

La imagen en el poema. Una proyección cartográfica de la poesía española reciente

Alberto SANTAMARÍA
Universidad de Salamanca

Abstract: El objetivo de este artículo es estudiar algunas de las formas poéticas que han comenzado a desarrollar en los últimos años aquellos poetas nacidos en los años ochenta. No se trata de oponer estéticas generacionales, sino de observar nuevas economías de lo sensible, nuevas formas de posicionarse ante la realidad, que algunos poetas actuales desarrollan desde una estética que busca nuevos horizontes sensibles.

Keywords: estética, poética, poesía española

Cuando alguien, como es mi caso ahora, trata de situarse críticamente para hablar acerca de las coordenadas poéticas de un determinado grupo de poetas en activo, y, por lo demás, jóvenes o muy jóvenes, surgen, de pronto, un largo listado de preguntas y problemas que se repiten. ¿De qué poetas hablamos? ¿Desde qué perspectiva? ¿Con qué intenciones? ¿De qué hablamos cuando hablamos de grupo de poetas? ¿Cuáles son sus referentes? ¿Cuál es su situación respecto a los poetas anteriores? ¿Y con respecto a la tradición? Etc. Todo esto lo hemos vivido de modo transparente a lo largo del siglo xx. Lo cierto es que todas y cada una de estas preguntas y problemas tienen un sentido puramente taxonómico, que forma parte a su vez de esa compulsión filológica del orden militar de la historia. No obstante, y al mismo tiempo, todas y cada una de ellas son cuestiones absolutamente necesarias para visibilizar un proceso o una mutación. He aquí la paradoja. Así pues, en este doble movimiento de aceptación y rechazo de esta metodología, nos debemos mover, sin dejarnos atrapar (o embaucar) en ningún caso por ese *orden* archivístico. Es por ello que considero que el lugar desde el que preguntamos es central.

En los últimos meses han aparecido en España varias antologías que tratan de hacer visible una serie de coordenadas sobre la poesía española última, es decir, la escrita por poetas nacidos fundamentalmente en los años ochenta y primeros noventa. Antologías tales como la llevada a cabo por José Luis Morante bajo el título *Re-generación. Antología de poesía española 2000-2015*¹ o la propuesta por Miguel Floriano, titulada *Nacer en otro*

1 José Luis Morante, *Re-generación. Antología de poesía española 2000-2015*, Granada, Valparaíso, 2016.

*tiempo. Antología de la joven poesía española*² se nos ofrecen como formas de apuntar una serie de coordenadas «nuevas» de lo que sucede en la poesía española reciente. Cada una de estas antologías recoge un panorama de poetas nacidos en los años ochenta. Dichos trabajos, muy diferentes entre sí en objetivos, modos y nombres, pretenden hacer ver una cierta continuidad (aunque parezcan a veces declarar lo opuesto) con respecto a los debates que desde los años ochenta y a lo largo de los noventa se repitieron y que, ciertamente, se mostraron inanes. A su vez, estaría bien ver estas antologías, para no perder la perspectiva histórica, en conexión con otros trabajos también aparecidos recientemente como la propuesta, muy solvente, de Vicente Luis Mora *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*³. En estos ejes temporales se juegan las coordenadas de la poesía española reciente. Ahora bien, dicho esto, mi propuesta no reside tanto en elaborar un panorama con pulsión antológica como en una búsqueda de contrastes. En este sentido, propongo que, quizá, más que de coordenadas definidas, y exactas, probablemente reduccionistas, a lo que nos podemos enfrentar –y eso trataré a continuación– es a eso que los geógrafos llaman *proyecciones cartográficas*, es decir, a crear una malla, un horizonte permeable –no una foto fija– sobre el cual poder situar y leer a todos estos poetas nacidos en la década de 1980. Esta proyección quizá nos invite a pensar a estos poetas sobre un horizonte sensible coincidente, conectado reticularmente, pero necesariamente móvil, y no tanto a verlos como modelos generacionales. Al mismo tiempo, es necesario desterrar del lenguaje crítico la falacia de la pluralidad. Esto es, es importante no caer en la falacia de la pluralidad (tan mal usada para hablar de los poetas nacidos en los 70) porque la palabra «pluralidad» no es una definición o descripción de un momento sino su punto de partida. No existe la no-pluralidad al hablar de poesía. Es decir: la pluralidad es algo que presuponemos, y, por tanto, no define nada. En este sentido, la pregunta sería: ¿qué proyección cartográfica podemos hacer de todos estos poetas?

