

Una antología privada

En estas líneas que escribo para mi amigo José Luis Rodríguez Santana expondré un conjunto de reflexiones que me servirían para la elaboración de una antología privada e intransferible de la poesía castellana de finales del siglo XX y primer quinquenio del XXI. En estos folios voy a centrarme en una serie de poéticas hoy ya maduras que, además, llegaron a la lírica de la mano de una voluntad de estilo, más o menos común, y que para mí tiene su origen en el aprendizaje sobre los textos de promociones inmediatas anteriores, concretamente, las considero uno de los caminos de evolución de la llamada poesía de la experiencia, nombre hoy extendido y aceptado para referirnos a una serie de poetas que englobarían una parte de la generación que comenzó a publicar en los años 80.

Las coordenadas de este artículo serán dos. Dado que estamos en Fuengirola, voy a hacer referencias, siempre que pueda, a escritores malagueños, o vinculados con nuestra provincia. Esto no es una concesión al localismo empobrecedor, ya que, por suerte, la creación lírica de nuestros días, tiene uno de sus pilares en esta tierra.

Por otro lado, intentaré dibujar una línea que cruza la tendencia dominante de la lírica española en los 25 últimos años, y mostraré las características comunes de una serie de poéticas.

Observando el devenir de la poesía española de los noventa, toda la crítica coincidió en apreciar dos líneas principales; de un lado, la llamada – o, tal vez, mal llamada- poesía de la experiencia, y de otro la vía que respondió al grupo de la autotitulada creación de la diferencia.

Esa dicotomía simplista, para mí, respondía a una maniobra de artificio que pretendió forzar el gusto de los lectores hacia un determinado sentido. En 1994 un grupo de escritores se reunieron en Granada para crear dos instituciones: “El salón de los independientes” y “La asociación andaluza de críticos literarios”. Ambas pretendían acabar con la supuesta confabulación que mantenía a sus miembros apartados de todo éxito literario y que ellos veían capitaneada y acaparada por dos poetas: Felipe Benítez Reyes y, sobre todo, Luis García Montero.

Por supuesto, no quiero ser injusto, entre esos asociados e independientes hubo muchas y muchos escritores que nunca participaron de las polémicas porque, además, tenían prestigio suficiente como para no necesitar atacar a nadie.

Ese sentimiento de marginación de los premios literarios, de los viajes al extranjero que en aquella década pagaba con generosidad el Instituto Cervantes, o el enfado porque algunos no tenían una mayor fama como poetas entre las chicas de su barrio, era achacado por ellos, los de la diferencia, a una maquinaria articulada prácticamente por el PSOE que encumbró a unos escritores y enterró a los que no le eran afectos, por lo que, en su inocencia, buena fe y afán de justicia, se vieron obligados a

contraatacar creando sus propios premios, antologías, editoriales, o revistas literarias, desde las que no dudaron en insultar con toda la virulencia a quienes ellos consideraban sus demonios particulares, y no había escrito en el que no hubiera una pedrada.

Según este grupo de “poetas de la diferencia”, la poesía de la experiencia no tenía ningún valor porque era clónica, endecasilábica y fría. Es decir, todos los poemas eran iguales, los autores podían confundirse pues tenían un estilo idéntico, todos los versos eran de 11 sílabas y, para creadores de tanto prestigio como Jorge Riechmann, en sus estrofas el lector repite una y otra vez: “Anoche fui de copas, vi a muchas tías buenas, sentí la melancolía de la juventud perdida”. Este breve párrafo indicaba las pobres lecturas que en muchos casos se realizaron, o los excesivos anclajes en una poética personal que impedía ver las otras.

Otra muestra de esta miopía se lee en la introducción de José García Pérez a su antología *...Y el Sur*. En uno de sus 2 prólogos podemos leer: “Más grave, si cabe, es intentar someter el sentimiento del hombre, de la mujer, del poeta, a unas pautas experienciales planas, sin latido y clónicas. Ante una realidad como la actual, el poeta, si es que lo es, debe significar, por encima de todo, el hecho singular de su visión utópica y mostrar al mundo la maravilla de su sentimiento.”

