

diablo entre nosotros (Tarde de supermercado)», de Alberto Santamaría, donde la presencia de lo inorgánico adquiere connotaciones semejantes a las de la greguería ramoniana: «Una fregona, despeinada en su abandono, soporta el grito de una puerta de emergencia». Más cerca de la sensibilidad contemporánea se encuentran «El susurro del polvo», de Abraham Gragera, una elegía borgiana dedicada a los objetos que sobrevivirán a la ausencia del poeta, y «El autor juzga a sus personajes», de Carlos Pardo, para quien la firmeza de los objetos contrasta con las dudas y vacilaciones del sujeto poético.

Otro rasgo posmoderno de los escritores agrupados en esta corriente es su tendencia a contemplar el discurso como un palimpsesto. Con esta finalidad, recurren a las citas ajenas, literales o manipuladas, que insertan en sus textos después de pasar por el tamiz de la parodia. El humor —o, más concretamente, la ironía— favorece la ruptura de las expectativas, las digresiones y los apuntes marginales. La relevancia que Alberto Santamaría concede al paratexto de sus composiciones se traduce en una compleja estratigrafía cultural. La mezcla entre la cultura literaria y la cultura *pop* suprime las fronteras entre ambos lenguajes, pero además pone al descubierto la voluntad mistificadora de metapoemas como «O días la poesía (Gamoneda revisitado)» y «La poesía / el juego (Sobre un motivo de Vicente Núñez y un tema de Family)». Entre los mecanismos que utilizan estos autores sobresalen igualmente la oposición entre los poemas y los epígrafes que los preceden o la oscilación entre el léxico coloquial y la jerga especializada. Carlos Pardo da prueba de ello en su obra, cuya afinidad con el universo de Ángel González quedaba patente desde el «Epílogo» de *El invernadero* (1995): «No veo otra salida / si cada reflexión que me conmueve / ya está escrita en *Tratado de Urbanismo*». La lección de Ángel González se evidencia asimismo en los desenlaces de algunos poemas, que no desdeñan ni el ripio ni la parodia: «¡Ay escolasticismo / dame más / de lo mismo!», versos que añaden una desenfadada impugnación al Juan Ramón Jiménez que solicitaba de la «inteligencia» la facultad para obtener el nombre exacto de las cosas.

La dilución de la musa realista conduce a una poesía anuente con los juegos de la posmodernidad, aunque muy crítica con res-

pecto a su corolario moral. Frente al encogimiento de hombros o la adopción del conformismo, los autores mencionados proponen una indagación en la estructura profunda de la contemporaneidad sin abdicar del impulso lúdico. La experimentación con el lenguaje, la parodia de la tradición, la defensa del fragmentarismo o la supresión del contexto son los ejes de una poética que acaso se cimienta sobre un vacío de certezas, pero que no renuncia al porvenir.

### Vestir a la musa

Un modo de ensanchar la vertiente figurativa consiste en enriquecer la experiencia personal con la experiencia cultural, desde la premisa de que la identidad se construye también con las películas que el sujeto ha visto, la música que ha escuchado o los cuadros que ha tenido ocasión de contemplar. Dicha premisa cristaliza en una interpretación de la labor creativa como un póster infinito, lo que guarda claras similitudes con la cosmovisión del sesentayochismo. Las nociones de lo *pop* y lo *kitsch*, legitimadas por Susan Sontag y recogidas por Castellet en el prólogo de *Nueve novísimos*, eran ya una llamada de atención sobre la necesaria apertura de la intimidad al entorno sensitivo. Sin embargo, la *formación táctil de la personalidad* que anunciaron los autores del 68 se mineralizó en una retroalimentación estética, a manera de un callejón sin salida que daba a otro callejón sin salida. Al filo del tercer milenio, varios poetas reactivan la comunicación entre arte y vida. La insistencia en esta segunda faceta produce una *vivificación* de la cultura, cuya integración en el discurso no se lleva a cabo mediante la simple superposición de referentes, sino que requiere un planteamiento más complejo. La imagen irracional, la libertad verbal, el torrente metafórico o la combinación entre cripticismo y desarrollo lógico no suponen el rechazo del anecdotario privado ni del confesionalismo directo. La apuesta por una mayor amplitud reflexiva descubre nuevos itinerarios líricos, según se aprecia en el recorrido de Elena Medel o Verónica Aranda. En la primera, la evolución desde el desplante juvenil de *Mi primer bikini* (2002) a la búsqueda de las raíces familiares en *Tara*

(2006) es solidaria con un deseo de profundizar en la identidad femenina. En Verónica Aranda, la experiencia de la alteridad que protagonizaba *Poeta en India* (2005) se desplaza en *Tatuaje* (2006) hacia el balance de un aprendizaje artístico y vital.