Expuesto esto así, a modo de justificación de lo que voy a tratar de desarrollar, creo que más que otra cosa, lo que podemos plantearnos es la siguiente cuestión estética: qué *economía sensible* se deja ver o se abre a través de esa poesía escrita por aquellos nacidos en los ochenta. Con economía sensible (expresión que puede sonar a oxímoron) me refiero, en primer lugar, a los modos desde los cuales estos poetas tratan de dibujar una carto-

2 Miguel Floriano, *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 2016.

3 Vicente Luis Mora, *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*, Madrid, Vaso Roto, 2016. Igualmente véase su reciente trabajo *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*, Madrid, Iberoamericana, 2016.

grafía diferente del hecho poético, o mejor, a la forma en la que estos poetas administran y ordenan el lugar desde el cual escriben, es decir, el espacio que ellos y su poesía ocupan, y por otro lado, si hablamos de economía sensible, es evidente que igualmente hemos de referirnos a las temporalidades diferentes que introducen. Por lo tanto: el espacio y el tiempo que tratan de modificar. O, mejor: el espacio y el tiempo que pretenden *hacer ver* desde su poesía define toda una más amplia economía sensible. Y hablo de *economía* porque entiendo que en buena parte de estos poetas hay una clara intención o impulso de administrar y ordenar su lugar y su tiempo a través del lenguaje poético, sea eso lo que sea. Esta economía, que ahora no podemos abordar por completo y en toda su extensión, no solo por falta de tiempo, sino también porque estamos hablando de una poesía todavía en desarrollo, va desde las formas de distribución de lo que escriben (y aquí es evidente de hablamos de un grupo de poetas donde internet y las redes sociales han servido en buena medida como principio de reparto y administración poética) hasta lo que ocurre en el interior de los propios poemas, pasando por una diferente visión de lo editorial, de la tradición, de las influencias y de la conexión con otras escrituras.

¿De qué hablamos, pues, cuando hablamos de esa *economía sensible* de los poetas nacidos en los ochenta? Es obvio que hablar de poetas que están *ahora* escribiendo siempre implica necesariamente la imposibilidad de ver desde arriba, es decir, de escapar de lo anecdótico y trascender el momento, pero aporta, como decía antes, una conexión directa con el espacio y el tiempo que late en esa poesía. Ahora bien, en lugar de perderme buscando y rastreando influencias en estos poetas de poetas anteriores nacidos en los 70 o en los 60, voy a tratar de introducirme directamente en sus formas de hacer y por lo tanto en sus formas de ver.

Desde mi punto de vista todo poeta que escribe se enfrenta inicialmente con un problema radical: el tiempo. O mejor dicho, el *ahora*. Esto incluye a su vez dos problemas: escribir *ahora*, y escribir *el ahora*. Partiendo de este eje podemos comenzar nuestra lectura de los poetas nacidos en los ochenta. ¿Escribir en 2016 es escribir el 2016? Por estúpida que parezca esta pregunta, no deja de ser complejo responder a ello. Sin embargo, la clave reside, desde mi punto de vista, en que en la búsqueda de ese equilibrio entre ambas temporalidades se sitúa una forma de esa economía sensible de estos poetas que veremos a continuación. Hacia 1951 el poeta alemán Gottfried Benn escribía un texto titulado «Problemas de la lírica», y allí leemos: «Tras un poema moderno se insinúan los problemas de su tiempo y de su arte, de los fundamentos íntimos de nuestra existencia, con mayor pujanza y radicalidad que tras una novela o una pieza de teatro»⁴. Y antes, Antonin Artaud, lo decía desde

4 Gottfried Benn, *El yo moderno*, Valencia, Pre-textos, 1999, p. 67.

ese lenguaje que arde tan suyo:

El arte tiene por debe social dar salida a las angustias de su época. El artista que no ha abrigado en el fondo de su corazón el corazón de su época, el artista que ignora que es un chivo expiatorio, que su deber es imantar, atraer, hacer caer, sobre sus espaldas las cóleras errantes de la época para descargarlas de su malestar psicológico, éste no es un artista⁵.

