

de:

POESÍA Y PODER

Colectivo Alicia Bajo Cero

DOS:

LAS RUEDAS DEL MOLINO

**(Acerca de la crítica
de la *última poesía española*)**

LAS RUEDAS DEL MOLINO
(Acerca de la crítica de la *última* poesía española)

Comenzar un escrito declarando la propia parcialidad se está convirtiendo en un cliché de la crítica reciente para prevenirse contra posibles objeciones. Dado que nos es irrenunciable como principio, precisamos que, de entrada, nuestra parcialidad no busca, como otras, ser una aproximación a una *Verdad* —por inalcanzable que se defina—, sino la concreción de un paradigma espacial y temporalmente —históricamente— condicionado. Y, además de esto, que no damos validez a las parcialidades que se declaran como pretexto para escribir lo que a uno le interese obviando lo que pueda interesar a los otros. Sobre todo si ese *uno* desempeña una función simbólica represiva. «Aquel que hace crítica toma conciencia de su propia finitud y construye sobre ella la hipótesis provisional y parcial de un universo de relaciones que lo trasciende. [...] Por eso la crítica no debe ser ni algebraica ni ecléctica, sino racionalmente tendenciosa» (Raimondi, 1988, 35-36)¹². Este modelo de parcialidad que no toma partido, o lo hace sólo por un eclecticismo presuntamente aséptico, se ha puesto de manifiesto a menudo en

¹² «Colui che fa critica prende atto della propria finitudine e costruisce su essa l'ipotesi provvisoria e parziale di un universo di relazioni che lo trascende. [...] Ecco perché la critica non deve essere né algebraica né eclettica, ma razionalmente tendenziosa».

los últimos años:

¿Tendré que subrayar que no he podido ser neutral? Ante un panorama poético y narrativo cuya primera nota es la multiplicidad propia del eclecticismo posmoderno, y tratándose, como se trataba, de ir algo más allá de esa mera constatación, para apuntar un par de orientaciones recientes que hayan producido ya abundantes logros y parezcan particularmente llamadas a seguir produciéndolos en el mañana a la vista, no me cabían sino dos opciones: la parcialidad o el catálogo. (Rico, 1992, 89)

Detectamos, en consecuencia, una concreción de la parcialidad instrumentalizada desde cierto sector, el predominante, de la crítica de la *última poesía española*¹³: la del repliegue, la cerrazón a la pugna de ideas. Los procesos culturales pueden silenciarse porque se dice hablar sólo del gusto personal, haciendo que éste se mixtifiqué con los procesos desde un subjetivismo no dialogante. Por ejemplo, Villena (1992a) y García Martín (1992a). García Martín (1992b) es todavía más grave, puesto que en ningún momento define su parcialidad y ni siquiera admite tenerla. Es de suponer que sus opiniones, entonces, aspiran a lo indiscutible.

I. Naturalización de los procesos culturales de selección y construcción del discurso.

Sí, el nombre de este signo es deleátur, se usa cuando necesitamos quitar algo o hacerlo desaparecer, la misma palabra lo dice, y tanto vale para letras sueltas como para palabras completas.

—José Saramago,
Historia del cerco de Lisboa

¹³ Con esta expresión, voluntariamente vacía de significado, aludimos al fenómeno que De Jongh Rossel (1982) llamaba “poesía última española”, Villena (1986) poesía “postnovísima”, Villena (1992a), “poesía de tradición clásica”, García Martín (1992a) “poesía figurativa” y García Montero (1992) “poesía de la experiencia”. Es obvio que bajo etiquetas diversas se refieren al mismo fenómeno, por sus descripciones y por el corpus de obras que manejan.

La naturalización es una estrategia básica del discurso del poder en su proceso de reproducción ideológica. Preserva a este discurso de las acusaciones de sectorialidad al presentar sus intereses como los que conciernen a todos.

Regresan las **virtudes clásicas: la lealtad, el coraje, la serenidad, la bondad**. Aquellas virtudes, en suma, que conforman **la condición humana en todo tiempo**. La condición de un hombre con vida privada, objetos queridos, costumbres, amigos, viajes, ciudades y calles. (Barella, 1987, 12-13)¹⁴

Lo que Barella no explica es en virtud de qué son clásicas estas virtudes, es decir, qué contienen para ser parte de la condición inmutable del hombre. Pero sí se desprende de sus palabras que la escritura que ella presenta tiene estas cualidades en oposición a otras escrituras, que carecen de ellas. Es decir, se presentan como *esencialmente* cualificadas. No es difícil, sin embargo, reconocer que una persona que tiene como valores predilectos la privacidad, los “objetos queridos”, el círculo más o menos cerrado de relaciones, y, en general, el ocio y el turismo no es un ser humano *de todos los tiempos*. Se trata ésta de una concepción de vida localizable cronológicamente en la modernidad y, desde el punto de vista de la clase social, emanada de los valores de la burguesía ascendente tras la Revolución Francesa.

Del mismo modo, García Martín (1992a, 185-186) se permite afirmar:

Nos habla [la escritura de Antonio Cáceres] de **lo que a todos nos importa**: el paso ligero de los años, el consuelo del arte, el sueño vano de la vida y la muerte.

cuando estas preocupaciones, lejos de ser de todos, responden a la pusilanimidad de un modelo social muy determinado. Pero se legitima así automáticamente a quien habla de

¹⁴ En todos los casos, los subrayados en negrita son nuestros.

ellas, mientras que quien hable de algo posiblemente más incómodo puede quedar excluido por *sectario*. Se trata, por tanto, de crear la ilusión de universalidad de los principios. Para ello se recurre, necesariamente, a bases idealistas, esencialistas y eternalistas, ocultando —con tendencia a eliminar— los discursos alternativos de reorganización del mundo respecto a principios diferentes de los suyos, a los que se puede acusar, desde el discurso dominador, precisamente de sectoriales y de ir contra el *bien común*.

La naturalización realiza una ocultación de las motivaciones ideológicas del discurso y afirma su autolegitimación espontánea. Los efectos de esta acción institucional se detectan, en actuación conjunta y articulada, en multitud de campos. Seleccionamos, para esta ocasión, los discursos teórico e histórico referidos a la crítica poética española reciente.

I.1.— *Discurso teórico*. Puede apreciarse, desde hace algunos años, que un sector bien identificable como el de la crítica de la *última poesía española* ha propagado el horror por la visibilidad del proceso de ensamblaje textual, produciéndose una más que firme reivindicación de la *claridad* (?) en la escritura. Se reclama la invisibilización de la construcción como efecto de pericia. Con el fin de propiciar esta *camaleonización* de la técnica se descalifican, bajo pretexto

¹⁵ Frente a estas prácticas, los componentes de la última poesía española son caracterizados por la intimidad (De Jongh Rossel, 1982, 25 y 31), unidad esencial (De Jongh Rossel, 1982, 25), amonía (De Jongh Rossel, 1982, 25), «prosaísmos sabios» (García Martín, 1992a, 44), experiencia (García Martín, 1992a, 63), meditación (García Martín, 1992a, 101), cotidianidad (García Martín, 1992a, 116), emoción (De Jongh Rossel 25 y 31) (García Martín, 1992a, 131 y 169) (García Martín, 1992b, 118), «capacidad de sentir» (García Montero, 1992, 13), verdad (García Martín (1992a, 169), «sentido común» (García Martín, 1992a, 212) (García Martín, 1992b, 124), encanto (García Martín, 1992b, 122), «tono de voz íntimo» (García Montero, 1992, 14), «lucidez y verosimilitud» (García Montero, 1992, 18) y ser apasionantes (García Martín, 1992b, 124). Del mismo modo, frente al extremismo, las pretendidas virtudes de la última poesía española son: la naturalidad (García Martín, 1992b, 100), la eternidad (nada menos: García Martín, 1992b, 111), la claridad (García Martín, 1992a, 67) (García Martín, 1992b, 121 y 124), la sobriedad (García Martín, 1992a, 42 y 160) (García Martín, 1983, 109, 120 y 122), rigor formal (García Martín, 1992b, 119) y la precisión (García Martín, 1992b, 120).

de grandilocuencia, las prácticas no coincidentes con ella¹⁵.

Como cualquier otro ejercicio intelectual, la comprensión de un poema requiere artificio. **Mucho me importa que ese artificio no se note.** Detesto la poesía que se jacta de artificiosa, retórica, grandilocuente. Prefiero aquella que, siendo muy artificiosa, **parece natural y habla en voz baja (he ahí la perfección del artificio).** Creo que expresar bien es expresar con **claridad, vigor, armonía y sentido común** unos **sentimientos naturales** que no sean obvios, y que al hacerlo consigamos emocionar o divertir al lector que nos visita. (Juan Bonilla apud García Martín, 1992a, 226)

Hay, en la sencillez de sus versos [los del libro *La mirada que dura*, de Adolfo Ortega], en su **desplegarse naturalmente y sin retórica**, un latido poético, una especie de temblor que llega a nosotros y nos conmueve sutilmente. (Morales Villena, 1987, 85)

En el fondo de esta dirección crítica, que a su vez condiciona las escrituras y la difusión/recepción de esas escrituras, latén las ambiciones gremiales de apropiación y conservación de privilegios que se quieren intransferibles. La operación, simplificada, consiste en afirmar como *auténticamente poética* la práctica cercana a su modelo interpretativo y, por exclusión, *falsas* las prácticas restantes. Sin embargo, la “autenticidad poética”, caso de existir, es un concepto muy lejos de haber sido definido, y los intereses que lo sustentan muy lejos de haber sido clarificados.