En mi humilde opinión, muchos miembros de la Asociación de los Críticos Andaluces mostraron durante aquellos años, demasiado a las claras, su limitada formación teórica y el pobre bagaje literario que acompañaba sus vidas. La situación de enfrentamiento llegó, incluso, a los insultos personales publicados bajo seudónimos, a infantiles bromas con los títulos de los poemarios de la experiencia y otras muchas majaderías que lograron que Felipe Benítez Reyes publicara en la revista *Claves* un artículo titulado *La nueva poesía española, un problema de salud pública* que comienza: “Si hay algo que caracteriza a la nueva poesía española es la variada proliferación de teorías sobre la nueva poesía española perpetradas por quienes no pintan una mona en la nueva poesía española. Si hay algo que caracteriza a los perpetradores de esas teorías es el insuperable grado psicopatológico que han logrado manifestar a través de una esforzada sintaxis –que no desconoce el anacoluto ni el galimatías- en revistas subvencionadas o en suplementos literarios de provincias, incluida la provincia de Madrid.”

Otra bala defensiva, también con la guía de Felipe Benítez Reyes, fue la edición en 1994 de *El sindicato del crimen*, graciosísima antología publicada, bajo seudónimo, por un tal “Eligio Rabanera” que había descubierto toda la organización mafiosa que eran los poetas de la experiencia y por eso hace públicos sus nombres y sus poemas, además de ofrecer en el prólogo una serie de características de este grupo lírico dominante.

Este grave caos mental, además de que proporcionó a los lectores buenos ratos contemplando las idioteces que se vertían sin pudor sobre folios y folios, sirvió para que, al menos, tuviéramos que preguntarnos por la definición de aquellas corrientes poéticas actuales, y sobre si existía una línea de la experiencia o no.

Cesó antes de 2000 la actividad intimidatoria de los que se autoproclamaron poetas de la diferencia, e incluso se produjeron significativos intentos de acercamiento y reconciliación. En ese grupo no todos eran iguales, y muchos se dieron cuenta de la barbaridad que estaban cometiendo al pretender dejar fuera de la historia de la literatura a escritores cuyas novelas y poemarios tenían una gran aceptación por parte del público y por la crítica nacional e internacional más prestigiosa. Creo que los únicos puntos de conexión entre muchos de estos diferentes fueron el rencor y la envidia; ni siquiera habían leído los textos de las personas a las que denostaban. Era previsible que todo aquel circo terminara la actuación sin aplausos, o como el rosario de la aurora.

Por otro lado, el que Luis García Montero quedase en primer lugar y Felipe el tercero en *El último tercio de siglo (1968-1998) Antología consultada de la poesía española*, en la que votaron 300 lectores, de diversa opinión, demostró que el tiempo iba situando a cada quien.

También hubo una última razón fácilmente previsible que iba a acallar aquellas algaradas: otra promoción de escritores jóvenes llegaba y hacia finales de los 90, principios de 2000, era ella quien se estaba llevando los premios y quien encontró eco en las antologías como *La generación del 99* de J.L. García Martín, *Feroces* de Isla Correyero, o *10 menos 30* de Luis Antonio de Villena.

Por tanto, a pocos días de que el siglo XX terminase, estaba claro que la tendencia dominante de la década previa fue la llamada “poesía de la experiencia”, cuyo éxito entre los lectores españoles de los 90 puede ser un interesante campo de estudio para la sociología de la literatura que aquí tendría mucho que aportar.

Hablar de poesía de la experiencia exige, al menos, detenernos unos párrafos para definir su concepto. En principio, todo fenómeno que muestre al escritor la relación entre dos elementos naturalmente distantes y distintos, por ejemplo, qué unión existe entre un atardecer y la luz que trae la niñez al recuerdo, califica al poema como experiencial.

Petrarca y Garcilaso entrarían en esta definición ¿qué poema no parte de un ver más allá de la realidad inmediata, a no ser la vanguardia pura? El mismo Rilke aconsejaba en, *Cartas a un joven poeta*, que había que rastrear el hecho poético en la vida diaria, en ese “lo que pasa en la calle” de A. Machado, al que luego volveré a referirme. Excepto las composiciones visuales y las de ciertas vanguardias, cualquier poema puede considerarse experiencial. Pues si se considera que la unión entre dos

objetos es la base de la poesía, por ejemplo, entre felicidad y dolor o, en otras palabras, entre ansia de infinitud del hombre y la conciencia absoluta de ser mortal, que a cada paso la recuerdan la belleza y el amor, si se concede, repito, que esto es la base de la poesía, hay que admitir que todo poema parte del encontronazo brusco con una realidad que pretende volver a ser creada mediante su expresión en palabras.