El artista como quien visibiliza las transformaciones psicológicas de un tiempo, pero de un tiempo que no es solo este tiempo, sino todo el pasado que sigue actuando sobre el presente como un constante mar en movimiento. No sé si esto, aún hoy, es cierto, pero no me cabe duda de que la poesía de un tiempo está perfectamente engarzada con la sensibilidad de un tiempo, y que más allá de eso, es un dibujo de las transformaciones sensible de un tiempo. Pero al mismo tiempo no podemos perder de vista aquello que nos aconsejaba Friedrich Schiller en la octava de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), donde nos dice: «El artista es sin duda hijo de su tiempo, pero ¡ay! de él como sea también su discípulo y su favorito»⁶. En este territorio imposible, de nuevo, en este laberinto entre ser y no ser su tiempo se debate el poeta, y creo que quizá en los poetas nacidos en los ochenta esto es un debate central, ya que su ahora, su tiempo es una confluencia de muchos tiempos diferentes.

No obstante, escribir el *ahora* es también escribir el tiempo que se condensa en ese ahora. Una de las características de estos poetas es su mirada hacia el pasado no exactamente como un juego de nostalgias o elegías (como solía ser en la poesía de la experiencia, esto me parece esencial para entender el cambio) sino como un pasado *que sigue actuando en el presente*, sin moralejas, sin intenciones de universalidad. Mal usando a Walter Benjamin, diríamos que el poeta trata de leer su propia vida, su pasado, a contrapelo. Recuerdo que Paolo Virno en *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico* lo dice mejor que yo: «Cuando sucede un hecho determinado, además de percibir la realidad, aprehendemos también su trama potencial»⁷. Y esto, *la trama potencial*, la cantidad de hechos y lenguajes que viven alrededor de los sucesos de modo potencial, es lo que genera esa tensión poética tan importante en la poesía, pero que de un modo más fuerte podemos observar en la poesía de los poetas nacidos en los ochenta.

Si tomamos, por ejemplo, el trabajo de Berta García Faet, *La edad de merecer*⁸ comprobamos al instante cómo se cruzan estos elementos. El tiempo,

5 Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1978, Tomo VIII, p. 287.

6 Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 98.

7 Paolo Virno, *El recuerdo del presente*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 88.

8 Berta García Faet, *La edad de merecer*, Madrid, La Bella Varsovia, 2015.

sus mutaciones, su imposibilidad de sentido, su constante aparecer y desaparecer, etc. Todos ellos son elementos, tramas potenciales que nutren este libro. *La edad de merecer* es una confesión que también tiene mucho de guía espiritual. En este libro los poemas desbordan la posibilidad de nombrar el presente, ya que la poeta parece decirnos, en cada poema, que lo que ella es, el yo poético, es una imposibilidad configurada por tiempos diversos, por tramas y texturas diferentes. Pasado, presente y futuro actúan en este libro creando una tensión residual y psicológica (pero también corporal) que se conecta a su vez con un lenguaje en constante sentido de fracaso. Y *fracaso* es otra de esas palabras clave. La propia poeta nos avisa: «la palabra / fracasa más y mejor. // la palabra / *palabra* / fracasa más y mejor»⁹. Hay una distancia enorme entre los hechos, o la experiencia de los hechos, y las palabras que sirven para ordenar y sistematizar una experiencia. En esa distancia entre hechos y palabras se construye el poema, que siempre tendrá dentro de sí la conciencia del fracaso. O dicho de otra forma: el fracaso a la hora de narrar la relación entre el yo y el paso del tiempo, este fracaso en el intento de narrarse, es lo que nutre la propia escritura del poema, y es lo que lo hace importante. En el poema titulado «El recorrido / Eros-grafia» leemos: «primero, raspé la atmósfera / con palos, domé / la carcajada // aspiración máxima cuando era un bebé // más tarde, la caída: / terror a las encuestas / heridas en los codos / atrofia en los músculos naranjas / los hombres incurables / tenían voz nasal»¹⁰. Y en otro lugar: «abandoné el piano / y la virginidad / por los mismos motivos filológicos // ‘fracasar más’ ‘fracasar mejor’ todo eso»¹¹. Este libro de García Faet nos puede servir como forma de acercarnos a una de las cuestiones que aparecen obsesivamente en la poesía de los poetas nacidos en los ochenta: el retorno de un yo al poema en constante fracaso a la hora de nombrarse, un yo en constante estado de esquizofrenia a través del lenguaje. Hacia el final del libro escribe: «el caso es que toda educación sentimental es básicamente / lingüística»¹². El objetivo de esta poeta será la búsqueda de una nueva forma de *construir lingüísticamente la identidad a sabiendas de que esa construcción siempre será frágil*. En la sección del libro titulada «Trece tesis para la mejor comprensión de los pájaros en edad de merecer», podemos hallar algunas de las pistas a través de las cuales se deja ver esa conexión entre el fracaso del lenguaje y del tiempo. A partir de una apropiación o desvío del texto wittgensteniano del *Tractatus*, García Faet desarrolla una serie de tesis:

