

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 16 (2006)

Artikel: Prólogo Roger Wolfe y el Neorrealismo español de finales del siglo XX
Autor: López Merino, Juan Miguel
Kapitel: 2.1.: Antecedentes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840906>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

II. ROGER WOLFE EN LA POESÍA ESPAÑOLA (1990-2000) Y REVISIÓN DEL MARBETE «REALISMO SUCIO»

II.1. ANTECEDENTES

II.1.1. Conflicto entre lírica clásica y Modernidad

Remontémonos un poco en el tiempo con el fin de detectar el estrato más profundo hasta el cual la poesía de Wolfe hunde sus raíces y del cual, en última instancia, procede. Según Bajtin²⁴, debido a la ausencia de marco espacio-temporal de la lírica clásica, su lenguaje poético no chocaba con la palabra ajena. Este lenguaje poético era estático, lo cual le otorgaba una sensación de autosuficiencia. A diferencia de la prosa, la poesía clásica renunciaba a utilizar la interacción verbal de la palabra con el entorno de enunciados ajenos y hacía de ello su valor central: su autosuficiencia y su estabilidad. La palabra del poeta era incontestable y universal. (En cambio, en la prosa esas virtudes se tenían –y aún se tienen– por carencias.) El universo lírico era necesariamente fijo, unitario y único. Las contradicciones, los conflictos, las dudas –todo aquello que implicara polemismo, choque entre diversos puntos de vista– se quedaban en el contenido y no afectaban nunca al lenguaje. Los géneros líricos producían la paradoja de que la expresión de la duda o de la contrariedad era incontestable.

Esta paradoja se ha dado todavía en gran parte de la lírica moderna y llega incluso hasta nuestros días, en los que el contrasentido resulta flagrante debido a la inminencia de lo que se ha dado en llamar *la desintegración del universo lírico*.

²⁴ M. M. Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 102-116.

El hecho de que los dominios de la lírica clásica fuesen cerrados, y de que se organizaran en torno a una única voz y una única perspectiva, hacía posible la aparición de símbolos poéticos (metáforas, imágenes). Sólo en esferas limitadas y organizadas por una única persona pueden darse esas innovaciones del sentido. La tarea de parte de la poesía moderna ha sido la de acabar con ese «privilegio».

La Modernidad ha sido una época *para la prosa*. El conflicto con la lírica clásica era inevitable. Frente al lenguaje único de la lírica clásica, surge la polifonía. Roto el vínculo entre la ideología hegemónica y la poesía lírica, la Modernidad abre una disyuntiva insalvable: proclamar la utopía de un lenguaje perfecto o aceptar el deslizamiento al prosaísmo.

La defensa de la especificidad del lenguaje poético en oposición al prosaísmo es una opción voluntarista que se ha llevado a cabo, básicamente, por dos vías: la creación de lenguajes artificiales (vanguardias) y el lenguaje poético tradicional depurado de cualquier léxico prosaico (por ejemplo, la poesía pura de Juan Ramón Jiménez). Ambos caminos aspiran a una utopía conservadora: frente al marasmo prosaico moderno, enarbolan el oscurantismo, la pureza o la perfección.

Por otra parte encontramos la aceptación (parcial) del poeta de convertirse en prosista, entre cuyos cultivadores encontramos a Wolfe. Con esta decisión se gana en adecuación al lenguaje real lo que se pierde en utopía del lenguaje perfecto, algo similar a lo que ocurre con la poesía de lenguaje coloquial, que gana en vitalidad lo que pierde en utopía dogmática.

La pérdida de fe en estas dos utopías conlleva la disolución de una tercera: la utopía de la belleza. La fe en el ideal estético supremo requiere a estas alturas de historia una total carencia de sintonía con *lo que se sabe de la realidad*. Frente a esto, la Modernidad descubre primero la reflexión²⁵, que hace vacua toda armonía retórica y

²⁵ Wolfe ha señalado en varias ocasiones la importancia que concede al elemento reflexivo:

En palabras de Schopenhauer: «El poeta presenta a la fantasía imágenes de la vida, caracteres y situaciones humanas, poniendo todo en movimiento, dejando a cada uno que reflexione hasta donde llegue su capacidad intelectual». Las palabras clave de esta cita son precisamente

convierte el poema en una meditación, y después la inevitable *fealdad* (el realismo). Gracias a este *descubrimiento*, penetra en los dominios de «lo serio» el humor, un humor que –a diferencia de la ironía clásica– no es ocultamiento sino autoparodia.