Maneras de estar solo reveló a un poeta. *Páginas de un diario* confirma una voz emocionada y personal, una de las más **verdaderas** de estos últimos años. (García Martín, 1992a, 90)

Desde esta perspectiva cobra sentido la creación de un *dialecto* de la crítica, tan especializado como vacío de signi-

ficación. En él incluimos dos cosas: a) la gratuidad de las etiquetas y b) lo que Parreño (1993, 132-133) llama «Objetos Conceptuales No Identificados».

a) La tendencia al etiquetado es, en primer lugar, coherente con la mecánica mercantil, por cuanto crea ilusión al consumidor de que dispone de variedad para efectuar su elección («busque, compare...»). Pero en verdad lo que se hace es poner etiquetas a objetos que se revelan funcionalmente idénticos. En segundo término, el etiquetado cumple la función de dejar satisfecho al consumidor, que cree así conocer perfectamente el objeto desde su lema, disuadiéndole de *entrar* en él y efectuar su crítica. Y tercero: mientras se discute qué denominación es la más acertada, se habla del fenómeno poético mismo que se desea promocionar.

b) Función análoga, siempre dentro del dialecto gremial, cumplen una serie de términos cuyo contenido semántico es vago, indefinido y a veces casi inexistente. Al lector que intenta cuestionar el discurso desde el análisis y la participación activa, precisamente porque lo amenaza, se le lanzan una suerte de *botes de humo* que, por una parte, le dificultan la visibilidad (conceptual) y, por otra, le conminan a abandonar el asfixiante terreno que inspecciona (el concepto):

1.— **Frescura, vitalidad y vivacidad** son las notas que mejor definen la aportación de estas tentativas de la joven poesía que nos ocupa. (Jongh Rosset, 1982, 31)

2.— [*Los vanos mundos*, libro de poemas de Felipe Benítez Reyes] **penetra en la médula de los huesos sin necesidad alguna de artificio**. Hay aquí un **poeta completo, profundo, cabal, que sabe comunicar armónica y fascinantemente la esencia de lo humano**. (Morales Villena, 1987, 85)

3.— **De una síntesis entre la concepción platónica y la nominalista surge una suerte de “materialismo platónico”**. (Alas, 1986, 10)

4.— Este libro de Francisco Bejarano —que es expresión de vida y Arte [sic]— **contiene la fórmula**

para ejercer el hechizo misterioso de la verdadera poesía: esa delicada seducción verbal, esa nostalgia del tiempo fugitivo. (Benítez Reyes, 1989, 24)

5.— [...] lo que pierde en gracejo [la escritura de Marzal], en rotundo acierto expresivo, lo gana en intención, en riqueza, en hondura. (Gallego, 1992, 20)

6.— En *Personae* hay sabiduría técnica, pero también —y antes que nada— hay emoción y verdad. (García Martín, 1992a, 78)

7.— Pero Antonio Colinas posee, como pocos poetas de su generación, el don de la bella palabra, el dominio retórico del verso, por ello seduce siempre desde la primera lectura. (García Martín, 1992a, 52)

8.— Como Orfeo, quiere [Colinas] ir más allá de la realidad aparente y regresar trayendo un sapiencial botín que la música del verso ayude a distribuir entre los hombres. (García Martín, 1992a, 53)

9.— Tras el tono menor de la mayoría de sus poemas [de Miguel D'Ors] se esconde la sabiduría, la hondura y el rigor de uno de los poetas mayores de estos últimos años. (García Martín, 1992a, 71)

10.— Algo tan emocionante en sí como la evocación más o menos ferroviaria de la infancia de un individuo opera en nuestras glándulas mediante el distanciamiento del verso alejandrino y la rima consonante, hasta emocionarnos o divertirnos, que es lo mismo al final. (García apud García Martín, 1992a, 286)

11.— Con lo que no me parece inexacto decir que la tradición clásica (lírica) es (aparte de la transmisión de *topoi*, de citas o referencias directas) un poema elegíaco, experiencial y de fabricación culta, sea en el mismo utillaje retórico, sea en las alusiones mitológicas o librescas. (Villena, 1992a,

11)

12.— **Sonido o música o nostalgia —pero siempre con idea de futuro—** que, desde finales de los años setenta, sonaba otra vez, inquietante, en España. (Villena, 1992a, 16)

13.— Para todos, asimismo, gusto por la **obra pulida, atildamiento formal** (aunque aquí el concepto variará enseguida) y siempre también busca de **temas clásicos, que irán de lo cotidiano a lo melancólico de visos metafísicos**. (Villena, 1992a, 14)

14.— No sólo el tiempo que huye o la caducidad de las cosas, sino la **perfección celeste de la belleza...** (Villena, 1992a, 19-20)

15.— La nueva literatura [...] no intenta darle al lenguaje brillos superficiales, sacrificando al ídolo de la verbalidad: le contenta más **la templanza expresiva, una diafanidad discretamente coloreada por el sentimiento**. (Rico, 1992, 91)

En algunos momentos, se diría que el uso de esto que hemos denominado *botes de humo*, y que a veces alcanza el grado de *pelotas de goma*, recuerda aquella famosa fuente de placer cuyo solo tacto provocaba consecuencias imprevisibles en el protagonista de *El dormilón* de Woody Allen (*Sleeper*, 1973). Al discurso crítico le es cómodo, en consonancia con lo indicado, oscilar entre una anémica revisión temática y una fantasmagórica crítica *tonal*.

Lo que recuerda el lector es el tono desengañado y grave de estos poemas. (García Martín, 1992a, 85)

Baste un ejemplo del tono de Siles... (García Martín, 1992a, 156)

Luis Alberto de Cuenca recupera el soneto [lo recupera ¿pero de dónde? ¿con qué efectos?] y le da un nuevo tono coloquial... (García Martín, 1992a, 222)

Allí donde debiera afirmarse el espacio de la ideología se

señala, en contrapartida, un círculo de vaciedad aparente. Gallego despoja de constructividad al acto de escritura al hablar de “verdadera poesía” (VVAA, 1994, 125), además de reconocer un compromiso únicamente formal y en ningún sentido político (VVAA, 1994, 128 y 130). Jongh Ros-sel (1982, 31) escribe, en contexto positivo, que «la nueva lírica española está despojada tanto de alegatos o formulaciones sociales, políticas, éticas y morales, como de...», pero no dice a qué premisas ideológicas puede favorecer una poesía aparentemente desideologizada. Que se valore su impresión de a-ideologización contribuye a crear la falsa conciencia de que tener o expresar la ideología es negativo, cuando lo negativo (por impedir la dialéctica) es, justamente, silenciarla. Ante la concreción de las escrituras en modelos de *claridad*, *espontaneidad* y *naturalidad* (la ocultación, en suma, de que los signos y los mundos están ordenados por la mano del hombre y son provisionales) el problema resulta ser dónde hacer radicar el “hecho técnico” —*artificio*— por el cual estos textos quieren ser no sólo literarios, sino los más literarios y hasta a veces los únicos posibles. Una revisión de los escritos críticos fundamentales de este sector revela que su respuesta está, precisamente, en el borrado de las suturas. No diremos que poeticidad (en sentido amplio) en el grado cero sea imposible, pero sí, cuanto menos, problemática. De ser cierto, como suponemos, que se ha creado interesadamente la confusión del grado cero de la escritura con la poeticidad, entonces la base de ésta se encamina a conceptos como los citados de *autenticidad*, *aliento poético*, *perfección celeste de la belleza* y a veces incluso a una pintoresca inspiración divina. No es un hecho gratuito que García Martín (1992a, 88) cite, autorizándola, la definición de poesía de Eloy Sánchez-Rosillo como «las palabras / que los dioses regalan como un don / a quien ellos eligen porque saben que es digno / de celebrar las cosas y llevar en sus labios / el sentido del mundo».

**Como un don de los dioses difícilmente prodigado,
sus poemas [los de Salvador López Becerra] se atisban**

para inmediatamente desaparecer, dejándonos con la dicha de una repentina intuición. (Morales Villena, 1987, 85)

Este tipo de crítica produce así una serie de fenómenos en cuyo surgimiento se disuelve y oculta la intervención concreta, despojándoles de su carácter social. Su funcionamiento tiene, al menos, estos tres resultados.

(a) Se niega a sí misma como filtro (como uno de los filtros) entre el objeto del que habla y el sujeto que lee. Se niega como ordenadora de mundo —puesto que dice que está ya ordenado— y se niega, en última instancia, en cuanto crítica.

(b) Potencia las prácticas textuales que, ante todo, no desgarran el entretejido que ella elabora. Le importan las escrituras de apariencia objetiva y neutral. Escrituras éstas deliberadamente sin sorpresas y que desisten de proponer alternativas.

Es claro que mi poesía no pretende ser innovadora ni revolucionaria. (Fernando Ortiz apud García Martín, 1992a, 77)

(c) La voyeurización del lector. Se pretende que efectúe una lectura cómoda para que *piense poco*. La reiteración de lecturas cómodas crea un lector que se mueve por la ley del mínimo esfuerzo, que no se planteará nunca las posibilidades de construcción alternativas del texto, ni cuestionará jamás la ordenación del mundo a que ese texto se refiere. Exactamente como ocurre, en analogía, a los lectores de las llamadas revistas rosa o del corazón: bajo una apariencia de *sinceridad, hondura, transparencia, autenticidad...* —donde uno no tiene que *poner* nada de sí, simplemente *captar*—, una clase privilegiada ofrece el espectáculo, excelentemente remunerado, de su distinción sectorial, que, desde los textos que la presentan, puede ser admirada o envidiada, pero jamás puesta en duda. Los presupuestos alienantes implicados aquí pueden hacerse confluir con los ya descritos en relación al cine hollywoodiense a través de la noción de Modo de Representación Institucional acuñada por Burch (1987).

