EL LUGAR DE LA “POESIA DE LA EXPERIENCIA” EN LA LITERATURA DEL SIGLO XX: ¿UNA POSTERIDAD CALCULADA?

María Paz Moreno
University of Cincinnati

Si en algo parecen coincidir todos los intentos de valoración de las aportaciones culturales del siglo XX, es en la convicción de que estos últimos cien años han trazado una época fascinante en lo que concierne a la literatura española. La variedad, la singularidad y la abundancia de los autores y movimientos que se han sucedido y continúan sucediéndose en el ámbito de la literatura –especialmente en poesía–, hacen que pueda hablarse de un segundo Siglo de Oro. Así lo afirma por ejemplo el crítico Philip Silver, en cuya opinión España ha recuperado durante este siglo el tiempo perdido durante los dos anteriores (según Silver, durante los siglos XVIII y XIX, España se había limitado básicamente a imitar modelos europeos sin ser capaz de generar uno propio)¹. El propósito del presente ensayo es ahondar en el fenómeno de la escritura poética de las décadas de los 80 y 90 en España, poniendo de relieve sus principales aportaciones en el panorama más amplio de la poesía española del siglo en que se inscribe. En las páginas que siguen analizo principalmente el movimiento denominado como “la poesía de la experiencia”, destacando el ideario sobre el que se asienta esta tendencia y poniéndola en relación con otros movimientos cronológicamente anteriores.

Precedentes: la poesía rupturista de los 70

Para comprender la génesis y sentido de la poesía española más reciente es preciso arrancar en los años 70, momento en que se origina uno de los movimientos poéticos más originales de la historia de nuestra literatura: el movimiento *novísimo*, cuyo *credo* vio la luz de la mano del

¹ Para el desarrollo de estas ideas, véase *Ruin and Restitution. Reinterpreting Romanticism in Spain*. La traducción española ha sido realizada por José Luis Gil Arístu y publicada por la editorial Cátedra (1996).

HPR/73

antólogo catalán José María Castellet. La publicación en 1970 de su antología *Nueve novísimos poetas españoles* supuso una ruptura -a la vez que una honda renovación- del panorama poético español. Estos poetas, que en algunos casos no habían publicado previamente, presentaban una propuesta iconoclasta y atrevida en clara oposición a la escritura de autores precedentes, alejándose por tanto del realismo de posguerra.

A pesar de que el movimiento *novísimo* nació marcado por la polémica, se impuso como tendencia dominante durante la década de los setenta. Entre los intentos de romper dicho monopolio estético se cuenta la publicación de la antología del grupo *Claraboya* en 1971². Como bien señala el crítico Juan José Lanz, la antología *Equipo "Claraboya". Teoría y poemas* constituyó la primera respuesta en forma de antología en contra de la estética novísima. En su prólogo se atacaba lo que calificaban de "neoesteticismo", "neorromanticismo" y "neodecadentismo" para propugnar en cambio la necesidad de una poesía en consonancia con su momento histórico y continuadora de las propuestas estéticas de la posguerra, cultivando un tipo de poesía "dialéctica", esto es, relacionada con su entorno y no alejada de él.

La repercusión de éste y otros intentos de derrocar a la poesía

² Como ejemplo ilustrativo de la reacción crítica ante la antología de Castellet, cito a continuación un párrafo del prólogo a *"Equipo "Claraboya". Teoría y poemas*:

La antología de Castellet recoge nueve nombres al azar y los agrupa dentro de dos bloques a los que califica como *los seniors* y *la coqueluche*. La crítica especializada del país, en diarios y revistas, ha recibido con indignación esta inesperada frivolidad del antólogo catalán. Desde los que dicen que todo el libro es una tomadura de pelo, hasta los que creyéndose incluíbles, y excluidos, denuncian la falta de capacidad selectiva para tomar y aislar lo que de nueva cultura hay en la poesía peninsular más joven. (19)

El texto continúa enumerando las acusaciones concretas hechas por distintos críticos, ocupando casi la totalidad de una página. Remito a dicho prólogo a los lectores interesados.

