Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 37, 2022, pp. 83-106
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.04

Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?

Approaches to 21st century spanish poetry: new names, and new poetics?

Raúl Molina Gil

Autoría:
Raúl Molina Gil
Universidad Internacional de Valencia, España
molinagilraul@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8100-4481

Citación:
Molina Gil, Raúl. «Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 83-106.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.04

Fecha de recepción: 09/03/2022
Fecha de aceptación: 21/03/2022

© 2022 Raúl Molina Gil

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

En torno al año 2000, los principales críticos y antólogos trataron de referir que el cambio de milenio implicaría una modificación en las estructuras del campo poético español. Fueron muchas las publicaciones que marcaron ese rumbo y muy explícito fue el intento de encontrar un nuevo poeta de referencia en torno al cual se aglutinara la creación más contemporánea. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos, los viejos modelos generacionales comenzaron a quedar obsoletos ante un panorama distanciado de la tradicional *retórica de la ruptura* que había estructurado el discurso histórico de la poesía española. La cuestión aquí, por tanto, es tratar de definir si en los nuevos nombres (aquellos y aquellas que comenzaron a publicar justo antes o inmediatamente después del 2000) podemos encontrar nuevas poéticas cuya emergencia fue vaticinada por la crítica o si, por el contrario, dichos autores continuaron la senda marcada por sus predecesores.

Palabras clave: Poesía española contemporánea, Modelo generacional, Retórica de la ruptura, Campo poético.

Abstract

At the beginning of the 21st century, literary critics tried to refer that the change of the millennium would have imply a modification in the structures of the Spanish poetry field. A lot

of publications marked this way and the researchers were finding a new poet to turn it in the symbol of his generation. However, and despite the efforts, the old generational models began to become obsolete because the poetry field started to distance from the rhetoric of rupture that had structured the historical discourse of Spanish poetry. Here, we want to define if we can find the predicted new poetics in the new names or if these authors continued the path which wasmarked by their predecessors.

Keywords: Spanish Contemporary Poetry, Generational Models, Rhetoric of the Rupture, Poetry Field.

En el ámbito de la crítica literaria, las fechas redondas tienden a considerarse umbrales que nos transportan hacia geografías en apariencia inexploradas. El cambio de milenio no pudo ser menos. Fueron muchos quienes, a través de antologías, monografías, artículos y organizaciones de congresos trataron de definir el estatuto de lo poético antes del año 2000 e inmediatamente después con el implícito objetivo de cerrar una etapa y dar la bienvenida a una nueva poesía. Ya se sabe, sin embargo, que las fechas, por muy redondas que sean, no se asocian *per se* a modificaciones en la ideología literaria del campo.

Estos detalles aparecen de manera explícita en los títulos de algunos compendios publicados durante los noventa: *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española* (Luis Antonio de Villena, 1992), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo* (Germán Yanke, 1996) o *La generación del 99* (José Luis García Martín, 1999). En ellos se ofrece una visión de cierre, previa a la esperada eclosión del 2000. Por su parte, *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*, de Domingo Sánchez-Mesa (2007), resume ese salto hacia el umbral y *La inteligencia y el hacha (un panorama de la generación del 2000)*, de nuevo de Luis Antonio de Villena (2010), recoge parte de la creación poética española una vez ya habían sido recorridos diez años del nuevo milenio (el aniversario redondo, de nuevo). Sucede, también, en congresos universitarios, como «Al filo del milenio», celebrado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de València en 1993, o en seminarios como «La poesía ante el tercer milenio: poesía de las lenguas y lengua de la poesía», celebrado del 6 al 8 de noviembre del 2000 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, entre muchos otros. En el caso de artículos y libros, se convirtió en un *leitmotiv* de casi obligado tránsito. Citamos una selección que a pesar de sus variados y diversos contenidos tiene como nexo la focalización sobre la aparente ruptura que significaría (o significó) el cambio de milenio: «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo» (Oleza, 1994); «Lo nuevo, lo caro y lo ajeno: poesía que se despide del siglo» (O'Hara, 1997); «La poesía ante un nuevo siglo» (Guillén, 1999); «La poesía española

ante el nuevo siglo» (Cuenca, 2000); «La poesía frente al siglo XXI» (Ospina, 2000); *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo* (Díaz de Castro, 2002); «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000» (Prieto de Paula, 2002); *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio* (Bagué Quílez, 2006); «Luces de cabotaje: la poesía de la Transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio» (Lanz, 2008), etc.

Parece que hubo bastante presteza por ser el primero en definir (desde un posicionamiento más prospectivo que grupal) las sendas que transitaba la poesía española. El objetivo orilla el funcionamiento de cierto tipo de periodismo del porvenir que anuncia diversas posibilidades para, en posteriores notas de prensa y artículos, vanagloriarse de que tal o cual noticia había sido ya adelantada por tal o cual diario: «la inmensa mayoría de la crítica no fotografía o retrata la poesía del momento, sino que la perfila y encauza; exactamente del mismo modo que los medios de comunicación no informan sobre la realidad, sino que la conforman mediante una premeditada selección e interpretación de los hechos» (López Merino, 2008: 27). Analicemos, por tanto, qué sucedió en ese inicio del milenio en la poesía española para certificar, al cabo, si se produjo la profetizada ruptura o si, por el contrario, las aguas siguieron por los cauces ya establecidos.

1. El campo poético en los inicios del nuevo milenio

Visto lo visto, no cabe duda de que al comenzar el nuevo milenio nos encontramos con un campo poético que, si bien no está acusando una radical fractura, sí está viendo un tanto modificadas sus reglas de juego, principalmente cuando el centralizado paradigma experiencial se ve sumido, si atendemos a la crítica, en una «ruptura interior» (Villena, 1997; Iravedra, 2007; Iravedra 2016; Abril, 2019)[1], en una «diáspora estética» (Prieto de Paula, 2002) o en una «disgregación» (Bagué Quílez y Santamaría, 2013) que, a grandes rasgos, llevaron al abandono de lo anecdótico, de la intimidad y del autobiografismo –elementos nucleares en estas poéticas desde finales de los ochenta–[2] y que propusieron

1. El concepto es originalmente de Luis Antonio de Villena, que lo utiliza por primera vez en *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* (1997). A partir de ese momento, han sido muchos los críticos que se hicieron eco de su propuesta para analizar las derivas e inercias de la poesía española de los últimos veinte años, bajo la sombra de su manto. Citamos, aquí, algunos de los textos que utilizaron ese concepto como ejemplo de su uso.
2. Recordemos que en 1988 Enrique Molina Campos había detectado estas derivas en el seno de La Otra Sentimentalidad, cuando propuso por vez primera el marbete *poesía de la experiencia* para hacer referencia a las prácticas textuales que habían comenzado a desarrollarse entre algunos miembros del núcleo granadino y otros poetas afines. En aquel

una práctica más vinculada a lo que Luis Muñoz tildó de «nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998).

Poetas nacidos a finales de los sesenta o principios de los setenta, como Ada Salas, Eduardo García, Lorenzo Plana, Guadalupe Grande o Lorenzo Oliván, además del mismo Luis Muñoz o del más joven Carlos Pardo, constataron la disolución de lo cotidiano y trataron de recuperar una poética de la imagen que reivindicara el poema como espacio de introspecciones en el que cobraban importancia las grietas del discurso y los espacios de indeterminación (Andújar Almansa, 2007).

Prieto de Paula y Luis Bagué Quílez, por ejemplo, en su artículo de significativo título, «De ríos que se van (y que regresan): una aproximación a la poesía española en 2002 y 2003» (2004), analizan por extenso los poemarios y antologías aparecidos en esos años, subdividiéndolos en dos apartados («Hacia el hondón metafísico: la poesía de la experiencia entre continuidad y cambio» y «Una encrucijada estética: la evolución de los poetas del 68 y del 50»), limitándose «a constatar algunas tensiones estéticas que, en este comienzo de siglo, corrigen el desvitalizado egotismo y las trampas conservadoras de los argumentos posmodernos» (2004: 461).