La Modernidad reacciona con diversidad frente a la unidad, con divergencia frente a la convergencia y con diferencia frente a la afinidad; es decir, con caos frente a la armonía.

II.1.2. Más allá de la Modernidad

La poesía –la obra toda– de Wolfe nace de este conflicto: la conciencia de la imposibilidad, en nuestras sociedades, de la utopía del lenguaje específicamente poético. Pero esto no es nada especial. Toda la poesía del siglo XX tiene su punto de partida en él, ya sea aceptándolo, ya sea negándolo. No otra cosa venía Dámaso Alonso a decir hace más de medio siglo cuando diferenciaba entre poesía arraigada y poesía desarraigada, aunque la historia de la literatura haya recluido estos conceptos en el ámbito de la posguerra española. Esa división se podría aplicar prácticamente a lo largo de todo ese siglo y a la poesía de cualquier país occidental. Así, dentro de la poesía desarraigada (la que encara el conflicto moderno), se encontraría la poesía realista; y dentro de la poesía arraigada, las vanguardias, los esteticismos, los hermetismos, los tradicionalismos y los clasicismos.

En la poesía española de principios de los años noventa, la crítica ha detectado y rebautizado estas dos tendencias en las llamadas *poesía de la experiencia* (o *figurativa*) y *poesía del silencio*. Pero lo cierto es que han sido muy pocos los autores de ese período –entre los que se encuentra Wolfe– que han encarado la creación

que reflexione hasta donde llegue su capacidad intelectual; yo diría más exactamente su capacidad emocional, puesto que como ya sabemos las emociones forman la base de la verdadera inteligencia. (OG: 49)

Hay buenos libros que hacen recordar, soñar, desear, imaginar, recrear, olvidar. Pero los *grandes* libros hacen pensar. Y entre los grandes libros, los verdaderamente grandes son los que nos hacen trascender el pensamiento mismo hasta sumirnos en la consciencia de nuestra propia condición: el vértigo de la nada. (HG: 125).

lirica desde un realismo no clasicista, ya que en realidad la *poesía de la experiencia* es más arraigada que desarraigada y no pasa de ser un clasicismo relajado con tintes realistas²⁶.

Pero medio siglo no transcurre en balde. Decir que la poesía de Wolfe es desarraigada y realista no basta. La poesía de Wolfe es desarraigada y realista pero *más allá* de la Modernidad. A esto la mayoría de los críticos lo llaman posmodernismo, y en el caso concreto de Wolfe «realismo sucio», y nosotros lo vamos a denominar *neorrealismo*. El estudioso Alfredo Saldaña es quien mejor ha explicado esta característica wolfiana: «la condena del proyecto de la modernidad»:

La propuesta literaria de R. Wolfe [...] apuesta por la concisión y la precisión verbales, frente al exceso retórico de los grandilocuentes discursos de la modernidad. Sus obsesiones, sus referentes, sus temas se hallan vinculados a sus propias experiencias en la vida e ignoran los lugares comunes (el fin de la historia y de los grandes relatos, la muerte de Dios y

