

# ¿Otra poesía es posible? Para una cartografía del compromiso en el cambio de siglo\*

ARACELI IRAVEDRA  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

*Recibido: 12 de noviembre de 2017*

*Aceptado: 5 de diciembre de 2017*

**Abstract:** Among the poetic lines that have emerged in the last decades in the Spanish cultural field, a heterogeneous group of voices that overcome the nihilism of the postmodern condition, to demand from poetry a critical role against the injustices of present, has been increasingly calling attention. Their relevance is not insignificant, especially if we take into account a part of what was until recent times the hegemonic paradigm and has been called “poetry of experience”. Taking as starting point some still operative trends of figurative poetry, this article tries to outline an elementary cartography of poetic engagement from the consolidation of our democracy to the edge of the new millennium. The different formulas of dirty realism, or the expressions of a new political poetry that claims without complexes a project of transformation of the world —from the libertarian avant-garde to the antipoetic hyperrealism— are some of the ways that fall into the nihilist rebellion and the bewildered inquisition of the uninhabited poets, already under the auspices of the “2000 effect”.

**Key words:** Spanish poetry, engagement, change of century.

**Resumen:** Entre los cursos poéticos que se han pronunciado en las últimas décadas en el campo cultural español, viene llamando crecientemente la atención un conjunto heterogéneo de voces que se sobreponen al nihilismo de la condición postmoderna para exigir a la poesía una tarea correctora de los desajustes del presente. No es insignificante el territorio que ocupan, sobre todo si tenemos en cuenta a una parte de la que fue hasta ayer mismo noción dominante y dio en llamarse poesía de la experiencia. Tomando como horizonte de partida algunas direcciones todavía operantes de la poesía figurativa, este artículo trata de esbozar una elemental cartografía del compromiso poético desde la consolidación de nuestra democracia hasta el filo del nuevo milenio. Las muy diversas fórmulas del realismo sucio, o los registros de una

---

\* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Canon y compromiso en las antologías poéticas españolas del siglo XX” (FFI2014-55864-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

nueva poesía política —del vanguardismo libertario al hiperrealismo antipoético— que enarbola sin complejos un proyecto de transformación del mundo, son algunas de las sendas que desembocan, ya bajo los auspicios del “efecto 2000”, en la rebeldía nihilista y la inquisición desconcertada de los poetas deshabitados.

**Palabras clave:** Poesía española, compromiso, cambio de siglo.

Entre los cursos poéticos que se han pronunciado en las últimas décadas en el campo cultural español, vienen llamando creciente y poderosamente la atención un conjunto heterogéneo de voces que, sobreponiéndose a la propensión nihilista de la condición posmoderna, y sin abandonar la confianza en la representación, han dado en exigir a la poesía una función crítica y una tarea de corrección de los desmanes del presente. Destituido el prejuicio instaurado tras la enmienda a la totalidad de la poesía social formulada por los novísimos, no es insignificante el territorio que ocupan, sobre todo si tomamos en cuenta a una parte de la que fue hasta ayer mismo noción dominante y dio en llamarse poesía de la experiencia. Los debates poéticos de los últimos tiempos, en cambio, nos han acostumbrado a ubicar con demasiada presteza a esa serie de geografías críticas en el hemisferio contrario al habitado por el paradigma hegemónico en los años ochenta y noventa; ya que la frivolidad, la integración complaciente y el cinismo social y político fueron algunos de los cargos más reiterados contra un canon figurativo que —según opinión extendida— “renuncia a criticar el mundo; evita, en la medida en que puede, el interpretarlo; y se conforma —que no es poco— con vivirlo” (Siles, 1991: 168). Con todo, y por más que algunas expresiones y una serie de síntomas pudieran, en efecto, promover esta clase de dictámenes, la serenidad y la distancia crítica aconsejan matizar el diagnóstico y establecer distinciones en el ademán ideológico del eclecticismo experiencial. Tomando, así pues, como horizonte de partida algunas direcciones de la poesía figurativa, trataré de esbozar una elemental cartografía del compromiso poético desde la consolidación de nuestra democracia hasta la resaca del “efecto 2000” (Bagué Quílez 2014).

### **Poesía de la experiencia y conciencia cívica**

Es verdad que, como tantas veces se ha repetido, la poesía de la experiencia nace con el pacto de normalización que acompaña a nuestra transición democrática, y que tal normalización resulta inseparable de una desustancialización filosófica y política (Rodríguez, 1999: 265)

que implica hablar de la traída y llevada muerte de las ideologías en el sentido de lenguajes políticos; algo que, por otro lado, sucede no mucho después de que primero en América y luego en Europa comience a difundirse la idea del fin de la modernidad, de su historia y de sus utopías constitutivas. La conciencia de la provisionalidad de las certezas concordante con el relativismo de los tiempos, y la desconexión de cualquier apriorismo, promueven uno de los rasgos capitales de la nueva escritura: el desplazamiento del valor de verdad al ámbito de las experiencias precarias del sujeto, que pasan a ocupar el lugar desmantelado de las viejas certidumbres, con la consiguiente hipertrofia del yo biográfico; pues la desconfianza posmoderna en los metarrelatos de la modernidad, y un escepticismo refractario a toda clase de dogmas, son congruentes con la idea de que solo la biografía o la experiencia puede dictar unas pautas morales susceptibles de alumbrar débilmente un territorio desprovisto de absolutos. Por eso, la aceptada renuncia a las utopías sociales se efectúa en nombre de la reconquista de los espacios individuales, en la conciencia de que “solo transformando el ámbito del comportamiento privado se logrará la transformación del sistema” (Lanz, 1996: 28).

Pero estos planteamientos, que definen sin duda la actitud más común del yo lírico figurativo, no han de relacionarse necesariamente con el conformismo ni con una abdicación de los ideales colectivos. No se olvide que el foco germinal de esta poética de poéticas se halla en el programa de la otra sentimentalidad, intrínsecamente ligado a una nueva noción de individualidad atravesada por la Historia, al cultivo de una *épica subjetiva* fundada en la proyección de lo privado sobre lo público. Claro es que al ancho cauce de la pluralidad experiencial, en que se acaba diluyendo aquel proyecto de raíz marxista, no son extensibles la concepción ideológica y la conciencia radicalmente histórica del género que sostuvo y aún sostiene al grupo de Granada. Sin embargo, el modelo comunicativo de la corriente figurativa, en su voluntad de adecuación a la realidad inmediata, deriva a menudo hacia un discurso de irisaciones cívicas, promoviendo una superación de la introspección sentimental inicialmente propugnada y la expresión de un compromiso ideológico sin premisas dogmáticas. Existen algunos casos obvios entre los poetas de mayor edad que comienzan su andadura en la era democrática: el ejercicio de “poesía civil” de Jon Juaristi —así bautizada por la crítica con el asentimiento del autor—, que descubre una mirada siempre atenta al análisis de una realidad pública (parte inseparable de la existencia privada); o la “poesía entrometida”

de Fernando Beltrán, que señala una indiscreta voluntad de merodeo en la conciencia de la sociedad actual, y la vocación de superar una poética que se expone a convertir el anecdotario de la vida personal en estrecho punto de llegada. Ello por no hablar de quienes fueron poetas de la otra sentimentalidad; pues, aun contando con la moderación ideológica que debilita las implicaciones combativas del programa, el propósito de indagación y de transformación moral que dirige su poetización de la experiencia imprime a sus últimos libros —*Ya no es tarde* (2014), de Benjamín Prado, *Ficciones para una autobiografía* (2015), de Ángeles Mora, *Fumando con mis muertos* (2015), de Álvaro Salvador, o *Un invierno propio* (2011), de Luis García Montero— una orientación renovadamente crítica que todavía resguarda su especificidad.

