



La musa sigue llevando vaqueros: tres maneras de vestir la realidad

Luis Bagué Quílez

EN LA ÚLTIMA POESÍA ESPAÑOLA CONFLUYEN VARIAS DIRECCIONES: REALISMO VITALIZADOR, SIMBOLISMO QUE CONJUGA SUGERENCIA Y REFLEXIÓN, Y DISTANCIAMIENTO IRÓNICO. LUIS BAGUÉ QUÍLEZ REPASA ALGUNAS DE LAS OBRAS QUE ENCARNAN ESTAS TENDENCIAS.

La musa y los vaqueros

En su artículo «Una musa vestida con vaqueros», de 1994, Luis García Montero reclamaba una poesía cercana a la vida, en la que los artificios culturalistas se sustituyeran por una atenta mirada a la realidad. Ese nuevo realismo exigía un lenguaje ilustrado que cristalizaba en un conjunto de rasgos estéticos: la desacralización del oficio de poeta, la conciencia del carácter convencional del arte, la apariencia de naturalidad, la búsqueda de la verosimilitud y la construcción del sujeto no como un *conjurado*, según había postulado el paradigma sesentayochista, sino como un *cómplice* de la experiencia transmitida en los versos. Estos planteamientos no irrumpían entonces con la fuerza de la originalidad; al contrario, continuaban algunas de las líneas esbozadas por la vertiente figurativa, una vez que su remozado vitalismo se había instalado en el horizonte contemporáneo. Sin embargo, la sugerente imagen de la musa con vaqueros, codificada en el poema «Garcilaso 1991» (*Habitaciones separadas*, 1994), expresaba con singular contundencia las premisas de un tipo de poesía que no se contentaba con tomar el pulso a la cotidianeidad, sino que articulaba un renova-

+ / ak ' 98

do compromiso con las palabras de la tribu y con el discurso de su tiempo. A lo largo de los años siguientes, en los que el *mapa cognitivo* posmoderno cambió de piel al compás de la ideología, la lírica española siguió reflejando las mutaciones del presente: las derivas del pensamiento débil, la impugnación del fin de la historia o las modalidades de una subjetividad surgida de las cenizas de la tradición romántica.

A comienzos del siglo XXI, los jóvenes autores habitan un territorio donde la movediza categoría de *lo real* constituye aún la piedra angular del edificio artístico, pero donde se advierte una progresiva tendencia a difuminar los límites de la representación. La reivindicación del fragmento, la vivificación de la cultura o la vuelta a una perspectiva simbolista son tres maneras de vestir una realidad que ha hecho de lo provisional un valor permanente. Las páginas siguientes intentan acotar las principales sendas por las que transitan los poetas del tercer milenio. Se trata de una tentativa necesariamente incompleta y deliberadamente parcial, pues la proximidad respecto del objeto de estudio obliga a un ejercicio de metonimia en el que las partes son sintomas de un todo conflictivo. No obstante, si se evita la tentación de mirar los acontecimientos actuales con cristal de aumento, se aprecia un entramado discursivo que invita a reflexionar sobre el papel de la lírica en nuestra sociedad.

Deconstruir a la musa

Una de las direcciones más destacadas de la última poesía es aquella que recupera algunos aspectos consustanciales a la corriente figurativa (el desencanto, la ironía, la intertextualidad), al tiempo que incorpora otros elementos propios del panorama posmoderno (el fragmentarismo, la diseminación del sujeto, la indagación metateórica). En esta tendencia convergen varios libros que aspiran a crear una nueva realidad a través de la deconstrucción de la realidad aparente: *Desvelo sin paisaje* (2002) y *Echado a perder* (2007), de Carlos Pardo; *El hombre que salió de la tarta* (2004) y *Notas de verano sobre ficciones de invierno* (2005), de Alberto Santamaría; *Adiós a la época de los grandes*

caracteres (2005), de Abraham Gragera; *En otra parte* (2005), de David Mayor; *A veces transparente* (2004), *La sal* (2005) y *Estudio de lo visible* (2007), de Mariano Peyrou, y *Crisis* (2007), de Juan Carlos Abril. Este inventario de títulos permite descubrir diversas características significativas de sus autores. La mayoría de ellos sugieren una paulatina disolución de los referentes que rodean a la experiencia poética. *Desvelo sin paisaje* y *En otra parte* propugnan la suspensión del contexto; *Adiós a la época de los grandes caracteres* propone la despedida de los gestos grandilocuentes, los personajes de una pieza y las palabras gastadas por el uso, y *Crisis* enuncia un doble desengaño: la inquietud que se atisba tras el horizonte de la madurez y el fracaso del lenguaje para *decir y decirse*.