²⁶ Eso es precisamente lo que vienen a decir las siguientes palabras de Jordi Gracia, (*Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa, 2001, pp. 71-72): «Todo lector de poesía del siglo XX, o incluso todo lector culto, tiende a saber intuitivamente cuando abre un libro de poemas la estirpe de la que arranca. Las tradiciones son múltiples pero quizá sus raíces pueden simplificarse abruptamente, como hago ahora, en dos: la poesía como forma de desarrollo de una especialidad de la literatura, una forma muy particular de escritura que suele ser inaccesible al común de los lectores porque inventó, al menos desde el último tercio del siglo XX, un lenguaje que le es propio y, como tal, el lector debe aprender a apropiarse. Es el que arranca del simbolismo con los nombres mayores de la modernidad, Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé. Pero la otra raíz es más antigua y no está abolida: esa revolución del lenguaje poético no ha sido unánime ni universal, y sobre todo no ha arruinado otra forma igualmente fecunda y múltiple de concebir la poesía, la de raíz clásica, y ambas han vivido en paralelo. La tradición clásica ha pervivido hasta nuestros días, a menudo, o incluso casi siempre, incorporando las lecciones de aquellos maestros de la modernidad, pero sin retractarse de su querencia por esa antigua tradición, igualmente viva.»

de las ideologías) compartidos por una modernidad que se esforzó en autojustificarse y se olvidó de vivir.²⁷

[...] frente a los discursos totalizadores y universalistas con pretensiones de liberación, progreso y emancipación ensayados en la modernidad, una vía posible de salida del escepticismo reinante en la postmodernidad quizás radique en las actitudes de algunos artistas y teóricos que no se resisten a ofrecernos sus discursos críticos y alternativos, elaborados al margen de cualquier modelo estético, ideológico, político o social dominante. La obra literaria de R. Wolfe representa, en este sentido, una propuesta válida, valiente y agresiva puesto que atenta contra las diferentes escalas de valores (sexuales, religiosos, morales, éticos, políticos, etc.) que rigen nuestro comportamiento en el mundo.²⁸

El propio Wolfe ha reflexionado clara y lúcidamente sobre su presunta condición de posmoderno en más de una ocasión. La siguiente extensa cita no tiene desperdicio:

A mí no me preocupa nada salvo lo que me tiene que preocupar: mantener los ojos y los oídos bien abiertos, registrar, procesar, reflejar —a mi manera, y con el corazón en una mano y la tradición que yo, personalmente, me he forjado y he aprendido a respetar, en la otra— la realidad y el mundo, tal y como yo los concibo.

No sé si eso será una postura «posmoderna». Eso tampoco me importa. Sin embargo, en una reciente entrevista con un importante crítico español, leí que al parecer sí; que, al parecer, ese planteamiento tiene mucho que ver con lo que se entiende por «postmodernidad». El crítico en cuestión venía a decir, más o menos, que han dejado de tener vigencia las consignas, y que el autor se queda solo, sin estar protegido por una estética dominante. Eso, según parece —y el crítico lo añadía— es lo que «se ha dado en llamar postmodernidad». Estoy muy de acuerdo con esa afirmación y, si es postmodernidad, pues yo soy posmoderno hasta la médula (aunque la verdad es que detesto el término, como etiqueta y como palabra en sí). Sólo que no veo qué tiene eso de nuevo; yo siento que estoy solo, literariamente hablando, casi desde que empecé a escribir. ¿Estéticas dominantes? Yo no acepto más estética que la que me han enseñado los autores que he leído y admiro. Eso se interpreta a veces —y no deja de asombrarme— como una

²⁷ Alfredo Saldaña, «Roger Wolfe, una sensibilidad otra», en «Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine», n° 8, série de *Trigre*, Grenoble, CERHIUS, 1996, p. 265.

²⁸ *Ibid.*, pp. 265-267.

señal de rebeldía, de descaro, de insolidaridad intelectual. De «querer ir por libre», por usar una expresión popular. ¿Por qué? Jamás lo entenderé. ¿Es acaso la literatura una religión? ¿Es esto una clase de catequesis? ¿Por qué ciertos autores sí y ciertos autores no? ¿Por qué se habla de «influencias excesivas» de la literatura inglesa, la francesa, la alemana, la norteamericana, la que cuadre? ¿Por qué no tiene un autor derecho a escoger sus propios cánones? (HG: 162-63)