Con todo, tal vez sea más necesario subrayar la eficaz veta satírica a menudo atrincherada tras la entonación displicente de algunos autores que, de entrada, parecen asentir a postulados más acordes con el relativismo posmoderno, encarnando una sensibilidad descreída y nihilista que renuncia a los proyectos de realización colectiva. Pensemos, por ejemplo, en los tópicos del desencanto —“Aquí me veis, viajero /de una generación desencantada”—, el resignado escepticismo —“Las luchas y consignas / palabras son que anhelan vuestros viejos”—, el tedio vital —“viajero / de un tiempo que se pierde en la espesura / del paso y el me da lo mismo”— o la provisionalidad de las certezas —“Vuelve el Dogma o la Verdad / a convencernos con mentiras dulces”— que se dan cita en el personaje del Juan Bonilla de “Treintagenarios” (*Partes de guerra*, 1994), quien no elude siquiera la cínica declaración de insolidaridad:

Somos insolidarios  
y nos da igual que el mundo sea un desastre  
(a fin de cuentas y los partidarios  
de Sartre lo cambiaron por el sastre).

Y sin embargo, sin falta de salir del mismo libro, poemas como “En el refugio”, una desolada elegía de la guerra, o “Fumar en Sarajevo”, que pone rostro a la devastación en una acre denuncia de la tibieza occidental ante el conflicto de los Balcanes, desvelan la incontestable conciencia crítica que late bajo el distanciamiento irónico, congruente con la reticencia al efecto de las grandes palabras —“Mi patria está en el cuerpo de Patricia”—, la certeza de “Lo inútil” del canto —“Tantas cosas que no sirven de nada, / como estos versos míos / o los golpes de sol en

los ojos de un ciego”— o el agnosticismo contemporáneo —“Nihilismo y cuenta nueva” (*El Belvedere*, 2002)— antes que con un connivente encogimiento de hombros.

La ambigüedad irónica de los versos de Bonilla, entre la voluntad crítica y la distanciada complacencia, vale como ejemplo de que las heridas de la perplejidad del yo lírico de la experiencia no son incompatibles con el compromiso cívico. De la declinación de los grandes relatos y el descrédito de la razón trascendente resulta un cinismo de estirpe manuelmachadiana en el que no siempre hay que ver anuencia con los postulados de la realidad; antes bien, a menudo ha de interpretarse como un estado de sospecha ante cualquier apriorismo y fundamento dogmático que no excluye la consternación. De hecho, algunos de quienes, como Felipe Benítez Reyes, en sus comienzos se mostraron más proclives al refugio hedonista en el ámbito íntimo y a las posturas indolentes —“Porque hemos descreído / de todo por principios, está bien no hacer nada, / salir solo de noche / y apurar una copa cuando cierran los sitios” (*Pruebas de autor*, 1989)— han abandonado el ensimismamiento acríptico para reflexionar últimamente sobre las cicatrices del presente. Es el caso del Benítez Reyes de *Las identidades* (2012), que, ajustando la temática colectiva a su personal modo elocutivo, deja atrás los testimonios en sordina en favor de una determinación crítica —sobre la institución monárquica en “Real sitio”, la especulación financiera en “Dinero” o la ley de extranjería en “Playa de Rota, octubre de 2003”— sin lugar para la oblicuidad. El poeta ya venía abriendo ocasionales espacios a la problemática social desde *Escaparate de venenos* (2000), solo que atenuados a una técnica distanciada que diluía entre brumas literarias el testimonio de la realidad. El designio de denuncia cobra, sin embargo, una desacostumbrada contundencia en los poemas de su último libro. Y aunque la expresión del contenido social —entre el apunte satírico y la consideración perpleja— permanece tamizada por el desconcierto ideológico, ello no impide que la tibieza moral de los principios ceda el paso a un claro gesto ético que ya no oculta la aspereza ni la indignación. La irritación política ante el mundo mal hecho del hombre alcanza tal vez su mayor temperatura en “El precio de un soldado”, donde una pregunta “de criminología elemental” formulada por Ezra Pound desata el azote del poeta contra el sinsentido de las guerras, su secreto interés mercantilista y la obscenidad moral de quienes las alientan:

Ezra Pound, el profascista retórico,  
 nunca supo con certeza  
 quién se quedaba con esos miles de dólares,  
 de igual manera que no podemos saber  
 si los beneficiarios de ese dinero fúnebre, ayer y hoy,  
 consiguen ahuyentar del repertorio de sus sueños  
 a los cadáveres anónimos plegados en una cartera,  
 con una secuencia recurrente de muertos sin porqué,  
 que preguntan por qué, plegados en una cartera.

(*Las identidades*)

Las consideraciones del poeta ante las urgencias del presente no se aventuran en la elaboración de respuestas, sino a lo sumo de incómodas preguntas desprovistas de cualquier afiliación a un credo sistemático. Así las cosas, el descrédito de los utopismos o el relativismo político actúan como freno del acento conativo o de la energía movilizadora; pero ya no obturan la razón testimonial y la elaboración transitiva de los argumentos históricos, ni tampoco la verbalización de una censura ejercida desde la soberanía irrenunciable de la conciencia individual, que —sin traicionar una dicción reluctante a toda clase de excesos (sean estos sentimentales o ideológicos)— se sobrepone tanto a los asertos totalizadores y a las consignas colectivas como a las efusiones sentimentales y a la falacia patética.

Caben escasas dudas sobre la oportunidad de cobijar no pocas manifestaciones de la poesía de la experiencia bajo el manto de lo que Joan Oleza (1996: 39-42) conceptualizó hace unos años como “realismo postmoderno”, con el fin de superar la disyuntiva estética entre dos categorías que parecían reñidas en las interpretaciones dominantes. Ello era posible a partir de un relato *otro* de la ideología posmoderna, en la estela constructiva habermasiana que, al postular el fin de la modernidad, postulaba también la necesidad de recuperar la tradición (sin excluir la misma vanguardia), la autoexigencia de seguir reivindicando la historia para poder transformarla, la experimentación de un sujeto posmoderno a la vez social (objetivizado) y diferenciado en sus particularidades, la socialización de la recepción estética a partir de la desmitificación de la institución arte y su apertura a las expectativas civiles, o el rescate de la pasión narrativa y la inmediatez comunicativa. Todo ello confería a esta “poética de un realismo postmoderno” —en una línea de interpretación de la modernidad más próxima a Lukàcs que a Adorno (Naval, 2010: 121)— una indiscutible densidad crítica que la situaba en las antípodas de los planteamientos débiles y las

proclamaciones finalistas concordantes con el relato mayoritario de la posmodernidad. Más allá de este ingrediente, el rótulo acuñado por Oleza designaba una categoría inestable y elástica, difícilmente reducible a un inamovible catálogo de procedimientos, y donde la poesía de la experiencia iba a compartir plaza con otras expresiones del compromiso realista que veremos desfilar por estas páginas.