Si se logra crear la ilusión de que la autenticidad es una categoría de la escritura, de ello se podrá desprender que la poesía *que hay*, la que se conoce (la premiada, la publicada, la reseñada... la ofertada, en suma, por el circuito controlado por un sector solidario entre sí) es la *objetivamente* mejor. Esto sería tanto como decir que la crítica no cumple papel de difusión y propaganda (de co-producción, incluso) del objeto que comenta, sino que éste se da a conocer por sí mismo y que sólo por eso habla de él la crítica. Si queda reconocido que toda producción sígnica es un proceso relacional en el interior de una sociedad, resulta desconcertante que se intente desligar la escritura de los procesos colectivos y remitirla, tan sólo, al genio creador de unos individuos aislados.

Y así, las características generales de la joven poesía fueron surgiendo de manera **natural** y **espontánea**. (Jongh Rossel, 1982, 18)

Dejemos de engañarnos: la **verdadera poesía nada tiene que ver con los esfuerzos colectivos, ni con la industria poética, ni con la promoción publicitaria**. (Alas apud Villena, 1986, 153)

En su calidad de escritos teóricos, también las poéticas avanzan en la misma dirección. Una revisión de las poéticas correspondientes a Villena (1986) y García Martín (1988, 1995) revela que lo manifestado hasta aquí puede agruparse del siguiente modo:

1.— la poesía es inútil, se trata de un mero pasatiempo, de algo divertido: Lamillar, Juaristi, Álvaro García, Emilio Quintana¹⁶;

2.— mitificación de la grandiosidad de la tradición: Álvaro García, Illán Paesa, Leopoldo Alas;

¹⁶ «Mi generación ha estado, casi desde su nacimiento, marcada por el pesimismo machacón de ese estribillo. LA-POESIA-NO-SIRVE-PARA-NADA. LA-POESIA-CADA-VEZ-SE-LEE-MENOS. Yo pienso, sin embargo, que no son tiempos malos para la lírica, sino para los líricos.» (Parreño, 1993, 141)

3.— la escritura poética como propiedad privada, producto individual presuntamente no ideologizado: Vicente Gallego, Juan Manuel Bonet, García Montero, Juan Antonio González Iglesias, José Luis Piquero;

4.— apriorismo de la idealización e inefabilidad del poema: Juan Manuel Bonet, Leopoldo Alas, José Mateos;

5.— conveniencia de clausura y coherencia en el sentido del texto: José Manuel Benítez Ariza, Antonio Manilla.

La poética de Andrés Trapiello, por su parte, habla de la misteriosa gracia que la poesía supone, de sus ansias de eternidad y afirma que, como un reloj, sólo desea marcar las “horas apacibles”. Visión la suya, pues, modalizada por una consciente y voluntaria ausencia de conflictividad. Se lamenta, también, de la inactualidad de la poesía y utiliza la estrategia de la humildad para crear compasión del poeta e inducir a la complicidad con el autor. Por otra parte, la celebrada ocurrencia de que todos escribimos “el mismo libro”, porque la poesía es una y grande, le sirve, como a los que argumentan su futilidad, para eludir cualquier responsabilidad ideológica respecto a lo escrito¹⁷.

García Montero es, posiblemente, el único que pretende razonar la utilidad de la poesía. Pero lo hace en términos utilitaristas y de formalismos vacíos. Identifica la utilidad con la belleza, hecho que marca un regreso indirecto al esteticismo, nada menos, que entronca con una concepción poética burguesa. Dice, igualmente, que la utilidad del arte no se mide por sus consecuencias sociales y que hablar de él en términos de valor de uso es “burgués”. (Tal vez los duendes de la imprenta confundieran el uso con el cambio.)

La crítica está funcionando desde hace años con el objetivo fundamental de solidarizarse con el fenómeno con respecto al cual existe. Dispone de múltiples operaciones de

¹⁷ Dice Parreño (1993, 137) sobre las formas de escribir poesía en su generación que le exasperan: «Una es la tendencia que yo llamo «superficialismo» y que practican aquellos que tienen vocación de poeta menor. [...] Consecuentes con su punto de vista, escriben una y otra vez el mismo poema, que es un poema que además ya escribieron otros antes que ellos.»

mitificación de este fenómeno. Las observamos, principalmente, en tres puntos.

(a) El elogio del borrado de la construcción poemática, que, aunque es repetidamente requerido, no es en ningún momento argumentado ni teórica ni políticamente (Almuza-ra apud García Martín, 1995, 193).

(b) La operación idealista de atribuir una esencia a la poesía, que ellos —pero no sus concurrentes— conocen. Así, no son «poemas» los textos de Jenaro Talens (García Martín, 1992a, 61). Tampoco esto está argumentado.

(c) El mito de que la poesía proviene, por derivación, de la prosa y que ésta es más sabia y sensata que aquélla. Esto supondría que la prosa es más natural (García Martín, 1992a, 212). La naturalidad, como sabemos, no tiene cabida en el carácter exclusivamente social del lenguaje.

I.2.— *Discurso histórico*. Un primer tópico que cierta crítica ha contribuido a extender (por ejemplo, Jongh Ros-sel, 1982, García Martín, 1992b y 1995) es que la contemporaneidad con los acontecimientos es un obstáculo para el enfoque adecuado de la problemática y que eso no debe preocuparnos, porque ya pondrá el tiempo a cada uno en su sitio (argumento defendido en varios lugares, entre otros, por Bejarano, García Martín y Alas). No entendemos cómo es posible que, desde un punto temporal x , pueda entenderse mejor lo que sucedió en $x-1$ que lo que ocurre en x . Sí entendemos, no obstante, que el argumento es una invitación al conformismo: «tranquilízate, no actúes, el tiempo lo solucionará». Simultáneamente, refuerza el proceso de naturalización del transcurso diacrónico, puesto que sugiere que las escrituras cuyo olvido ha sido provocado por ellos se ha debido a que no han resistido el paso del tiempo, cuando a lo mejor lo que no han resistido es el paso de un grupo muy concreto de críticos. Si el tiempo a veces parece dar luz, es sólo porque parte de los datos se pierden por el camino y los que quedan ya no tienen oposición. La observación directa, creemos, es una mirada privilegiada, pero se utiliza como

disculpa para incurrir en imprecisiones que, por lo general, revelan tener alguna intencionalidad. Pero es que, además, dicho tópico presenta el «tiempo» como si fuera una voluntad independiente de los hombres y que actuara con sentido justiciero. Lo que, en este contexto, llaman «tiempo» está personificado, de forma material, por una comunidad crítica que actúa en una dirección precisa:

Dentro de cien años, sin ninguna duda, las cosas estarán más claras y se sabrá qué nombres forman parte de la historia de la literatura [...] (García Martín, 1995, 8)

El tiempo decidirá quién tiene razón. (García Martín, 1995, 13)

Se cumple aquí el característico principio de impersonalidad, por el cual se crea la impresión de no-intervención de los autores, que parecen limitarse a ordenar datos sin manipularlos. Se crea la falsa impresión de que cualquiera —que tuviera ojos para ver—, en su mismo lugar, llegaría a idéntica conclusión, puesto que es *objetiva*. El fenómeno se repliega y queda oculto a la dialectización.

La poesía figurativa [...] parece convertirse en la opción estética predominante. (García Martín, 1992b, 113)

En la neutralidad de la afirmación no se contemplan ciertas presuposiciones. La formulación sintáctica aquí encubre que la poesía figurativa no *se* convierte espontáneamente en nada, sino que *es convertida* en algo por agentes activos.

El principio de impersonalidad queda reforzado en la medida en que Villena (1992a) y García Martín (1992b) se adhieren al esquema histórico inaugurado en Jongh Rossel (1982) y apropiado, después, por Villena (1986) y Siles (1991). Consiste la descripción diacrónica de *Florilegium* en atribuir a ciertos poetas de los 70 el inicio del giro de la estética novísima a la actual —para Jongh Rossel, casi exclusivamente Luis Alberto de Cuenca; para Villena y Siles, sobre todo ellos mismos—. Idea que Villena sancionó

dando título a su antología de 1986: *Postnovísimos*. En las ocasiones que han opinado sobre la escritura que prevén para el futuro inmediato, se han regido por el mismo principio.

Siempre resulta difícil adivinar hacia dónde vaya ese giro, pero presumiblemente (dentro de los baremos de esta tradición) deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo *nueva poesía social*¹⁸ (que desde luego no debe implicar descuido formal), acaso una poesía del *realismo sucio* (los aspectos más degradados o sórdidos de la vida urbana) o una poesía de mirada más colectiva. (Villena, 1992a, 33)

Donde dice «deberá ir» debiera decir «pensamos llevar-

¹⁸ Llamamos la atención —como se ha hecho otras veces— sobre la impropiedad del epígrafe historiográfico «poesía social» por dos motivos: porque la poesía —en tanto discurso— es siempre de carácter social y porque, aun admitiendo esta engañosa delimitación temática de lo social, las escrituras se han tendido a analizar historiográficamente por su técnica, no por su temática. Una cosa más: que lo que llamamos tradicionalmente «poesía social» planteaba, al margen de gustos, permanentemente conflictos por resolver, cosa que no sucede en esta línea. Por otra parte, resulta difícil que Villena llegue jamás a una nueva poesía social desde su línea crítica eminentemente formalista (si no es con un salto mortal en el vacío, cosa a la que desde aquí le invitamos), hasta el punto de la primacía de formalismos hueros: obsérvese que cuando en Villena (1992a) se habla de la ocasional conflictividad de alguna de las escrituras se introduce la oración con un “sin embargo”, “a pesar de”, etc. con lo que el esteticismo siempre queda en plano de privilegio.