9 Berta García Faet, *op. cit.*, p. 26.

10 Berta García Faet, *op. cit.*, p. 17.

11 Berta García Faet, *op. cit.*, p. 25.

12 Berta García Faet, *op. cit.*, p. 89.

2.2.2. Una palabra es una gota de lluvia

2.2.2.1. Las gotas de lluvia –que son palabras– se precipitan diagonalmente sobre los objetos –reales, ficticios, híbridos, azules–. Su existencia comienza, no en el cielo (tesis platónica) sino en la tierna cabeza rapada de un bebé.

2.2.2.2. Toda palabra está de más¹³.

El fracaso del lenguaje en el tiempo define algunas de las formas de escritura de estos poetas. Ahora bien, las formas de enfrentarse a este fracaso del lenguaje y del tiempo varían sustancialmente. En *Chatterton*, incluido ya dentro de su obra completa publicada por Visor en 2015, dedica Elena Medel la primera parte del libro, titulada «Luna llena en la primera casa de la identidad», al problema de cómo entender desde el lenguaje este paso del tiempo. A pesar de que el modo de enfrentarse a esta relación lenguaje-fracaso-tiempo difiere de la forma con la que lo afronta García Faet, Elena Medel coincide en esa misma *tensión sensible* que podemos denominar *fracaso del lenguaje / lenguaje del fracaso*. Leemos:

Madurar

era esto: no caer al suelo, chocar contra el suelo, contemplar el pudrirse de la piel

igual que un fruto antiguo.

Colchón justo para los dos; años que chocan la lengua contra los dientes una y otra vez que se tambalean en la boca

años

del sentido incorrecto¹⁴.

Y el poema final de *Chatterton* da forma a esta imposibilidad de decir el tiempo: «yo he pensado en nosotras. / No sé si sabes a lo que me refiero. / te estoy hablando del fracaso»¹⁵. Incluso en la lectura de esta poética de Medel podemos observar una cierta sensación generacional de fracaso. Un fracaso que también puede leerse como esencial inseguridad o inquietud, y toda inseguridad nos lleva irremediamente a la metafísica. Pero más allá de eso se trata de ver en el lenguaje, en las palabras, la existencia de una dualidad o paradoja irresoluble que en buena parte de estos poetas (luego lo veremos) es clave: la distancia entre la palabra como mediadora con la realidad (su sentido lógico) y la palabra como incapaz de mediar con la propia identidad y con el tiempo. Y en este contexto aparece también la vida cotidiana. Recuerdo que fue Mario Perniola quien decía aquello de que «la vida cotidiana es objeto de una degradación continua porque es el lugar de todas las

13 Berta García Faet, *op. cit.*, p.40

14 Elena Medel, *Un día negro en una casa de mentira*, Madrid, Visor, 2015, p. 169.

15 Elena Medel, *op. cit.*, p. 201.

verdaderas posibilidades que han fracasado»¹⁶. Podríamos pensar que esta poesía trata de salir de esa degradación a través de la toma de conciencia de ese fracaso.