### Un realismo “manchado por la vida”

Ya se sabe que los años noventa del pasado siglo conocen un generalizado movimiento de rechazo y autocritica ante determinados síntomas de fosilización de la vertiente figurativa, y que tal cosa no tarda en resolverse en un viraje estético propiciado por los propios militantes en las filas de la experiencia, o por quienes se habían criado a los pechos de aquellos —el segundo tramo de la generación de la democracia—, a los que Villena atribuía el protagonismo en eso que llamó la “ruptura interior” (Villena 1997). Para lo que ahora nos concierne, dos son las inflexiones principales de aquel avance sin ruptura del modelo experiencial. Por un lado, la impugnación del referencialismo *a ras de tierra* en que incurrían sus manifestaciones más epigonales promueve un ensanchamiento de los márgenes del realismo hacia una noción integradora que no excluye la vanguardia o los procedimientos simbolistas, pero tampoco la intensificación de los elementos coloquiales y las formulaciones antipoéticas. Por otro lado, la calcificación de los *topoi* urbanos y cotidianos y el cansancio de la futilidad autobiográfica reclaman una orientación del abanico argumental hacia el escenario colectivo que se resuelve en dos direcciones: o acoge las relaciones problemáticas del hombre contemporáneo con el nuevo espacio urbano, atendiendo a sus parcelas menos complacientes, o erige un renovado realismo crítico que, sin abandonar el ámbito doméstico, asume una internacionalización de los contenidos sociales.

Tales son los mimbres con los que se enuncia la ruptura con las formas del “compromiso posmoderno” habilitadas por la poesía de la experiencia; una ruptura que, en su expresión menos traumática, discurre por cauces cercanos a la órbita del realismo sucio. Esta fórmula aledaña de la poesía de la experiencia se configura, en efecto —así la saludaba Luis Antonio de Villena (2000: 129)—, como una derivación extrema que radicaliza sus postulados de cotidianidad, narratividad y coloquialismo léxico hacia la degradación referencial, el desaliño estético y la insolencia expresiva. El decorado que erigen los poemas acogidos a este nuevo realismo urbano contesta el rostro amable y

cómplice de la ciudad dibujada en los poemas de la experiencia, para recortarse muy a menudo como el paisaje inhóspito de una cosmovisión apocalíptica, emblema de “un tiempo epigonal y de una cultura de vaciamiento y atrofia, donde la identidad se construye fragmentariamente en el aislamiento, la ausencia de vínculos, la indiferencia social” (Scarano, 1999: 220). Además, en nombre de un designio de honestidad a lo real, este realismo “manchado por la vida” (Wolfe, 1997: 133) opone al supuesto amaneramiento de los códigos al uso una aspereza lingüística y un giro prosaico consonantes con la sordidez del universo poetizado, y un discurso de naturaleza limítrofe que confía al componente desautomatizador de los elementos extrapoéticos su mayor eficacia para la representación de lo real.

Roger Wolfe, que introduce la tendencia en España, encarna la postura más cercana al referente anglosajón. De regreso ahora a un tono introspectivo y elegíaco y a una serenidad contemplativa teñida de resignación estoica, el poeta de los años noventa se aplicaba a retratar con despiadada crudeza *el vértigo de lo cotidiano*, con inclusión de los bajos fondos de la vida social y personal. Su poesía se detiene en “constatar lo obvio” (Wolfe, 1997: 85), sin la menor voluntad de implicación en una ética de orden constructivo; pero la ausencia de sesgo programático, cancelado por un escepticismo radical y un desolado nihilismo, no disminuye el vigor de la denuncia: Wolfe proyecta una mirada poco complaciente sobre la indigencia moral y material de la sociedad de nuestros días —alcohol y jeringuillas, tedio y soledad—, y su reflexión iconoclasta pone en juego un ingrediente de provocación que actúa como dispositivo quebrantador de las convenciones y los esquemas mentales asentados. De hecho, en la condición misántropa y antisocial que exhibe su personaje se adivina un estado de alerta frente a los imperativos de la corrección y los costados hipócritas de la sociedad bienpensante. Es lo que desvela la pieza “Compromiso” (*Arde Babilonia*, 1994), que si, de entrada, pareciera zanjar la relación del hablante con esta noción en la displicencia del epígrafe inicial —“—¿Eres político, Lou? / —¿Político? ¿Con respecto a qué? Dame un tema, / te daré un pañuelo, y me limpias el culo con él...”—, acaba por formular una denuncia del tan inoperante como pretencioso voluntarismo de sus colegas, en su afán de implicarse en otra realidad distinta de la pegada a la piel del sujeto que escribe:

Hay escritores  
que se empeñan  
en que los libros  
siempre están  
*en otra parte.*

Somalia  
Nicaragua  
Mongolia  
Pernambuco  
Sarajevo  
qué más da.

Y si te paras  
a pensarlo  
tiene gracia  
porque al final  
aciertan  
sin saberlo:

cualquier  
jodida parte  
menos donde ellos  
estén.

No en vano la poesía de Wolfe, entre el anecdotario cotidiano y la reflexión civil, aparece crecientemente atravesada por una implacable diatriba contra nuestro presente colectivo: las paradojas del progreso, los espejismos de la política, la institucionalización de la violencia, la deshumanización de una sociedad tecnificada o la cultura del consumo; todo ello formulado desde un pronunciado desencanto, que promueve a cada paso un insolente cuestionamiento crítico de aquellos valores supuestamente inmaculados, asentados en la *doxa* social como lugares comunes irrefutables (Scarano, 2009: 13). Nuestros comportamientos democráticos son, por ejemplo, sometidos a demoledora revisión en los “Ocho poemas en forma de artefacto” de *Arde Babilonia*, donde la supuesta neutralidad documental no oculta la voz autorial, pese a que la irreverencia irónica resguarde el discurso de cualquier vehemencia proselitista. La “Glosa a Celaya” (*Cinco años de cama*, 1998) y a su célebre aserto —“La poesía es un arma cargada de futuro”— establece tal vez la temperatura exacta de este nuevo compromiso posmoderno: pues el colofón irónico —“Y el futuro / es del Banco / de Santander”— sella el poema con una proclamación terminante de la falta de expectativas sociales en la era del capitalismo avanzado y desmitifica la

demagogia del discurso socialrealista. Claro que ni el escepticismo ni el exhibicionismo displicente deben confundirse con la indiferencia cuando una poderosa rebeldía apelativa promueve el enjuiciamiento inaplazable de una realidad sin exclusiones: “toda esa poesía que no cabe en un poema” (*Mensajes en botellas rotas*, 1996). Solo que, antes que con la vocación de combatiente del Machado de la guerra, que buscaba en su gramática de urgencia la eficacia del pistolón de Líster, Roger Wolfe se identifica con el compromiso reflexivo y dialógico de Juan de Mairena; y si refuta al primero en su “Poética negra” —“Una pluma sigue siendo preferible / a tener que desempolvar / la mágnam 44”— (*Días perdidos en los transportes públicos*, 1992), la célebre máxima del segundo abraza sintomáticamente la poesía reunida del británico: “La poesía es el diálogo de un hombre con su tiempo” (*Noches de blanco papel*, 2009).