«Hoy [...] la poesía parece buscar de nuevo la calle, el clima cotidiano, la ruptura de ritmos, el afán de romper, soñar o ahondar, reflejando un mundo roto. Dentro de la sana diversidad de la poesía española, nada me extrañaría que en breve (entre otras opciones) podamos hablar de una *nueva poesía social*: nueva, es decir, en reto siempre de manera y estilo». (Villena, 1992b, 16) La publicación de *Marginados* (Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 1993) refrenda el movimiento anticipado en las líneas recién citadas, presentando el lema nueva poesía social como ensayo de etiquetado para el futuro. Por otra parte, el carácter social que se reclama para esta poesía —nótese— no llama a la transformación mediante la contemplación de las problemáticas, sino a «romper, soñar o ahondar».

«En nombre de la emoción también, mucho más en nombre de la emoción que de las ideologías, creo yo, aparece en la poesía de mis colegas una cierta preocupación social. [...] Lo que sucede, a diferencia de la poesía social de hace treinta años, es que no se añade al planteamiento del problema la coletilla de un futuro mítico donde las cosas irán mejor gracias a los consabidos medios marxistas de transformar la sociedad. No hay confianza en ellos. No hay confianza en nada». (Parreño, 1993, 137)

la». En este caso, se alían el principio de impersonalidad histórica recién descrito con las perspectivas creadas de continuismo estético y político¹⁹.

Otro debate ideológico debe tenerse en cuenta al valorar este proceso de normalización producido en la poesía española y en la tarea literaria de unos autores jóvenes que no se han dado a conocer como rupturistas, como partidarios del corte tajante, porque han preferido la conexión con una definida estirpe poética española y europea (García Montero, 1993a, 177)

II. *El privilegio de la tradición.*

Una máxima brechtiana: no
conectar con el buen tiempo pasado
sino con el mal tiempo presente.

—Walter Benjamin

Se maneja en los últimos tiempos una oposición falsificadora que se ha extendido en un gran número de escritos críticos. Nos referimos a la oposición entre los que escriben desde el conocimiento de la tradición y los que escriben desde el yo singular o la nada, que es lo mismo. García Martín (1992a) los llama *poetas románticos*, no sabemos por qué. Resultará evidente que es imposible escribir desde la ausencia de tradición y que el problema no es éste: es a qué tradición se adscribe cada práctica y cómo. Siguiendo los mismos mecanismos analizados en el apartado anterior, existe una extraña coincidencia en decir que la tradición de este sector es *la* tradición, la única —parece— digna de considerarse así y que los otros escriben, por lo tanto, en la

¹⁹ Tanto en la introducción como en la selección que configura la antología *Las voces y los ecos* se anticipa, siguiendo los términos de Julián Marías, una caracterización cumulativa y no polémica de la generación poética posterior a la del 70. Era, tal vez, especialmente significativo este enfoque en un momento en que se había perdido la armonía en el debate poético con la operación novísimos (García Martín, 1980, 67).

ingenuidad del genio y del individualismo.

Los actuales *poetae novi* intentan, como he dicho, vincularse a alguna tradición. (Camino empezado por ciertos novísimos). (Luis Antonio de Villena en respuesta a una encuesta publicada en *Ínsula*, 454, septiembre de 1984, 7)

Lo que se constata aquí es algo que se ha repetido a lo largo de la historia: un grupo de autores reorganiza la historia —literaria y no literaria— para justificar su obra y, sobre todo, la visión de mundo a que ella responde. Nuevamente: esto no es lo preocupante (lo hacemos todos), lo preocupante es que se niegue. Y ellos han encumbrado con el título de *Madre de Todas las Tradiciones* a una línea histórica de efectos, precisamente, tranquilizantes. A la vista de esto comprendemos mejor la insistencia masiva en *lo de siempre*.

Las tradiciones a que alude Trapiello, ese no importar volver a lo de siempre... (Villena, 1992a, 22)

Sólo para lectores muy apresurados, sin embargo, resultará reiterativa y prescindible *La música extremada*, libro en el que, con las mismas siete notas de siempre... (García Martín, 1992a, 68)

Los resultados que la realidad nos propone no pueden ser muy variables: amor, desasosiego, temor a la muerte, repugnancia por el paso del tiempo... Los de siempre. (Bonilla apud García Martín, 1995, 121-122)

Entendemos, y denunciemos, que detrás de *lo de siempre* se enmascara un peligroso neoesencialismo, cuya reaccionaria voluntad es impedir la renovación de los discursos con el fin de que no puedan difundirse formas emergentes de praxis: el esencialismo congela los objetos en la eternidad. A los objetos les niega la posibilidad de ser transformados, y a los interpretantes la posibilidad de (de)construir los objetos. La condición epistémica de las investigaciones viene dada de antemano precisamente por lo que se ha definido como la esencia de sus objetos. La tradición que se presenta como la *esencial* en la poesía habla de la nostalgia de una supuesta

plenitud perdida, respecto a la cual lo contingente es, por fuerza, degradación. La atención de los lectores es impelida a focalizar, pues, el pasado como lugar de lo auténtico, generándose un desapego del presente y de las necesidades de su transformación. La eternización de los principios que rigen la escritura responde a la misma voluntad de sacralización de la esencia poética, que, por suponerse tal, será inmutable.

Una variante posible de este planteamiento puede encontrarse en Lanz (1995, 9-10).

Así, toda la tradición literaria se actualiza en el momento de la escritura y en el de la lectura, toda la historia literaria, entendida como historia del discurso literario y no de las obras, se pone en juego, y tanto lector como creador establecen un diálogo con la tradición a partir del texto poético. (Lanz, 1995, 9)

En el intento de extraer sus creaciones artísticas de la realidad cotidiana en continuo cambio mediante su integración en la tradición, una parte importante de los jóvenes poetas han entendido ésta como simultaneidad, incorporando el texto a una eternidad ucrónica. (Lanz, 1995, 10)

Por este camino, Lanz se acerca a la constatación de una perspectiva fuertemente metafísica en apreciaciones como las siguientes:

La escritura fragmentaria exige, por lo tanto, una depuración absoluta del lenguaje poético, una búsqueda de la esencialidad última. (Lanz, 1995, 12)

El poeta a través de la palabra no busca sólo la esencia íntima de la realidad en continuo cambio, sino la esencia misma de la palabra, su ser íntimo. (Lanz, 1995, 14)

Jongh Rossel (1982, 25), en este línea, parte de la convicción de que «Amor, Vida, Tiempo, Soledad, Muerte» (incluso con reverentes mayúsculas idealizadoras) son, sencillamente, «temas eternos». Aquí desembocamos, de nuevo, al pasivo tópico del «mismo libro» de Trapiello. No

es extraño, tampoco, que se revalorice el mito (la frase de Trapiello, aparte de ser esencialista, es eternalista y mitificante), ya que la atemporalidad —o la eternización del presente— tiene el mismo efecto.

Los aspectos ideológicos de esta poesía [la de Julio Martínez Mesanza], su rechazo de la sociedad contemporánea [...] **pierden importancia** ante la perfección y la **emoción** con que es **evocada la mítica camaradería viril** — sin amor, sin mujeres— de una **añorada edad heroica**. (García Martín, 1988, 37)

Fueron los poetas (y eruditos) románticos del Norte — verdaderos *descubridores del Mediterráneo*— los que sintieron en las alusiones clásicas y especialmente en el mundo griego, no sólo un modo de **ensanchar culturalmente la connotación del poema** (eso estaba ya en el Renacimiento) sino **cierta comunión mítica con nuestra propia vida**. (Villena, 1992a, 15)

Villena (1992a, 11) y García Martín (1992a, 25, 38, 61, 78, 89, 162, 198), llevando a término el proceso, realizan una reivindicación programática de la elegía como *la* tradición.

Y, en efecto, muy evidente resulta en el libro [*Personeae*, de Fernando Ortiz] la lección de **la mejor poesía andaluza, la más elegíaca y honda**, la que desdeña vacuos verbalismos, aunque no una cierta suntuosidad barroca. (García Martín, 1992a, 79)

Adquiere una valoración extrañamente positiva el sentimiento de pérdida y de derrota. Se refuerza el hecho de que el autor/lector, en lugar de pensar en lo que queda por venir y hacer, se ensimisme en la fetichización de un pasado que, mientras le recuerda el tiempo en que fue feliz, produce — como todo fetiche— una satisfacción incompleta, pues su disfrute remite siempre a la imposibilidad de recuperar el objeto de la fetichización: la felicidad misma. García Martín (1992a) declara que la resignación no es solamente una salida válida, sino un derecho y algo celebrable por los demás.