De forma similar pareció actuar Ángel Luis Prieto de Paula en su artículo de 2002 «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000» al sobrevolar los detalles que llevan «De la experiencia a la meditación» (cogiendo el guante del Luis Antonio de Villena de la «ruptura interior») y al analizar la «Encrucijada de caminos» existente en esos años a partir de las derivas de los poetas del cincuenta y del sesenta y ocho al inicio del nuevo milenio.

Esta inercia del bloque experiencialista hacia otras geografías estéticas (decimos *otras* y no *nuevas* ni *renovadas*, así como *inercia*, y no *ruptura* ni *fisura*, con todo conocimiento de causa), unida a la no emergencia de propuestas

representativo artículo, defendía la existencia de tres ejes fundamentales: la intimidad, el autobiografismo y la subjetividad. Tomando estos conceptos como pilares fundamentales, los poemas se construían a partir de los mecanismos del distanciamiento, propios del monólogo dramático (sobre los que teorizara Langbaum y que ya Gil de Biedma interiorizó), de un lenguaje sobrio que tendía hacia la narratividad y de los ritmos y la métrica tradicionales (Molina Campos, 1988). Así, la poesía de la experiencia de los años ochenta, siguiendo a Ángel Luis Prieto de Paula, partió de la inexistencia de pautas filosóficas generales, y colocó en lugar de aquellas los incidentes, livianos o anecdóticos, de sus particulares biografías como manifestación del orgullo de lo circunstancial y lo precario, ocupando el sitio que habían dejado vacante los grandes sistemas eudemonológicos (2004: 166). Tomemos el camino que tomemos, parece claro que, a finales de los años ochenta, «el paradigma realista, figurativo o experiencial se había instaurado como noción dominante y había establecido una norma diferenciada que conformaba el horizonte de la nueva creación e identificaba la escritura de la generación última» (Iravedra, 2008: 288).

grupales o generacionales, crearon en la crítica una suerte de desconcierto: si el campo poético español se ha basado históricamente en una sucesión cronológica de generaciones o grupos que han utilizado la *retórica de la ruptura* (Molina Gil, 2020) para señalar una fisura con lo inmediatamente anterior, ¿qué puede hacer una crítica acostumbrada a este relato cuando, repentinamente, comienzan a surgir nuevos autores cuyas propuestas no se enfrentan a las poéticas anteriores?

> Liberarse de algunos lastres (como el de tener que matar al padre) fue una característica central de esa actitud heredada que, como ya hemos visto, habría de convivir con otras actitudes minoritarias y anticuadas. La fuerte influencia de algunos autores de esa generación anterior, extranjeros o no, se aprecia en el enriquecimiento del concepto de tradición, en las distintas preocupaciones y visiones del mundo, más ricas y, consecuentemente, en un nuevo concepto de universalidad (Reche, 2016: 13).[3]

Ello, al fin y al cabo, lleva aparejada una profunda (re)estructuración del campo poético tal y como la crítica lo había entendido, puesto que deben ser modificados los argumentos que radiografiaban sus movimientos. Así, se desplaza el foco de lo grupal-generacional hacia las líneas estéticas y temáticas: en definitiva, se debe ubicar en primer plano del análisis la heterogeneidad, a la vez que son eliminados de la ecuación los binomios y las dualidades, como han señalado algunos críticos:

> A diferencia de lo sucedido a lo largo de todo el siglo XX, estos autores se constituyen como una generación sin centro, rompiendo con la dinámica histórica de las hegemonías. Debido a ello, esta generación estará ligada a lo largo de toda la primera década del siglo XXI a un relato generacional lleno de claroscuros. La falta de una tendencia dominante opuesta a la estética nuclear de sus predecesores, unida al carácter silencioso de su irrupción provocará un

3. Esta misma idea es orillada por Luis Bagué y Alberto Santamaría: «Toda generación es continuista hasta que no se demuestra lo contrario. En el caso que nos ocupa, este criterio parece justificarse por el hecho de que no hay una ruptura explícita con los *padres*, ni puede hablarse de un salto generacional (aunque se recuperen algunos nombres *ex –céntricos* del 68, como Aníbal Núñez). Frente al rupturismo de las vanguardias, la poesía actual ha procedido a través de una dialéctica fundada en la asimilación de una tradición plural y, al mismo tiempo, en la *sospecha* de las definiciones cerradas, grupales, en el sentido exigido por la perceptiva retórica. […] Nos hallamos más bien ante un resquebrajamiento del concepto unitario de tradición, que se fragmenta en múltiples tradiciones, no siempre contiguas en la geografía o en el tiempo» (Bagué Quílez y Santamaría, 2013: 16-17). Otro buen ejemplo de ello son las palabras de Javier Rodríguez Marcos: «Por primera vez no hemos sentido necesidad de matar al padre (la poesía de la experiencia) o reivindicar al abuelo (los novísimos). Esa transición pacífica se da porque no han existido banderas, ni escuelas, ni facciones enfrentadas. No hemos declarado ninguna guerra literaria» (Ruiz Mantilla, 2010).

> desconcierto entre la crítica literaria, acostumbrada a «una música concreta» (Rodríguez Callealta, 2017: 47).

Estos ejemplos son sintomáticos de que, primero, una vez entrados en el nuevo milenio, la crítica de poesía vuelve a tener la necesidad de analizar lo absolutamente presente para comprobar si los vaticinados cambios y rupturas comienzan a producirse; y, segundo, de que todavía no existe un claro relato sobre los nuevos nombres, de forma que los citados artículos (como tantos otros) se limitan a la revisión de las inercias en las que se han visto sumidas las corrientes surgidas a partir de los años ochenta.

Existe, ya en los primeros años del siglo XXI, una sensación de que el campo está tendiendo hacia la heterogeneidad, como afirmara Manuel Rico: «Contra lo ocurrido en etapas anteriores de nuestra historia literaria, no hay –o solo parcialmente– una reacción colectiva en contra de la poética hegemónica protagonizada por sus predecesores […] Sí hay sin embargo una actitud beligerante en favor de la diversidad» (2000: 16). Ahora bien, todavía tienden a repetirse, como se ha visto, los esquemas que han caracterizado los estudios de poesía durante la segunda mitad del siglo XX a partir de las divisiones entre el centro y la periferia, hasta el punto de que parece esperarse la emergencia de un nuevo grupo o generación articulado alrededor de una antología o manifiesto (siguiendo el modelo que analizó Miguel Casado [2005][4]) que comience a definir las nuevas líneas del campo desde una posición de poder: «el asentamiento de la diversidad, en tanto que rasgo fundamental de la generación, se acompaña del deseo de atisbar una o varias líneas dominantes que, metonímicamente, representan a todo el conjunto», dice acertadamente Rodríguez Callealta (2017: 51)[5].

4. En opinión de Miguel Casado (2005), los relatos generacionales se articulan en dos fases sucesivas. La primera de ellas es la «delimitadora», en la que se plantea una nómina canónica de los poetas que conformarán una generación, generalmente a partir de la publicación de una antología («programática», en términos de Ruiz Casanova [2007]) acompañada de un prólogo esquemático (a modo de manifiesto) en el que se define la poética de grupo a partir de unas breves notas. Estas notas se amplían en la segunda fase, la «simplificadora», que ya no se centra en la nómina, sino en el «diseño de la estética dominante en el grupo generacional», es decir, en el establecimiento de un entramado teórico que consolide una de las opciones sobre el resto y permita a la tendencia acceder, así, a los procesos de canonización y a la participación en el juego de fuerzas del campo.
5. Rodríguez Callealta incluye aquí un breve repaso a las reseñas publicadas por Manuel Rico y Ángel Luis Prieto de Paula en *Babelia* entre 2002 y 2009, sobre las que destaca una serie de significativas citas: «[estos poetas] representan, desde campos diferentes, la convivencia entre las nuevas corrientes poéticas»; «En la poesía que emerge, no se percibe una estela dominante que reduzca la pluralidad creativa y la dote de unas claves homogéneas para su valorización»; «El campo de la poesía más joven sigue ampliándose sin que parezca posible establecer espacios claramente acotados, corrientes dominantes

En algunos casos, como sucede en «Retrato robot de la poesía reciente», Andújar Almansa (2007) afirma que «pese a la evidencia ya aceptada de que nos encontramos ante un reemplazo generacional, el panorama sigue resultando todavía un tanto confuso» (2007: 23), de forma que «ha resultado más fácil hasta ahora tratar de síntomas que aventurar un diagnóstico, perfilar un retrato-robot antes que definir el paisaje de las nuevas inquietudes líricas» (2007: 23). Para Almansa no existe todavía una línea definida, pero sí da por descartados y por cerrados los antiguos debates y cruces de acusaciones entre partidarios de diversas tendencias: «Estamos viviendo una transición pacífica, sin altercados de importancia. No hemos presenciado, por tanto, un plante generacional verdaderamente provocador […] Ni siquiera hemos alumbrado un manifiesto como el que propagaron en su día los poetas de la otra sentimentalidad» (2007: 27).

