (1995), *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Libros del Pexe, 1995.
- (ed.) (1996) *Treinta años de poesía española 1965-1995*, Sevilla, Renacimiento.
- (1999), *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, Oviedo, Clarín.
- GARCÍA POSADA, M. (1996), *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica.
- GARRIDO MORAGA, A. (1995), *El hilo de la fábula*, Granada, Ubago.
- (comp.) (2000), *De lo imposible a lo verdadero. Poesía española 1965-2000*, Madrid, Celeste y Sial Ediciones.
- KRAWIETZ, A. y LEÓN, F. (2003), *La otra joven poesía española*, Barcelona, Igitur.
- MAGALHÃES, J. M. (comp.) (1997), *Poesía española de ahora/ Poesía española de ahora*, Lisboa, Relógio d'Água.
- MAINER, J. C. y GARCÍA SÁNCHEZ, J. (selec.) (1998), *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.
- MARTÍNEZ, José Enrique, (1997), *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia.
- MILÁN, E. et al. (eds.) (2002), *Las ínsulas extrañas*, Madrid, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
- MUNÁRRIZ, J. (2003), *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, Madrid, Hiperión.

- ORTEGA, A. (1994), *La prueba del nueve*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, J. M^a (selec.) (2001), *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*, Barcelona, DVD.
- RODRÍGUEZ CAÑADA, B. (1999), *Milenio. Ultimísima poesía española*, Madrid, Celeste/Sial.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, A. (1997), *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*, Córdoba, Cajasur.
- REINA, M. F. (2002), *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- UGALDE, S. K. (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI.
- VARELA, B. et al (eds.) (2002), *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- VILLENA, L. A. de (1992), *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid, Visor.
- (1997), *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*, Valencia, Pre-textos.
- (1998), *La poesía plural. Antología, Diez años del Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe*, Madrid, Visor.
- (comp.) (2003), *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor.
- VIRTANEN, R. (2001), *Hitos y señales (1966-1996)*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- YANKE, German (comp.) (1996), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Granada, Diputación.
- ZELADA, L. (2005), *Poesía española contemporánea. Poéticas desde la posmodernidad*, Revista Luke, nº 65, septiembre.

2. Estudios críticos

- AA.VV. (2003), *60 años de Adonáis: una colección de poesía en España (1943-2003)*, Madrid, Devenir.
- ALAZRAKI, J. (2001), "¿Qué es lo neofantástico?", en D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- Alicia bajo cero (1997), *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2003), "La recuperación del sentido clásico en la última poesía española", *Hesperia*, 6.
- BARELLA, J. (ed.) (1987), *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*, Barcelona, Anthropos.
- (1994), "La literatura fantástica en España", *Anthropos*, nº 154-155, 11-18.
- BARES, M. (ed.) (1991), *Diez poetas de este tiempo*, Zaragoza, Edelvives.
- BARRENECHEA, A. M^a (1972), "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en *Textos hispanoamericanos*, Caracas, Monte Ávila.
- BARGALLÓ, J. (ed.) (1994), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 55-69.
- BOUSOÑO, C. (1984), *Poesía poscontemporánea*, Madrid, Júcar.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (comp.) (1999), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, ArcoLibros.
- CÁCERES SÁNCHEZ, M. (1999), "Sobre poesía española de los últimos veinte años. (A propósito de una antología inédita)", *Interlitteraria*, nº 4, 150-176.

- CAMPRA, R. (2001), "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 153-191.
- CAÑAS, D. (1989), "El sujeto poético posmoderno", *Ínsula*, 512-513, ago.-sep., 52-53.
- (1995) "2001 poesía española: ¿la frontera final?", en J. Colmeiro y C. Dupláa (eds.), *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*, Hanover, NH, Dartmouth College.
- CARREÑO, A. (1982), *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*, Madrid, Gredos.
- CASARES, B., BORGES, J. L. y OCAMPO, S. (comps.) (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- CELMA, P. (ed.) (1995), *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ámbito.
- CORREYERO, I. (1998), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD.
- CUENCA TUDELA, D. (1998), *La ficcionalización del sujeto poético en la poesía española de la postmodernidad*, Valencia, Universidad de Valencia.
- DEBICKI, A. (1997), *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. (1997), *Poesía española contemporánea: catorce ensayos críticos*, Málaga, Universidad.
- (2002), *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- EGEA, J. (1983), *Luis García Montero. La otra sentimentalidad*, Granada, Universidad.
- ENCINAR, A. (1995), "Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual", Actas XII, AIH (Asociación Internacional de Hispanistas).
- FALCÓ, J. L. (1991), "La poesía: vanguardia o tradición", *Revista de Occidente*, nº 122-123, julio-agosto, 170-186.
- (1994), "Historias literarias y antologías poéticas", *Diablotexto*, 1 (Valencia), 29-40.
- FUENTES, V. (1995), "La cuestión del posmodernismo en las letras españolas", en AA. VV, *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 325-334.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (1992), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- (1992a), "La poesía", en D. Villanueva y otros. *Los nuevos nombres: 1975-1990*, F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, Barcelona, Crítica, 94-248.
- GARCÍA MONTERO, L. y A. MUÑOZ MOLINA (1993), *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión.
- GARCÍA, E. (2003), *Horizonte o frontera*, Madrid, Hiperión.
- (2004), *No se trata de un juego*, Granada, Diputación de Granada (prólogo de Andrés Neuman).
- (2005), *Una poética del límite*, Valencia, Pre-textos.
- GONZÁLEZ CASTRO, F. (1996), *Las relaciones insólitas: Literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid, Pliegos.
- GONZÁLEZ, J. M. (1999), *El viento entre los juncos. Libros y autores para el cambio de siglo*, Madrid, Sial Ediciones.
- GRACIA, J. (2002), "La poesía", en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres 1975-2000*, 9.1, Barcelona, Crítica.
- JACKSON, R. (1981), *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Methuen.