Por tanto, la poética que vemos en algunos de los poetas nacidos en los ochenta hace variar, en buena medida, lo que sucedía con anterioridad. De un repudio hacia el protagonismo del yo¹⁷ en la mayoría de los poetas nacidos en los setenta, hemos pasado a una necesidad de situar al yo biográfico como eje de las mutaciones poéticas. Un yo que ya no es un sujeto que narra sino un sujeto cuyo yo, cuya identidad, no es narrable o lógicamente narrable y por lo tanto no es moralizante sino absolutamente esquizoide. Un yo que es incapaz de atraparse y que observa todas esas tramas potenciales de las que hablamos.

Unai Velasco en *El silencio de las bestias*, sobre el que me gustaría volver más adelante, tiene un verso que me sirve para entender esto: «Yo quiero cantar temblando»¹⁸. El poeta escribe sobre este temblor, sobre la inseguridad del lenguaje. Este verso podría ser, perfectamente, un canto de grupo.

El tiempo, el paso del tiempo, y su relación con el lenguaje incapaz de atrapar ese paso del tiempo (lo que hemos denominado fracaso), es una de esas formas sensibles que es necesario tener en cuenta a la hora de repensar esta poesía. Hemos visto dos modos de abordar este tema: desde una poética que se desborda en el lenguaje, una poética expansiva y confesional como la de García Faet, o desde una poética más de corte existencial (o casi metafísico) como la de Medel.

El caso de María Ramos también me parece destacable. En el caso de María Ramos el poema viene conformado por la experiencia del tiempo, pero sobre todo del cuerpo. Tiempo y cuerpo, no cabe duda, están constantemente conectadas en el trabajo de algunos de estos poetas. El caso de García Faet, ya mencionado, es importante al respecto: todo tiempo exige un sacrificio que es el propio cuerpo. Esta sería otra clave para algunos de estos poetas: el cuerpo, en su carnalidad más profunda, es lo que se trata de transparentar en el poema. También Unai Velasco, en cuyo libro la referencia al cuerpo es por momentos determinante. Leemos: «En mi cuerpo hay pesebre y almacén / para los ajuares desvalidos / para los que regresan del monte. // De mi cuerpo surte un agua de ganzúas / turbulenta de ladrones / que andan por la noche»¹⁹. Y más adelante: «este es mi cuerpo / bebe fronteras / rebaña líquidos»²⁰. El cuerpo, en efecto, se entiende, en definitiva,

16 Mario Perniola, *Los situacionistas*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010, p. 65.

17 Véanse al respecto Luis Bagué y Alberto Santamaría, *Malos tiempos para la épica. Última poesía española 2001-2012*, Madrid, Visor, 2013.

18 Unai Velasco, *El silencio de las bestias*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2014, p. 45.

19 Unai Velasco, *op. cit.*, p. 39.

20 Unai Velasco, *op. cit.*, p. 53.

como una forma más del lenguaje. El caso de María Ramos me parece, como decía, muy interesante al respecto. Publica en 2015 *Siamesa* y en él observamos la confesión de un cuerpo que desarrolla la experiencia de la maternidad. *Siamesa* ofrece, por un lado, una experiencia personal en el sentido de una transformación personal, pero, por otro lado, esa misma experiencia se desdobra a su vez en la escritura. Este «siamesa» hace referencia tanto al hecho de la maternidad como al hecho de la escritura. Ahora bien, el yo que escribe no lo hace con la finalidad de narrar una experiencia (al modo de la poesía de la experiencia) sino de hacer transparentar a través de un lenguaje fracturado e hiriente un territorio y un tiempo de fractura y dolor. Leemos:

De todas
desactivaron
sutil
especulativamente
el ego.
De todas
domesticaron
nuestros gemidos
hirientes.
De todas
acentuaron el asco,
de todas
el miedo.
De todas
en algún momento
desabrocharon
bruscamente
de nuestro fondo
las placentas.
Sostuvieron
la fruta blanda
entre las manos.
Arrojaron
el milagro
a la basura²¹.