Partiendo de esta idea de superación de las polaridades, Alberto Santamaría (2008) avanza hacia la constatación de la «Fugacidad y la disolución del yo» como una de las líneas de fuerza que percibe entre los poetas que comenzaron a publicar a partir del año 2000 (como Andrés Neuman, Josep M. Rodríguez, Elena Medel, etc.) y que entronca con las propuestas de aquellos que ya lo hicieron en los noventa (Luis Muñoz, Juan Carlos Abril, Ana Merino, etc.). A continuación, señala Santamaría que buena parte de la poesía joven brota, no del romántico *hacer visible lo invisible* (cuyas estructuras rizomáticas bien podrían rastrearse en autores contemporáneos como Ada Salas, Antonio Méndez Rubio o Chantal Maillard, quienes tanto deben a José-Miguel Ullán, José Ángel Valente, Clara Janés o Antonio Gamoneda, dentro de la tradición hispánica), sino de un reformulado *hacer más visible lo visible*, «dejando de un lado todo llano realismo y destacando la percepción simultánea, desde una clara pluralidad estética, absorbiendo lo variable, la transitoriedad de las hipótesis» (Santamaría, 2008: 151).

Revelador de esta heterogeneidad y de la ausencia de una línea estética centralizada, a pesar de los avances que, poco a poco, como vemos, han ido (re) velando la fotografía, es también el fracaso de los rótulos generacionales aglutinadores. Nos encontramos en un momento en que ni la «generación poética del 2000» (Villena, 2010), ni la «Generación del 2005» (Plaza, 2005), ni los conceptos «autores deshabitados» (Abril, 2008) o «escritura del desconcierto»

o principios estéticos ampliamente compartidos»; «La diversidad de enfoques estéticos y la convivencia de corrientes parece haberse asentado en el panorama poético de nuestro país en esta primera década del siglo» (Manuel Rico y Prieto de Paula en Rodríguez Callealta, 2017: 51-52).

(Prieto de Paula, 2010) han acabado por triunfar, como tampoco lo hizo la ya comentada «generación del 99» (García Martín, 1999).

Es por ello que, en años posteriores, la crítica ha preferido utilizar otro tipo de conceptos para referir la multitud y variedad de autores y propuestas: «exuberancia selvática» (Naval, 2010: 119), «maraña» (Prieto de Paula, 2010: 28), archipiélago de «poetas-isla» (Sánchez García, 2015: 6), «convivencia sosegada de idearios» (Morante, 2016: 12), «diáspora» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225) o «insobornable pluralidad» (Díaz, 2016: 11). Una de las más recientes imágenes es la del *desierto*, en torno a la cual articularon Álvaro López Fernández, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil su amplia antología:

> Este es un paisaje en permanente y rápida (re)construcción cuyo ecosistema resulta análogo al funcionamiento del campo poético, esto es: un espacio habitualmente considerado como un lugar inhóspito e inexplorado por unos pocos sujetos que en realidad se rige por unas dinámicas vertiginosas de visibilización/invisibilización que ocultan bajo la arena un gran registro de especies (2018: 7).

Así pues, para comenzar a desenmarañar la madeja del presente, se torna necesario volver sobre nuestros pasos hasta el inicio de la senda y releer lo sucedido para tratar de buscar alguna respuesta sobre la situación actual de la poesía en España.

2. Nuevos nombres: ¿nuevas poéticas?

Mientras la crítica se debatía sobre lo que nos iba a reportar el nuevo milenio, en 2001 vieron la luz numerosos volúmenes que acabaron de consolidar unas obras ya extensas y asentadas: tras una carrera iniciada con *El último de la fiesta* en 1987, Carlos Marzal publicó *Metales pesados*, que consiguió el Premio Nacional en 2002; Luis Muñoz, *Correspondencias*; Antonio Moreno, *Metafísicas*; Álvaro Salvador, *Ahora, todavía*; Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*; Jorge Riechmann, *Desandar lo andado*; Lorenzo Oliván, *Puntos de fuga* (Premio Loewe); Ángel González, *Otoños y otras luces*; Antonio Orihuela lanzaba su antología, *Piedra, corazón del mundo*; mientras, Fernando Beltrán hacía lo propio con *El hombre de la calle*, etc.

Sin embargo, la crítica vio la oportunidad para reclamar lo *nuevo* en otro tipo de volúmenes: en aquellos libros de poetas que habían iniciado apenas unos años antes su trayectoria, así como en las óperas primas de creadores jóvenes nacidos tanto en los setenta como en los ochenta. Sobrevolar estos poemarios nos permite no solo sostener esta tesis de la epifanía, sino también

comprobar hacia qué geografías se orientaba el campo, no tanto desde la crítica, sino desde los propios poemarios.

Sucedió, por ejemplo, con Pablo García Casado, que publicó en 2001 *El mapa de América* y reeditó *Las afueras*, originalmente de 1997 (Premio Ojo Crítico de Poesía). *Las afueras*, articulado en torno a las nociones de periferia, evasión y desengaño, es un poemario básico para comprender los desarrollos del campo literario hacia finales del siglo XX, en el que García Casado «ahondaba en el *topoi* urbano y en la existencia de quienes parecían quedarse al margen de cualquier idea de centro» (Mora, 2016: 427) a partir de «una narratividad sincopada que algo debe al mundo del cine y a las letras del rock» (García Martín, 1999). Esto es, unos versos desenfadados que, para Rodríguez-Gaona, podían apuntar, nada más y nada menos, que a un cambio inminente de paradigma en la poesía española contemporánea por la notable fractura que planteaban con «su exploración de un costumbrismo contemporáneo, la plasmación de una nueva sensibilidad generacional y, quizá lo más determinante, la presentación de sus logros formales de manera consistente y reconocible» (Rodríguez-Gaona, 2015).

Convertido en un canto generacional, *Las afueras* supo plasmar el determinismo posmoderno y el cansancio de la vida en la periferia, cuyo orden se impone, no como una redención cínica, sino, más bien, como una losa sobre los habitantes de la urbe. La oscura y surrealista imagen del Nueva York lorquiano emerge en el contenido de las composiciones, aunque se aleja de los tonos elegíacos y de la subjetividad lírica del poeta de Fuente Vaqueros (Morales Barba, 2006: 289), para acercarse a las tradiciones estadounidenses del *dirty realism* (dialogando, así, en el marco español, con las obras de Roger Wolfe, Karmelo Iribarren Violeta C. Rangel, Graciela Baquero o cierto David González)[6]. El autor aplica a su Córdoba natal las particularidades de la dualidad *local/global* y, de esta manera, materializa la porosidad de las actuales sociedades, que

6. Esta vinculación fue ya destacada por Dieter Ingesnschay: «No solo el mundo urbano de Wolfe es sucio, sino también las calles y las ciudades de *Mapa de América* de García Casado, e igualmente lo es la realidad en la obra de David González […] así mismo es sucia la constante búsqueda de sexo de Violeta C. Rangel, que vierte en lirismo el vocabulario de la calle […] Lo importante es que estos modelos de experiencia abren de nuevo una dimensión de incertidumbre existencial en el contexto de la articulación lírica y que su carácter primario es la transnacionalidad. Cuando los poemas de Wolfe y de Casado tematizan el "American way of life", cuando Wolfe sustituye el ajenjo de Baudelaire por Bourbon, cuando los cigarrillos llevan la marca Winston y cuando aparece James Mason, el neurótico urbano de la película, se ha dado el primer paso para romper con la sedimentaria poesía española autorreflexiva. Después de logrado esto, el *realismo sucio* del futuro gozaría seguramente de buena salud, pues se nutre de las cosas feas del mundo» (Ingesnsschay, 2002: 47).

determina la adquisición actual de lo identitario. Dicha imbricación es patente, por ejemplo, en el poema «C-121» (el código de una carretera provincial), precedido por una cita de Leonard Cohen:

> no muy lejos en esa ciudad con sus miles
> de citas a ciegas hubo también otras noches
> como ésta volviendo a casa -las vías
>
> muertas del regreso las mismas preguntas
> y es que a pesar del amor de los brazos
> y de las piernas abiertas la soledad regresa
>
> con sus dudas (García Casado, 1997:16).