II.1.3. Poesía de la experiencia y neorrealismo

Tras la publicación de *Hablando de pintura con un ciego*, la crítica catalogó la poesía de Wolfe como un paso ulterior dentro de la *poesía de la experiencia*²⁹. Es cierto que existen ciertas similitudes entre uno y otros; pero lo que en los poetas de *la experiencia* es un añadido (ya hemos hablado de su condición esencialmente clasicista con una capa de realismo) en Wolfe consiste en los cimientos. Repasemos las concomitancias de mayor peso al hilo del estudio que Jordi Gracia³⁰ lleva a cabo en el capítulo «La experiencia de los poetas» de *Hijos de la razón*: rechazo de la altisonancia de las palabras y de cualquier posible complicidad con el lenguaje, es decir, reticencia ante la poesía como exploración de la materia verbal; merodeo en lo cotidiano; rebajamiento ex profeso de las medidas de su horizonte de ambición; parquedad, amputación voluntaria del engolamiento y la metafísica enigmática; reducción del protagonismo, casi hasta su exclusión, de la imagen; y rechazo de lo visionario, del hermetismo iluminado, del esoterismo como ley del poeta.

Wolfe mismo ha llegado a reconocer cierta proximidad con estos poetas, pero a la vez recalcando lo que él considera las diferencias:

²⁹ Eso venían a decir en sendas reseñas Luis Antonio de Villena («Un hosco ardor contemporáneo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-VI-1993, p. 10) y Miguel García-Posada («Del nuevo realismo: la confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10).

³⁰ Jordi Gracia, *Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa, 2001, capítulo II, *pássim*.

No tengo inconveniente en que se diga de mí que hago «poesía de la experiencia». ¿Qué otra poesía va uno a hacer? (Todavía estoy esperando a que alguien me explique, convincentemente, qué poesía no se basa en la experiencia.) Pero, en las raras ocasiones en las que me he tomado la molestia de escrutar la obra de mis coetáneos, he podido observar que somos completamente diferentes. El contexto, el enfoque, el marco formal, salvando las distancias –yo hago verso libre, por ejemplo– quizá sea más o menos el mismo; pero hay una diferencia de tono, de voz poética absolutamente fundamental: mi voz es esencialmente humana, mientras que la suya está esencialmente embutida en el corsé retórico de la literatura. Mis poemas son como susurros (o a veces, por qué no, gritos) al oído del lector; confidencias reales, absolutamente creíbles, literarias también, por supuesto, porque el vehículo literario es el único que puede servir a la poesía, pero vivas, capaces de establecer la complicidad que resulta de la común tragicomedia humana. Los poemas de ellos, por el contrario, son ejercicios vacíos, huecos, banales, frívolos, enamorados de sí mismos en el peor de los sentidos. Yo hablo; ellos se escuchan hablar. (HG: 136)

Gracia viene indirectamente a decir más o menos lo mismo cuando afirma que Wolfe «apenas encarna el tono tenue y amigable de la lírica de la democracia, que ha preferido la tibieza, el relato de la cotidianidad, la urdimbre vagamente narrativa y la confesionalidad fingida unas veces y veraz otras»³¹. Éste crítico destaca

el lenguaje desgarrado, la oralidad de jerga y las técnicas que se nutren de espontaneísmo, confesionalidad, desdén e ingenuidad de un autor como Roger Wolfe. Una poética de la agresión y del desplante con visos autodestructivos porque relatan la construcción de un personaje superviviente de sí mismo. La elipsis forzosa de la poesía y la construcción del poema permiten una rara forma de expresionismo lírico y abrupto –obsceno aquí, tartamudo allá, banal, soez o impúdico– con horizontes cerrados: nihilismo desafiante, autosuficiente y sin consuelo.³²

Frente a los poetas de *la experiencia*, Wolfe prefiere lo enérgico a lo tenue, la carcajada a la ironía, lo veraz a lo fingido, lo tajante a lo vago, en fin, la intensidad a la tibieza.

³¹ Jordi Gracia, *op. cit.*, p. 79.

³² *Ibid.*, p. 78.