Cuerpo, lenguaje, tiempo, fracaso, confesión son algunas de las palabras de esta economía sensible de la que hablamos. Es evidente que nada de esto es nuevo y, sin embargo, lo interesante reside en la forma en la que cada poeta desarrolla cada uno de estos elementos. Cómo cada uno administra estos elementos variables, diferentes, extraños, desde un yo que ya no se

21 María Ramos, *Siamesa*, Almería, El Gaviero ediciones, 2015, pp. 48-49.

avergüenza de nombrarse.

Podríamos citar otros nombres. Pienso en Javier Vicedo Alós (*Fidelidad de una sombra*), Martha Asunción Alonso (*Wendy*), Cristian Alcaraz (*La orientación de las hormigas*), Carmen Beltrán Falces (*Cuaderno de Sal*), Rodrigo Olay (*La víspera*), Álex Chico (*Habitación en W*), Alejandro Simón Partal (*Los himnos abdominales*), Luna Miguel (*Los estómagos*), etc. O desde otra perspectiva este tiempo-fracaso también es reconocible en poéticas tan distantes como la de Alberto Carpio en *Los comensales* y Teresa Soto en *Un poemario*.

Como ya hemos podido observar y comentar, junto a este *tiempo-fracaso* hay también un espacio, un cuerpo, un yo físico. Otra de las características de la poesía española reciente es la vuelta sin complejos hacia el yo, algo que, por ejemplo, en los poetas nacidos en los setenta y que de alguna forma comenzaron a salir de la dialéctica buenos y malos impuesta por la poesía de la experiencia. Eso sí, un yo –como adelantaba antes– esquizofrénico, politizado también muchos momentos, irremediamente desprendido de sí, dividido. En unos casos esta división recae en una fractura interna (o psicológica) y en otros en una fractura entre el yo que habla y el lenguaje.

Otra de las formas de afrontar estas cuestiones es la de un modo de entender la escritura del yo como ejercicio retroactivo, como forma de reescribir el pasado tanto histórico como familiar. Entender el pasado como una especie de subconsciente histórico/colectivo que actúa, incansablemente, sobre el presente y la escritura. Aquí situaría a poetas como Pablo Fidalgo Lareo, Hasier Larretxea o Fruela Fernández, a pesar de las notables diferencias estilísticas que podemos ver en ellos. Si antes veíamos cómo María Ramos establecía desde el lenguaje la frágil y dolorosa experiencia de la maternidad, en el caso de Pablo Fidalgo, si nos centramos en su libro *Mis padres: Romeo y Julieta* observamos un intento por parte del poeta de establecer las líneas de una historia familiar marcada por el intento del poeta de construir una identidad difusa a través de ese concepto: mis padres. La vuelta al territorio de la infancia como intento de hallar en esa infancia lo que antes denominamos *tramas potenciales* que sirvan para generar un relato fragmentado de la identidad. En esta línea de escritura donde la tierra, el yo y la familia se cruzan en el lenguaje, también podemos situar *Niebla fronteriza* de Hasier Larretxea. Escribe Larretxea en este libro publicado por El Gaviero en 2015:

Para cuando volvamos al paisaje húmedo
que se esconde tras la neblina
los rostros alejados hallarán
a quien descansa en las rocas resbaladizas del puerto
y no consigue liberarse de la familiaridad disonante

de las campanas de la muerte²².

Sin embargo, me gustaría incidir y leer algún poema de Fruela Fernández, quien en *Folk* ya había intentado establecer una revisión de la tradición, del pasado desde un lenguaje árido, cerrado, etc. No obstante, en la poesía que desarrolla en su último libro hasta la fecha *Una paz europea*, partiendo del mismo eje temático sobre la tradición y la familia busca y alcanza otros recursos expresivos. Recursos que hacen de este libro uno de los más profundos y directos a la par de los escritos hasta ahora por estos poetas nacidos en los ochenta. Leemos:

POCA HARINA
y tanta agua
(o aire)
en este
que llaman *pan gallegu*,
[...]

Una hormiga se apura
con el resto que dejo
al cortar. [...]