Sin embargo, “Poesía de la experiencia” ha sido el marbete con el que se calificó a la tendencia dominante de los años 90 y que, incluso, como he repasado brevemente, ocasionó un enfrentamiento estéril con los llamados poetas de la diferencia, grupo heterogéneo del que únicamente se puede comentar eso, que son diversos, y de algunos, como dice, Luis A. De Villena, que son “los que se han unido en torno al suplemento literario del diario de Córdoba, dirigido –entre perpetuas soflamas contra todo- por Antonio Rodríguez Jiménez. Este heteróclito grupo final –autonominado de la diferencia- está compuesto por poetas de varia edad y condición, cuyo único nexo unitivo es el fracaso, la conciencia de su falta de éxito”.

Bien, ya sabemos cuál es el denominador común de los versificadores de la diferencia, pero ¿qué une a los poetas de la experiencia? Personalmente, encuentro que el nexo entre todos esos poemas es la búsqueda de la emoción del lector, ante todo. El poeta, que se siente ciudadano normal, de a pie, no desea ser el chamán de la tribu que hable un lenguaje misterico, no busca la belleza del texto en decir *corcel*, en vez de, *caballo*, ni que el lector medio se devane los sesos para encontrar quién era Ulrico de Liechtenstein, a quien se hacen referencias fundamentales para comprender unos versos. El poeta de la experiencia está inspirado por una “musa en vaqueros”, como dijo Luis García Montero, y lo único que pretende es que al lector se le mueva el alma con cada verso. Si comprendemos esto, será fácil deducir las características formales en las que se revela esta poética.

Este tipo de poesía, en este sentido, sigue los dictados románticos del texto como disparo hacia la sensibilidad del lector; sigue el equilibrio clásico del poema construido dentro de la tradición métrica, simplemente porque eso otorga armonía al discurso y provoca que suene bien. El escritor busca hacer real aquella expresión de Antonio Machado de que un hombre no es más que otro hombre, y el poeta no es más que nadie. Por último, la poesía de la experiencia sigue la estela dejada por los autores del 50 (Blas de Otero, Ángel González o Gil de Biedma) que devolvieron a los versos su talante más humano, más comprometido con “lo que pasa en la calle”.

Emoción, en definitiva, emoción del lector al que se le busca para hablarle en su idioma, y para contarle cosas que a él seguro que le han sucedido y que se las encuentra enfocadas hacia un paso más allá, para que pueda darles un significado nuevo que será fácil hacer suyo por comprensible.

Los poetas de la experiencia podríamos decir que tienen algo de exhibicionistas, pero con mucho oficio, de profesionales, no de tipos que se aparecen ante la puerta de un colegio y se abren asustados la gabardina.

Ahí radica la gran dificultad: emocionar sin caer en el llanto a voces de nuestras típicas folclóricas, que poco nos llegarían a tocar la fibra sensible.

Tampoco podemos encontrar los trucos de los versos, porque eso los convierte en una impostura. El poema de la experiencia, busca sonar como la charla de un amigo que susurra secretos inconfesables, que nos está poniendo la vida sobre el tapete, pero sin que nos demos cuenta de que esa vida puede estar inventada en todo o en parte, o sin que nos percatemos del ritmo de los versos que acompañan el vaivén de emociones que se pretenden transmitir. En definitiva: la poesía como comunicación y como conocimiento, otra tradición que se suma a todos estos rasgos de estilo.

Por estos factores comunes a todo el grupo, la poesía de la experiencia ha sido tildada frecuentemente como simple, prosaica o evidente, sin sorpresas.

El nombre de poesía de la experiencia viene de Robert Langbaum quien publicó en 1957 un libro titulado *La poesía de la experiencia*, cuya primera edición en español, incomprensiblemente, vio la luz en 1996, concretamente en la editorial Comares de Granada. Este libro fue fundamental para Jaime Gil de Biedma porque le hizo ver los problemas de la creación poética a partir de la Ilustración.