Lo que tiene que ser verdadero en un poema, en un texto literario, es la emoción que ese texto transmite o provoca. Cómo se consiga es otra cosa. Y no estoy hablando de «trucos» ni de dar gato por liebre. Un buen lector sabe distinguir entre las murgas celestiales y la verdadera emoción. La cosa es hundirte hasta la médula en lo que escribes, hacer la experiencia tuya aunque no lo sea, o aunque lo fuera inicialmente. Al margen de que se puede escribir desde la perspectiva del frío espectador, y esos textos pueden dar muy buen resultado. Lo que tiene que ser tuyo es la mirada. En fin, para qué dar más explicaciones. Si tu alma está en lo que escribes, se nota. Salta. Atrapa. Golpea, reduce, transforma –y con un poco de suerte– humaniza al lector. Todos sabemos de qué se trata. (QF: 79-80)

Si la *poesía de la experiencia* «se sitúa inevitablemente entre la consolación y la resignación melancólica, su tono es elegíaco y su tema más obsesivo el del paso del tiempo»³³, la poesía de Wolfe (hablamos ahora en general; cuando nos ocupemos de cada poemario veremos sus diferencias) opta por la denuncia y la reacción violenta, tiene un tono crítico y su tema principal no es exactamente el paso del tiempo, sino la muerte.

Otra diferencia muy importante consiste en el perfecto engranaje entre lirismo e historicidad –entre lo personal y lo social– que la poesía de Wolfe lleva a cabo, en tanto que para los poetas de *la experiencia* –a pesar de su componente realista y de sus vindicaciones teóricas³⁴– la poesía sigue siendo «el género más esquivo y enigmático, y no parece hablar casi nunca sobre lo que sucede en el lugar. No da datos, ni suele condenar el presente, ni

³³ Jordi Gracia, *op. cit.*, p. 61.

³⁴ «Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, profetas expresivos, sino personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales», dice Luis García Montero (*¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993). La cuestión está en saber quiénes son *personas normales*, y la respuesta siempre dependerá del nivel de vida –léase, del sueldo, del nivel económico– que uno haya tenido en suerte o en desgracia alcanzar. Esa «capacidad de sentir de las personas normales» de la que nos habla Montero, es la capacidad de sentir de la clase media alta. Pero hay muchísimas personas en nuestras sociedades que tienen otra «capacidad de sentir», fundamentalmente porque tienen otra vida.

quiere ser un registro de él; tiende a omitirlo todo para dejar sólo la resonancia lírica de lo vivido.»³⁵

La última diferencia –y no por ello de menor importancia– es el talante solitario de Wolfe, su rechazo a adscribirse a cualquier tipo de grupo o marbete unificador. En «II.2. El “realismo sucio”» hablaremos detalladamente de cómo la crítica y otros escritores se empeñaron en señalar a Wolfe como el integrante principal del llamado «realismo sucio» en España, y de cómo éste rehusó el dudoso honor de colgarse esa medalla. En cambio, los poetas de *la experiencia* no son solitarios sino solidarios, y siempre han trabajado, a pesar de sus peculiaridades, en grupo, en pelotón. Pero no han sido ellos los únicos; en la poesía española de los años noventa hay grupos y escuelas para dar y tomar: poetas de *la diferencia*, de *la conciencia*, de *la resistencia*, el colectivo valenciano *Alicia Bajo Cero*, el Grupo de Valladolid, grupúsculos de poetas onubenses, de poetas asturianos, de poetas cordobeses, etc. Salvo algunos «despistados», como el propio Wolfe, todo el mundo sabe que «a la historia de la literatura española pueden pasar muchos poetas, buenos o malos, pero pasan antes que los demás los que tienen nombre y grupo, y la *poética de la experiencia* o de *la otra sentimentalidad* tiene las dos cosas»³⁶.

II.1.4. Una vuelta de tuerca a la poesía española

A lo largo de la última década, la mayoría de la crítica ha repetido que la llamada *poesía de la experiencia* fue el paradigma estético dominante³⁷ en la lírica española desde 1985 a 1995. Hoy la obra de sus miembros más notables ya ha virado –o aún está virando– del modelo que en colaboración con la crítica crearon e impusieron, del mismo modo que ocurrió con las primeras obras de

³⁵ Jordi Gracia, *op. cit.*, p. 51.

³⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁷ Claro que hubo otros caminos, pero aquí no pretendemos hacer un estudio de toda la poesía española de las últimas décadas, sino acercarnos a los aspectos que puedan tener algo que ver con la de Roger Wolfe.

los *novísimos* y el camino más personal que después –a partir de la década de los ochenta– cada uno de ellos siguió.

Wolfe comenzó su andadura poética en 1986 con *Diecisiete poemas*, libro que, a pesar de sus peculiaridades (véase «III.1.1. La prehistoria (1982-1986): *Diecisiete poemas*»), en especial la fuerte influencia de la tradición inglesa³⁸, y a pesar también de que su autor nunca se había identificado con un movimiento poético concreto, se acercaba –a su manera– a la entonces emergente *poesía de la experiencia*. Si además atendemos a las fechas de nacimiento y al cómputo generacional Ortega-Marías, resulta que, por edad, Wolfe pertenece de lleno al grupo de los más destacados y renombrados cultivadores de esta poesía (García Montero, Benítez Reyes, Marzal, Gallego).

Cinco años después, entrada ya la década de los noventa, esa tendencia emergente se había convertido en todopoderosa, a la vez que –a fuerza de reiteración y de una legión de epígonos que se daba a la mera *imitatio* de sus miembros más conocidos– empezaba ya a dar los primeros y lógicos síntomas de agotamiento. En ese momento, precisamente cuando cierta crítica empezaba ya a anhelar un revulsivo que sacara a esta poesía de su creciente estancamiento, publicó Wolfe su siguiente poemario, *Días perdidos en los transportes públicos* (1992), el cual por una parte colmó esos anhelos de cambio y por otra fue visto como una intrusión inaceptable en el reducido territorio de lo que se venía entendiendo –y en ciertos círculos aún sigue entendiéndose– por poético. Esta división de la crítica en dos frentes opuestos la expresaría bien unos años después

³⁸ «[En *Diecisiete poemas*] Roger Wolfe renuncia a la lengua, pero no a la tradición poética inglesa. De allí, su tono, tan distinto y tan distante de lo que se hace entre nosotros; y de ahí que, de entre los poetas españoles, sólo Luis Cernuda, el Cernuda del exilio que tanto debía a autores como Browning o Eliot, encuentre eco en algún poema. Por eso, como ha apuntado García Martín, lo más innovador es que las influencias que se aprecian en su obra sean distintas de las de otros poetas jóvenes contemporáneos suyos como Felipe Benítez Reyes, Luis García Montero o Blanca Andreu. Su estilo es menos barroco, más seco, más emparentado con la literatura inglesa.» Enrique Bueres, «Roger Wolfe: un inglés en la corte de la poesía asturiana», *Hojas universitarias*, Oviedo, marzo de 1987, p. 23.

Luis Antonio de Villena, uno de los críticos implicados en la pequeña contienda: «Para los de enfrente, Roger Wolfe no es un poeta, porque *eso* no es poesía. Para los de acá, Wolfe es uno de los poetas que está intentando, desde el realismo, una renovación extrema de la poesía española, que, por qué negarlo, se ha fosilizado algo últimamente en libros pulidos, anodinos y bien hechos, de melancolía y tristura.»³⁹

II.1.5. Defensores y detractores

Entre quienes defendieron a Wolfe sin reservas se encontraba el propio Villena –tal vez el más entusiasta de todos ellos–, que aunque esperó para pronunciarse hasta la publicación del tercer poemario de Wolfe, *Hablando de pintura con un ciego*, una vez que «abrió fuego» lo hizo con convencimiento y reiteración⁴⁰. En aquella primera reseña suya dedicada a Wolfe, Villena decía de su poesía publicada hasta el momento que era «el último paso, uno de los más extremados, de la llamada *poesía de la experiencia*»⁴¹.

Pero el primer crítico de renombre que habló positivamente de *Días perdidos en los transportes públicos* fue Rafael Conte. «Este libro –escribió en mayo de 1993– [...] es uno de los más destacados de la joven poesía española de nuestros días, hasta el punto de haber quedado finalista del pasado premio de la Crítica, a sólo un voto del ganador. Frente a un entorno que suele reiterar las reglas del juego literario, Roger Wolfe es una especie de francotirador aislado, que opta por un minimalismo “a la americana” (piénsese en Raymond Carver como poeta), y, con sencillez engañosa, humor y autosarcasmo, se sale de esa especie de cajón de sastre en el que a veces se convierte la poesía de la experiencia [...]»⁴².