De lejos envejezco
mejor que mi pueblo,

porque no vivo en él puedo serle
amargo
y leal.

[...]

Aunque el mismo sol decida las hortensias,
aunque el liquen, misántropo, cubra la pista de tenis,
no estoy en casa²³.

He hablado de poetas para los cuales el tiempo es eje preferencial, ahora quisiera mencionar poetas para los cuales (sin abandonar la perspectiva del problema del tiempo) será el lenguaje el elemento desde el cual trazar radicalmente el problema de la escritura poética. O donde la escritura del poema se torna en el elemento desde el cual pensar el lenguaje. Poetas como Pablo López Carballo, Silvia Terrón, Guillermo Morales Sillas, Sara Torres, Ángela Segovia, Unai Velasco, entre otros, en diferentes registros y desde di-

22 Hasier Larretxea, *Niebla fronteriza*, Almería, El Gaviero ediciones, 2015, p. 23.

23 Fruela Fernández, *Una paz europea*, Valencia, Pre-textos, 2016, pp. 20-21.

ferentes ámbitos abordan este problema. Hay una definición de poesía que me parece sumamente acertada y directa. Se trata de una definición que ofreció Mario Perniola hace ya mucho tiempo, en un libro sobre el situacionismo. Allí escribe: «La poesía [...] es la idea misma de la comunicación expresada en el contexto de una estructura social en la cual el único lenguaje *real* es la mentira»²⁴. Me parece una definición brutalmente sugerente. Por un lado, expresa el hecho central de que la poesía es *comunicación*, ahora bien, comunicación que exige un lenguaje alejado de las formas comunicacionales establecidas por un lenguaje entendido como estructura semántica. La poesía como comunicación que desafía el concepto pactado de comunicación. A esto lo denominaba Gregory Bateson «principio esquizogénico». Un niño sometido desde la infancia a este principio de una comunicación que se contradice constantemente tiene todas las papeletas para que de mayor desarrolle esquizofrenia. Aquel que desde la infancia es sometido recurrentemente en el contexto de su desarrollo a un uso del lenguaje donde este lenguaje se muestra como brutalmente separado de toda relación con la realidad, donde la mentira es el lenguaje pactado, tiene altas posibilidades de desarrollar ese impulso esquizoide que señalaba Bateson. En este sentido creo que hay en algunos poetas una marcada tendencia a esquizofrenizar el lenguaje, a hacerlo saltar por los aires. El lenguaje, por tanto, no es lo que parece, el lenguaje esconde muchas capas, muchas marcas y cuerpos organizados. María Zambrano escribió en algún momento:

El lenguaje, como lo que se derrama, necesita ser enderezado. Y nada se endereza sin purificarse. Mas en ello corre el riesgo de cristalizarse, de conceptualizarse según las exigencias expresivas significativas del momento, de trivializarse, pues, de fijarse en un lenguaje conclusivo. Y más gravemente todavía de que este lenguaje envuelva de hecho todo el idioma correspondiente, que pierda así su capacidad germinativa²⁵.

En esta lucha o juego de desplazamientos frente a la causalidad lógica de un lenguaje conclusivo podemos encontrarnos, por ejemplo, a poetas como Pablo López Carballo o Guillermo Morales Sillas. Ambos eliminan el trasfondo designador del lenguaje, eliminan la residencia en la tierra de las palabras para construir con ellas un territorio diferente, pero sobre todo distante de coordenadas precisas. Lo suyo es una forma de tensar las palabras, las cuales descubren la distancia entre la palabra como forma dialogal y la palabra como textura. En esta diferencia es donde reside, pero sobre todo, profundiza esta poesía. Se trata de una poesía que busca, principalmente, una nueva forma de conectar las palabras a la realidad y al sujeto. Desco-

24 Mario Perniola, *Los situacionistas*, op. cit., p. 44.

25 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 122.

nectar su sentido habitual para reconectarla en otro territorio, a otro nivel. ¿Será esto una experiencia alegórica? Pudiera ser. Y tal vez lo sea. Aunque como trataré de señalar a continuación, lo veo más como un impulso místico y teologal, propio de nuestra tradición literaria.