Es la suya [la de Eloy Sánchez-Rosillo] una poesía intimista, de progresiva sencillez, centrada en la evocación — llena de resignada melancolía— de los momentos felices de la infancia. (García Martín, 1992a, 91)

La tradición, *esta* tradición presentada con artículo determinado, queda incluso identificada con la civilización tal como la conocemos. Podríamos pasar momentáneamente por alto lo que esto tiene de refuerzo incondicional del modelo de occidente (piénsese en la «tradición clásica» de Villena). No pasamos por alto, sin embargo, que esta civilización corresponde unilinealmente al *Bien*, y por eso García Martín (1988, 38) puede hablar de «las buenas maneras de una civilizada tradición de siglos».

La atribución de nobleza a lo ya institucionalizado lo refuerza como tal y dificulta que lo todavía no institucionalizado pueda llegar a serlo con el transcurso del tiempo. Refuerza, en una palabra, la ordenación de mundo instituida.

La identidad, nada garcilasista y nada añeja, con la que han utilizado en la década de los ochenta las estrofas tradicionales poetas como Jon Juaristi, Carlos Marzal, Felipe Benítez Reyes, Javier Salvago, Justo Navarro o Javier Egea, valgan estos ejemplos, es un resultado lógico del regreso natural a las distintas tradiciones más atentas todas a la creación renovada que a la ruptura (García Montero, 1994d, 19-20)

Este modo de ver el regreso a la tradición no supone más que una supina entelequia puesto que no hay nada de *natu - ral* en ese *regreso*, y mucho menos algo de *renovación*.

Fernando Ortiz siempre ha escrito poesía con materiales nobles: cuidada métrica tradicional, temas literarios, bellas palabras, paisajes ya prestigiados por el arte... (García Martín, 1992a, 84)

De lo que se desprende que, por ejemplo, el verso libre no es *noble*. Además, nos asaltan, ante estas palabras, preguntas que nos resultan de difícil contestación: ¿Qué métrica es la *tradicional*? ¿Hay alguna métrica que no lo sea? ¿Existe alguien capaz de escribir sin *temas literarios*? ¿Cuáles

serían los temas *no literarios*? ¿Cuáles son las *bellas palabras* y quién las clasifica? ¿Qué implica políticamente la cualidad de *noble*? ¿O acaso la atribuida nobleza de los materiales deroga la responsabilidad ideológica del texto, como se deduce de la cita ya dada de García Martín (1988, 37)?

Del mismo modo que, como hemos visto, se opera un refuerzo extremo de lo ya dado, se trata de impedir que se creen ángulos de visión diferentes. El rechazo (falso) de la originalidad es útil para que todos miremos desde el mismo prisma: la creación interesada del uniperspectivismo. Ahora bien, aunque García Martín (1992a) condena reiteradamente el valor de la originalidad porque responde a la cosmovisión individualista de cierta modernidad (y hasta ahí andaríamos de acuerdo), él mismo no deja de ofrecérsela como recompensa a los poetas que sigan sus dictados. Exponemos, por razones de claridad, la argumentación de García Martín, pero advertimos que Villena (1992a) y García Montero (1992) coinciden plenamente en ella.

El concepto de originalidad que se puede deducir de los versos de Fernando Ortiz no es el propio de los románticos (el poema como espontánea manifestación de la peculiar personalidad del autor, sin atenerse a reglas ni maestros). Su sentido de originalidad es el de los clásicos. El que lleva a Garcilaso a reelaborar un pasaje de Virgilio, de Tasso el Viejo o de Pietro Bembo. El que hace que los más diversos poetas rivalicen en el tratamiento de un mismo episodio de *Las metamorfosis*, de Ovidio. Fernando Ortiz entiende que ser poeta es aportar una modulación propia a una tradición recibida. (García Martín, 1992a, 77)

Es decir, que aquí suceden dos cosas. Primero, que la originalidad no es, para García Martín, un valor en desuso; lo utiliza y lo considera una virtud en la escritura y algo en función de lo cual los poetas rivalizan: individualismo. Por otra parte, que la originalidad, para él, parece consistir en contribuir a reforzar la mirada que ya existe. Es lógico que para la creación del uniperspectivismo será necesaria la des-

calificación totalitaria de los demás modelos de escritura. Observamos ridiculizaciones de la otredad en diferentes ocasiones:

En 1989 podía sentirse cierto optimismo ante el futuro inmediato de la poesía española. Hábitos negativos, como la deliberada oscuridad y la falta de plan a la hora de concebir el poema, adquiridos a lo largo de las pasadas décadas, habían caído en descrédito y los poetas novísimos, que habían ejercido una influencia devastadora, no gozaban de prestigio alguno entre las nuevas generaciones. Solamente seguía siéndoles fiel su **guardia pretoriana**: cierta crítica que aún no advertía que la claridad había jugado fuerte y había ganado la apuesta. Por esas mismas fechas, otras **sectas**, como la de los **silenciosos**, **sólo hacían reír** después de estar acostumbrados a provocar impostadas respuestas místicas en los lectores, y el problema de la página en blanco empezaba a considerarse como lo que en verdad era: el problema de la **mente en blanco**. Las filas neosurrealistas, por aquel entonces, se nutrían de **adolescentes casi analfabetos** y esto era del dominio común. (Julio Martínez Mesanza, en el prólogo a *Poesía 1970-1979*, de Luis Alberto de Cuenca, apud García Martín, 1992a, 210)

seguro que están **locos** muchísimos de los lectores de la **poesía surrealista**, yo creo que la mayoría; para ser un lector asiduo de los poetas surrealistas, algo tiene que tener uno (Juaristi en VVAA, 1994, 103)

La poesía no figurativa prefiere, en cambio, despeñarse en el galimatías, el disparate o las vacuas altisonancias. (García Martín, 1995, 26)

En coherencia con el privilegio del pasado se presenta la negativa a que se hable del futuro, bajo pretexto de que eso es *vanguardismo*. Podría pensarse que la vanguardia, como estrategia de discurso, pretende la invasión inmediata del futuro por ser el espacio que queda por construir, el que será responsabilidad de todos y cada uno de nuestros actos. El rechazo de la línea de tradición vanguardista se expresa repetidamente en García Martín (1992a). (Advertimos que García Martín (1992a, especialmente 128-131) tiene una curiosa manera de teorizar su concepto de poesía figurativa: dice que va a hablar de ello y luego habla del gusto poético

que imagina que deben de tener los que él considera poetas figurativos. Hecha la aclaración, para salvaguardar la tan estimada claridad de sus palabras, citamos.)

Los poetas figurativos ven en las vanguardias una anécdota en el desarrollo de la literatura, una anécdota curiosa y no exenta de interés, desde luego, pero sin mayor importancia. (García Martín, 1992a, 130)

Y ese es precisamente el primer rasgo común de los poetas figurativos: su rechazo de la vanguardia, de la poesía que busca sorprender antes que emocionar, de las rupturas y los sinsentidos que hacen del arte una actividad circense (una aburrida actividad, por otra parte, puesto que las novedades reiteradas a lo largo de más de medio siglo suelen conservar escasa capacidad de sorpresa). (García Martín, 1992a, 211)²⁰

Son los poetas llamados —con bastante imprecisión— de vanguardia, poetas que acaban dibujando letras, balbuceando incoherencias o inventando neologismos. [...] Poca gran poesía se ha escrito *contra* el lenguaje... (García Mar-

²⁰ Para una concepción de la escritura como práctica histórico-socialmente determinada nada hay de negativo en que un texto, pasado el momento en / para el que fue escrito, sea relevado por otros que aborden realidades renovadas. Sólo quien eternaliza la escritura, precisamente porque la abstrae de la historia en función del esencialismo, puede hacer de ella una aspiración a “pasar a la Historia”. Por eso dice García Martín (1992a, 23) que una de las cualidades del crítico debe ser la «falta de vanidad para aceptar que, por muy bien que desempeñe el crítico su trabajo, apenas si merecerá la mínima tipografía de las notas a pie de página en la historia de la literatura, mientras el lugar de honor de cada capítulo lo ocupan los narradores y poetas que ha contribuido a encumbrar.» También dice que «al verdadero crítico [sic] esa presunta injusticia no le preocupa demasiado. Sabe que su oficio es el más hermoso oficio del mundo: leer y dar razón de lo leído para ayudar a que otros puedan disfrutar mejor con el milenario y siempre renovado milagro de la literatura.» Bajo la retórica de modestia, se cuela la eternización («milenario») y la sacralización («milagro») de la literatura. Por otra parte, nada le viene mejor al crítico que el encumbramiento del objeto respecto al cual la crítica misma existe: la escritura. En estas palabras, sin embargo, existe no sólo esta sacralización, más o menos explícita de la escritura, sino otra —implícita— de la crítica por tres motivos. Primero, porque insiste en la cultura heredada (Historia de la Literatura); segundo, porque contribuye a institucionalizar los manuales que transmiten esa cultura heredada como lugar de la gloria; y, tercero, porque esos manuales están hechos, precisamente, por críticos. Efecto comparable tiene el hecho de que Villena (1992a, 34) concluya su prólogo dedicándole a sus antologados una cita de Quintiliano: «La primera virtud de la elocuencia es la claridad». Con esto aúna el valor comodidad con el esencialismo de un presunto arte inmutable a través de los milenios.

tín, 1992a, 14)

No menos curiosa resulta la demonización que hace de las vanguardias García Montero:

La tradición siempre está ahí, es nuestra posibilidad de comunicación, nuestra herramienta de trabajo. Los que la conocen bien al menos saben el campo en el que están jugando. La neurosis de la poesía vanguardista se produce porque quiere romper con los valores eternos, pero en nombre de la eternidad (García Montero, 1993a, 235)

Las vanguardias hoy son como la Europa del Este, una verdadera estafa (García Montero, 1994d, 16)

En las líneas de escritura que singulariza García Martín (1992b), la única que señala como peligrosa es, precisamente, lo que él llama el *neosurrealismo*. Obvia, además, la evidencia de que las vanguardias (y el neosurrealismo ni siquiera lo es) también escribían *en* el lenguaje, aunque con una intención diferente.