En cualquier caso, las obras anteriores participan de un proyecto similar. Frente al desorden vital y la ausencia de expectativas, los poetas deciden refugiarse en un mundo habitable, adaptado a la escala de su intimidad. La desconfianza en la capacidad de la palabra para atrapar el momento tiene como consecuencia que la riqueza perceptiva adquiriera mayor importancia que el matiz lingüístico. Así se observa en *Estudio de lo visible*, de Mariano Peyrou, y en ciertos versos que muestran una especial atención a la *visibilidad* del efecto estético: «las cosas han guardado / el ritmo secreto de lo visible» (Santamaría), «impongo / una visión miope» (Pardo), «ver significa primavera» (Abril). La constatación de que la realidad puede expresarse mejor mediante la mirada que mediante el verbo no implica rendir pleitesía a la *poética del silencio* auspiciada por Baudrillard y plasmada con brillante vacuidad en la saga cinematográfica de *Matrix*. La contaminación visual de estos poemas no supone una mera celebración del carácter evanescente de nuestra época, sino más bien una advertencia sobre la amenaza que se oculta en una sociedad donde todo es susceptible de convertirse en imagen.

En sintonía con este mensaje, los autores citados cultivan una lírica centrada en los pequeños avatares cotidianos, en los personajes que afectan a la primera persona. Esta actitud genera una suerte de *contraépica* levantada sobre los cimientos de la *épica subjetiva* que difundió el grupo granadino de la otra sentimentalidad. La degradación de la epopeya desemboca en la crónica de

un personaje que sabe que su única heroicidad consiste en vivir una *vida desesperada*. Sin embargo, el sujeto necesita reconocer su identidad en medio del caos circundante. En ese sentido, la autonomización desempeña un papel esencial. Por un lado, funciona como una estrategia por la que quedan homologados el hablante y el autor. La afirmación del yo poético es un medio de singularizar la propia insatisfacción, lejos de las fisuras posmodernas. Por otro lado, la configuración de un individuo con nombres y apellidos verificables potencia el distanciamiento irónico entre el poeta y el personaje de sus versos. En esta encrucijada, los nuevos autores contravienen las evidencias del pacto autobiográfico —«escribí que mi nombre no era David», escribe David Mayor— o deciden dotar a la subjetividad de una dimensión colectiva —«Perdurará mi nombre, hasta / donde sé, en las personas / que vuelvan a llamarse Carlos Pardo», confiesa Carlos Pardo—.

La desmitificación del sujeto es simultánea a la del paisaje en el que se desarrolla su existencia. Las estampas de la naturaleza y las secuencias de la ciudad se someten a un proceso de dislocación verbal que redonda en la cosificación de los personajes y en la perfonificación de los objetos. La refutación del lenguaje como portador de verdades eternas da lugar a que también se relativice el estatuto aparentemente inmutable de la realidad y la ficción. La cosificación de los *seres urbanos* es habitual en algunas viñetas en las que los paseantes se transforman en figuras inmóviles, iconos o emblemas filtrados por el objetivo de una cámara. Los transeúntes que esperan a la entrada de un museo se erigen en símbolo de la periferia del presente, y ni siquiera la amada se libra de una descripción metafórica que actualiza los cuadros de Giotto: «Te quiero al modo de los viejos / pintores del *trecento*, / humana y geométrica, / ojos negros, piel blanca, / rebeca roja / y camiseta verde militar» (Carlos Pardo). Más común es el procedimiento inverso, que confiere a los objetos una categoría humana. Para ello se retoma el ideario genesiaco de los creacionistas y la metáfora disolvente del surrealismo. Ejemplo de lo primero es «un árbol», de Mariano Peyrou, donde el autor *fabrica* un árbol de palabras que el lector puede modificar a su antojo, con la condición de que no pretenda desvelar su auténtica naturaleza: «lo que no puedes hacer es entenderlo». Muestra de lo segundo es «Un

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, despenada en su abandono, soporta el grito de una puerta de emergencias». 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 estrategia 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 «Odiar 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 invierno* (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 desdenan ni el ríto 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 muesa 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 *virificación* 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 crípticismo y desarrollo lógico no suponen el rechazo del anecdótico 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 *Carra Máscara* (2007), de Alvaro 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 superhéroos incluidas en *Libro de Uroburos* (2000), de Alvaro 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 Alvaro 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 horrimiento 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 «Irene 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 ucra-

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 esteticismo realista, a diferencia de lo que había sucedido en las encendidas querrelas 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 narrativa 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 abría 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 manifestar, en sus declaraciones teóricas, el deseo de sintetizar la vocación comunicable con la inquietud intelectual. En su poética para la antología *Venticinco 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 Oli-ván 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*: «Percedero», 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 neostoico 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 palpación 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 des- arrolla 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 / corte 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 veintinueve. 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 **C**