³⁹ Luis Antonio de Villena, «Hogueras desesperadas», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 18-II-1995, p. 10.

⁴⁰ Véanse en la bibliografía las numerosas reseñas dedicadas por este crítico a la obra de Wolfe.

⁴¹ Luis Antonio de Villena, «Un hosco ardor contemporáneo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 05-VI-1993, p. 10.

⁴² Rafael Conte, «Días perdidos...», *ABC*, suplemento «ABC literario», 07-V-1993.

Poco después también Miguel García-Posada tomó cartas en el asunto. Primero señalando el hecho de que *Días perdidos en los transportes públicos*, «sin duda el libro más original de 1992 por su enérgica postulación de una poética realista de nuevo cuño, no haya estado presente al menos en las deliberaciones finales [de la concesión del Premio Nacional de Poesía]»⁴³, y menos de un mes después, en su reseña de *Hablando de pintura con un ciego*, calificando a Wolfe de «revelación poética» y considerando éste y su anterior poemario «una auténtica vuelta de tuerca a la reciente poesía española que, con él, y en unión de algunos de los *poetas de la experiencia*, se ha adentrado en la órbita de un nuevo realismo»⁴⁴.

Entre sus detractores más tempranos, el primero fue José Luis García Martín, que un lustro antes también había sido quien primero y más había apoyado⁴⁵ su apenas conocido poemario inaugural, *Diecisiete poemas*. En cambio, en la reseña que le dedicó a *Días perdidos en los transportes públicos* aseveraba que sus escasos «escuetos y emocionantes poemas, poco acordes con una concepción de la literatura donde la autenticidad se confunde con el exabrupto, la escatología y el trazo grueso, son los que impiden que el libro se quede en una llamativa curiosidad»⁴⁶.

Santos Alonso⁴⁷ arremetió igualmente sin miramientos contra el poemario, al que consideró «desplazado de su propio cauce, o lo que es igual, de su género literario», apoyándose en los siguientes

⁴³ Miguel García-Posada, «Una obra conmovedora», *El País*, 26-V-1993, p. 40.

⁴⁴ Miguel García-Posada, «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10.

⁴⁵ «No hay aquí las lentejuelas y disfraces de un culturalismo de guardarropía, ni tampoco la asepsia de cierta poesía neopurista, sino únicamente la desnuda tragedia de quien bebe o escribe para olvidar que lleva —como llevamos todos— la muerte en el alma.» Palabras leídas —y citadas por Enrique Bueres en «Roger Wolfe: un inglés en la corte de la poesía asturiana», *Hojas universitarias*, Oviedo, marzo de 1987, p. 23.— por García Martín en su presentación de *Diecisiete poemas* en la librería Ojanguren, de Oviedo, la tarde del 12-II-1987.

⁴⁶ José Luis García Martín, «Al carajo con la literatura», en *La Nueva España*, 14-II-1992, p. 43.

⁴⁷ Santos Alonso, «Dos géneros», *Diario 16*, 24-VIII-1992.

argumentos: su «estructura y tono desiguales en su conjunto», su «estructura narrativa endeble y vulgar» y su «discurso dominado por el estilo nominal y enumerativo o por un objetivismo visual y realista, que fue significativo en la generación novelística del medio siglo, pero que aquí resulta irrelevante e, incluso, ingenuamente ñoño a la hora de expresar la cotidianidad».