Olvidamos a menudo que la verdadera continuidad pasa por las vanguardias, es decir, por un cambio radical — insisto — en nuestra forma de ver el mundo y que, a las puertas del nuevo siglo, sólo puede leerse en un sentido: instalarse de una vez en el futuro (eso a lo que aquí hemos sido siempre tan reacios). (Suñén, 1989, 58)

III. Operación ideológica subyacente.

III.1— *Teoría como medio de control.* A tenor de lo expuesto, puede concluirse, provisionalmente, que la gran maniobra de la crítica de la *penúltima poesía española* consiste en dos movimientos. Con el primero niega toda impli-

²¹ Durante la elaboración de este trabajo conocemos el fallo del VI Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe, dotado con un millón y medio de pesetas, en favor del libro *Habitaciones separadas*, de Luis García Montero. Las declaraciones que acompañan la noticia en prensa subrayan la oposición al vacío ideológico actual. Tales afirmaciones no dejan de

cación ideológica²¹. Incluso puede llegar a presumir de haber *liberado* a la poesía de las garras de la politización y de elementos “extraestéticos”. La proclamación de no-ideología actúa como una conminación a no hablar de ideologías y, por tanto, a no ponerlas en conflicto. Es una invitación, al menos, a atenerse sólo a la ideología que el texto propone, precisamente, como no-ideológica, después de haberla insertado en el discurso bajo disfraz de neutralidad o cualquier valor pretendidamente natural o extrahistórico.

El segundo movimiento liga la producción de escritura al pasado por encima del presente y del futuro.

El discurso privilegiado extrahistóricamente declara, o más a menudo oculta, una proyección social que consiste en contraponer al presente el pasado como más fuerte y, sobre todo, en actuar para que el futuro se asimile al pasado. Lo que se quiere impedir es que del presente surja un porvenir radicalmente diferente. (Rossi-Landi, 1980, 312)

Este tipo reaccionario de discurso tiene el efecto de actuar como «lente» respecto al fragmento del pasado que aísla como fuente del devenir posterior. Este fragmento del pasado («el mismo libro» en el caso de Trapiello, la «tradi-

ser problemáticas a la luz de lo aquí analizado. El jurado estaba presidido por Octavio Paz y formado por Francisco Brines, Carlos Bousoño, Pere Gimferrer (que votó por teléfono), Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena y Felipe Benítez, ganador de la edición del premio pasado (El País, 25-11-1993). Empezamos a entender mejor, no obstante, cuando leemos las declaraciones del presidente del jurado en el sentido de que el libro es «una aproximación a la poética de lo cotidiano, sugerente y sensible, en línea con la mejor tradición poética española». Paz, echando un cable, ayuda su poquito a que este modelo de escritura se exporte a los sectores de escritura divergentes y en ascenso: «constituye un ejemplo no sólo para los creadores jóvenes, sino incluso para los de más larga trayectoria» (Las Provincias, 6-12-93). Las dos notas básicas, por tanto, de las declaraciones de Paz es que ésta es la mejor tradición de las que aquí pueden seguirse y que debe ser tomada como paradigma. La noticia es todavía más curiosa al considerar que coincide con el momento de la publicación de *Marginados*, de Villena (ver nota 18), que dice lo mismo de su propia práctica en otras palabras. Recordemos que en 1992 se produjo la publicación simultánea, o casi, de cuatro textos profundamente solidarios entre sí: García Martín (1992a y b), Villena (1992a) y García Montero (1992). Año y medio después, surgen, al mismo ritmo, textos de Villena y García Montero iniciando un giro en la misma dirección.

ción clásica» en el caso de Villena, la «tradición» a secas, pero sobredimensionada, en el caso de García Martín, etc.) resulta, por efecto del discurso, extrapolado de la historia. Entonces se le sustraen los condicionamientos sociales — históricos — que tuvieron que ver con su surgimiento. Al no considerarse, desde ese momento, consecuencia de causas sociales, su fundamento gravita en el vacío. Sumando estos dos movimientos, la conexión con las reflexiones de Rossi-Landi (1980, 274) se hace palmaria:

Hay dos proyecciones fundamentales más allá de cuya rudimentaria oposición no parece que podamos llegar: la innovadora o revolucionaria, y la conservadora o reaccionaria. Éstas se distinguen por su relación con la dialéctica entre conciencia y praxis, y además por su modo de privilegiar su propio discurso. **Las conservadoras** lo privilegian de manera que puede ser calificada de estática, pues **lo fundamentan en el pasado**, sobre algo que ha sido y no se debe cambiar. Así, el objeto del discurso —al menos un *objeto último*— es sustraído al devenir histórico-social. Precisamente para justificar o bien para ocultar esta operación, **las ideologías conservadoras se ven obligadas a hacerse pasar como al menos parcialmente no ideológicas**, ya que ideológicas no pueden serlo nunca, por lo menos aquellos elementos del discurso que se refieren a los objetos últimos.

Es lógico que tarea número uno de esta operación tiene que ser reducir la potencialidad de discrepancia. A la consecución de ese objetivo contribuye la alabanza de la claridad: si lo suyo es lo *claro*, lo *obvio*, el resto queda automáticamente descalificado por *confuso*. Martínez Mesanza califica en términos negativos (“la deliberada oscuridad y la falta de plan a la hora de concebir el poema”, 1990, 7) la presunta ambigüedad de la poesía de los *novísimos*. Para él, a partir de 1989 “la claridad había jugado fuerte y había ganado la apuesta” (1990, 7). Lo que no dice Martínez Mesanza es que con esta naturalización del lenguaje equiparable —perfectamente— al científico, la neutralidad está servida. Y la escritura precisamente se caracteriza por todo lo contrario puesto que las palabras al enjuiciar el mundo, toman partido sobre

éste. De nuevo, una suerte de “botes de humo” anegan la disidencia para restaurar una eficaz «paz cultural».

Un fenómeno cultural que reduce la discrepancia para que, en el consenso táctico, pueda considerarse su propuesta como no ideológica, actúa a favor del poder instalado, precisamente porque aplaca el conflicto. Es inmediata, pues, la alianza de este fenómeno con los principios de la democracia fingida hoy generalizada (García Montero, 1992, 12) y, por lo tanto con las consecuencias que este régimen conlleva. Ahí incluimos, en lugar destacado, la operación —característica del capitalismo— por la cual los individuos son conducidos a la pasividad y la aceptación irreflexiva del consumo, en este caso, de libros.

Al igual que García Montero (1992) basa el valor de la poesía en su utilidad —con lo que parece contradecir su afirmación de que plantear el valor de la poesía en términos de valor de uso es «burgués»—, también otras manifestaciones han apuntado en la misma dirección.

Como en su poética declara, Álvaro García busca *lo sencillo, lo útil* (palabra muy generacional) y lo *esencial*. (Villena, 1992a, 30)

Lo que nunca se ha explicado es si la utilidad debe ser para uno solo o para una comunidad. Si es, como sospechamos, lo útil para el lector singular, entonces no sólo no hemos salido del principio individualista, sino que éste se refuerza, en coherencia, por otra parte, con las técnicas publicitarias de mercado. Si se trata del bien común, estamos ante un sistema ético de formalismos vacíos (utilitarismo a la *Stuart Mill*), donde la creación —interesada— de un consenso acrítico constituye la *única verdad*.

Como ya se ha dicho, los rasgos poéticos más radicales, los que más apuestan por la apertura de caminos nuevos, no caben en el retrato de grupo, pues lo dispersarían: una estética verdaderamente renovadora nunca puede ser, por definición, una estética *común*; quizá éste sea el mayor vicio del sistema: se basa en una lectura de semejanzas, y la poesía surge sólo allí donde hay *diferencia*, sólo donde traspasa

sa sus límites, donde se halla un habla. Así, el método generacional acaba conduciendo, de modo inevitable, a lecturas limadas, reductoras, que se suman a una lógica continuista, a una concepción de la poesía como oficio artesanal. Dado un común *dialecto poético*, un repertorio de adjetivos e imágenes, de palabras prestigiosas, de entonaciones y ritmos, y también una *tópica*, una selección de poses y giros temáticos, al poeta no se le pedirá sino el ejercicio de una combinatoria, un trabajo de variaciones limitadas que nunca llegaría a cristalizarse en lengua personal. (Casado, 1992, 28)

En este orden de cosas, también Casado (1993) ha denunciado la relación entre esterilización del lenguaje poético, creación de corrientes de opinión e influencia social conservadora. Frente al triunfalismo que defiende que la *última poesía española* ha logrado un lenguaje útil, comunicativo y que conecta con el público general (como dice Morales Villena, 1987 y muchos otros), la opinión de Fernando Beltrán desde el interior de la generación da la contrapartida.

Ya sé que podríamos sentirnos satisfechos comprobando que algunos de quienes al principio nos despreciaban por intrascendentes han trocado el mármol de sus galerías poéticas por los sombríos túneles de los pasos subterráneos o el trivial vaivén de los semáforos, pero hacerlo así sería reducir el fenómeno a cuestión interna del mundillo poético, y olvidar que lo que aquí está en juego no es la hegemonía de una u otra estética, sino la validez de cualquiera de ellas superando esa insoportable incomunicación con los lectores que a todos nos afecta.