Ese diálogo se acoge a una dicción expresionista que no es incompatible con la concisión epigramática, y que busca la desestabilización de los cimientos del lector tanto como la subordinación a las exigencias del decoro. Todo ello justifica la acritud del vehículo lingüístico y un desaliño de superficie, así como una retórica de mínimos que no rehúye el feísmo: la proclamación apocalíptica implicada en *Arde Babilonia*, que decreta “el final de una historia / que nunca debió comenzar”, no debe distraernos de la significativa alusión antitética a *Arde el mar* que asimismo propone este título. A lo sumo, un humorismo desdramatizador que “destripe con gracia” las miserias de la vida (*Días perdidos en los transportes públicos*), la corrosiva acidez irónica o el sarcasmo de ascendencia bukowskiana aderezan el despojamiento “de una lírica / que se construye / en el vacío” (*Mensajes en botellas rotas*), y que subraya por último el radical escepticismo con que se contempla la vida y el nihilismo del sujeto enunciador.

Pero la etiqueta aglutinadora de “realismo sucio” no designa una entidad compacta, ni por lo que se refiere a la fórmula retórica ni al emplazamiento que elige su sujeto, en un lugar inestable entre el cinismo y la consternación. La ambigüedad moral del personaje de Roger Wolfe se define de hecho hacia la resuelta voluntad de compromiso en la poesía de David González. La terca negación de la belleza es tal vez el rasgo más inmediatamente distintivo de esta escritura que se emplea en “la narración de una experiencia real que nos revela aspectos de la naturaleza de la condición humana, [...] mejor si son negativos” (Correyero, 1998: 141); y de la que también puede decirse, con palabras

que Alfredo Saldaña (1996: 264) dedica a Roger Wolfe, que el solo tratamiento de lo feo acarrea la condena de un mundo capaz de generar tanta fealdad. Sin embargo, más allá de la denuncia sorda, esta poesía fronteriza entre el realismo degradado y la militancia cívica enarbola sin complejos una disposición combativa (“Sí puedes cambiar el mundo”, apostrofa un verso de *La carretera roja* [2002]) que promueve con frecuencia una crítica directa (de las secuelas de la guerra, del autoritarismo, de la censura y de las humillaciones del poder) y procura detenerse en la antesala del didactismo, el discurso panfletario y el aleccionamiento moral. Con todo, la conmoción lograda en los poemas mejores no debe su temblor a la declaración voluntarista del hablante, sino al verismo de la crónica de su vida marginal.

De hecho, el realismo sucio de David González, asentado en una experiencia radicalmente autobiográfica, se concibe como una narración de sucesos verdaderos —no solo verosímiles—, y reclama la transitividad estricta entre sujeto empírico y sujeto lírico: en sus poemas —sentencia el autor— “cualquier parecido con la ficción es pura realidad”, de ahí que haya acabado postulando resueltamente una *poesía de no ficción* (tal es el subtítulo de *Algo que declarar* [2007]). A cumplir con el mismo precepto de verdad o realidad se halla destinado el lenguaje aristado que conforma su registro expresivo, tal como desvela el precepto de Lao Tse que introduce sus *Sparrings* (2000): “Las palabras que dicen la verdad no son hermosas, / las palabras hermosas no dicen la verdad”. La premisa del vigor comunicativo heredada de los autores socialrealistas interviene, por último, en la elección de un prosaísmo desprovisto de vuelo imaginativo que privilegia la claridad y la concisión. Pero más que en la realización de este decálogo —a veces salvoconducto para la falta de rigor—, es en la pericia para provocar la sorpresa a partir de un detalle trivial, o en el impacto de los finales rotundos que, a modo de epifonemas, iluminan retroactivamente el texto, donde descansa gran parte del acierto constructivo y de la energía denunciadora.

Frente a la compulsión expresionista de Roger Wolfe o al confesionalismo tremendista de David González, el realismo *frío* de Pablo García Casado bucea en las zonas periféricas de nuestro presente colectivo —*Las afueras* (1997) es el título de su primer poemario— desde una temperatura “a muchos grados bajo cero” (en Correjero, 1998: 127). No es más complaciente su relato de esa otra realidad arrinconada en las cunetas del progreso que también alojan nuestras opulentas sociedades; pero una cuidadosa profilaxis (que suspende el juicio crítico) y un distanciamiento calculado (que confía a la frialdad compositiva el poder

perturbador del testimonio) ponen el sello distintivo a estas estampas fronterizas entre el poema y el relato, que inciden en la representación de un sexo degradado como sinécdote de la incomunicación afectiva, hablan de unas vidas sometidas a las servidumbres de la tecnificación y del consumo, o dibujan a un individuo enajenado por las sordas presiones del *Dinero* (2007). En la elusión de cualquier prescriptivismo moral o ideológico, Pablo García Casado propone una relación con la noción de compromiso que concuerda con los modos más genuinos del *dirty realism* anglosajón y de su propulsor en España, con quien comparte también los referentes —no solo literarios— de filiación angloamericana (así lo explicita el segundo de sus títulos: *El mapa de América* [2001]).

La temperatura perseguida para la fabricación de sus atmósferas poéticas promueve en García Casado un realismo seco y despojado, heredero del minimalismo carveriano, que busca en la fidelidad del dato la “emoción objetiva”, en el uso de materiales extrapoéticos el factor de extrañamiento y en la premisa de la comunicabilidad la seducción del receptor. No por ello renuncia, con todo, a algunas licencias “generacionales”; y si la representación rítmica del discurso oral perceptible en sus hermanos mayores es sacrificada en una escritura que privilegia el ritmo del verso sobre el de la frase, la transitividad comunicativa de aquellos pierde inmediatez en la elaboración de una narratividad sincopada y elíptica, que gana a cambio poder de sugerencia por efecto de la fragmentación de planos y la superposición de imágenes y sentidos (Andújar Almansa, 2007: 36). Es un nuevo modo de ensanchamiento retórico del realismo figurativo, emparentado con el logocentrismo “órfico” de la joven generación a la que pertenece el cordobés.

