

niana asesinada en Auschwitz trasciende las fronteras cronológicas y unifica las vivencias de las dos mujeres, según se desprende del anafórico «Yo soy» que pauta los versos: «Yo soy tú y a la vez yo», «Yo soy Finlandia en 1918 / y tú eres un corazón más en un mundo vacío».

El esteticismo no se resuelve en un enfrentamiento con el estilo realista, a diferencia de lo que había sucedido en las encendidas querellas de la generación previa. El afán de vestir a la musa se vuelve compatible con la transitividad comunicativa gracias al equilibrio entre arte y vida, la procedencia popular de las fuentes y el sacrificio de la exhibición erudita en aras de la rehumanización. En suma, la cultura se incorpora como núcleo de una identidad receptiva a los estímulos del mundo en el que vive.

Desnudar a la musa

La última corriente analizada propone una remoción de los aspectos accesorios de la poesía figurativa: la liviandad, el humorismo efectista, la retórica coloquial y el soporte anecdótico. El intento de salvar los escollos de una dicción demasiado transparente deriva o bien en el repliegue introspectivo, o bien en el adelgazamiento de la narratividad a favor de la reflexión. Ambas posibilidades certifican una voluntad de despojamiento tamizada a través del simbolismo. Esta ruptura interna del discurso experiencial tiene su origen en el artículo «Un nuevo simbolismo» (1998), de Luis Muñoz, que proclamaba una lírica que permitiese superar el debate entre una poesía de corte realista y una poesía de ascendencia metafísica. Se trataba, en esencia, de regresar a la tradición simbolista para abolir las barreras entre la profundización gnoseológica y el deslumbramiento ante lo cotidiano. El pensamiento analógico, la construcción imaginativa y el apoyo en el matiz abrían una senda que ya habían transitado, en la literatura europea, Ungaretti, Montale, Rilke, Eliot, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, el Antonio Machado de *Soledades* o el Juan Ramón Jiménez de *Piedra y cielo*. Siguiendo este ejemplo, el nuevo simbolismo exigía una progresiva renovación de los recursos estilísticos y una maduración de las experiencias recogidas en los versos.

La indagación simbolista pretende hallar un equilibrio entre lo sensitivo y lo meditativo. A principios del siglo XXI, numerosos autores manifiestan, en sus declaraciones teóricas, el deseo de sintetizar la vocación comunicable con la inquietud intelectual. En su poética para la antología *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003), Juan Antonio Bernier afirmaba: «Me interesa tanto conocer, saber, comprender, como *sentir* que conozco, que sé, que comprendo». En la misma dirección se pronunciaba Lorenzo Oliván en su respuesta al cuestionario de *La lógica de Orfeo* (2003), aunque privilegiaba la faceta reflexiva sobre la sensorial: «Pero los poetas que más me gustan son aquellos en los que lo sensorial se va cargando de reflexión, y lo simbólico va adquiriendo dimensiones en parte filosóficas». En efecto, la paulatina orientación hacia el simbolismo se observa en algunos poetas que habían surgido en la etapa de plenitud experiencial, como el citado Luis Muñoz, que ha apostado por una vía de ascesis expresiva desde *El apetito* (1998) hasta *Querido silencio* (2006). En su última entrega hasta la fecha, los espejismos y trampantojos existenciales se ponen al servicio de una depuración verbal que aspira a desnudar el discurso de toda retórica. Otros autores más jóvenes, como Andrés Neuman, alternan en títulos sucesivos la plantilla figurativa (*El columpio*, 2002) y la atmósfera de contornos brumosos (*La canción del antílope*, 2003).

La conjunción entre la clausura introspectiva y el anclaje material define varios poemas que acuden al símbolo para ofrecer una visión trascendida de la naturaleza. El tópico del espacio natural como un libro susceptible de ser descifrado a la luz de la meditación planea en «Amanece en el bosque», de Juan Antonio Bernier. A su vez, el paisajismo interiorizado custodia la memoria familiar o matiza el dolor subjetivo en «La memoria y el árbol», de Josep M. Rodríguez. En consonancia con el Antonio Machado de «A un olmo seco», la naturaleza oculta un mensaje sobre la regeneración de la materia en «Bodegón», de Rafael Espejo, y «Jardín del cementerio», de Andrés Neuman, donde en cada lápida «cuelgan pequeñas flores del almendro».