HPR/74

novísima de su trono de estética dominante fue mínima, y autores como Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Antonio Colinas, Jaime Siles o Jenaro Talens escribieron durante años desde una tendencia sólidamente instaurada. No obstante, su naturaleza de corriente innovadora se fue apagando con el paso de los años, perdiendo progresivamente su valor como tal. Por otro lado, su actitud de despreocupación manifiesta por el lector desembocó en una “poesía para poetas” que contribuyó a su propio declive, pues condujo a un callejón sin salida al negar toda posibilidad de interacción entre el poeta y la realidad que le rodeaba.

Se debe admitir, sin embargo, que la renovación de los 70 fue necesaria en su momento. Frente a los excesos de la poesía social, era lógico que surgiera una lírica hecha por los jóvenes que ni vivieron la guerra ni querían hablar de ella, porque no era parte de su experiencia vital. España estaba en aquellos momentos inmersa en un proceso de desarrollo económico que empezaba a configurar una sociedad distinta, una sociedad próspera en la que el esnobismo intelectual llevaba a la fascinación por lo extranjero y por la cultura *pop*. El profundo “horror por todo lo español”, que señalaba Castellet en su polémica antología, se ejemplificaba en la actitud de poetas como Guillermo Carnero o Pere Gimferrer. Ellos mostraban su preocupación por los aspectos metapoéticos en una búsqueda del “arte por el arte”, al tiempo que utilizaban abundantes referencias culturalistas como vehículo de evasión de la realidad. Para los intelectuales *novísimos*, la cultura era entendida como privilegio elitista, y el logro de la perfección formal y estética era el objetivo último de la obra de arte.

La nueva sentimentalidad

HPR/75

Una vez reducidas a brasas las hogueras de los *novísimos*, el panorama poético español quedó sumido en una etapa de aparente aletargamiento. Pero progresivamente, y coincidiendo con este declive de la estética culturalista, comenzó a surgir a principios de los ochenta – primero tímidamente, después con mayor fuerza- una corriente que buscaba una rehumanización del quehacer poético, proponiendo una estética en clara discordancia con el culturalismo *novísimo*. Estos poetas, cuyo modo de escribir y de entender la poesía tenía como referente a la llamada “Generación del 50”, reivindicaban la cotidianidad como materia poética, rechazando el elitismo cultural -que había sido la bandera de los *novísimos*- en favor de una poesía que calificaron de “cercana a la vida”.

Este nuevo movimiento fue bautizado primero como “nueva sentimentalidad”, y posteriormente como “poesía de la experiencia”³. Sus primeros pasos se remontan exactamente a 1982, año en que el poeta granadino Luis García Montero recibió el prestigioso premio “Adonais” por su libro *El jardín extranjero*. Este hecho, junto con la publicación de un artículo del propio Montero en el periódico *El País*, hizo que empezara a hablarse en los círculos literarios de un nuevo movimiento poético radicado en Granada cuyos integrantes se denominaban a sí mismos “La nueva sentimentalidad”. En palabras de García Montero

³ Según recoge Luis Antonio de Villena en el prólogo a la más reciente antología de este grupo (1997), el marbete “poesía de la experiencia” está tomado de la obra del crítico inglés Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, publicado en 1957. Resulta interesante el hecho de que las ideas expresadas en dicha obra no tienen mucho que ver con los presupuestos en que se apoya el movimiento poético español. En realidad, la relación entre ellos parte de la figura de un poeta barcelonés perteneciente a la llamada “Generación del 50”, Jaime Gil de Biedma. Gil de Biedma constituye una de las influencias básicas de los jóvenes poetas de la experiencia. A él le deben el tono coloquial en los poemas, el aire cernudiano y elegíaco, el eco de las voces de autores ingleses como Wordsworth o Coleridge... y el término “poesía de la experiencia”. Gil de Biedma, fascinado por el libro de Langbaum, fue quien propagó el concepto, adoptándolo como representación de su propia concepción de la poesía. De ahí que sus seguidores lo adoptaran a su vez, aunque para entonces el significado del término se había desvirtuado desde su formulación original de 1957.

HPR/76

en el citado artículo: “Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios”⁴.