La pesquisa de la emoción estética no implica que se supriman los filtros destinados a evitar la impudicia sentimental. De hecho, los autores actuales potencian la ficcionalización del discurso a través de la máscara y el *alter ego*. La tensión entre el rostro y la máscara, que alimenta la (con) fusión en una sola identidad, es la médula de libros como *Las máscaras* (2004), de Antonio Lucas, y *Cara Máscara* (2007), de Álvaro Tato. Desde distintos puntos de vista, ambos cuestionan la separación entre el egotismo y los disfraces subjetivos. Esta actitud se plasma en los abundantes homenajes literarios elaborados por los poetas del periodo, que despliegan una variada panoplia de recursos expresivos: el diálogo con un interlocutor ausente, las modalidades del monólogo dramático, la técnica epistolar o la mezcla entre el retrato y el pastiche.

No obstante, la literatura no es la única proveedora de mitologías. La presencia de múltiples fuentes discursivas indica la importancia del acervo popular en los poetas jóvenes. No se trata ahora de un indiscriminado afán de culturalismo ni de una revisión de los formantes *pop* orientada a desvelar las paradojas que subyacen tras la realidad. La disparidad de referencias acredita la naturalidad con la que se imbrican dentro del texto materiales de valor y alcance muy diverso. La fascinación por el lenguaje del tebeo proporciona un ejemplo elocuente de que los productos de la subcultura pueden llegar a constituir un motivo legítimo para la representación lírica. Así sucede en obras que emplean los mecanismos del cómic como excusa para una introspección de mayor calado: es el caso de *Juegos de niños* (2003), de Ana Merino, que ensaya una autobiografía surcada por una perspectiva infantil. En otros casos, la esforzada síntesis entre imaginación y experiencia se vence a favor de la primera, según reflejan las semblanzas de superhéroes incluidas en *Libro de Uroboros* (2000), de Álvaro Tato, y el mosaico de voces que componen *La piel del vigilante* (2005), de Raúl Quinto, inspirado en la novela gráfica *Watchmen*, de Alan Moore. Al hilo de esta renovación de los formatos populares, cabe destacar la reescritura de la canción española en *Tatua-*

*je*, de Verónica Aranda. Aquí, los motivos de la copla se interiorizan sin asumir la desmitificación *kitsch*, al contrario de lo que ocurría en el primer Vázquez Montalbán. Los títulos de los poemas, que reproducen fragmentos de coplas, se completan con leves variaciones sobre el modelo original: «Llegó desde el Mar Rojo / en un barco febril» o «Me apoyaba en el quicio del recuerdo». Una función similar cumple la fotografía en la última parte de *El jersey rojo* (2006), de Joaquín Pérez Azaústre, un ejercicio de *voyeurismo* que comprende la glosa de fotos famosas («El beso», de Robert Doisneau), la meditación sobre el oficio de fotógrafo («La retina») y la confección de tarjetas postales («La playa», «Mar») o de retratos eróticos («El vestido naranja», «El jersey rojo»). La conexión entre la poesía y determinadas disciplinas aledañas abarca desde el diálogo con la estética cinematográfica que mantiene Ariadna G. García en *Napalm. Cortometraje poético* (2001) hasta la inmersión en la dramaturgia que postula Álvaro Tato en *Cara Máscara* (2007), pasando por el homenaje a las letras del *blues* en *Al fin has conseguido que odie el blues* (2003), de Javier Cánaves.

Junto con la ampliación de los temas, una característica relevante de los autores surgidos en este momento es la utilización selectiva de procedimientos vanguardistas. Las vanguardias, convertidas ya en tradición, aportan un tono lúdico y exponen el anhelo de eliminar los límites entre la experiencia artística y la praxis vital. La enseñanza de los *ismos* favorece la subversión del lenguaje –«El horimento bajo el firmazonte», de Carmen Jodra Davó– y la inserción de elementos paratextuales a modo de *collage* –«éste es mi contestador telefónico», de Vanesa Pérez-Sauquillo–. La plantilla vanguardista también puede sustituirse por un corolario netamente posmoderno, como en «Variación sobre un tema de Edgar Lee Masters», de Bruno Mesa, que invierte el sentido del poema «William Jones» a partir de la distorsión del mensaje original.

La omnipresencia de la cultura no excluye la inclinación cívica. En «Irène Nemirovsky», de Elena Medel, la cobertura estética es un excipiente del compromiso, ya que el texto incide en los vínculos entre la Historia en mayúscula y la historia en minúscula. La identificación entre la joven autora andaluza y la escritora ucr-