Por otra parte, *El mapa de América* planteaba un desplazamiento geográfico «hacia una denuncia que perdía contundencia al aproximarse a la mitología *beatnik*» (Bagué Quílez, 2008: 57): «luego casas pequeñas negros fábricas del extrarradio / y luego los sembrados los pequeños regadíos la autopista / el límite del estado y luego américa» (García Casado, 2001: 21). Aquellos recodos cordobeses de *Las afueras* tienen su continuidad en Estados Unidos. García Casado dejaba constancia de que la tantas veces referida globalización, uno de los conceptos estrella en los años noventa y principios de los dos mil, estaba provocando una uniformidad internacional que iba a tener efectos en las construcciones identitarias, cada vez más similares a pesar de las tradiciones y culturas de partida. Córdoba y las grandes áreas industriales estadounidenses, donde el capitalismo se había asentado sin apenas cuestionamientos, podían ponerse en relación sin apenas dificultades. Algo estaba sucediendo para que la vieja ciudad califal se asemejara cada vez más a os no-lugares del Midwest.

Tras una ópera prima como *Las afueras*, el problema, decía Luis Antonio de Villena, era sobrevivir a ella (en López Vega, 2013a). O, mejor dicho, sobrevivir al relato y los argumentos de fuerza que sostenían el campo poético hacia finales del siglo XX, muy apegados a las tradiciones del realismo más clásico:

> En nuestra opinión, el que la obra de García Casado no alcanzara a instituirse en un modelo para sus contemporáneos -como fue costumbre con otras poéticas exitosas- podría obedecer a que el poeta respondía a un concepto distinto de la actividad literaria, que no encajaba en la cultura corporativa dominante en aquellos años. Es decir, el autor de *Las afueras* nunca pretendió arrogarse representatividad mediática alguna, una circunstancia que evidencia tanto la reducida agenda temática de los medios culturales masivos como un sentido más independiente de la creación artística (Rodríguez Gaona, 2015).

Otro caso es el de Ariadna G. García, que tras la edición de *Construyéndome en ti* en 1997 en la editorial independiente Libertarias-Prodhufi, publicó en 2001

Napalm. Cortometraje poético, en el que cobra protagonismo la sintaxis del cine (Bagué y Santamaría, 2013: 32; Medel, 2004: 34-35; Barrera, 2001: 16) con la finalidad de ofrecer un proyecto independiente y autónomo cuya seña de identidad radica en el eclecticismo de sus influencias y en la inserción de elementos provenientes de tradiciones y estratos culturales diversos. Desde Fray Luis de León al grupo musical Korn, la voz de Ariadna G. García transita las líquidas y eclécticas geografías de la contemporaneidad para proponer una poética con imágenes turbadoras de gran dureza, con metáforas de alta temperatura erótica, con constantes alusiones tecnológicas y con un lenguaje contundente basado en el versolibrismo, habitualmente narrativo. Sin embargo, en ciertos momentos del poemario todavía encontramos versos, como los de «Imán», que nos recuerdan por su recurrencia a los ritmos y métricas tradicionales, así como por sus imágenes hasta cierto punto cercanas a la cotidianeidad y el autobiografismo, a las poéticas experienciales (salpicadas, eso sí, de un tono más duro y directo, que no por ello alcanza las formulaciones realistas más críticas como las de Antonio Orihuela, David González, Roger Wolfe, Karmelo Iribarren o, incluso, las del ya citado Pablo García Casado): «En la calle es distinto, / la gente nos recibe con una calurosa bienvenida a base de volcanes, / y el odio es un revólver / que apunta a nuestras manos cuando van enlazadas, / que apunta a nuestros labios si nos damos un beso. / Pero somos más fuertes, / y nuestro corazón bombea en las ventanas sin miedo a los cristales» (2001: 17).

José Luis Rey, por su parte, entró en la escena poética gracias a *Un evangelio español*, que consiguió un accésit del Premio Adonáis en 1996 y que se hizo con el Premio Andalucía de la Crítica. En 2001 publicó *La luz y la palabra* en Visor. No deja de resultar sintomático de esa necesidad de encontrar a un joven poeta que abanderara el futuro de la poesía española, el apelativo que le otorga Moreno Ayora en un breve texto para el *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* tras vincularlo con el Cernuda más aclamado por los poetas de la experiencia: «Cabeza de una generación» (Moreno Ayora, 2002: 127). A nivel textual, sus poemas de estilo hímnico (Bagué Quílez, 2008: 68 y 2012: 36) y clásico (Mora, 2016: 443) entroncan, ya desde sus títulos, con la vertiente culturalista de algunos poetas del 68 (cierto Gimferrer –que escribió unas breves palabras al inicio de *Un evangelio español* y a quien dedicó José Luis Rey la primera sección de este poemario–, cierto Carnero y, sobre todo, el Luis Alberto de Cuenca de *Scholia* o *La caja de plata*) y con el estilo experiencialista (también orillado por este último), sobre todo a partir de la recurrencia al endecasílabo y al alejandrino, como sucede en «Velázquez», «El público visita el panteón», «Paisaje federal en Cartagena», «Entierro del Conde Orgaz», «Visión después de la fiesta» (recordemos, por

ejemplo, «Los convidados de la fiesta», de Carlos Marzal, o «Los convidados de las últimas fiestas», de Felipe Benítez Reyes) o «Epifanía en La Granja», en el que leemos unos juanramonianos versos: «Mis manos hoy / florecen como rosas. / Mis palabras / ascienden como pájaros: son tuyas. / Y tú eres mío, sí, ya es hombre el hombre, / pues late en él la tierra. / Jardín, vida. / Tú nunca morirás ni yo contigo» (Rey, 2001: 27)[7].

Rafael Espejo, también hijo de los setenta, que había publicado *Círculo vicioso* (Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada) en 1996 y *Con* (Cuadernos del Vigía) en 1999, se alzó en 2001 con el Premio Hiperión de poesía (*ex aequo* con Ariadna G. García) gracias al poemario de baudeleriano título *El vino de los amantes*, en el que lo clásico emerge en un brindis «por una recreación personal sobre los tópicos relacionados con la brevedad de la belleza, donde el elogio de la caducidad contrasta con la brevedad de la belleza» (Bagué Quílez, 2012: 35). Es sencillo ubicar la poética de Rafael Espejo en el ámbito de influencia de la otra sentimentalidad granadina y la poesía de la experiencia con tan solo atender a la página de agradecimiento del volumen: «Incapacitado yo para disociar la vida y la literatura, todos los poemas de este libro tienen nombres y apellido», que son los de Luis García Montero, Álvaro Salvador, Luis Muñoz, Carlos Pardo, Andrés Neuman y Luis Melgarejo (Espejo, 2001: 57). En una clara reafirmación de la tradición experiencial, y con la finalidad de asentar a Rafael Espejo como uno de los continuadores de la corriente, José Luis García Martín dice en una reseña de *El Cultural*: «¿Poeta de escuela? Sí, de una de las mejores que un poeta joven ha podido encontrar en la última década. Y con capacidad para abandonar el coro y convertirse en solista» (García Martín, 2001). Menos explícito, aunque cabalgue tras las mismas huellas, fue Juan Carlos Reche: «Si echamos un vistazo a algunos títulos de sus poemas, encontraremos sonetos, elegías, fábulas, postales, bodegones, epigramas, paisajes, simulacros…, en definitiva, composiciones clásicas occidentales», que son materializadas «con la búsqueda de un lenguaje preciso, de fractura clásica, para hablar de los temas de siempre» (2010: 52)[8]. Sirvan, como muestras de lo dicho, los versos de «Amor fou»:

7. Vicente Luis Mora destacó estas influencias: «guarda una fe ciega en la palabra […] conserva una idea moderna de la poesía y la belleza, y tiene un respeto reverencial por la tradición, materializado en ecos y homenajes hacia sus maestros (Gimferrer, Dickinson, Blake, Juan Ramón Jiménez, etc.)» (2016: 443).