La escritura de estos poetas reúne ciertas características que permiten a la crítica hablar de “grupo” o “generación” poética -siempre desde la precaución que requiere el uso del término “generación”-. Se trata de autores coetáneos, inicialmente cercanos en cuanto a su localización geográfica, que comparten ideas similares acerca del quehacer poético y su naturaleza, así como una serie de influencias literarias. Todavía hoy, aunque ha variado el nombre original y su radio de influencia geográfica se ha ampliado, los presupuestos teóricos y estéticos del grupo siguen siendo los mismos. Destaco a continuación y someramente los principales, de los que proporcionaré algunos ejemplos más adelante:

- 1.- Se propugna una vuelta al realismo y al intimismo como temas poéticos.
2. - Vuelta a la anécdota, aunque se es consciente de la condición de artificio -esto es, de mentira- del poema.
3. - Recuperación de las estrofas clásicas.
4. - Utilización de un lenguaje sencillo, en busca de una naturalidad coloquial.
5. - Consideración del poeta como una “persona normal” y no como un iluminado o un profeta, y de la poesía como un mero oficio.

La ruptura de los poetas de la experiencia tiene algo de lógica y mucho de necesaria, y parece seguir el curso natural de la historia de la modernidad, que como Octavio Paz nos recordaba en *Los hijos del limo*, se basa en la continuidad que se establece a través de rupturas sucesivas. Si los *novísimos* se opusieron a la escritura que les precedía, parece lógico que los nuevos poetas se opongan a su vez a la nueva estética dominante. Los autores de esta tendencia que empiezan a publicar en la década de los 80 están más preocupados por la dimensión social y humana de la escritura que por la escritura en sí misma. Por ello

⁴ *El País*, 8 de enero, 1983. Recogido en *La otra sentimentalidad*, p. 15.

HPR/77

vuelven su mirada a la generación de posguerra, superando así lo que Fanny Rubio ha llamado el “obstruccionismo *novísimo*”. Los modelos elegidos son Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, o Francisco Brines, entre otros; también se recupera con ellos a figuras del 27, como Luis Cernuda, Alberti o García Lorca, e incluso a Antonio Machado, tan denostado por los poetas del 70. Entre los autores que se inscriben en esta corriente podemos nombrar, además de quien parece ser el principal representante y teórico del grupo, Luis García Montero, a Álvaro Salvador, Javier Egea, Inmaculada Mengíbar, Luis Muñoz, Felipe Benítez Reyes y Antonio Jiménez Millán, sin que sea ésta una lista definitiva ni completa, puesto que cada día surgen más nombres de autores que cultivan esta estética.

Quisiera ilustrar a continuación algunas de las actitudes más sobresalientes de este grupo respecto al hecho poético. He escogido a dos de sus figuras señeras, Felipe Benítez Reyes y Luis García Montero, para ejemplificar algunas de las características mencionadas anteriormente. A través de sus ensayos y de sus versos es posible esbozar con bastante claridad los pilares de su poética:

En primer lugar, abordemos el problema de la imagen del poeta y la naturaleza de la poesía. Felipe Benítez Reyes reflexiona acerca de estas cuestiones -con la ironía que le caracteriza- en un ensayo titulado “La dama en su nube”, donde ridiculiza la imagen tradicional que la sociedad tiene de los poetas, imagen que él rechaza de plano en favor de otra más realista. Para él, el poeta no es un semi-dios ni un elegido a la manera de Hölderlin, ni pretende erigirse en intermediario entre los dioses y los hombres, tal y como entendía Platón. El retrato paródico que nos ofrece recuerda más bien al del joven pálido y melancólico que ridiculizara Mesonero Romanos en su conocido ensayo “El Romanticismo y los románticos”:

Para mucha gente, la poesía sigue siendo esa dama lánguida de que hablaba Cocteau y el poeta un tipo de temperamento blando que va enamorándose de todo el mundo, suspirando en las fiestas, buscando los crepúsculos y las noches tormentosas; un tipo que se pasa la vida envolviendo en tules metafóricos a las mujeres y que es muy capaz de abrirse las venas ante el

HPR/78

menor contratiempo sentimental. El poeta, en fin, continúa cobrando, muy a pesar suyo, los derechos de imagen del Romanticismo, esa época de melenas al viento y de pistoletazos (Benítez Reyes 10).