La diversidad tonal del realismo sucio aún encuentra otro registro muy distinto en la voz de Manuel Vilas, que se ha aproximado a esta inflexión lírica a partir del viraje iniciado con *El cielo* (2002). Recientemente compilada bajo el significativo rótulo de *Amor* (2010), la poesía de Vilas se entrega a una paradójica celebración de la vida en su más rotunda materialidad, pese a no desconocer la trivialidad contemporánea. Ese amor, o exaltación, o plenitud, no es sino el motor de una energía rebelde y libérrima que encierra, como la “marca Vilas”, una ambición de desenmascaramiento de la realidad de nuestro siglo XXI (Vilas, 2010: 8). No en vano, bajo la exaltación gozosa trasparece una fértil mirada crítica, que no excluye al propio poeta, y que indaga en los mitos de la cultura urbana y en los iconos del consumo socavando las premisas de la sociedad que los alienta y su generoso abanico de lacras

—del calentamiento climático a la violencia de género, de la ambición imperialista a la especulación inmobiliaria—. Porque, como ha visto Bagué Quílez, esta poesía “anuenta con los artificios posmodernos, no comulga con su corolario moral” (2010: 54). De ahí que el enamorado himno al dinero, a los coches, a la prostitución o a los McDonald’s —“barata la carne, / barata la vida, baratas las patatas. [...] Si Lenin volviera, MacDonald’s sería el sitio” (*Resurrección*, 2005)— se halle atravesado por un corrosivo sesgo paródico, humorístico o satírico bajo el que sea adivina un designio quebrantador de la disciplina pequeño-burguesa y de su orden moral y estético. Por eso el personaje que toma la palabra en los poemas de Vilas y que se llama como él (aunque adopte múltiples registros y máscaras) empuña la bandera de la irreverencia y de la incorrección, o cruza la línea de un envilecimiento a punto de sabotear a cada paso una lectura en clave ética de su testimonio social. Pese a que lo que resulta de hecho boicoteado es el maniqueísmo y cualquier posibilidad moralizante, pues de lo que en el fondo se trata es de invertir la normalidad del pensamiento y de enfrentar al lector con sus propios prejuicios y fronteras morales (Espigado 2009).

La versatilidad retórica de este nuevo realismo se atiende en la poesía de Vilas a un discurso de gran musculatura narrativa y potente desparpajo lingüístico, donde la entonación prosaica no es ajena a los destellos líricos y aun a las fulguraciones himnicas a que da paso la celebración de lo inmediato. Esa facundia vitalista precisa para decirse el cauce del versolibrismo, cuando no toma la forma del poema en prosa, tan adecuada a la libertad expresiva que exige la propuesta y a la utilización de un lenguaje “sin prestigio vertical”. El propio Vilas elabora una sugestiva reflexión sobre este género híbrido altamente indicadora de las aspiraciones de esta clase de ruptura neorrealista con el figurativismo más convencional: aparte de su facultad democratizadora, el poeta pondera la idoneidad de este *agente doble* para desautomatizar la mitología de la “palabra poética” y acoger una representación dinámica de la realidad de la Historia, así como una determinación crítica incompatible con la idea de la literatura como lenitivo, asegurada por la “ficción esteticista” de la verticalidad. En suma, el cultivo del género obedece en Manuel Vilas al confesado propósito de devolver la “arqueología estética” de la *poesía* a una *literatura* situada a la altura de las circunstancias: “La literatura va en AVE y la poesía sigue yendo en el Talgo. El poema en prosa es una reconversión industrial de la poesía” (Vilas, 2010: 172).

### Entre el “lenguaje de la realidad” y la “realidad del lenguaje”

Sin que necesariamente haya de verse como una salida a la esclerosis de la experiencia (porque con ella convive desde los márgenes del canon), el desarrollo de una conciencia crítica que reedita las formas de la tradición del compromiso ha ido sumando adeptos en la última década del siglo XX. Jorge Riechmann es sin duda la expresión más madrugadora y vigorosa de esta senda lírica que impugna los códigos balsámicos de la “poética de la complicidad” para enarbolar sin complejos una nueva poesía política.

En rigor, los planteamientos de Jorge Riechmann radicalizan y prolongan la postura de un Fernando Beltrán que, desde el centro mismo de la poesía de la experiencia, se resolvía a censurar el narcisismo de un sujeto lírico acanallado o elegíaco, entregado a las efusiones subjetivas y a las evocaciones nostálgicas, para propugnar una “poesía entrometida”. En términos análogos —“los poetas deben hablar desde su vida, pero no de su vida” (1990: 32)—, Riechmann no tarda en denunciar la inconveniente reducción de la materia lírica al angosto anecdotario personal, la trivialización de una noción de experiencia que se desentiende de la transformación del sujeto y la escualidez de una poesía realista que no se mide con la realidad entera: “A quien se declara realista / hay que preguntarle lo primero / realista de qué realidades” (*La estación vacía*, 2000). Con todo, la singularidad de este poeta no reside tanto en la apertura del abanico temático a los asuntos civiles —aunque también, por la extensión que esta veta conquista en su obra— como en la articulación de un pensamiento revolucionario impugnador de la conciencia posmoderna. Amparado en la consigna brechtiana —“cambia el mundo, lo necesita”—, Jorge Riechmann promueve una poesía que modestamente acompañe al ser humano, apresado en vínculos de dominación, en su lucha por la emancipación. Claro que no hay asomo de mesianismo en tal propósito ni cabe ingenuidad alguna; de hecho, Riechmann no renuncia a la desmitificación paródica del célebre *dictum* celayano:

¿La poesía es un arma  
de futuro cargada?  
A lo mejor gastó  
mucho pólvora en salvas.  
A lo mejor el tiro salió por la culata.  
Acaso nadie supo  
con tino dispararla.

Quizá estaba cargada  
con pólvora mojada [...].

(*Poesía practicable*, 1990)

El poeta confía, ahora bien, en el poder alquímico de la escritura y en la forzosa alteración de la realidad *nombrada*: si no hay poema que redima el mundo, su poder de conmoción y su alcance ideológico contribuyen siquiera a la formación de consciencia. Y aquí cobra sentido su “poética del desconsuelo”, que propugna una ruptura de la ilusión estética con el fin de boicotear la reconciliación lenitiva e inducir en el lector el duelo y la cólera. Sin embargo, este programa ya no se detiene en la perturbación del testimonio, sino que, acogido al gramsciano “optimismo de la voluntad”, verbaliza una ambición transformadora en la que hallan sentido las consignas movilizadoras del discurso revolucionario tradicional: “Dos manos entrelazadas cambian el mundo” (*Baila con un extranjero*, 1993).