Y es ahí donde nuestra poética de la cotidianeidad y la experiencia ha sufrido un estrepitoso fracaso. (Beltrán, 1989, 32)

A nuestro entender, si se mantuviera que en este tipo de poesía un número elevado de lectores podía sentirse reflejado, sería sobre todo porque los textos recogen en exclusividad la versión ideológicamente establecida de la realidad. Ésta se filtra en apreciaciones que pretenden construir eufóricamente una impresión de consenso no exenta de dogmatismo. En su reseña a *Mediodía* de Juaristi, García Posada,

en vez de entrar en el análisis de la escritura concreta a la que se enfrenta, recurre a referencias de prestigio y autoridad en el seno de la Historia de la Literatura Española, que transmiten aquí, por contagio, su posible valor.

desde Unamuno y Antonio Machado hasta Cernuda y Gil de Biedma, han hecho que la poesía cante para todos en un aire común y compartido (1994b, 12)

Mediante comentarios uniformadores como

hay una corriente claramente dominante, que es la corriente de la poesía de la experiencia, porque es la que de modo dialéctico ha revertido con mayor radicalidad el canon culturalista que dominó durante años. (VVAA, 1994, 24)

no sólo se provoca una uniformización de las distintas escrituras en producción simultánea y plural, sino que también el mismo discurso crítico se limita los posibles caminos de análisis al no contemplar más que una parte de su supuesto objeto de estudio. El hecho de que el discurso crítico uniformice su modo de operación en torno a una sola propuesta, convirtiéndola en el modelo al que se asimilan las restantes, es todavía más efectivo por la razón de que ese modelo es de características tendentes a la asimilación por parte del sistema cultural existente.

Entre las cualidades que la crítica reivindica en bloque para la *última poesía española* están las siguientes:

“Claros, sensatos, lúcidos y apasionados”, quieren estos poetas últimos y penúltimos que su verso tenga, por lo menos, las características de la buena prosa. El sentido común, además del menos común de los sentidos, es también para ellos el de mayor fertilidad poética. Los poetas figurativos han liberado a la poesía de las garras de los semióticos y de los teóricos de la literatura y han tratado de reconciliarla con los lectores. (García Martín, 1992a, 227)

En oposición a esto, sobre la cuestión de la sensatez y el

sentido común en la *última poesía española*, dice Parreño (1993, 140):

Otra cuestión que quiero comentar se refiere precisamente a algo a lo que ayer se aludió en esta mesa, el poema «sensatamente escrito». Creo que es algo también que caracteriza a mi generación. Los jurados lo repiten mecánicamente cuando leen el fallo de un premio: «es de destacar el excelente nivel de los participantes». Creo que merced a la democratización de la enseñanza universitaria y a la normalización cultural del país, y a falta de ambición de los poetas, abunda el libro de poemas dignamente escrito en el que no se corre ningún riesgo. Yo creo, en la vida y en la poesía, que sólo el riesgo es creativo. El arte, cuando menos, tiene que ser algo que nos sobresalte, y yo prefiero el mal poema arriesgado que el buen poema repetido. No sé si me explico. El gran problema de los libros de poesía demasiado bien escritos es que nos da igual haberlos leído o no. (Parreño, 1993, 140)

III.2.— *Caracterización, desde la crítica, de la última poesía española.* La matriz de propiedades de la *última poesía española* que extraemos de las caracterizaciones dadas en las fuentes bibliográficas consultadas es la siguiente. (Observamos que las características (1) y (2) son técnicas y que (3) y (4) son efectos, no resultando estrictamente deslindables sus modos de operar respectivos en el corpus que nos ocupa.)

- (1) Verosimilitud, inteligibilidad.
- (2) Narratividad.
- (3) Intimismo, emoción.
- (4) Nostalgia, temporalidad elegíaca.

(1) La garantía de inteligibilidad supone un seguro de vida para el proceso de lectura, que actúa en la certeza de que no va a ser desgarrado por una discursivización de la realidad contradictoria con la suya. Parte del equívoco se suscita cuando el uso de «inteligibilidad» se utiliza en alternancia libre con «claridad». Se rechazan, pues, por incomprensibles —sin serlo necesariamente—, las prácticas que

no refuercen el uniperspectivismo. La valorización de la verosimilitud contribuye, por otra parte, a la adecuación a «lo dado» (que definimos como la proyección de realidad efectuada en función de los valores de la clase media-alta sumergida en un mundo de cultura exclusivizadora y despojada de referencias colectivas). Al uniformizar las escrituras, se contribuye a enmascarar y reducir las potencialidades transformadoras de mundo que el lenguaje genera.

La verdad de esta ilusión es ésta: eliminando de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo «real» retorna a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; [...] entonces lo que se está significando es la categoría de lo «real» (y no sus contenidos contingentes); dicho de otra manera, la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un efecto de realidad, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad. (Barthes, 1987, 186)

Si no perdemos de vista que la verosimilitud es una técnica, lo inmediato es preguntarse por su objeto: al servicio de qué se pone, qué es aquello de lo que se habla de manera verosímil. Esto es de capital importancia si pensamos que ningún discurso habla simplemente de la realidad, sino de una selección de la misma que excluye las restantes. En este caso, no faltan las escenas de ocio y espacios juveniles, como tampoco faltan las estampas sobre la cultura heredada. No hay, en cambio, tantas referencias a la cultura que se crea o queda por crear. Hay también multitud de referencias a actividades (viajes, vacaciones, ocio...) o espacios (balnearios, discotecas, bares, caserones de los campos de Castilla donde un poeta lee sus ruinosos versos...) representativos de la clase social media y/o alta. En solidaridad con los espacios y las actividades, huelga decirlo, se encuentra también la visión de mundo que dicha clase social produce y sustenta para la difusión a las restantes en beneficio propio. Nos ha

resultado imposible encontrar un solo poema de la *última poesía española* que presentara a alguien en el trabajo o participando activamente en la transformación del mundo. Seleccionar un paisaje y ocultar el proceso de selección es lo que llamamos *totalitarismo*.

Podemos resumir este punto aglutinando la argumentación en torno a los dos polos del lenguaje, el de la proyección y el de la recreación. Admitido que el lenguaje cumple la dualidad de funciones indicada, aquí encontramos un privilegio desequilibrado en favor del polo de la re-presentación, con lo que se fortalece lo ya existente (actual) en perjuicio de lo potencial (futuro).

(2) La narratividad que, en este caso, detectamos está guiada de forma reconfortante por el principio de causalidad, que está ligado, a su vez, al de inteligibilidad («No te preocupes, todo tiene un sentido y encaja»). Esta concepción teleológica, que presupone una direccionalidad a los acontecimientos narrados, constituye un segundo escudo que preserva la lectura de sus momentos de crisis.

Ciertos autores, quizá **por adquirida convicción o complexión espiritual naturalmente poco aficionada a pacientes indagaciones, aborrecen la evidencia de no ser siempre lineal y explícita la relación entre lo que llamamos causa y lo que, por venir después, llamamos efecto.** Alegan ésos, y no hay que negarles razón, que desde que el mundo es mundo, pese a que ignoremos cuándo comenzó, nunca se ha visto un efecto que no tuviera su causa, y que toda causa, sea por predestinación o simple acción mecánica, ocasionó y ocasionará efectos, los cuales, punto importante, se producen instantáneamente, aunque el tránsito de la causa al efecto haya escapado a la percepción del observador o sólo mucho tiempo después logre ser aproximadamente reconstituido. Yendo más lejos, con temerario riesgo, sustentan dichos autores que todas las causas hoy visibles y reconocibles han producido ya sus efectos, **no teniendo nosotros más que esperar que ellos se manifiesten**, y también, que todos los efectos, manifestados o por manifestar, tienen sus ineluctables causalidades, aunque las múltiples insuficiencias de que padecemos nos hayan impedido identificarlas en términos de con ellos establecer la necesaria relación, no siempre lineal, ni siempre explícita, como comenzó por ser dicho. Hablando ahora

con toda la gente, y antes de que tan laboriosos raciocinios nos empujen hacia problemas más arduos, como la prueba por la contingencia del mundo de Leibniz o la prueba cosmológica de Kant, con lo que de lleno nos encontraríamos preguntando a Dios si existe realmente o si anduvo confundiéndonos con vaguedades indignas de un ser superior que todo debería hacer y decir por lo claro, **lo que esos autores proclaman es que no vale la pena de que nos preocupemos con el día de mañana, porque, de cierta manera, o de manera cierta, todo cuanto acontezca ha acontecido ya**, contradicción sólo aparente, como quedó demostrado, pues si no se puede hacer volver la piedra a la mano de quien la lanzó, tampoco escaparemos nosotros del golpe y de la herida si fue buena la puntería y por desatención o inadvertencia del peligro no nos desviamos a tiempo. (Saramago, 1990, 107-108)

En la medida en que este tipo de narratividad opera diferenciando nítidamente el principio y el fin de la historia, supone un refuerzo de los límites del discurso, de manera que, una vez más, la crítica continúa intentando potenciar aquellas técnicas que refuercen el objeto que le da razón de existencia. Para ello se insta a una escritura que se cierre al cuestionamiento no sólo de sus límites narrativos (¿dónde empieza y dónde acaba una historia?) sino de su propia constructividad como escritura. El principio de narratividad se ejecuta aquí con el sentido del antiparadigma: impedir la de-construcción del texto por parte del receptor, que éste no sea capaz de imaginar alternativas o reescribir la historia. El fortalecimiento del eje sintagmático establece un encadenamiento de sintagmas sin grietas ni fisuras de uno a otro. De ahí la crítica que García Martín realiza al libro de Blanca Andreu *De una niña de provincias que se vino a vivir en un chagall*. Detrás de esta crítica no se encuentra más que la radical petición de naturalización del discurso a través de la objetivación de sus instancias y sus límites.