En esta misma línea de pensamiento, la poesía no es vista como un desahogo sentimental, ni como una facultad divina que ensalza al poeta por encima de los demás seres humanos. Benítez Reyes aboga por la consideración de la poesía como un oficio, con sus dificultades y su técnica; como el resultado de un ejercicio de la inteligencia que requiere capacidad y trabajo, y no como el producto de una súbita iluminación sobrenatural. Como consecuencia de esta desmitificación del quehacer poético, la escritura adquiere a menudo tintes irónicos para afrontar tanto el mundo que le rodea como su propia existencia. Producto de su tiempo, la poesía trata de reinventarse a sí misma a través de la mirada irónica, consciente de su condición de “hija natural” del posmoderno fin de siglo. Por ello, la única actitud posible ante la tradición es la de reformular los viejos clichés tradicionales de manera novedosa, a caballo entre la burla y el rendido homenaje.

Tomemos como ejemplo unos versos de Luis García Montero. Se trata de “Coplas a la muerte de su colega”, que remiten claramente a las “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique, autor plenamente asentado en los cánones literarios tradicionales. Según la definición de Michael Riffaterre, por intertextualidad se entiende el complemento de la textualidad, esto es, los textos, fragmentos y sociolectos que complementan el espacio textual de la obra literaria (Riffaterre 142-43). En el caso de estas coplas, estamos sin duda ante un claro ejemplo de intertexto que establece un diálogo con la tradición literaria de la que bebe, ya que como veremos no sólo el título es claramente alusivo, sino que la estructura, tema y contenido de las coplas del poeta granadino siguen muy de cerca y con deliberada falta de disimulo las del noble castellano.

En el caso de las coplas modernas, el poeta utiliza la misma forma métrica que su modelo –la copla llamada de pie quebrado o manriqueña por razones obvias– para glosar la muerte de un “colega”. La palabra “colega”, en su acepción de “amigo”, es utilizada sobre todo en los

HPR/79

ambientes marginales y del hampa, adquiriendo por ello connotaciones muy concretas y fácilmente reconocibles por el lector. La figura del respetable Don Rodrigo encuentra entonces su equivalente en la de un vulgar delincuente, un joven drogadicto que sin embargo es presentado casi con rasgos heroicos. Así, donde Jorge Manrique escribía en alabanza a su padre:

¡Amigo de sus amigos!
¡qué señor para criados
y parientes!
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestro de esforçados
y valientes! ... (Manrique 165)

García Montero escribe:

Camarada de su gente,
¡qué pantera en el coraje
por nosotros!
¡Qué canalla adolescente!
¡Qué enemigo tan salvaje
con los otros!
!Y para el valor qué fiero!
¡Qué destreza de alimañas!
¡Qué razón!
Para el amor marinero,
gobernando en sus pestañas
la pasión. (*Además* 132)

Y mientras Manrique afirmaba en la copla XXIX acerca de Don Rodrigo:

No dexó grandes thesoros
ni alcançó grandes riquezas
ni baxillas,
mas hizo guerras a los moros
ganando sus fortalezas

HPR/80

y sus villas;
y en las lides que venció
muchos moros y cavallos
se perdieron,
y en este oficio ganó
las rentas y los vasallos
que le dieron. (168)

Montero escribe a su vez:

No dejó ningún tesoro:
dos jeringas en el suelo
sin sentido,
su navaja en deterioro,
su gabán de terciopelo
descosido.
Pero estuvo en la ciudad
y acaudilló los subrbios
con la suerte,
y habló de la libertad
hasta ver los ojos turbios
de la muerte. (*Además* 133)

A la visión estrictamente metafísica de Manrique se añade la crítica social en el caso de estas coplas posmodernas. Así, mientras Manrique afirma “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en el mar/ que es el morir:/ allí van los señoríos/ derechos a se acabar / y consumir;...”(150), García Montero declara: “Nuestras vidas son los sobres/ que nos dan por trabajar,/ que es el morir:/ allí van todos los pobres/ para dejarse explotar/ y plusvalir; ...” (*Además* 128).