8. Al hablar sobre estos autores, no deja de resultar sintomático de qué forma la crítica vuelve sobre los lugares comunes que ya fueron utilizados para hablar de los poetas de la experiencia. Esos «temas de siempre» recuerdan al esencialismo «que congela, igualmente, los objetos en la eternidad al negarles la posibilidad de cambio, puesto que las esencias, como se sabe, son inmutables. Bastará con proclamar que la versión propia de la literatura

Apaguemos la vela y en silencio
hagamos el amor palpando sombras.
Que crujan de placer nuestros desnudos.

Que las ondas de aliento entrecortado
te rosen el fulgor de los pezones.
Probemos de esta miel la noche toda.

Luego me marcharé sin despertarte:
no dejaré ningún beso dormido
sobre tus labios blandos y entreabiertos.

Y olvidaré las calles que desande,
por si vuelve a surgirnos la ocasión
de querernos como desconocidos (Espejo, 200: 16)

También de 2001 es la ópera prima de Joaquín Pérez Azaústre, *Una interpretación*, publicada en Rialp gracias al Premio Adonáis. Su obra tiende hacia lo que Luis Muñoz denominó «nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998). *Una interpretación* se construye a partir de un recorrido por la historia de España desde la Guerra Civil, apoyado en el influjo de Eliot, Rilke y, sobre todo, Claudio Rodríguez, como sucede, por ejemplo, en «Estampa del exilio»:

Tu puente de agua blanca va y se extiende
más allá del país de los naufragios.

El faro verde de estribor te avisa,
vas nadando con fe hasta la baranda.

Te extrañas. Nadie sale a recibirte.

Estás aquí, en un barco
de vidrio silencioso
y descubres de pronto nuestra fiesta
de huérfanos que sueñan con el mar (Azaústre, 2001: 17)

Tras la publicación en 1997 de *Un intruso nos somete* (de nuevo gracias al Premio Federico García Lorca de la Universidad de Granada), Juan Carlos Abril lanzó en 2001 *El laberinto azul* (accésit del Premio Adonáis que, ese año, lo ganó Joaquín Pérez Azaústre). La poética del autor jienense está fundamentada, dice Bueno Maqueda, en la evocación de experiencias personales, que le sirven para construir una voz propia como identidad y para ejercitar la

constituye su esencia para descalificar, por contingentes, el resto de modelos» (Alicia Bajo Cero, 2019: 68). Recuerdan estas palabras de Reche, por ejemplo, a los apuntes de Jesús Bonilla en *Selección nacional*: «Los resultados que la realidad nos propone no pueden ser muy variables: amor, desasosiego, temor a la muerte, repugnancia por el paso del tiempo… Los de siempre» (en García Martín, 1995: 121-122).

memoria en un intento de encontrar resquicios que le posibiliten reconstruir el futuro (2008: 11). Aunque *Un intruso nos somete* es un poemario en el que se dejan entrever elementos propios de la poesía de la experiencia, como podemos atisbar en composiciones como «Ojos anónimos» o «Mentira», la obra de Juan Carlos Abril señalaba ya en nuevas direcciones (similares a las marcadas por Carlos Pardo, Jorge Gimeno o Luis Muñoz) que acabarían por materializarse en *El laberinto azul*: «aunque el lenguaje es sencillo, este dista mucho del tono conversacional de la poesía de la experiencia, acercándose a un simbolismo de claras connotaciones clásicas, extraído del ambiente rural y enmarcado en referencias intertextuales provenientes del mundo ficticio de los cuentos infantiles» (Benavente Macías, 2008: 139) y que recuerda, en numerosas ocasiones, al Machado de *Soledades*, con ecos, también, de cierto Juan Ramón Jiménez:

> De tanta claridad, un mediodía
> quedarse deslumbrado.
> Entonces, ciego,
> la belleza extraviada de las luces
> esconde un tacto débil, mediodía
> de la uva, del susurro
> ardiente, del proceso que se engulle
> –por imperfecto y corto–
> en su nube de almíbar tan lejana
> que en el centro madura (Abril, 2001: 11)

Fue también en 2001 cuando Fruela Fernández, nacido en 1982 en Langreo (Asturias), publicó *Círculos*, un «aplicado cuaderno de ejercicios más o menos valentianos» (López-Vega, 2013b) en el «que sabe conjugar lo despojado y la urgencia de la sensación, muchas veces empapada de nihilismo» (Morales Barba, 2006: 54), y que le valió el favor de los antólogos. Es hasta cierto punto lógico que la crítica, deseosa de encontrar al poeta que marcara el devenir de una nueva generación, viera en su juventud una perfecta ocasión para comenzar a promocionarlo a partir de su inclusión en diversas antologías: sus poemas fueron recopilados en *La lógica de Orfeo* (Villena 2003), *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (García, López Gallego y Tato, 2003), *Ventanas altas: vertientes de la poesía actual en Asturias* (Sánchez Torre, 2006), *Última poesía española* (Morales Barba, 2006), *Deshabitados* (Abril, 2008) o *La inteligencia y el hacha* (Villena, 2010).

Por otros derroteros caminaba el primer libro de Vanesa Pérez-Sauquillo, *Estrellas por la alfombra*, publicado en 2001 por Hiperión gracias al IV Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal. Es su poética, dice Rafael Morales Barba, se materializa una pulsión no exenta del grito reivindicador del yo cercenado en

el diálogo amoroso y se plasma la aceptación gozosa y la reivindicación donde el dolor va imponiendo su gravitación demoledora, pero sin enquistarse en este registro (2006: 54): «Esta mañana supe / que me visto en tus verbos, / desayuno tu nombre / y me quedo perdida, como tonta, / si me encuentro algún "no" / camino de la tarde, / camino de la noche» (2001: 17). Atravesada por lo irónico y por la interrelación de los pares vida-sueño y llanto-afecto, la visión del amor en Pérez-Sauquillo es dolorosa, desgarrada y cuestionadora: «Una vida abierta al sueño que origina vida, al llanto que teje compasión, al amor que se transforma en barco, al cuenco que acoge y ofrece los milagros, una vida así es, casi forzosamente, vida que transita hacia más vida» (Herrero de Miguel, 2016: 273). El amor como fuente de dolor que trasluce los versos de Vanesa Pérez-Sauquillo se vincula con una amplia tradición de la que emanan, no solo las imágenes y el tono de los mismos, sino también ese «decir claro» (Morales Barba, 2006: 54)[9]. Así, la obra de Vanesa Pérez-Sauquillo se construye con una mayor cercanía a la poesía de los años ochenta, al focalizar en el tránsito constante entre experiencia y transfiguración simbólica, en la evocación sentimental y en el distanciamiento irónico, pero, todo ello, sin abandonar un poso reivindicativo que no estaba presente en la mayoría de poetas antes analizados.