El concepto de poesía de la experiencia de Langbaum nada se parece a la del maestro Gil de Biedma, ni a la de la actual escuela experiencial, pues Langbaum se detiene en los poemas dramáticos; entonces, ¿en qué influyó en Gil de Biedma, al que tanto interesaron también los autores de poemas dramáticos, como Espronceda? Le hizo ver el truco de desdoblarse, de crear un personaje espectral de sí mismo con el que poder lograr el objetivo de hablar con los demás, mostrar su mundo con humildad, pero su propio mundo, al fin y al cabo, lo que se encuentra dentro de la órbita plenamente romántica; como dice Álvaro Salvador, “El romántico, en definitiva, no se resigna al divorcio entre la experiencia y la idea, e intenta la superación de esa distancia con la desacralización del mundo o la sentimentalidad.” Gil de Biedma decía que “las lecciones de cosas siempre han sido románticas”; por eso, yo me he atrevido a airear aquí el concepto romántico de emoción.

Esta lección del maestro fue rescatada por los escritores de los años 80-90 y trasladadas a sus propios mundos y obsesiones, para nada clónicos, pero con los presupuestos comunes a los que hemos aludido. Y por dar unos cuantos nombres, no todos, quiero citar a Luis García Montero, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Aurora Luque, Abelardo Linares, Felipe Benítez Reyes, Vicente Gallego, Carlos Marzal, Álvaro

García, José A. Mesa Toré, Juan Manuel Villalba, Luis Muñoz, José Mateos, Francisco Bejarano, Pere Rovira, Joan Margarit, Francisco Díaz de Castro, Jon Juaristi y otros muchos, cuya nómina final tendrá que ser revisada para que no se queden fuera nombres como los de los malagueños Joaquín Ríos, o el peculiar Francisco Fortuny, por señalar dos ejemplos, cercanos y por mí queridos. Como dijo Miguel García Posada refiriéndose a este grupo: “Ésta es a mi juicio la corriente más radical y novedosa de estos años, lo que no significa que toda la poesía de calidad que se escribe hoy pertenezca a su ámbito (...) Pero es sin duda, la corriente que se ha afirmado con mayor personalidad en nuestra lírica reciente, tanto en la adopción de un tipo de lenguaje (de orientación coloquial) y en la visión de la realidad (temporal) como en la métrica utilizada (de corte antivanguardista).”

Evidentemente, porque un poema pertenezca a una determinada escuela no es sinónimo de que tenga calidad. Incluso, hasta ahora, he hablado de la experiencia, como si fuera un bloque monolítico, y no lo es; el tono elegíaco de José Antonio Mesa, poco tiene que ver con la reflexión metafísica de Álvaro García, dos autores de la misma ciudad, de casi la misma edad y que, a menudo, han sido considerados demasiado cercanos. Más similitudes pueden encontrarse entre poemas de José A. Mesa y de Eloy Sánchez Rosillo, por ejemplo; o entre la reflexión de Álvaro y la de Carlos Marzal; por tanto, considerar a los escritores arriba mencionados, como una escuela o un grupo, en el sentido generacional, es algo muy arriesgado. La historia de la literatura dirá.

Sin embargo, sí pueden rastrearse características generales comunes.

Según Luis Antonio de Villena, “Hablamos hoy de un poema de la experiencia, ante un texto lírico escrito racionalmente: realista y figurativo con una base narrativa o anecdótica”. Vuelvo a insistir, a esta definición habría que añadirle el afán de emocionar al lector de partir de una anécdota semejante a la que él mismo pudiera tener, y el deseo de contarle “Lo que pasa en la calle” no como “los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”, sino con palabras usuales, quizás gastadas, como las piedras de los ríos, pero que alcanzan su valor de calidez cuando son insertadas en unos metros precisos, entre unos acentos que van determinando su musicalidad.