La pincelada paisajística es el pretexto para una recreación de numerosos temas ligados al temporalismo elegíaco. No es casual que el inventario de los *koinoi topoi* fijados por la tradición litera-

ria ilustre los títulos de *Constantes vitales* (2004), de Javier Almuzara, y *Lugares comunes* (2006), de Camilo de Ory. La conciencia sobre la transitoriedad de la vida se nutre de sustancia moral en distintas composiciones que hacen alusión al *fugit irreparabile tempus*: «Perecedero», de Luis Muñoz; «La piedad por lo efímero», de Pelayo Fueyo, y «Nocturno», de Rafael Espejo, que incluye un rotundo epifonema: «Y todo se resume en la palabra / fugaz». Otras piezas oscilan entre elegía y celebración, si bien el talante neoestoico apenas alcanza a redimir la pulsión hedonista. La precariedad de la condición humana impregna de incertidumbre metafísica los tópicos de la brevedad de la rosa, que reelabora Juan Antonio Bernier en «Nueva formulación de la distancia», o el *carpe diem*, al que recurre Javier Almuzara en «Carpe diem o fábula de la mariposa ilustrada», que combina la tersura clásica con la parodia posmoderna.

La palpitación simbolista presta especial atención al papel de la metáfora como base del pensamiento analógico. Así se advierte en algunos libros que remiten a una sensación física, pero que pueden leerse en una dimensión cercana a la alegoría. *Frío* (2002), de Josep M. Rodríguez, ahonda en la polisemia del frío que ya había introducido Luis García Montero en *Las flores del frío* (1991). Este concepto se interpreta como un síntoma de la desolación individual y de la perplejidad ante el relativismo ideológico. Alrededor de esta noción gravita *La fiebre* (2005), de Andrés Navarro, cuya calcinación elegíaca no es ajena ni a la intensidad personal ni al pulso de los tiempos. Desde distinto prisma, ciertos autores muestran menos interés por las limitaciones de los sentidos que por las contradicciones que anidan en el sujeto y en la sociedad. Con *Mácula y Árbol desconocido* (2002), Martín López-Vega avanza hacia una consideración sobre la huella del tiempo y los embates de la realidad. Finalmente, Javier Rodríguez Marcos desarrolla en *Frágil* (2002) un discurso comprometido con la extrañeza de la mirada y con la indefensión del *hombre de la calle* frente a las injusticias colectivas.

La evolución de este simbolismo reformula la discusión sobre la utilidad de la poesía que tanta controversia había generado en las filas experienciales. Evidentemente, la utilidad a la que se refieren los poetas actuales no se enmarca en la doctrina del socialrea-

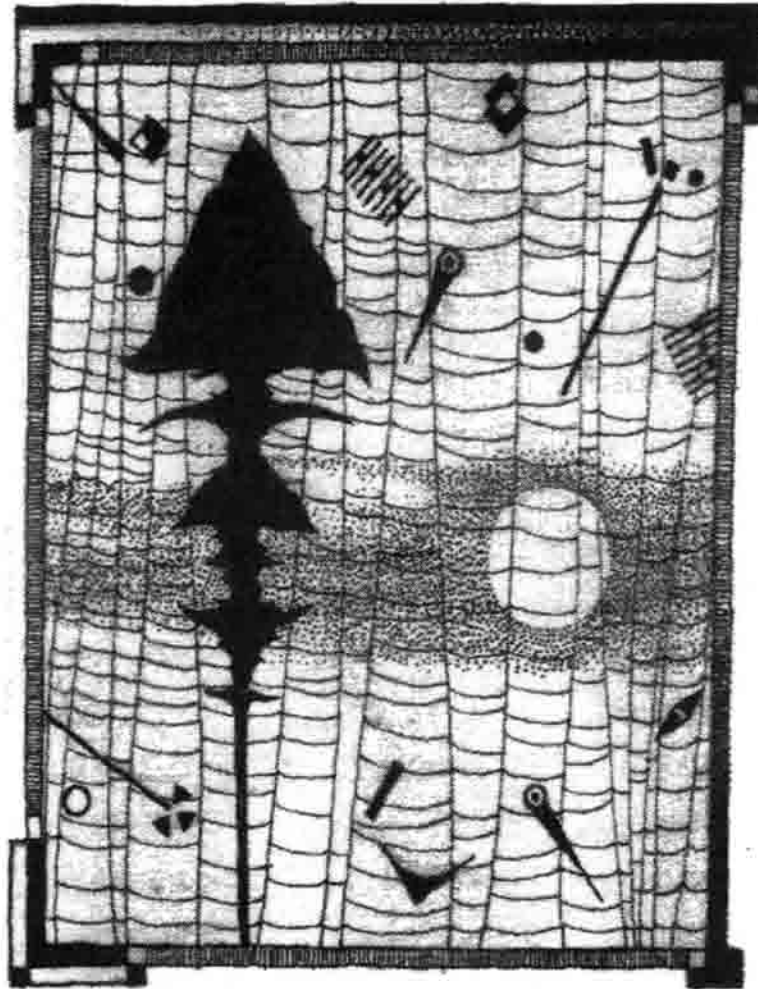
lismo ni se sustenta en la fuerza de palabra como *arma cargada de futuro*. El debate sobre la utilidad se traslada más allá de la dicotomía *poesía comprometida / poesía ensimismada* para instalarse en el terreno de las decisiones éticas. En ese entorno, el concepto ilustrado de moral privada resulta más rentable que el concepto materialista de conciencia cívica. El testimonio del presente estado del mundo conduce a una *poética del vacío* que ha sustituido la desesperación por la desesperanza, el agonismo retórico por un *sereno desconsuelo*, según sugiere Ben Clark al inicio de *Los hijos de los hijos de la ira* (2006): «Ya no habría consuelo en nuestras almas. / Habíamos llegado tarde al mundo». Sobre el trasfondo de un universo fracturado por las desigualdades, brota la preocupación por la palabra. En esa dirección han de valorarse «Las palabras precisas», de Javier Almuzara, y «Otra poética», de Javier Rodríguez Marcos, que enuncia una lírica de mínimos estéticos para una sociedad de mínimos morales: «Porque cada palabra / corre el riesgo de ser / la palabra de más».