En ese mismo año, también Miriam Reyes consiguió proponer una práctica más personal y diferenciada a partir de la intertextualidad con diversas tradiciones y diferentes concepciones epistemológicas sobre las capacidades de intervención de la poesía en la materialidad histórica y sobre la concepción biopolítica del cuerpo, dos detalles fundamentales para comprender los futuros desarrollos de la poesía española. Su recorrido se inicia en 2001 con *Espejo negro*, publicado en DVD Ediciones, casa editorial que publicó en 1998 la antología *Feroces*, coordinada por Isla Correyero, en la que ya fueron incluidas algunas composiciones de la por entonces inédita autora[10]. En *Espejo negro*, y,

9. Otra vertiente creativa de la poesía de Vanesa Pérez-Sauquillo vincula su obra con Nicanor Parra y la autoparodia: «lo invoca en el poema que comienza con el verso "Este es mi contestador automático" [*Bajo la lluvia equivocada*, 2006]. Esta autora, aunque no entra de lleno en el terreno de la ironía, sí tiene zonas lúdicas donde lo cotidiano se desrealiza y se desacraliza por medio de un lenguaje cargado de sugerencias ilógicas, y siempre en el dominio del tono coloquial» (Luján, 2013: 160).

10. Miriam Reyes había comenzado a publicar sus poemas en el fanzine leonés *Vinalia Trippers*, una de las publicaciones *beat* por excelencia, como afirma Ignacio Escuín Borao (2010), que, por entonces, estaba dirigido por Vicente Muñoz, Alfonso Xen Rabanal, Silvia Díaz Chica y Cusco: «Además de Miriam Reyes, otros poetas como David González se dieron a conocer al mundo literario a través de esta publicación ciertamente vinculada al denominado realismo sucio, aunque cercana también en ocasiones a otros géneros como el fantástico e incluso el suspense» (Escuín Borao, 2010: 72). La propia Miriam Reyes narra una anécdota en su web esencial para comprender su entrada en el campo

en general, en su posterior producción poética, Miriam Reyes ofrece una visión del mundo desde los ojos de un sujeto femenino que toma la palabra en una suerte de búsqueda de lo corporal en tanto declaración identitaria (siguiendo de cerca las teorías de Butler [1993]), como sucede en «Eventualmente paso días enteros sangrando» (2001: 18) o en «Con el sexo negro húmedo y ácido», una reflexión que vincula muerte y patriarcado: «Sé que cuando la muerte se vista mi cuerpo / se restregará contra la tierra; / los tojos la reconocerán, la llamarán vida. / Y entonces habré resucitado / redimida al fin de mi especie» (2001: 25). No podemos dejar de destacar, en esta línea, el rechazo a la maternidad, presente en numerosas composiciones:

> Tengo un asesino en mi brazo izquierdo
> producto de la más alta tecnología.
> Si no fuera por él
> mi cuerpo sería una fábrica de engendros satánicos
> mi querido psicótico.
> No tienes ni una pequeña idea del peligro que corres
> tú, hombre,
> al internarte en mí.
> Eso que tú expulsas
> casi como un desecho
> es basura reciclable en mi cuerpo.
> Puedo construir muñecos
> a tu imagen y semejanza.
> Dios me ha dado ese poder.
> Yo lo he disimulado con mi frágil apariencia.
> Bastaría con que despidiera a mi asesino a sueldo
> para tenerte en mi merced
> atacado por un ejército de soldaditos de plomo a mi servicio.
> ¿O acaso dudas de mis dotes como bailarina? (Reyes, 2001: 21)[11]

poético: «Isla encontró mis poemas en una separata de poesía que durante algún tiempo publicó el fanzine *Vinalia Trippers*. Cuando Isla me escribió para invitarme a participar en la antología yo ya no quería publicar y se lo dije. A lo que me respondió con una carta de 11 páginas escritas a lápiz donde enumeraba las razones por las que ella creía que debía hacerlo. Nunca he sabido darle las gracias». Véase: http://miriamreyes.com/espejo-negro/

11. Dice Ignacio Escuín sobre esta composición: «Las diferentes menciones corporales que aparecen en este poema están especialmente vinculadas a la imagen de la maternidad, y este es un elemento eminentemente femenino. De hecho, ha sido tomado en ocasiones como el objeto de mayor fijación de la mujer al género (tanto desde perspectivas machistas como desde puntos de vista feministas). La maternidad ha sido vista siempre como un tema de conflicto en las disputas de género y así ya lo señalaba Kristeva» (Escuín Borao, 2013: 218).

Los poemas de Miriam Reyes combinan largos versículos («En cada uno de mis cabellos serpentean setenta mil gusanos / en cada uno de los gusanos amenazan setenta mil bocas» [2001: 25]) con breves pinceladas («Anda hombre / levántate de ti» [2001: 32]), a partir de los cuales intenta deconstruir la violencia (Butler, 2006) que brota de la matriz de dominación masculina (Bourdieu, 2000), ofreciendo un nada tranquilizador mundo ficcional donde todo parece conspirar contra un sujeto poético que deambula por el *locus eremus* de la urbe: «No tengo casa a la que volver / ni esperanza de la que colgarme / por eso camino […] Las casas se derrumban a mi paso / la tierra es una alfombra de escombros. / Me detengo a admirar la belleza de las palas mecánicas / los movimientos de las excavadoras me erizan de deseo» (2001: 43). En definitiva, la poesía de Miriam Reyes es clave para comprender cómo se articulan a principios del siglo XXI (al igual que lo venían haciendo Ana Rossetti, Luisa Castro o Blanca Andreu, por ejemplo) los conflictos de la representación del género en los versos de las poetas más jóvenes del panorama, a partir de una reinterpretación de los cánones del realismo que brotan de un diálogo perpetuo con la crisis de la identidad, y que adquieren, así, una dimensión politizada en tanto palabra consciente de su vinculación con lo social y material[12].

3. Conclusiones: no es este el campo que soñamos

En cualquier caso, y pese a ciertas dislocaciones que presentan las obras de Pablo García Casado, de Vanesa Pérez-Sauquillo y de Miriam Reyes, no dejamos de encontrarnos en 2001 ante un panorama que ha decidido continuar las sendas del realismo figurativo de los ochenta y noventa, sazonado de ciertos tintes simbolistas tras la estela de Luis Muñoz o Jorge Gimeno. La poesía que comienza a publicarse y a publicitarse (premios de poesía mediante) es de similares características a la que nos había legado el final del siglo XX: el *efecto 2000* en el campo poético fue también, como sucedió en lo tecnológico y lo social, un simulacro acrecentado gracias a la voz de algunos críticos que trataron de vaticinar una ruptura que no era tal, pues la literatura no se deja encorsetar, a pesar de los empeños, por las convenciones del calendario.

12. Destacamos, en este sentido, las palabras de Ignacio Escuín Borao: «El conflicto del género en la poesía de Miriam Reyes resulta sumamente interesante y nos empuja a un acercamiento teórico hacia lo femenino en cuanto a mito, es decir, en cuanto a imagen de la identidad. Una imagen que se construye cuando el individuo interactúa con los otros, es decir, lo femenino de la poesía de Miriam Reyes no sería tal en cuanto a imagen de ese femenino, en cuanto a mito, si no existiese una participación de la sociedad, en primer término, y de sus lectores posteriormente» (2010: 72).

Sería injusto, ahora bien, no afirmar la existencia de, al menos, algunos (pequeños) cambios: en esos primeros pasos del nuevo milenio podemos constatar la tendencia a lo fragmentario, al recorte de la anécdota y a una voluntad de plantear textos no cerrados, sino con ciertos espacios en blanco. Ahora bien, los más jóvenes actores del campo no se enfrentan abiertamente a sus predecesores y, a pesar de que se produce cierta difuminación en las corrientes de los últimos años, muchos de ellos continúan dialogando estrechamente con el canon experiencial. No hay tampoco, a principios de los 2000, una figura generacional aglutinadora (como sucedió con García Montero en los noventa), como ya destacó Morales Barba: «Aunque hay buenas propuestas que, en algún caso, se muestran prometedoras, parece que todavía es pronto para que los jóvenes del 2000 hayan presentado ese libro esperado. […] Hay múltiples méritos, pero las cartas están todavía tapadas» (Morales Barba, 2006: 56).

