

Las últimas tendencias de la lírica española

La contrarreforma estética

Desde los primeros años ochenta, la poesía española que ha ido marcando la pauta de la novedad ha recorrido un camino que la aleja cada vez más de los poetas novísimos.

Pero ese itinerario ha tenido, en nuestra opinión, una etapa transitoria protagonizada por los que en nuestro artículo anterior calificábamos de anti-novísimos¹. Como señalábamos entonces, quienes prácticamente habían monopolizado la marca generacional, a la vez que remansaban aquella oleada controvertida pero arriesgada de los años sesenta y setenta, fueron los más imitados por los poetas jóvenes. Bastaba tomar parte en el jurado de cualquier concurso de poesía para comprobar que la mayoría de los poetas aspirantes al premio se empeñaban en ser considerados fieles cultivadores del neorromanticismo idealizante, del manierismo edulcorado o de cualquier otra tendencia barnizada de esteticismo a ultranza.

Aunque aquella tendencia puede encontrarse hoy en reflujó, parece indudable que de ella proceden los principales argumentos —los más prestigiosamente literarios— en que la crítica de los últimos años se ha apoyado para marcar distancias con los novísimos radicales. Porque lo cierto es que los innovadores de hace veinte años, o bien figuran hoy en los libros escolares prolongando la lista de los respetables, aunque ya superados, o bien no aparecen por ninguna parte, sobre todo si han persistido en la actitud rupturista que les dio renombre propio y nombre colectivo.

La crítica próxima a las nuevas promociones de hoy y adversa a aquella primera promoción novísima, respeta a algunos nombres porque su lugar en los manuales y en las antologías los hace insustituibles —Vázquez Mon-

¹ «La generación del 70 (II)», Cuadernos Hispanoamericanos, febrero de 1994, págs. 99-115. Este es el último capítulo de una serie cuyos títulos anteriores han sido publicados en los números 481, 484, 488, 496, 503, 512, 522 y 524 de esta misma Revista.

talbán, Martínez Sarrión, Azúa, incluso Leopoldo María Panero—, pero subraya en ellos sólo los elementos más recuperables, los no homologables con novísimos menos celebrados y casi desatendidos —Ullán, Jover, Irigoyen, Piera, Buenaventura, Delgado—. Por otra parte, se recuperan otros poetas como Antonio Carvajal y Juan Luis Panero, incluso como predecesores de las nuevas corrientes más afianzadas. El rechazo que en los últimos años se ha extendido hacia el flanco más irreconciliable de la generación del 70 ha señalado como punto central de sus ataques la filiación aproximadamente vanguardista de sus principales representantes y, como consecuencia, sus aparentes excesos: el debate retórico interno al poema, la tendencia al hermetismo, el discurso teórico, la sobreabundancia de referencias librescas, «la huida del sentido» y, en general, los rasgos que tanto en los poetas novísimos como en buena parte de la poesía de nuestro siglo —no sólo, pero sobre todo, vanguardista— plantean al lector dificultades inusuales.

En los últimos años, y como consecuencia extrema de ese afianzamiento público de los antinovísimos, hemos asistido a una revalorización de la poesía, agradable a primera vista del lector acrítico, apoyada en referencias simbólicas procedentes de la poesía «de siempre» y exenta de pretensiones renovadoras formales. Una poesía, en el mejor de los casos, digna, pero siempre inocua, que durante decenios se había recluido en ediciones de autor, revistas de colegio o juegos florales y que, recientemente, está siendo considerada como la depositaria de valores poéticos eternos.

Tal reacción es un capítulo más de la crítica general que, en este fin de siglo, se está cebando sobre el torbellino disgregador que, desde los años veinte, parecía llevar a las formas artísticas hasta márgenes de no retorno, cuando no hasta su propia desaparición. Se trata de una crítica que, con ser necesaria, raramente es rigurosa, y que se apoya más en el consenso apresurado que en el análisis independiente. En un país como el nuestro, donde la modernidad —en su sentido más lato— no ha conseguido imponerse del todo como criterio cultural, la posmodernidad —en su acepción más débil— tenía la tarea muy fácil.

Todo indica que nos encontramos en una época de auténtica contrarreforma estética. El fenómeno se produce en cada arte con caracteres particulares, pero en general se puede afirmar que los artistas innovadores, los heterodoxos por sistema, los preocupados por la originalidad, están perdiendo la aureola de intocables que muchos de ellos consiguieron. Una sensación de agotamiento ante los reiterados productos rupturistas ha segregado cierto instinto de repulsa, sin duda muy saludable, que está desprendiéndose de prejuicios a la hora de enfrentarse al hecho artístico. Pero lo que ocurre, en nuestra opinión, es que esos prejuicios están siendo susti-

tuidos por otros, más antiguos y cómodos de albergar, e igualmente faltos de autocrítica. Estamos asistiendo no sólo al final de las aventuras y las excentricidades, sino al reencuentro del academicismo revisionista y de la preceptiva intocable. Parece que ha llegado el momento de replegar velas para ajustar la obra de arte a los límites del mercado, a las condiciones impuestas por los medios de reproducción y difusión, a las pautas sancionadas por los textos escolares de buen rendimiento didáctico y, en definitiva, al receptor medio, que no se deja encandilar ya por lo que pueden no ser más que rarezas o desplantes, sino que prefiere la calidad garantizada —*por quien tenga poder para garantizar*— y cierta rentabilidad inmediata e íntima, es decir, cierta seguridad de que entiende lo que se le ofrece.