...no hay el más mínimo sentido de la construcción poética: se empieza y se termina en cualquier momento; los poemas del libro pueden unirse, partirse, entremezclarse a gusto del lector. (García Martín, 1983, 118)

No es que no haya sentido de la construcción poemática: es que es *otro* sentido de la construcción poemática y la apariencia de aleatoriedad de la composición es un efecto que potencia (como el propio García Martín admite en su cita) la creatividad en el proceso de lectura. De hecho, parece impensable cualquier acto de lenguaje sin un mínimo sentido constructivo que lo haga posible.

Al tratarse la narratividad de una técnica, volvemos a plantear la pregunta de su objeto: a qué se aplica la técnica de la narratividad. Lo narrado en los textos de la *última poesía española* son muy frecuentemente anécdotas, cosa de la que ellos mismos se satisfacen. Pues bien, debemos recalcar la insistencia en la expresión de lo trivial. La anécdota es al proceso lo que el individuo al colectivo, y la crítica de la *última poesía española* se decanta, como vemos, por las polaridades de lo individual y lo anecdótico, llegando en ocasiones al carácter de *exemplum*, sentido moralista incluido.

(3) Precisamente los rasgos del intimismo y la emoción decantan la propuesta crítica y poética de los 80-90 por el privilegio del personaje singular, negando así los valores éticos y sociopolíticos. La distinción, moderna, entre el ámbito de lo privado y el de lo público han sido útiles al dominio burgués para aislar a los individuos y utilizar este aislamiento recíproco como medio de control.

En la dinámica de términos como *emoción* o *sentimiento* nos resistimos en principio a entrar a causa de su vaciedad teórica, incluso discursiva. Simplemente no sabemos a qué se refieren, ni creemos que lo sepa nadie. Sólo sabemos que, sea lo que sea, no provoca conflicto alguno y que sirve de coartada para mucha producción poética que sin ello no la tendría.

Pero ¡ay!, emoción, cuántos malos poemas se escriben en tu nombre. Poemas malos, poemas que no lo son. Desahogos, confidencias, declaraciones que poco tienen que ver con la auténtica poesía. (Parreño, 1993, 136)

La opción de lo privado en detrimento del espacio público tiene, como puede comprobarse, interés público (mercantil) a través del voyeurismo. Este interés mercantil se realiza en la venta de modos de vida a través de la prensa rosa, los culebrones televisivos y la publicidad, con el lema «sé tú mismo», que promete *autenticidad* y originalidad para seres que interesan clonados y donde se descubre que a una cuestión ideológica corresponde un sólido soporte comercial.

(4) La identificación *elegía* = *poesía* es comprensible si consideramos que la escritura elegíaca propicia un tratamiento de la temporalidad como pérdida. Es una invitación a retirarse del mundanal ruido para vivir, a solas y en pasividad, el recuerdo de tiempos más plenos. Precisamente porque los tiempos más plenos están en el pasado, la fundamentación última de la cosmovisión también lo está. Así la realidad resulta eternizada, por cuanto deviene inmutable.

Dicha actitud tiene un efecto de sufrimiento, aunque no conflictivo ni activador, en el individuo. Este sufrimiento estriba en el hecho de que contemplará la *verdad* como algo que para siempre le será inapresable, pues está perdida en el pasado (la infancia, la adolescencia, la juventud, etc. en el plano individual y el mundo clásico, la temporalidad mítica, etc. en su correspondencia cultural). Invitarle a pensarla continuamente es, también, una invitación a evidenciarse su propia desposesión. Por este camino llegamos a una auténtica fetichización del pasado, que, como todo fetiche, remite a la felicidad ausente produciendo una satisfacción (presente) que siempre es a medias, pues contrasta con el dolor por la ausencia, la imposibilidad de poseer al objeto original. Es decir, el fetiche tiene el efecto de escindir al sujeto. Para cerrar la brecha se valoriza la resignación.

Lo dramático de los recuerdos es que, al hacernos pensar en el pasado, nos recuerdan que también el futuro pasará y, al final, resultamos doblemente elegíacos: por ese mirar hacia atrás y ver lo que hemos perdido, y ese mirar hacia adelante y ver lo que ya nunca seremos y lo que pronto dejaremos de ser. (Oliván apud García Martín, 1995, 180)

Desde un enfoque más conflictual, se ha escrito en torno a esto:

Como si la vida lúcida ya sólo pudiese adoptar la forma extrema de la elegía. Mas, ¿cuántos soportan la tensión desgarradora de una elegía con el rostro vuelto hacia adelante? (Riechmann, 1990, 170)

Resulta, por otra parte, sintomático que se hable tanto de la nostalgia y la melancolía sin decir de qué se las tiene. Ambas son sentimientos transitivos, remiten a una porción seleccionada de realidad que, si no es identificada, se reduce a un *no-sé-qué* (que queda, a todas luces, balbuciendo). Las veces en que el sentimiento nostálgico sí identifica su objeto suele ser, como está dicho, fases no-responsables de la existencia (la infancia, la adolescencia). En cuanto a la melancolía, sirva la cita:

Al rehacer una biografía, los temas **experienciales** aparecen en su plenitud: Familia, amigos, vivencias sexuales, recuerdos veraniegos de ocio... Sin embargo toda esta temática hallará su **más hondo sentido poético** al sentirse **embarcada en el tiempo, fluyendo, escapándose...** Muchos lectores —y desde luego los menos afectos a esta poesía— suelen extrañarse de la prontitud con que una tenaz melancolía aparece en poetas que apenas han cumplido (o no han cumplido) treinta años. ¿Se puede hablar de *moda*? Epigonalmente sí, porque entonces el poeta vive en el modelo de otro. Pero **en los poetas genuinos, la melancolía es auténtica**: No es sino la sensación — **archiclásica** — del pasar del tiempo. Pensemos que Jorge Manrique —gran melancólico— murió con treinta y nueve años. La melancolía es una forma (diría Machado) de la propia palabra en el tiempo. (Villena, 1992a, 29)²²

¿Es necesario seguir? No sabemos —ni Villena tampoco, o al menos no lo explica— por qué son *experienciales* esos

²² Aquí se define la melancolía como la sensación del pasar del tiempo. Melancolía y nostalgia, aparte de usarse juntas, aparecen incluso en intercambio libre. Parece que esa definición corresponde más plausiblemente a la nostalgia y que uno puede sentirse melancólico sin pensar necesariamente en el pasado.

temas y no otros. Además, resulta que, para tener *hondo sentido poético* (sea eso lo que sea) se tienen que presentar en perspectiva de pasado. Y el colmo: los *poetas genuinos* (que cada uno entienda lo que quiera) son propietarios en exclusiva de la melancolía. Por las palabras de Villena, los poetas no *genuinos* no sienten auténtica melancolía. ¿Cómo reconocer que uno es un *poeta genuino*? Preguntándole a él (ya ni siquiera a los textos) si la melancolía que siente es verdadera o fingida. Con este tipo de razonamientos simplemente se impide que la poesía toque el suelo y quede levitando en el difuso mundo de la *perfección celeste de la belleza*, rodeado de una corte de conceptos gaseosos como *autenticidad, genuinidad, etc.*

Habiendo caracterizado técnicamente este tipo de discurso como reaccionario y habiendo identificado su configuración teórica como medio de control, el enlace con algunas recientes aportaciones de Deleuze resulta prácticamente ineludible. En su trabajo “Las sociedades de control” parte de la noción de Foucault de *sociedades disciplinarias*, que se fraguan en los siglos XVIII y XIX y están en pleno apogeo a principios del XX. Procedieron por un modo de organización basado en grandes espacios de encierro, donde la familia, la escuela, el cuartel, la fábrica y eventualmente el hospital o la cárcel compartían sucesivamente la responsabilidad de concentrar la producción económica y sus condiciones. En la actualidad asistimos a una crisis y progresiva reconversión de estos espacios. La empresa en lugar de la fábrica, la formación permanente en lugar de la escuela, las penas sustitutorias en lugar de la cárcel... Operan ya menos como una serie de *moldes* que como una *modulación* autorregulada. El nuevo esquema es más bien ondulatorio, en órbita, en coherencia con los nuevos sistemas comunicativo y económico. Delegada a menudo en la periferia del Tercer Mundo, la producción se transforma en superproducción, en un capitalismo renovado que ya no compra materias primas sino acciones, que ya no vende productos manufactu-

rados sino servicios. El reto teórico y político es entonces enorme: «Los anillos de una serpiente son aún más complicados que las galerías de una topera» (Deleuze, 1993, 39).

La puesta en contacto de esta línea de reflexión social global con los itinerarios concretos —teóricos, institucionales, políticos— de la crítica en el terreno de la *última poesía española* sugiere, en fin, la posibilidad de articular estas consideraciones con diferentes disciplinas, métodos y campos de estudio en un conjunto de problemas que viene caracterizando nuestra sociedad contemporánea. Su alcance, sin