La intertextualidad es entendida como un guiño hacia el lector. Se trata del “juego de hacer versos” que Jaime Gil de Biedma señaló años atrás como mecanismo esencial del arte poético. La tradición literaria es punto de referencia imprescindible, es el terreno de la complicidad entre poeta y lector. Por ello, a pesar del elemento paródico subyacente a estas “Coplas a la muerte de su colega”, el significado último del poema sigue fiel al de los versos de Manrique. La idea de que la muerte

HPR/81

iguala implacablemente a todos los seres humanos y el *topos* clásico del *ubi sunt*, tan frecuente en la poesía medieval y no menos común en épocas posteriores, encuentran su equivalencia en los versos siguientes:

Y los tunos, los toreros,
las cantantes de revista
en el olvido;
las folklóricas primero,
el marqués y la corista,
¿dónde han ido?
¿Dónde están los generales,
sus medallas y su espada
sin conciencia,
sino esperando mortales
a que les sea dictada
la sentencia? (*Además* 129)

Los poetas de la experiencia conocen la tradición y escriben desde ella; sin embargo, no renuncian a la parodia, versión posmoderna del homenaje. En este sentido, la parodia sirve a un tiempo para marcar una distancia entre ambos textos y para reafirmar la ligazón entre ambos, tal y como explica Linda Hutcheon: “Irony does indeed mark the difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm –textually and hermeneutically- the connection with the past” (125).

El académico Víctor García de la Concha define la escritura de García Montero como articulada en torno a tres referentes básicos: “la idea de la poesía como ficción, expuesta por Diderot en *La paradoja del comediante*; el principio machadiano de que no habrá nueva poesía sin nueva moral; y el modelo básico de poema facilitado por Gil de Biedma como espacio teatral en el que el personaje fingido se mueve al compás del común de los mortales.”⁵ La relevancia de esta caracterización radica en que incide en la importancia de la teatralidad como ingrediente

⁵*ABC Cultural*, n. 152, 30 septiembre 1994, p.8.

HPR/82

fundamental del quehacer poético. Tal y como señala Juan María Calles a este respecto, “El problema de la identidad es sentido por la poesía española de la postmodernidad como un problema de lenguaje, y más en concreto por esa particular organización del lenguaje que es el relato de uno mismo y que la poesía representa” (96). La distancia entre la apariencia -el *simulacro*- y la realidad resultan claves para entender que esta “poesía de la experiencia” intenta en realidad no serlo. La experiencia constituye en los poemas el mero punto de partida, ficticio la mayoría de las veces –irrelevante en cualquier caso su veracidad, sólo importa su verosimilitud- desde el cual el poeta construye algo con *apariencia* de realidad. La experiencia se transforma en anécdota que debe ser trascendida para que el objetivo final del poema se cumpla. Precisamente en este sentido se dirigen algunas de las críticas hacia la poesía experiencial: según sus detractores, en muchas ocasiones estos poemas no llegan a trascender el elemento anecdótico del que parten, quedándose en estampas simplistas y superficiales.

Otra de las cuestiones fundamentales que diferencia la poesía de estos autores de la de generaciones anteriores es su rechazo al hermetismo poético. Los poetas de la experiencia condenan el hermetismo, no porque entiendan que se trata de un rasgo negativo en sí para la escritura poética, sino porque cuando es gratuito constituye únicamente una fachada para ocultar un vacío y desorientar al lector. Hermetismo no es sinónimo de calidad literaria, dirán. De nuevo traigo a colación las palabras de Benítez Reyes al respecto, quien afirma que:

Intentar descifrar un poema innecesariamente críptico –una verbalista piqueta de estilo, por ejemplo- viene a ser como seguir una fórmula matemática con todos los elementos equivocados: un quebradero de cabeza que puede conducir a una aberración aún mayor. Puede ocurrir también que si llegásemos a desentrañar los caprichosos laberintos de un poema artificialmente críptico, nos hallásemos ante una bagatela vestida de seda (27).

Y García Montero lo escribe en forma de verso:

Me cansan los orfebres con su cristalería

HPR/83

y el irracionalismo que descansa en la hueca
vanidad de lo raro. Una sabiduría
más seca es la poesía. Busco el verso que peca
de impertinente y llama al corazón cerrado. (*Además* 91)

Para estos autores la complejidad o dificultad de un poema no constituye un baremo válido de valoración, sino que en su opinión casi todo puede ser dicho sin oscurecimientos innecesarios: la capacidad de un poeta de expresar lo inefable en términos inteligibles para el lector es lo que muestra su genialidad.