- JIMÉNEZ, J. O. (1998), *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Vérbum.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (2004), *Los papeles rotos: ensayos de poesía española contemporánea*, Madrid, Abada Editores.
- LANZ, J. J. (1995), "La joven poesía española al final del milenio. (Hacia una poética de la postmodernidad)", *Letras de Deusto*, vol, 25, 66, 173-206.
- (1998), "La joven poesía española. Notas para una periodización", *Hispanic Review*, 66, 261-287.
- LAMILLAR, J. (2000), *El desorden del canto: notas a la poesía española del XX*, Sevilla, Renacimiento.
- LETRÁN, J. (2005), *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- LÓPEZ CASANOVA, A. (1994), *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- MARTÍN NOGALES, J. L. (1994), "El cuento español actual. Autores y tendencias", *Lucanor*, 11, 43-67.
- MARZAL, C. (1996), *Los países nocturnos*, Barcelona, Tusquets.
- (2001), *Metales pesados*, Barcelona, Tusquets.
- (2005), *El corazón perplejo. Poesía reunida, 1987-2004*, Barcelona, Tusquets.
- MEDINA, R. (1998), "Poesía española 'fin de siglo': La experiencia y otros fantasmas poéticos", *Revista de Estudios Hispánicos*, 32, 3, 597-612.
- MERINO, A., (2000), *La voz de los relojes*, Madrid, Visor.
- (2003), *Juego de niños*, Madrid, Visor.
- (2006), *Compañera de celda*, Madrid, Visor.
- MUNÁRRIZ, M. y PUENTE ALLER, N. (coords.) (1994), *Últimos veinte años de poesía española. Un repaso a la lírica más reciente (1970-1990)*, Oviedo, Fundación de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo.
- OLIVÁN, L. (2001), *Puntos de fuga*, Madrid, Visor.
- (2004), *Libro de los elementos*, Madrid, Visor.
- ORS, Miguel d' (1998), *La aventura del orden (Poetas españoles del fin de siglo)*, Sevilla, Renacimiento.
- PEÑAS BERMEJO, F. J. (1993), *Poesía existencial española del siglo XX*, Madrid, Pliegos.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2001), "Literatura del último fin de siglo", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, XXVI, 15-51.
- PRIETO DE PAULA, A. L. (2002), "Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000", *Diablotexto*, 6.
- (2004), *De manantial sereno. Estudios de la lírica contemporánea*, Valencia, Pre-Textos / IAC Juan Gil Albert.
- (2005), "Hacia el tercer milenio", en *Poesía española contemporánea*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PROVENCIO, P. (1994), "Las últimas tendencias de la lírica española", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 531, septiembre, 31-54.
- REISZ DE RIVAROLA, S. (2001), "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales", en D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 193-221.
- RICO, M. (1992), "El acceso a la contemporaneidad en la poesía española. Las claves de una ruptura escalonada", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 508.
- RIECHMANN, J. (1990), *Poesía practicable* Madrid, Hiperión.
- RISCO, A. (1987), *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus.

- ROAS, D. (ed.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- RODRÍGUEZ, J. (1993), "Las vanguardias tardías en España", en L. Sainz de Medrano (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni.
- ROVIRA, J. C. (ed.) (1999), *Escrituras de la ciudad*, Madrid, Palas Atenea.
- RUBIO, F. (1998), "De la poesía de hoy al fragmentarismo de mañana", *Revista de Occidente*, nº 86-87, julio-agosto, 195-203.
- SALDAÑA, A. (1997), *Poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna*, Valencia: Episteme, Eutopías/ Documentos de trabajo, 2ª época, vol. 163.
- SCARANO, L. et al. (1994), *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos.
- SILES, J. (1991), "Dinámica poética de la última década", *Revista de Occidente*, nº 122-123, julio-agosto, 149-169.
- (1991a), "Ultimísima poesía escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización", en B. Ciplijauskaité (ed.), *Novísimos, postnovísimos y clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes, 141-167.
- SOBEJANO, G. (1979), "Ante la novela de los años setenta", *Ínsula*, 396-97.
- THOMPSON, D. R. (2006), "La revisión de mitos en la poesía española contemporánea escrita por mujeres. Cambiar de vestuario a Lady Godiva", *Espéculo*, n.º 22.
- TODOROV, T. (1994), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán, (1970).
- VALERO, V. (1992), *Teoría solar*, Madrid, Visor.
- VALVERDE, Á. (1991), *Una oculta razón*, Madrid, Visor.
- VAX, L. (1973), *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, (1960).
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A. (1994), "El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad", en J. Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 55-69.
- VILLANUEVA, D. (1992), "Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema", en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. IX: Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 26-38.