En suma, la poética de Jorge Riechmann establece un doble juego de aproximaciones y distancias con sus precedentes canónicos mediatos, lo que le conduce asimismo a anteponer la noción del poema como instrumento de revelación a su condición de vehículo de verdades previas. Ello no obsta para que su vocación de resistencia incluya levantar acta notarial del sufrimiento humano: de ahí que las guerras “económicas”, la degeneración ecológica, la sátira del neoliberalismo o las secuelas de la globalización encuentren generoso acomodo en los textos del poeta. Pero la tarea de “hacer visible lo invisible”, en un momento histórico en el que prevalecen las formas más sutiles de dominación, demanda un análisis de la poeticidad que habilite nuevas formas de lenguaje. Por ello Riechmann, que parte de la adhesión a una “poética antisimbolista del realismo irrestricto”, regida por la transitividad expresiva y el imperativo de legibilidad (*Poesía practicable*), desemboca en un “realismo de indagación” desengañado de “la ilusión de un lenguaje transparente” (*Canciones allende lo humano*, 1998). Esta fórmula, que atiende al desvelamiento de lo real antes que a su reflejo, nombra el afán de combatir los procesos de tipificación de la realidad, y conduce al poeta a cuestionar los pactos lingüísticos de la convención figurativa (ya que solo podrían sancionar las certidumbres asentadas) para propugnar una palabra “no administrada” y radicalmente polisémica. Las “palabras de familia” de la figuración experiencial, clausurado su sentido en la semántica del poder, extienden a juicio del poeta una mirada unidimensional, amputadora de amplias parcelas

de la realidad; a cambio, una escritura experimental, “con recorridos múltiples y fractura interior” (Riechmann, 2006: 132), no solo libera al lenguaje de las mistificaciones de la ideología, sino que cuenta, además, con un poder de extrañamiento susceptible de penetrar en dimensiones que no están al alcance de una lengua desgastada por el uso:

La escritura  
nunca duplica la vida.  
La atraviesa  
como la aguja la tela  
y cuando el tiempo es fértil algo arrastra detrás  
prendido del hilo  
umbilical tembloroso

escritura que no es conocimiento  
sino un fraseo ardiente abierto hacia lo extraño.

(*Poema de uno que pasa*, 2002)

Con todo, y pese al convencimiento de que “cuando la realidad es hiperrealista / la poesía no puede ser redundante” (*Muro con inscripciones*, 2000), el *hiperrealismo crítico* de Riechmann no siempre es solidario con esta clase de registros; antes bien, despliega un generoso repertorio de lenguajes y géneros discursivos —de la concentración aforística a la expansión expresionista, de la palabra fragmentaria a la sintaxis de la crónica, de la imagen surreal a la dicción funcional de la doctrina— cuyo cruce se establece, según ha visto Miguel Casado (1995: 120), entre dos voluntades igualmente tensas: la de expresión —o indagación— y la de comunicación —o vinculación—.

La propensión teorizadora de Jorge Riechmann, tanto como su torrencialidad y versatilidad creativa, no tardaron en convertirlo en un poderoso referente imantador de una serie de autores que, a finales de los noventa, intentan una indagación crítica de la realidad inseparable de la investigación de un lenguaje irreductible a los sistemas representativos del pensamiento dominante. Es el caso del colectivo valenciano Alicia Bajo Cero, que compendia en un enunciado del poeta —“no seguir hablando el lenguaje del poder”— lo esencial de su programa creativo. Tal cosa implica, una vez más, la pretensión de reemplazar los códigos vigentes, en virtud de una nueva resistencia a concebir el lenguaje como un mero instrumento transparente al servicio de la comunicación de significados estables. Ya que para este colectivo,

heredero de la teoría estética de Adorno, la dimensión revolucionaria de la poesía reside en su posibilidad de quebrar el lenguaje que media en las relaciones de dominio. Ello exige la habilitación de procedimientos desautomatizadores de la lengua social —el recurso a la elipsis, al fragmento y a lo inacabado—, que no solo atestiguarían mejor la catástrofe histórica de un mundo hecho pedazos, sino que expondrían el discurso a la intervención crítica de un lector que la propaganda institucional quiere pasivo y desmemoriado (Méndez Rubio, 2004: 140).

Si la radicalización de este programa conduce a algunos autores a construir su territorio poético en las afueras de la referencialidad, la escenificación de lo real aún halla cabida en la poesía de Enrique Falcón; por más que la refracción y el desvío lingüístico desquicien la continuidad del discurso instrumental, como forma de poner en crisis cualquier concepción dogmática de la realidad o del significado y de contrarrestar, de camino, la propiedad consoladora de una poesía “tranquila” y complaciente con lo estatuido. *La marcha de 150.000.000* (2009), epopeya en cinco libros cuyo sujeto colectivo de filiación maikovskiana —“150.000.000 es el nombre del autor de este poema”— narra el éxodo masivo de la población del Tercer Mundo hacia los opulentos países del Norte, es tal vez el ejemplo más acabado de esta receta lírica. La enunciación de las lacras de la sociedad capitalista se confía a una voz *alterada* o atravesada por los otros, también en el choque de registros que desvelan una expresión plural (Méndez Rubio, 1998: 9). En busca de una praxis “conflictiva” (refractaria al significado único, cautivo del pensamiento único), Falcón funda una comunicación irracional deudora de los modos del surrealismo, que hace descansar su disidencia en la descomposición del lenguaje normativo, en la dislocación sintáctica y rítmica y en la irreductibilidad o la apertura semántica:

Como un músculo mordido,  
 como un cuenco de salitre  
 vi tu huida de las chozas, tu muerte en  
     matemática  
 oleada de sogas y puñales,  
 la mordaza de la hoja tras el ruido  
 cuando era necesario detenerse frente al  
     mar,

no yo,  
 antes que cayeran las sonajas de la noche  
 y cantaran con tu nombre los aullidos del  
 mundo.

(*La marcha de 150.000.000*)

Por virtud de esa apertura, la denuncia —de la explotación y el desarraigo de los marginados, de los inicuos desequilibrios de nuestra era globalizada, de las secuelas medioambientales de una mentalidad mercantilista— “no se momifica en tesis” (Moga, 2009: 21); más allá de que lo *político*, como puntualiza Miguel Casado, no descansa únicamente en “el *mensaje*, un plano separado de ideas, sino el modo en que se concibe y articula el conjunto del trabajo textual” (2009: 26). Y, en efecto, la tensión elocutiva del poema, atenido a una vigorosa percusión salmódica que redobla el efecto acusatorio, solo acude a apuntalar la catástrofe narrada.

Concordantes con los supuestos ideológicos del núcleo valenciano, aunque no con sus modelos de representación lírica, se hallan los llamados “poetas de la conciencia” vinculados al colectivo onubense *Voces del Extremo*. Este grupo capitaneado por Antonio Orihuela —que reúne a autores como Eladio Orta, Manuel Moya, Vicente Muñoz Álvarez o Isabel Pérez Montalbán— hereda de las poéticas comprometidas de treinta años atrás la voluntad de denuncia incisiva y explícita, así como una palabra narrativa de extraordinaria claridad referencial, rigurosamente transitiva y rayana en el prosaísmo, garante de una eficacia comunicativa entendida, igual que entonces, como potencia revolucionaria. La novedad, ahora bien, reside en un componente de provocación, solidario con una concepción de la escritura como “acto de *terrorismo cultural*” (Bagué Quílez, 2006: 161), que funda su carácter transgresor en el cultivo de una poesía limítrofe o decididamente antipoética, tangente por momentos con la técnica del realismo sucio. Así pues, la erosión ideológica de la poesía de la conciencia no solo se confía a la carga crítica de los significados o a la virulencia del mensaje, sino también a la fuerza “delictiva” de un vehículo lingüístico impertinente y estéticamente anárquico, que busca irritar al lector mediante el desconcierto de expectativas, la deliberada ausencia de concesiones al buen gusto y el quebrantamiento de los usos de la tradición.