Es cierto, desde nuestra óptica, que los naipes todavía esconden el anverso. Ahora bien, visto lo visto, no nos cabe duda de que, en estos primeros años del siglo XXI, los reversos son, si no iguales, sí al menos muy similares a los de las cartas que la poesía figurativa lanzó sobre el tapete en los años ochenta y noventa. Por el momento, podemos afirmar que la delantera fue tomada por el realismo más tranquilizador y más vinculado con la poesía mayoritaria de las décadas anteriores, a pesar de García Casado, de Miriam Reyes y, en cierta medida, de Vanesa Pérez-Sauquillo.

Como anunciamos en otros estudios (Molina Gil, 2019) el siguiente punto de inflexión del campo poético, que supone la definitiva apertura a las voces jóvenes, se dio en 2006, cuando Ben Clark y David Leo consiguieron *ex aequo* el Premio Hiperión de Poesía gracias a *Los hijos de los hijos de la ira* y *Urbi et orbi* respectivamente. Ello no generó, sin embargo, un destacado cambio en las poéticas: la obra de Clark, que dialoga con el existencialismo de Dámaso Alonso, se acerca en su dicción a la poesía figurativa de los años 50 («Quizás, lo que estoy diciendo es que me gustaría ser Gil de Biedma», afirma en una entrevista [López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 166]); en el poemario de David Leo, por su parte, emerge una imagen turbadora de la urbe, alejada de la tranquilizadora ciudad experiencial, pero su dicción clásica lo aleja de una ruptura formal. Esta continuidad también se manifiesta en poéticas como las de Elena Medel o Fernando Valverde, antologadas en numerosas ocasiones y avaladas por la editorial Visor, en la que vieron la luz sus obras completas.

La heterogeneidad del campo es comprendida a la perfección por Luna Miguel en *Tenían veinte años y estaban locos* (2011) cuya nómina de autores nos indica la existencia de una enorme variedad en la más reciente lírica. No

deja de resultar significativo que dos de las antologadas (Laura Casielles y Martha Asunción) se hicieran con los dos primeros Premios Nacionales de Poesía Joven Miguel Hernández (2011 y 2012) con dos obras (*Los idiomas comunes* y *Detener la primavera*) que desde una dicción figurativa introducen un elemento definitorio (a nivel temático, al menos) de la más reciente poesía: el nomadismo como elemento básico para la búsqueda identitaria.

En 2013 el premio iría a manos del también antologado Unai Velasco, gracias a *En este lugar*, un poemario, ahora sí, en el que se parte de un lenguaje fracturado que se aleja totalmente de la dicción de las poéticas mayoritarias de las décadas anteriores. En 2012 no solo es publicado el libro de Unai Velasco, sino también *ready*, de María Salgado; 2013 es testigo de *de paso a la ya tan*, de Ángela Segovia, y 2014 de *Alambres*, de Lola Nieto, de *La mujer cíclica*, de Laia López Manrique, de *En este lugar*, de Unai Velasco o de *Ruidos*, de Lucía Boscá. Estos pequeños pasos acaban por converger en la concesión de los Premios Nacionales de Poesía Joven Miguel Hernández a Ángela Segovia en 2017 por *La curva se volvió barricada* y a Berta García Faet en 2018 por *Los salmos fosforitos*. Ello viene a demostrar que estas poéticas de corte vanguardista no comienzan a copar posiciones relevantes en el campo poético hasta la segunda década del siglo XXI y que, en ningún caso, podemos hablar de una ruptura radical aparejada al cambio de milenio. Hay pasos, es cierto, como el alejamiento de lo anecdótico, la tendencia a lo fragmentario o cierta tendencia a lo simbólico (que, por otra parte, ya se venían cultivando desde los años noventa por parte de autores nacidos en los setenta como Marcos Canteli, Alberto Santamaría, Carlos Pardo, Ana Gorría, Álvaro Tato o Andrés Neuman e, incluso, en los sesenta, como Luis Muñoz). Sin embargo, como se ha analizado, a principios del nuevo milenio, la tendencia de la crítica y de ciertos núcleos de poder en el campo poético siguió la estela marcada por los grandes nombres de los años noventa. Si miramos desde el presente, observamos que, en torno al año 2000, se pergeñó un horizonte de cambio sin cambio: no es este el campo que soñamos, podemos decir reformulando un verso de Miriam Reyes, por mucho que la crítica persiguiera remarcar una ruptura que, visto lo visto, no podemos confirmar hasta bastante tiempo después.

Bibliografía citada

ABRIL, Juan Carlos (2001). *El laberinto azul*. Madrid: Rialp.

ABRIL, Juan Carlos (ed.) (2008). *Deshabitados*. Granada: Maillot Amarillo.

ABRIL, Juan Carlos (2019), «La tercera vía. Un cambio de paradigma en la poesía española contemporánea», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 826, pp. s.n; https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-tercera-

via-un-cambio-de-paradigma-en-la-poesia-espanola/ [consulta: 5 de febrero de 2022].

Alicia Bajo Cero (2019). *Poesía y poder* (edición de Raúl Molina Gil). Madrid: La Oveja Roja.

Andújar Almansa, José (2007), «Retrato robot de la poesía reciente», *Paraíso: revista de poesía*, 2, pp. 23-38.

Bagué Quílez, Luis (2006). *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.

Bagué Quílez, Luis (2008), «La poesía después de la poesía», *Monteaguado*, 13, pp. 49-72; https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/67601 [consulta: 5 de febrero de 2022].

Bagué Quílez, Luis (ed.) (2012). *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*. Zaragoza: Letra Última.

Bagué Quílez, Luis (2014), «La poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 805-806, pp. 5-8.

Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto (2013), «2001-2012: una odisea en el tiempo», en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid: Visor, pp. 11-32.

Barrera, José María (2001), «Edad de cera derretida», *ABC Cultural* (6 de junio), p. 16.

Benavente Macías, Mariano (2008), «Dos miradas poéticas: dos mundos poéticos actuales (José Antonio Mesa Toré y Juan Carlos Abril)», *El genio maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, 3, pp. 138-14; https://www.elgeniomaligno.eu/numero3/varia_dosmiradas_benavente.html [consulta: 5 de febrero de 2022].

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bueno Maqueda, Felipe Tomás (2008). «La conciencia del vacío. Poemas de Juan Carlos Abril», *Adarve: Revista de crítica y creación poética*, núm. 3, pp. 11-18. En línea: http://www4.ujaen.es/~dmanero/Adarve/Adarve3/Adarve3.pdf [consulta: 5 de febrero de 2022].

Butler, Judith (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

Casado, Miguel (2005). *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Cuenca, Luis Alberto de (2000), «La poesía española ante el nuevo siglo», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 66, pp. 7-12.

Díaz, Rafael-José (ed.) (2016). *Identikit. Muestra de poesía española reciente*.Vallejo & Co; https://issuu.com/vallejoandcompany/docs/muestra_poesia_espa__ola [consulta: 5 de febrero de 2022].

DÍAZ DE CASTRO, Francisco José (2002). *Vidas pensadas: poetas en el fin de siglo*. Sevilla: Renacimiento.

ESCUÍN BORAO, Ignacio (2010), «Poesía e imaginario femenino: la escritura de Miriam Reyes», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 23, 2, pp. 63-84; https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77780/EC_V23N2_063.pdf [consulta: 5 de febrero de 2022].

ESCUÍN BORAO, Ignacio (2013). *La medida de lo posible. Fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea (1990-2009)*. Valladolid: Libros del Meridiano.

ESPEJO, Rafael (2001). *El vino de los amantes*. Madrid: Hiperión.

FLORIANO, Miguel y Rivero Machina, Antonio (eds.) (2016). *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española*. Sevilla: Renacimiento.

GARCÍA, Ariadna G. (2001). *Napalm. Cortometraje poético*. Madrid: Hiperión.

GARCÍA, Ariadna G., López Gallego, Guillermo y Tato, Álvaro (2003). *Veinticinco poetas jóvenes españoles*. Madrid: Hiperión.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

GARCÍA CASADO, Pablo (1997). *Las afueras*, Barcelona: DVD.