Luis Antonio de Villena, poeta, crítico de poesía y antólogo controvertido, resume a su manera los principios en que se basa la escritura de los poetas de la experiencia, refiriéndose en primer lugar a un “texto lírico escrito racionalmente: realista y figurativo ... y con una base narrativa o anecdótica. Ese poema estará escrito en un lenguaje ‘natural’ –no sofisticado- y en tono de conversación” (1997, 22). Villena hace hincapié en la idea de que lo conversacional es un mero artificio y afirma que la “poesía de la experiencia” busca siempre una apariencia de sencillez que en el fondo es el resultado de un esfuerzo deliberado. “Una poesía así –continúa Villena- habla de la vida cotidiana y de situaciones habituales y urbanas de un individuo cualquiera. Pues el poeta –mujer u hombre- se sitúa como un ‘ciudadano normal’ ... que habla –en un tono aparentemente fácil- de los temas de todos: amor, amistad, melancolía, sueños, recuerdos...” (1997, 24).

En un artículo titulado “Dinámica poética de la última década” y publicado en 1991 en *Revista de Occidente*, el también poeta y profesor universitario Jaime Siles aborda la tarea de establecer la progresión de la poesía española durante los años ochenta. Para Siles la aparición de los poetas de la experiencia supone la “acuñación de un nuevo paradigma”, de un relevo generacional que estos poetas llevan a cabo, puesto que según dirá “han dado el único paso que podían dar: ser contemporáneos de sí mismos, coincidir con su circunstancia, ser como se dice ahora *posmodernos* y construir y definir la *posmodernidad* que es su condición” (161). En efecto, esta poesía es plenamente posmoderna. Lo es, ya lo hemos visto, desde la intertextualidad y la parodia, también

HPR/84

desde la reinención del género literario por sí mismo y el desafío al canon.

Tres años después, la revista literaria *Ínsula* abordó el tema de la posible preeminencia de esta corriente poética en el panorama poético español. Con el fin de establecer un “estado de la cuestión”, dedicó el número titulado “Los pulsos del verso” a recoger las opiniones de críticos y poetas respecto a este tema. Básicamente, el análisis de *Ínsula* se articulaba en tres direcciones: 1) análisis del presente de la poesía española y las posibles direcciones en que ésta previsiblemente continuará, 2) se plantea a una serie de poetas, críticos y editores la pregunta de qué hay de nuevo en la poesía española, y 3) algunos autores de surgimiento más reciente exponen su concepción del fenómeno poético.

La intención de *Ínsula* era determinar si se podía hablar ya entonces -en 1994- de alguna estética dominante, y si lectores, críticos y poetas así lo percibían. A través de las páginas del suplemento se advierten varios aspectos a tener en cuenta. El primero es que la “poesía de la experiencia” era nombrada o aludida, directa o indirectamente, más que ningún otro movimiento poético. Estaba sin duda en el centro de la polémica, siendo atacada por unos y defendida por otros. Pero otro aspecto no menos importante que se ponía de relieve era la constatación de que este movimiento no era el único, sino que constituía una tendencia más. Se hablaba de otros modos de escritura: surrealismo, poesía del silencio, poesía metafísica, pero sobre todo se hablaba de poetas más que de poéticas colectivas. Aquí radica a mi entender la clave para comprender la auténtica configuración del panorama poético español en estos momentos. Si en algo parecían estar de acuerdo críticos, editores y poetas era en la importancia de las voces individuales por encima del fenómeno de grupo literario. Este parece ser el consenso todavía hoy, prevaleciendo la idea de que un poeta debe ser leído exclusivamente en razón de su calidad literaria, y no por encabezar un determinado movimiento artístico más o menos en boga.

La polémica

En los últimos años se han vertido ríos de tinta acerca de la poesía de la experiencia. Por un lado, los poetas de esta corriente han aparecido en antologías y recogido los premios de mayor renombre, y se ha publicado poco a poco lo que hoy constituye un *corpus* de textos teóricos en los que resumen y ejemplifican su ideario poético. Pero por otro lado, no todas las reacciones que han suscitado han sido positivas: sus numerosos detractores les han acusado de ser un montaje editorial, de monopolizar los suplementos literarios más importantes, de escribir una poesía facilona e intrascendente, de falta de originalidad... han sido numerosas las diatribas lanzadas contra ellos desde revistas literarias o congresos. Incluso tuvo lugar un congreso de poetas “en contra de la poesía de la experiencia” que produjo un manifiesto oponiéndose a lo que en su opinión era la tiranía estética de este nuevo movimiento⁶.