Leamos a Pablo López Carballo, quien en *Quien manda uno* (2012), escribe: «Tocado y convertido / en lenguaje. / Su distancia sin distancia con las ideas, / agraz espesor del blanco caravana. / El detalle ampliado, / raigón inverso. / Adelante»²⁶. Y en otro momento: «bordeando la mosquitera / alrededor / siempre, más allá / está / al otro lado / infranqueable / permanece / en el centro / el hilo del que tirar / para deshacer la mosquitera»²⁷. ¿Podríamos entender esta *mosquitera* como una forma de entender el lenguaje y el hilo como la forma en la que el poeta deshace su sentido convencional? Podría ser, pero quizá al hacer esto lo estamos volcando al lenguaje convencional y por tanto la propia interpretación se convertiría en una traición. He ahí el juego radical de esta poesía donde el lenguaje siempre está puesto en cuestión. Por su parte, Guillermo Morales Sillas en *Ellos son mejores*, aborda el mismo problema del lenguaje, en su caso, tal vez, con una pulsión que lo acerca en ocasiones a cierto creacionismo de corte larreano, pero también, en ocasiones, emparentado con cierta tendencia hacia la ironía que podemos hallar también en poetas, por ejemplo, nacidos en los años setenta. En cualquier caso, me parece destacable, y está por estudiar, esta influencia de ultraístas y creacionistas en algunos poetas actuales. Escribe en *Ellos son mejores*:

Escribo ficción con los labios
y no encarrilo
las observaciones. Me parte –a mí
también se me derriten copos.

Luego hablamos del dinero.
Adviene el finis mundi. Salpicamos
palabras sobre la nevasca.
Séneca y despeinado pienso:
no tememos en medio de la luz,
todo lo volvemos tiniebla.
Un silencio largo naif.
Sigue cayendo nieve.
El sol es la moneda de todos los países²⁸.

En este contexto me gustaría también situar la poesía de Silvia Terrón,

26 Pablo López Carballo, *Quien manda uno*, Madrid, Amargord, 2012, p. 13.

27 Pablo López Carballo, *op. cit.*, p. 45.

28 Guillermo Morales Sillas, *Ellos son mejores*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2013, p. 62.

y su libro *Doblez*, que si bien no lleva hasta estos extremos esquizoides (en plan cuerpo sin órganos) el problema del lenguaje, sí que podemos situar su poesía como un problema radical con el decir, con el nombrar lo que sucede:

Despaisaje.
 Sus astillas
 se cuelan en los ojos.
 En todas partes
 vivió alguien,
 en algún plano
 aún existe
 una frecuencia persistente,
 cimientos.
 El suelo se pliega
 hasta convertirse
 en edificio,
 manchándose,
 acumulando polvo y cables.
 Rutinas clandestinas
 de quien no perdura.
 Palimpsesto
 de farolas²⁹.

Doblez de Silvia Terrón sería un buen ejemplo a través del cual estudiar un cruce de estas tendencias donde lo personal-biográfico se cruza con el problema del lenguaje, pero sobre todo, en su caso, con una obsesiva y recurrente pulsión de absorber la realidad. De este modo *todo* parece caber en sus poemas, como si el poema fuera una malla que recogiese todo lo que halla en un paseo por las calles de una ciudad.

Escribe Sara Torres en su libro *Conjuros y cantos*:

El lenguaje es un acto con consecuencias. El éxito del hechizo no depende únicamente del sujeto que lo pronuncia. Existen unas condiciones de enunciación que se extienden en el tiempo y exceden el momento en el que el ritual está teniendo lugar³⁰.

Sin duda, este texto-pórtico de su libro puede servir como resumen de esta *proyección cartográfica*. Tiempo, cuerpo, paisaje y familia, pulsiones de una identidad que retorna y se retuerce son algunos de los nódulos de esta red que es la poesía escrita por los poetas nacidos a partir de los años ochenta.

29 Silvia Terrón, *Doblez*, Cáceres, Ediciones Liliptienses, 2013, pp. 61-62.

30 Sara Torres, *Conjuros y cantos*, Barcelona, Kriller 71, 2016, p. 4.