Elegancia neoclásica sería el siguiente término que deberíamos usar, la elegancia del metro clásico como soporte estético del truco que hace parecer al poema una charla amiga y, para ello se prefiere desnudar el poema de todas las musicalidades fuertes, como la rima consonante, aunque en aquellos años se produjo un rescate puntual de las composiciones clásicas: sonetos, soneto modernista con rima asonante, romances, sextinas, etc. La tradición es necesaria, no porque el poema se convierta por su ausencia en prosa pura; esta idea es un error, el juego de

metáforas de Felipe Benítez Reyes, soportaría el versículo perfectamente. La tradición es necesaria porque confiere elegancia al poema, artificio cuyo reto es que quede oculto tras una tenue cortina de ritmo sin estridencias, porque si pretendemos hablar con el lector como con un amigo, de poco sirven los montajes rítmicos muy marcados, como de fanfarria o de orquesta en ferias. En esta recuperación de los cánones clásicos, de la vuelta a un compromiso con el ser humano, es donde Luis García Montero encontró que radicaba la esencia posmoderna de la poesía de la experiencia, simplemente, porque la posmodernidad es “poner en duda las derivaciones autodestructivas de la modernidad”.

Es por esto, por lo que una lectura sesgada de los poemas experienciales los calificaba como prosaicos, o endecasilábicos. Falsamente prosaicos, y desde luego, no sólo endecasilábicos. El endecasílabo con acento en sexta sílaba es, desde luego, un metro muy útil porque desde su adaptación al castellano, se ha ido conformando como un ritmo muy propio para el tono conversacional. Los manuales escolares siguen diciendo que el octosílabo es el verso más abundante del castellano y el más adecuado para el sintagma español. Yo sólo me pregunto quién ha contado el número de octosílabos y el de endecasílabos usados. Dejo la pregunta en el aire.

El verso de 11 sílabas tiene una magnífica combinación si se acentúa en la sexta sílaba pues su ritmo se hace compatible con los eneasílabos también con acento en sexta, y por supuesto con heptasílabos, alejandrinos, pentasílabos y trisílabos; en definitiva el ritmo en una silva es lo que marca la musicalidad, si le quitamos la rima consonante e, incluso, si le quitamos la rima nos encontramos con el tono deseado de conversación. Ese era el truco, ese era el artificio rítmico que muchos no han querido, o no han sabido ver, anclados en sus rimbombancias modernistas, que sólo se le pueden permitir a un poeta tan auténtico y tan lúdico en sus versos, como es Francisco Fortuny porque, en su caso, no hay calco de clisé, sino evolución y mucho oficio.

Sin embargo, aunque hemos dicho que la métrica clásica es un instrumento imprescindible para ese afán de elegancia y de tono conversacional, lo que sí puede considerarse común a todos es un afán de originalidad, de mundo propio en el sentido de búsqueda de nuevas metáforas, de adjetivaciones muy comedidas pero novedosas, de imágenes arriesgadas por su simpleza que, como en el caso de Felipe Benítez Reyes, a veces, no esquivan ni lo onírico, ni lo simbolista. O como hace Aurora Luque, la originalidad de insertar frases hechas actuales, entre poemas con referencias constantes a la cultura helénica antigua.

¿Cómo se entienden estos rasgos clásicos combinados con tantas alusiones al romanticismo? ¿Cómo me he atrevido a unir emoción, elegancia y originalidad? ¿Cómo puedo casar este constante viaje del S. XVIII al XIX sin que me dé vértigo? Me preguntaba yo si no estaba

metiendo la pata, cuando, de pronto, volví a encontrar la clave en las *Aguas territoriales* de L. García Montero, que dice : “La ilustración puede enseñarnos todavía muchas cosas. Acostumbrados en poesía a hacer una lectura romántica de la ilustración, quizá es ahora el momento de promover una lectura ilustrada del romanticismo.”

Pero volvamos a los cauces de este artículo. Llevo todas estas páginas haciendo alusiones a la poesía española de los años 90, que están más que enterrados, median ya 26 años entre *La generación de los ochenta* de José Luis García Martín (editado en 1988), y nuestro actual año 2014. Incluso, cuando él mismo editó su antología, *La generación del 99*. Muchos nombres ya habían cambiado; incluso escritores como Justo Navarro, se habían centrado en su quehacer novelístico y habían abandonado la edición de poesía.