Los poetas más jóvenes no siempre coinciden en su enfoque del compromiso. En la década de los ochenta y noventa, el discurso de la utilidad solía orientarse hacia la denuncia del pasado, mediante el correlato histórico o la *apropiación* de la memoria colectiva –el recuerdo remoto de la guerra civil, las precarias condiciones de la posguerra, los años de la transición–. En cambio, los autores contemporáneos enlazan con el pasado en la medida en que les permite tomar impulso hacia el futuro, como manifiesta el mencionado *Los hijos de los hijos de la ira*. El diálogo entre Ben Clark y el libro de Dámaso Alonso que le sirve de modelo está mediatizado no sólo por las diferencias en el manejo del lenguaje o por el diverso contexto político, sino por las propias expectativas vitales de sus autores: mientras que Dámaso Alonso redactó *Los hijos de la ira* a los cuarenta y cinco años, como se lee en «Insomnio», Ben Clark publicó su *opera prima* a los veintiuno. En consecuencia, el balance histórico de Dámaso Alonso se reemplaza por una inquietud que ha de conjugarse en el futuro. Esa misma relación con los precursores literarios se aprecia en «Palabras para una hija que no tengo», de Andrés Neuman. En él, Neuman actualiza la lección de «Palabras para Julia», de José Agustín Goytisolo; sin embargo, lo que era real en Goytisolo se transfor-

ma ahora en hipótesis. De este modo, las recomendaciones de Neuman se diluyen «en el futuro» al que alude la sección de *El tobogán* en la que se integra este poema.

El simbolismo se convierte en un medio propicio para desnudar a la musa. El aguafuerte paisajístico, la recreación de los temas eternos y el equilibrio entre lo sensorial y lo reflexivo conforman los pilares de una lírica que ha de embridar tanto su propensión impresionista como su inclinación especulativa. La poesía se apoya en el uso de la metáfora para capturar la existencia y en el empleo de las palabras justas para designarla. Al mismo tiempo, la utilidad vuelve a ser una cuestión polémica en aquellos autores que intentan radicarse en el presente o proyectarse hacia el futuro.

En definitiva, las tres maneras de afrontar la realidad que se han desglosado en estas páginas demuestran que los nuevos poetas acaso ya no cantan «el desgastado azul de tus vaqueros» que había exaltado García Montero, pero aún siguen sometidos a «la ley que tus vaqueros imponen», según confiesa Alberto Santamaría en su poema homónimo. Y es que, a pesar de las contingencias de la moda y de los vertiginosos cambios de temporada, la musa sigue llevando vaqueros ©



t. / c' 03