GARCÍA CASADO, Pablo (2001). *El mapa de América*, Barcelona: DVD.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1995). *Selección nacional. Última poesía española*. Gijón: Llibros del Pexe.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1999). *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*. Oviedo: Nobel.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (2001), «*El vino de los amantes*», *El Cultural* (13 de junio); https://elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=181 [consulta: 5 de febrero de 2022].

GUILLÉN, Rafael (1999), «La poesía ante un nuevo siglo», *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 60, pp. 77-81.

HERRERO DE MIGUEL, Víctor (2017), «Hacia otra parte: la vida abierta de Vanesa Pérez-Sauquillo», *Razón y fe: Revista hispanoamericana de cultura*, 1428, pp. 265-274.

INGENSCHAY, Dieter (2002), «El realismo sucio o la poesía de los márgenes», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 671-672, pp. 46-47.

IRAVEDRA, Araceli (eda.) (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.

IRAVEDRA, Araceli (2008), «Palabras de familia gastadas tibiamente. Sobre la disolución de un paradigma o la diáspora estética de la poesía de la experiencia», *Revue Romane*, 43:2, pp. 286-302.

IRAVEDRA, Araceli (2016). *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor.

LANZ, Juan José (2008), «Luces de cabotaje: la poesía de la transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio», *Monteagudo: Revista*

de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura, 13, pp. 25-48; https://addi.ehu.es/handle/10810/9095 [consulta: 5 de febrero de 2022].

López Fernández, Álvaro, Martínez Fernández, Ángela y Molina, Gil, Raúl (eds.) (2018). *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*. Valencia: *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*; https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12663/11881 [consulta: 5 de febrero de 2022].

López Merino, Juan Miguel (2008). *Sobre poesía postfranquista (Hacer historia y otras cuestiones)*. Madrid: Editorial Verbum.

López-Vega, Martín (2013a), «Todo son afueras: Pablo García Casado», *El Cultural* (22 de julio); https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/rima_interna/20130722/afueras-pablo-garcia-casado/21617849_12.html [consulta: 5 de febrero de 2022].

López-Vega, Martín (2013b), «La desgana de Fruela Fernández», *El Cultural* (25 de febrero); https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/rima_interna/20130225/desgana-fruela-fernandez/3369670_12.html [consulta: 5 de febrero de 2022].

Luján, Ángel Luis (2013), «Dos continentes, un contenido: la influencia latinoamericana», en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría, Alberto (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 150-161.

Medel, Elena (2004), «Tocada por la fuerza: la poesía tiene forma de mujer», *Matador: revista de cultura, ideas y tendencias*, 10, pp. 34-35.

Molina Campos, Enrique (1988), «La poesía de la experiencia y su tradición», *Hora de poesía*, 59-60, pp. 41-47.

Molina Gil, Raúl (2019), *Poesía española joven: un estudio del campo poético (2000-2019)*, Tesis Doctoral, Universitat de València; https://roderic.uv.es/handle/10550/73246 [consulta: 5 de febrero de 2022].

Molina Gil, Raúl (2020), «El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma», *Artifara*, 20, 2, pp. 47-65; https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/4362 [consulta: 5 de febrero de 2022].

Mora, Vicente Luis (2016). *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1987-2915)*. Madrid: Vaso Roto.

Morales Barba, Rafael (ed.) (2006). *Última poesía española (1990-2005)*. Madrid: Marenostrum.

Morante, José Luis (ed.) (2016). *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*. Granada: Valparaíso Ediciones.

Moreno Ayora, Antonio (2002), «José Luis Rey, en la estela de Cernuda», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 143, pp. 127-128; http://repositorio.racordoba.es:8080/jspui/handle/10853/147 [consulta: 5 de febrero de 2022].

MUÑOZ, Luis (1998), «Un nuevo simbolismo», *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 18, pp. 18-21.

NAVAL LÓPEZ, María Ángeles (2010), «Historia e historia literaria en la poesía del realismo posmoderno», en María Ángeles Naval López, (coord.), *Poesía española posmoderna*, Madrid, Visor, pp. 119-142.

O'HARA, Edgar (1997), «Lo nuevo, lo caro y lo ajeno: poesía que se despide de siglo», *Cuadernos de Literatura*, 3, 6, pp. 26-40.

OLEZA, Joan (1994), «Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo», *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 1, pp. 79-106.

OSPINA, William (2000), «La poesía frente al siglo XXI», en Pedro Sarmiento Sandoval (coord.), *Memorias: primer congreso de poesía escrita en lengua española desde la perspectiva del siglo XXI*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional de Colombia, pp. 81-86.

PÉREZ AZAÚSTRE, Joaquín (2001). *Una interpretación*. Madrid: Rialp.

PÉREZ-SAUQUILLO, Vanesa (2001). *Estrellas por la alfombra*. Madrid: Hiperión.

PLAZA, José María (2005), «Generación 2005. Poetas de veintitantos años», *Leer*, 164, pp. 100-108.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2002), «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000», *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, 6, pp. 373-390. http://roderic.uv.es/handle/10550/64403 [consulta: 5 de febrero de 2022].

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2004), «Poetas del 68… después de 1975», *Anales de literatura española*, 17, 159-184; https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7265/1/ALE_17_09.pdf [consulta: 5 de febrero de 2022].

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2010). «Acordes del desconcierto: encrucijadas de la poesía española actual», en María Ángeles Naval López (coord.), *Poesía española postmoderna*, Madrid: Visor, pp. 17-36.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis y Bagué Quílez, Luis (2004), «De ríos que se van (y que regresan): una aproximación a la poesía española en 2002 y 2003», *Diablotexto*, 7, pp. 441-461.

RECHE, Juan Carlos (2010). *Para los años diez*. Montevideo: Editorial HUM.

RECHE, Juan Carlos (2016), «El cometido del poeta», *Años diez. Revista de poesía*, 10, pp. 3-23.

REY, José Luis (2001). *La luz y la palabra*. Madrid: Visor.

REYES, Miriam (2001). *Espejo negro*. Barcelona: DVD.

RICO, Manuel (2000). *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio*. Cuenca: Olcades.

RODRÍGUEZ-CALLEALTA, Ana (2017). «Un deseo frustrado: la hegemonía (o el desconcierto de la crítica ante los autores del 2000 a lo largo de la primera década del siglo XXI)», *Versants*, 3, 64, pp. 45-53; https://bop.unibe.ch/versants/article/view/3990 [consulta: 5 de febrero de 2022].

RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2015), «*Las afueras* (1997), de Pablo García Casado, análisis», *Vallejo & co.* (2 de abril); http://www.vallejoandcompany.com/

las-afueras-1997-de-pablo-garcia-casado-analisis-por-martin-rodriguez-gaona/ [consulta: 5 de febrero de 2022].

RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007). *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.

RUIZ MANTILLA, Jesús (2010), «Poetas de aquí y ahora», *El País Semanal* (13 de junio). https://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415_850215.html [consulta: 5 de febrero de 2022].

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2015), «Presentación», en Remedios Sánchez García (eda.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1080-2015)*, Madrid, Akal, pp. 5-7.

SÁNCHEZ-MESA, Domingo (ed.) (2007). *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*. Madrid: Hiperión.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (ed.) (2006). *Ventanas altas. Vertientes de la poesía actual en Asturias*. Oviedo: Asociación de Escritores de Asturias.

SANTAMARÍA, Alberto (2008), «Poéticas y contrapoéticas. Los nuevos márgenes estéticos en la poesía española reciente», en VV.AA., *Aciertos de metáfora. Materiales de arte y estética*, Salamanca, Luso Española de Ediciones, pp. 107-173.

VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1992). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid: Visor.

VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*. Valencia: Pre-Textos.

VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (2003). *La lógica de Orfeo (antología)*. Madrid: Visor.

VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (2010). *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética del 2000)*. Madrid: Visor.

YANKE, Germán (ed.) (1996). *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*. Granada: Maillot Amarillo.