En consecuencia, lo que ahora resultará impugnado en el modelo lingüístico de la experiencia no será su condición referencial sino su concierto “anestésico” con las pautas de la clasicidad, con una

convención poética en la que no solo se aprecia un resabio conservador, sino también su inoperancia para la representación de una realidad social compleja e injusta. Tales son los planteamientos que conducen a Antonio Orihuela a legitimar la naturaleza antipoética (incluso, no-poética) de un discurso lírico que subordina los requerimientos estéticos al imperativo ético desvelar la *verdadera* realidad:

Sí, puede que mi poesía ya no sea poesía,  
porque llega un momento en el que ya no se puede seguir siendo  
por más tiempo un cómplice, silencioso,  
de lo que R E A L M E N T E pasa.

(*Edad de hierro*, 1997)

Claro que, a la larga, este talante antirretórico no deja de generar una retórica de otro signo, que, al ir cristalizando y formalizándose, convirtiéndose en fórmula estereotipada y previsible, acaba por perder su eficacia desautomatizadora y la funcionalidad transgresora en que halló su sentido (Sánchez Torre, 2002: 50). De cualquier modo, la radicalización del prosaísmo o de la voluntad antipoética es solo el registro más pulsado por las *Voces del Extremo*: estas hallan, a cambio, en la tonalidad expresionista de Isabel Pérez Montalbán una dicción compatible con los dispositivos retóricos clásicos y una mayor pulcritud expresiva; con lo que su reflexión equidistante de la evocación autobiográfica y la preocupación histórica gana en elaboración estética lo que pierde en contundencia y en frescura conversacional.

En general, ni la disparidad de timbres y de tonos, ni las tensiones que separan sus posturas retóricas —entre el “lenguaje de la realidad” y la “realidad del lenguaje” (Méndez Rubio 2002)—, empañan la armonía en que conviven las formas de esta nueva “poesía en resistencia”, congregadas por un mismo estatuto periférico respecto del canon estético vigente. Enrique Falcón reunía a buena parte de los nombres citados (con los componentes del colectivo sevillano La Palabra Itinerante) en su antología *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (2007), y acertaba a sugerir la pluralidad de registros ensayados por este derrotero crecientemente transitado en la primera década del siglo:

Los registros aquí experimentados [...] se mueven del objetivismo documental a la deriva libertaria, de la poesía de la conciencia al torrencialismo irracional, del vanguardismo crítico al realismo más contundente, del relato narrativo al discurso atomizado, de la historia

de la memoria al ejercicio de la ironía, del impulso visionario a las prácticas saludables de la lucidez, y —en fin— de las tácticas disidentes de la sugestión a las estrategias materialistas del extrañamiento (Falcón, 2007: 12).

### Los poetas “deshabitados” y la deserción de la épica

No es poco significativo que la antología que acaba de citarse, ilustradora de una diversidad retórica en la que, en cualquiera de los casos, una noción “plana” de realismo podría “resultar agujereada” en más de un aspecto (Falcón, 2007: 12), aparezca presidida por este texto de Roberto Juarroz tomado de su ensayo *Poesía y realidad*: “El poeta es un cultivador de grietas: fractura la realidad aparente, o espera que se agriete, para captar lo que está más allá del simulacro”. No por azar Juarroz es un imprescindible referente de Jorge Riechmann, quien, con él, ha reivindicado la “poesía vertical”, aquella que “*indaga* en el revés del mundo” buscando su cara oculta, y que debiera conjugarse con la “poesía horizontal”, la que “se sabe compañera de todo lo existente” y *da testimonio* de lo que pasa (2003: 18). En la búsqueda de esta integración se juega hoy el trabajo de Riechmann, aunque “la extrañeza” va siendo cada vez la latitud más visitada; por eso, para él, “en poesía el realismo no tiene que ver con la representación” (1998: 134), y se concibe como una actitud moral mucho antes que como un repertorio de convenciones.

Así ocurre también cada vez más en la poesía de ahora mismo, sobre todo en la creada por una nueva generación cuya distancia con la producción anterior ya no parece únicamente de índole retórica. Juan Carlos Abril, que exploraba las afinidades discursivas de esos jóvenes poetas en su antología *Deshabitados*, se refería a “una tercera vía, alejada del naturalismo y de las metafísicas” (2008: 22), en que había cristalizado la vieja ruptura interior, y en la que tomaban claro impulso los recortes en la figuración y en el eje narrativo. El viraje poético, en efecto, ya se apreciaba en *La lógica de Orfeo* (2003), donde Luis Antonio de Villena, a la vez que anunciaba la superación de antiguas dialécticas, ilustraba el cultivo de un realismo en el que la anécdota quedaba trascendida por la imaginación simbólica y donde trabajaban a la par razón e inconsciente. Ello no era sino el corolario expresivo de una sensibilidad que extremaba las secuelas de la crisis posmoderna: si la arquitectura efímera de los tiempos ya abocaba a una conflictiva relación de extrañamiento con el presente cotidiano y la propia identidad, los nuevos discursos expresan más que nunca

su sospecha de una realidad inestable y de *centro inaccesible*, acorde con una materialidad hecha añicos y con una subjetividad difusa y descentrada. Naturalmente, “la alteridad y el extrañamiento ante lo cotidiano no solo influyen en la aproximación a la realidad inmediata, que aparece voluntariamente *desenfocada*, sino también en la forma de transcribirla” (Bagué Quílez, 2010: 53). Más aún cuando todo ello no puede desligarse de la desconfianza en el contrato lingüístico entre significantes y significados —entre palabra y mundo— que define a la que Steiner ha bautizado como era del epílogo o de la post-palabra (García, 2011: 99).

Por ello, desde los últimos años del pasado siglo se ensayan nuevas fórmulas de representación lírica que afectan a la asimilación y verbalización de la crítica social y promueven una inflexión en los compromisos de la poesía. Bagué Quílez (2010: 52-55) clasificaba recientemente estos nuevos modos de comunicación con la realidad poetizada bajo las fórmulas de “compromiso con el lenguaje” (relacionado con el *nuevo simbolismo* postulado por Luis Muñoz), “compromiso con el discurso” (una *poesía-palimpsesto* en la que incluía la impregnación “popular” de la escritura de Vilas) y “compromiso con la mirada” (una poesía *en construcción* que desvela las fisuras de un universo fragmentado). Preparadas en la cocina de la poesía más joven, la mayoría de estas recetas revela su resistencia a identificar la transcripción de la realidad con el reflejo especular de su superficie, y hace, en efecto, buena la fórmula de Guillén oportunamente convocada por Bagué y Santamaría: “La realidad está representada, pero no descrita según un *parecido* inmediato. Realidad, no realismo” (2013: 20). Una realidad *bajo las grietas* que, si palpita más allá del *simulacro* de la superficie, pone en crisis la denotación, promueve el adelgazamiento del hilo argumental y diluye el anclaje anecdótico hasta la completa disgregación de los referentes extratextuales. Pero este límite retórico, que abandona la fe en la representación realista por una ilusión de realidad confiada a la abstracción o al claroscuro y a la latitud discursiva del fragmento, resulta esta vez inseparable del escepticismo sobre la capacidad del poema para establecer un nexo útil con el mundo. De ahí que, como bien ha visto Andújar Almansa, los interrogantes que dibuja la joven poesía tiendan a ser “de índole ensimismada”, o alternen, si no, con las indagaciones lingüísticas:

Con ellos ya no asistimos a ningún tipo de reflexión proyectada hacia el exterior a través de análisis de experiencias vitales y decisiones

éticas, sino que nos situamos ante experiencias de orden intelectual, observaciones de la sensibilidad, percepciones con difícil argumentación y abismamientos hacia imprecisos horizontes interiores (Andújar Almansa, 2007: 32).