Ya en 1989, Amparo Amorós, al reflexionar sobre los fenómenos estéticos de la poesía de los ochenta y las nuevas tendencias emergentes, denunciaba en la revista *Ínsula* el avasallamiento de la “poesía de la experiencia”, quejándose de lo que en su opinión era “...la voluntad decidida y manifiesta de imponer esta tendencia estética desde estas editoriales y revistas [,] que convierte las mismas en cotos cerrados para todos los otros tipos de poéticas [,] y lugares de habitual denostación ... de libros o autores que no pertenezcan a esta Santa Cofradía” (65). Luis García Montero negaría posteriormente estas acusaciones, replicando que “Como todo el mundo es genial, como nadie está dispuesto a dudar de los límites de su lira, resulta cómodo justificar los fracasos personales echándole la culpa a la malsana conspiración de unos enemigos exteriores”. (*Ínsula* 24). En esta misma línea se orientaban sus declaraciones a la revista *Poiesis* en 1997:

⁶ Como contrapunto corrosivo a los diferentes ataques hacia la “poesía de la experiencia”, remito al lector interesado a la ya citada antología *10 menos 30: La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*. L.A. de Villena dedica gran parte del prólogo a propinar “pescozones” a todos aquellos que de una manera u otra se han opuesto a este movimiento estético.

HPR/86

Del mismo modo que se vociferaba contra los modernistas en el fin de siglo, o contra los románticos en el romanticismo, pues ahora se está vociferando radicalmente contra los poetas de la experiencia. Por una parte a mí me gusta mucho, porque siempre se ha acusado a los poetas de la experiencia de que van de sensatos, de integrados, de no rupturistas, y sin embargo han sido los únicos capaces de levantar las iras del género...(27).

Al margen de si el de este movimiento ha sido o es un magisterio efectivo, y de si cabe hablar o no de monopolio editorial, resulta innegable que la controversia surgida en torno a él le ha beneficiado al facilitar su difusión, otorgándole un protagonismo que tal vez no habría tenido de no haberse producido la polémica.

Conviene no pasar por alto, sin embargo, algunos hechos altamente significativos: la abundancia de antologías y la premura con que se elabora una poética “de grupo”, así como el afán de estos autores por presentarse a sí mismos como “grupo” desde sus mismos inicios. Todos estos factores apuntan a lo que parece una inquietante voluntad de autoinclusión en la historia literaria, un propósito de construcción de una “posteridad” prematura. José Angel Valente, poeta de voz muy crítica y a la vez muy coherente que rechaza cualquier tipo de inclusión en grupo literario alguno, critica duramente a quienes buscan instaurarse como grupo poético, afirmando que: “...nada más seguro para el presunto escritor que estar protegido y caliente en la matriz del grupo. El grupo sólo asegura la supervivencia de los mediocres.”⁷

De ahí que resulte interesante que los poetas de la experiencia demuestren una conciencia de grupo tan clara ya desde sus inicios, como si existiera la determinación de desarrollar *a posteriori* una estética común que les identifique. El usado y abusado sistema de las generaciones poéticas parece entonces volverse contra el crítico o

⁷ *El País* 24 julio, 1994. Suplemento “La cultura”, p. 20.

HPR/87

estudiosos literarios, siendo ahora los propios poetas quienes elaboran la posteridad literaria al decidir a qué grupo pertenecen y cómo quieren que se les estudie en el futuro.