José Luis García Martín, Luis A. De Villena, e Isla Correyero, fueron los primeros en percartarse de que se apreciaba una natural evolución que ha ido derivando la poesía del 2000 hacia formas de crear muy diversas. De todos los caminos posibles que han podido comprobarse y entreverse, yo me voy a centrar en uno, cuyo origen considero que consistió en tensar al máximo las características que hemos visto como propias de la experiencia.

Por ejemplo, el afán de charla amiga, de descripción realista de una situación que parte de la anécdota, llevó a que poetas como Juan Manuel Villalba condensaran sus versos en un espacio muy cercano a la narración, sin olvidar por supuesto, el truco de que no se vea el truco del poema.

Antes señalé que la superación de la modernidad, consistía en eliminar de ella lo negativo, lo que nos alejaba de lo humano, y considero que Isla Correyero tuvo parte de razón al sacar a la luz *Feroces*, antología en la que recogía una serie de poetas a los que consideraba comprometidos con lo social, es decir, ecología, neo-proletariado o marginación. He dicho que tenía parte de razón, porque podría haber enmarcado a todos esos creadores en los cauces de las últimas tendencias de la poesía española e incluso haberlos relacionado más con obras como *Trainspotting* o *Acid House* de Irving Welsh, con los poemas y relatos de Carver, e incluso con los beats americanos, especialmente con el tono de los relatos y poemas de Bukowski o Jack Kerouac.

Efectivamente, el compromiso con lo social fue y está volviendo a ser un denominador común en gran parte de la creación poética española. Cualquier tiempo pasado tampoco fue mejor. La sociedad española de aquel cercano fin de siglo no debía de ir tan bien, cuando hizo fácil el retrato de situaciones llenas de sordidez como las que narraba el asturiano David González.

El ideal de elegancia neoclásica había estallado en mil pedazos; pero ¿no es continuar la línea de no llamar *corcel* al *caballo*, cuando hay que

llamarlo *penco*? Es decir, ¿no siguieron estos poemas en la búsqueda del lenguaje coloquial, de lo que se habla en la calle, de la palabra amiga y gastada? Lo que sucede es que si estamos narrando situaciones internas del talego, en las que lo lírico surge de la contraposición entre la crueldad de los comportamientos humanos, y la visión distanciada, incluso irónica, con la que se viven esas experiencias, sería un total ejercicio de manierismo no emplear las palabras que ahí se usan.

Es el mismo efecto que empleó el malagueño Antonio Blanco y que tanta polémica desató con su libro *La pandilla basura*, en el que simplemente, el lenguaje cotidiano se convertía en un medio de provocación del lector pero, a la vez, supuso una llamada de atención sobre aspectos cotidianos de la vida de cualquier joven que en aquel entonces contara veinte años.

Una visión amarga del mundo, violenta que no podía sino luchar con las pocas armas de que disponía. Su autor quería un kalashnikov en las manos, pero como las generaciones que nos hemos criado a partir del 68 sabemos que la lucha no sirve para nada, pues se dispara con las únicas balas que están al alcance de la mano, esto es, la crudeza del lenguaje. Poesía social, igual que en el 50, pero en aquellos años sabían quién era el enemigo, y en la década de 2000 sólo sabían que habitaba entre ellos, pero no había un enemigo definido. Por otro lado, la lamentación no existe, sólo hay reflejos de situaciones, terribles pero sin quejas explícitas, hay dolor tácito como en los poemas de Violeta C. Rangel.

Incluso fue fácil rastrear una visión irónica de la misma poesía, a la que se acude por necesidad pero con la conciencia clara de que un poema no cambia el mundo, ni modifica la sociedad. Y ahí queda el “Romance de Mateo el Jeta” de Jesús Aguado.

En definitiva, tras el tono distorsionado, tras el lenguaje vulgar, tras el dolor que ocultaron aquellas poéticas que transcurrieron entre finales y principios de un nuevo siglo y milenio, seguía latiendo el compromiso con lo humano. Hoy, 2014 parte de los poetas de España han regresado a las aceras, pero a las aceras destartaladas de los barrios. Otra parte ha huido de tanto exceso de realidad desagradable hacia la torre de marfil. Una fuga legítima como cualquier otra y tan llena de calidad como sus predecesoras.

José Luis González Vera