También Morales Barba (2009) apuntó tempranamente la introspección o “narcisismo” —junto con el fragmentarismo y el compungimiento— como respuesta generacional a la época de la desolación. Claro que no falta la mirada a nuestro tiempo, un tiempo retratado como hueco e inane —la *era del vacío*— y encarado desde un sereno nihilismo que no desconoce la rebeldía. Pero el nuevo “*hombre sin atributos* esencialistas” (Prieto de Paula, 2010: 44), sumido en la desorientación ideológica y más que nunca *echado a perder* (2007) —como reza un título de Carlos Pardo—, ha dicho definitivamente *Adiós a la época de los grandes caracteres* (2005) —como propone ahora Abraham Gragera—. Y ello, además de la definitiva descreencia de los grandes relatos explicativos, implica “el convencimiento de que es imposible cualquier legitimidad más allá de la verdad singularizada del individuo” (Andújar Almansa, 2008: 41), una verdad que se le vuelve huidiza a un sujeto de rasgos borrosos que ha de comenzar por reconocer sus perfiles. Por ello, si la hoja de ruta de los nuevos poetas señala un lugar estético para la insubordinación moral, este se halla en la indagación de espacios lingüísticos de desconcierto, de ese discurso *en construcción* liberado “del proceso instrumental y de las adherencias de lo común” (Gorría, 2014: 48), congruente con la percepción extrañada de lo real y la inquisición en la incertidumbre. Una inquisición que, a la postre, pone al descubierto la impotencia del compromiso con una realidad *provisional* y tan inasequible como intransitable. No en vano, bajo los auspicios del “efecto 2000”, las huestes de la poesía más joven parecen haber desertado de las geografías épicas.

### Obras citadas

- Abril, Juan Carlos, ed. *Deshabitados*. Granada: Diputación, 2008.
- Andújar Almansa, José. “Retrato robot de la poesía reciente”. *Paraíso* 2 (2007): 23-38.
- . “Paisaje de la poesía española última”. *El Maquinista de la Generación* 15 (2008): 32-42.
- Bagué Quílez, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

- . “Reglas del compromiso. Poesía para después de la batalla”, en *Poesía española posmoderna*. Ed. María Ángeles Naval. Madrid: Visor, 2010. pp. 37-61.
- . “Poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)”, *Ínsula* 805-806 (2014): 5-8.
- Bagué Quílez, Luis y Alberto Santamaría, eds. *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, 2013.
- Casado, Miguel. “Para recuperar los nombres. Sobre la poesía de Jorge Riechmann”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 544 (1995): 113-124.
- . “El árbol solo”, prólogo a Enrique Falcón. *La marcha de 150.000.000*. Zaragoza: Eclipsados, 2009. pp. 25-26.
- Correyero, Isla, ed. *Feroces. Marginales, radicales y heterodoxos en la última poesía española*. Barcelona: DVD, 1998.
- Espigado, Miguel. “Escribir con el cuerpo. Acerca de *Calor*, de Manuel Vilas”. *Quimera* 15 (2009): 15-17.
- Falcón, Enrique, ed. *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife: Baile del Sol, 2007.
- García, Miguel Ángel. “Gramáticas de la creación en la joven poesía española”, en *Gramáticas del fragmento*. Ed. Juan Carlos Abril. Granada: El Genio Maligno, 2011. pp. 67-127.
- Gorría, Ana. “Respirar como un río contra todo lo que desaparece”. *Ínsula* 805-806 (2014): 48.
- Lanz, Juan José. “La generación del 80. Límites históricos y socio-culturales”. *La Página* 25-26 (1996): 17-29.
- Méndez Rubio, Antonio. “Incendio y mutilación del sentido que avanza (con nosotros)”, prólogo a Enrique Falcón. *La marcha de 150.000.000 [1. El saqueo. 2. Los otros pobladores]*. Valencia: 7 i mig, 1998. pp. 7-10.
- . “Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente”. *Ínsula* 671-672 (2002): 42-44.
- . “Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder”. *Anales de Literatura Española* 17 (2004): 121-143.
- Moga, Eduardo. “Ciento cincuenta millones”, prólogo a Enrique Falcón. *La marcha de 150.000.000 [1. El saqueo. 2. Los otros pobladores]*. Valencia: 7 i mig, 1998. pp. 21-24.
- Morales Barba, Rafael. *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*. Madrid: Devenir, 2009.
- Naval, María Ángeles. “De la crisis del realismo social a la formulación de un realismo posmoderno”, en *Poesía española posmoderna*. Ed. María Ángeles Naval. Madrid: Visor, 2010. pp. 120-140.
- Oleza, Joan. “Un realismo postmoderno”, *Ínsula* 589-590 (1996): 39-42.

- Prieto de Paula, Ángel L., ed. *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia (Antología)*. Madrid: Calambur, 2010.
- Riechmann, Jorge. *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión, 1990.
- . “Empeños”. *Zurgai* (2003): 18-23.
- . “Poesía que no cede a la hipnosis (Sobre los tres mundos, los cuatro riesgos y la fractura interior de las palabras)”. *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona: Montesinos, 2006. pp. 31-136.
- Saldaña, Alfredo. “Roger Wolfe, una sensibilidad otra”. En *Postmodernité et écriture narrative dans l’Espagne contemporaine*. Ed. Georges Tyras. Grenoble: CERHIUS, 1996. pp. 261-271.
- Sánchez Torre, Leopoldo. “De lo real y sus retóricas: realismo y anti-poesía en las nuevas poéticas del compromiso”. *Ínsula* 671-672 (2002): 49-53.
- Scarano, Laura. “Ciudades escritas (Palabras cómplices)”. *Celehis* 11 (1999): 207-234.
- . “Tres voces inconformistas en la *aquelarre* urbana (Beltrán, Riechmann y Wolfe)”. *Espéculo* 42 (2009): 1-25.
- Siles, Jaime. “Dinámica poética de la última década”. *Revista de Occidente* 122-123 (1991): 149-169.
- Vilas, Manuel. “El agente doble (sobre el poema en prosa)”. *Poesía española posmoderna*. Ed. María Ángeles Naval. Madrid: Visor, 2010. pp. 67-176.
- . “Palabras para Amor”. *Amor. Poesía reunida, 1988-2010*. Madrid: Visor, 2010. pp. 7-11.
- Villena, Luis Antonio de, ed. *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- . *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- ed. *La lógica de Orfeo (Antología)*. Madrid: Visor, 2003.
- Wolfe, Roger. *Hay una guerra*. Madrid: Huerga & Fierro, 1997.