Conclusiones

Una vez alcanzada la cifra mágica del año 2000, el balance literario no deja lugar a dudas de que la poesía de la experiencia ha jugado un importante papel en la escritura de la edad posmoderna, y que hoy es ya una tendencia plenamente instaurada. La escritura desarrollada durante estos años ha contribuido a convertir en trazo firme lo que en principio era esbozo; ha adquirido mayor consistencia, madurez e incluso un cierto halo de canonicidad, sustentado en los cada vez más numerosos estudios académicos que se ocupan de ella. Pero por otro lado, cabe hablar también de un cierto desgaste; los presupuestos teóricos que sirvieron como punto de partida a este movimiento y que indudablemente propiciaron la innovación, parecen actuar ahora como un conjunto de reglas limitativas que restringe la creatividad e impide la evolución de los poetas que escriben desde esta tendencia. Por ello no es de extrañar que las voces de mayor madurez hayan iniciado ya un despegue del nido que constituía el grupo para volar en solitario. L.A. de Villena habla a este respecto de “ruptura interna” dentro de la poesía de la experiencia, y señala el realismo (“nueva poesía social”, “realismo sucio”) y la poesía metafísica como las dos direcciones principales en que estos autores parecen orientarse (1997, 31). Los poetas de la experiencia están abandonando la escritura de escuela para felizmente integrarse en el panorama plural de la poesía española actual. Se trata de un panorama rico y diverso, que da cabida tanto al surrealismo de Blanca Andreu como al realismo de Jon Juaristi, a la poesía metafísica y nómada de Ana Merino y a la voz rota de Julia Otxoa, al renovado Guillermo Carnero de *Verano inglés* y al erotismo de Almudena Guzmán o Ana Rossetti, por citar sólo algunos nombres.

En definitiva, la “posteridad” parece asegurada para la corriente de la poesía de la experiencia, pues es bien cierto que independientemente de las polémicas e intrigas de salón, ha contribuido a dinamizar enormemente el escenario poético español. Al ofrecer una alternativa válida a la poesía de los años 70, ha entrado de lleno en la

HPR/88

edad posmoderna siendo consecuente con su tiempo histórico y la tradición en que se inscribe. No obstante, veinte años después de su surgimiento parece inevitable y necesario un giro en sus planteamientos, que permita a estos poetas crecer en confluencia con otras voces. La distancia que les separa no es tanta, puesto que la experiencia es la materia poética de todos los poetas sin excepción. La diferencia surge en el tratamiento de dicha experiencia, en el uso del lenguaje y las imágenes para hacer llegar al lector o lectora ese fondo de trascendencia que se oculta tras la realidad aparente.

Bibliografía

- Amorós, Amparo “Los novísimos y ¡cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta.” *Ínsula* 512-513, agosto-septiembre 1989: 63-67.
- Benítez Reyes, Felipe. *Paraísos y mundos*. Madrid: Hiperión, 1996. Calles, Juan María. “Una nueva sentimentalidad en la poesía española contemporánea.” *España Contemporánea*, Tomo IV, 1, primavera 1991: 85-96.
- Carnero, Guillermo. *Verano inglés*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Delgado, Agustín, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas. *Equipo “Claraboya”: Teoría y poemas*. Colección “El Bardo” de poesía. Barcelona: Ed. Saturno, 1971.
- “Encuesta a poetas, críticos y editores.” *Ínsula* 565, enero 1994: 11-21.
- García de la Concha, Víctor. Reseña a *Además*, de Luis García Montero. *ABC Cultural*, n.152, 30 septiembre 1994, p. 8.
- García, Ángeles. “Los intelectuales están domesticados” (Entrevista con José Ángel Valente). *El País*, 24 julio 1994. Suplemento “La cultura”, p. 20.
- García Montero, Luis. “Una musa con vaqueros.” *Ínsula* 565, enero 1994 24-25.
- . *Además*. Madrid: Hiperión, 1994.
- . *El jardín extranjero*. Madrid: Rialp, 1983
- , Egea, Javier y Álvaro Salvador. *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote, 1983.
- . *Completamente viernes*. Barcelona: Tusquets, 1998.

HPR/89

- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.
- Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: Norton & Company, Inc., 1957.
- Lanz, Juan José, editor. *Antología de la poesía española 1960-1975*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- Manrique, Jorge. *Poesía*. Edic. de Vicente Beltrán. Barcelona: Crítica, 1993.
- Moreno, María Paz. "Conversación con Luis García Montero." *Poesis. Revista de poesía* 4, primavera-verano 1997: 22-28.
- Riffaterre, Michael. "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse." *Critical Inquiry* 11.1 (1984): 141-62.
- Ruio, Fanny, y José Luis Falcó. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra, 1981.
- Siles, Jaime. "Dinámica poética de la última década." *Revista de Occidente* 122-123, julio-agosto 1991: 149-69.
- Silver, Philip W. *Ruin and Restitution: Reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1997.
- Villena, Luis Antonio de. *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- , *Fin de siglo. Antología*. Madrid: Visor, 1992.