Desde 1925, fecha de la publicación de *La deshumanización del arte*, se ha recorrido un largo camino que parece abocar en la situación inversa a la que Ortega detectaba con su certero diagnóstico: el arte que él llamaba «burgués», «sentimental», «melodramático», «humano», el que desde finales del siglo XIX había sido objeto de difusión creciente y, por primera vez, de popularización —simbolizado en Beethoven—, quedaba relegado al disfrute superficial del ciudadano medio, mientras que el arte elitista y solitario, frío, «irónico», «dirigido al intelecto», «antihumano» —representado por Debussy—, era el único que interesaba al artista entonces moderno; hoy, el mundo del arte vuelve de su aventura y quiere recuperar al público, más masivo que nunca, aun a costa de renunciar a lo que pudiera haber encontrado en su periplo complejo y accidentado. Beethoven truena en los quioscos de prensa y Debussy es un perfecto desconocido.

Por lo que se refiere a la poesía española de los últimos años, el rechazo de la eclosión hipermoderna de los años sesenta y setenta se refleja en dos tendencias claras:

En primer lugar, de manera mayoritaria, y como continuación del conformismo paralelo pero opuesto a los novísimos que señalábamos más arriba, el tópico vuelve a ser entronizado: el amor recobra la metáfora del corazón, la antítesis hielo-fuego, los labios como pétalos, los ojos como estrellas, etc.; el timbre quejumbroso acapara toda la expresión elegíaca; el paradigma de lo bello preside páginas y páginas como un ídolo indiscutido en el que quizá no se cree pero ante el que hay que guardar las formas litúrgicas; vuelve a estar bien visto soñar con los ojos abiertos, al más puro estilo romántico-idealista; el epíteto se erige por encima del adjetivo determinante, por aquello de que las cosas son como son y la palabra no puede transformarlas; los ritmos afines al endecasílabo —heptasílabo, alejandrino, raramente eneasílabo— acaparan la mayoría de la producción lírica; alma rima con calma aunque sea a la fuerza, los astros vigilan misteriosos, la primavera ríe, la juventud brilla exultante, etc.

Y, por otro lado, el realismo figurativista se impone como la tendencia más vigorosa y, sobre todo, teóricamente más fundamentada, aunque con la particularidad de que incorpora a sus páginas bastantes de los postulados preceptivos conformistas que acabamos de señalar en el *maremagnum* de la tendencia anterior.

Hay otras formas de intentar la salida de la modernidad lírica, y más adelante hablaremos de los poetas que están intentando configurarlas, pero las dos orientaciones que hemos señalado ocupan la mayor parte del espacio poético abierto en los últimos años. La primera es multitudinaria, y se nutre tanto de poetas coetáneos de los primeros novísimos:

Sé, oh presentida criatura celeste,
que tu nombre figura
en la lista de las constelaciones
y que un día, tal vez lejano,
te cruzarás fugaz en mi camino²

como de otros pertenecientes a las más recientes hornadas:

Los últimos mosaicos del recuerdo. Las cítaras.
Los falsos unicornios. En la ciudad. Allegro.
Y de pronto te vuelves y casi reconoces
en mí tu anterior rostro, las huellas de otro tiempo³.

Los poemas y los libros de poemas se suceden formularios e intercambiables. A veces, versos escritos muy en serio suenan a auténticas parodias:

Hay rostros fugitivos que eternizan las proas
con sus ojos de niebla y su temblor de ciegos.
Quien retorna del mar no tiene ya lenguaje,
es un mito olvidado, una oscura memoria
bajo el azul del agua, bajo la oscura noche⁴.

Con frecuencia se habla de otras corrientes o de tendencias que, una vez ejemplificadas, no aglutinan a más de dos o tres nombres. O a uno solo: Julio Llamazares es citado siempre para hablar, con escaso fundamento, de poesía épica, pero al emparejarlo con Julio Martínez Mesanza la supuesta tendencia se desdibuja.

La crítica insiste en atribuir a Andrés Trapiello la primera fila de un movimiento neosimbolista que incluiría también a Juan Manuel Bonet y a Luis Suñén. Bonet y Suñén no han hecho más que insinuar cómo podría ser su poesía, pero Trapiello, con su insistente presencia en las listas de novedades, ha conseguido un lugar de no retorno ante el lector. Lo curioso es que Trapiello esté fraguando su imagen de «uno de los principales poetas españoles de finales del siglo XX» reescribiendo la poesía de primeros de siglo, la que abandonó el exhibicionismo modernista para recogerse en la impresión íntima y en la retórica comedida:

² José Infante, *Lo que queda del aire*, Col. *Adonáis*, Ed. Rialp, Madrid, 1992, pág. 56.

³ Juan Lamillar, *Interiores*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 1986, pág. 15.

⁴ José María Algarra, *El bruñidor de ágata*, Ed. Renacimiento, Sevilla, 1992, pág. 38.