El siguiente ataque estuvo firmado por José Luis Piquero⁴⁸, no por casualidad buen discípulo y protegido del ya mencionado García Martín. Sin el menor atisbo de argumentación, Piquero, en un tono abiertamente hostil –y en ocasiones rozando claramente la mala fe–, afirmaba tajantemente que en el segundo y tercer poemarios de Wolfe, «con la excusa del despojamiento, la máscara de un malditismo trasnochado y el magisterio del dudoso Bukowsky [sic], la poesía de Roger Wolfe se llenó de camisetas sudadas, tazas de váter, vómitos y demás excelencias de un realismo sucio que terminaba siendo más sucio que realista». Y aunque hacia el final de su andanada Piquero admitiera que algunos de los poemas «son con toda justicia buenos», no dudó en rematar su correctivo reafirmando en su virulencia con una irónica lamentación: «lástima que más de la mitad del libro sea pura banalidad».

Unos años después, publicado ya *Arde Babilonia* (1995), este debate de sordos fue certeramente detectado por Antonio Ortega:

Desde la publicación de *Días perdidos en los transportes públicos*, la crítica ha dedicado un interés especial al trabajo poético de Roger Wolfe. Al mismo tiempo, y consecuencia quizás de esa mirada atenta, en contados casos de la poesía reciente las opiniones de los críticos han divergido tanto. El elogio que desde ciertos sectores ha reclamado su obra ha obligado a tomar posición incluso a aquellos que pretendían ignorarla. Dicho de otra manera: la aprobación entusiasta que una parte de los críticos comenzó a rendir a Wolfe movió a otros a su «reprobación». El resultado ha sido que, tanto unos como otros, en el calor de la polémica, han esgrimido argumentos tendentes a la simplificación. Muchos juicios sobre los libros de Wolfe se caracterizan, si no por su parcialidad, sí por su extremismo.⁴⁹

⁴⁸ José Luis Piquero, «Hablando de poesía con Roger Wolfe», *Fin de Siglo*, mayo/junio 1993, p. 32.

⁴⁹ Antonio Ortega, «Las imperfecciones del realismo», *El Urogallo*, octubre de 1995, p. 50.

Dos años después, en 1997, en una reseña de *Mensajes en botellas rotas*, quinto poemario de Wolfe, también Villena⁵⁰ reflexionaba sobre este mismo asunto:

Cuando en 1992 un desconocido poeta inglés que escribe en español –Roger Wolfe, entonces de 30 años– publicó *Días perdidos en los transportes públicos*, los lectores de nueva poesía, los más alerta, quedaron divididos en dos bandos. [...] Wolfe se aplicaba a desbrozar un camino renovador y necesario en la poesía española última: abrir las posibilidades de una estética realista o figurativa –muy gustada– que suele llamarse poesía de la experiencia. Wolfe intensificaba el coloquialismo y extendía la experiencia a los ámbitos suburbiales o patológicos de la vida urbana, castradora y estéril. Bajo este prisma, la poesía de Wolfe se acerca –modernamente– al talante de la poesía urbana o social; lejos, ello sí, de cualquier concreto compromiso político, que no sea radicalmente ácrata. Aunque no hubiera tenido fuerza y calidad –la fuerza, el vigor lingüístico es uno de los mejores valores de Wolfe– su escritura habría sido igualmente buena para un momento de nuestra poesía que necesitaba –y sigue necesitando– airear un poco, buscar sendas nuevas, abrir ventanas.

Y en 1999, otra vez Villena⁵¹ –esta vez reseñando *Cinco años de cama*, la sexta entrega poética de Wolfe– volvió al mismo tema y aportó nuevos datos:

Era yo jurado de un premio al que había llegado como finalista el que sería luego el primer libro de Roger Wolfe, *Días perdidos en los transportes públicos*. El presidente de aquel jurado, Manuel Alvar –gran lingüista– me dijo: Ese libro no es poesía. Lo recuerdo bien. Traigo a colación la anécdota –era el otoño de 1991– porque la poesía de Wolfe seguirá produciendo, a muchos, esa o parecida sensación, sea por estrictos motivos literarios (demasiado directa, demasiado desnuda) sea por más o menos encubiertos malestares morales: se trata de una poesía anarquista, que no teme a las palabras malsonantes y que toma postura, llena de acedía, de desengaño, de voluntad de marginación, contra todo y contra todos.

⁵⁰ Luis Antonio de Villena, «Incendios cotidianos, aire sombrío», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 22-III-1997, p. 13.

⁵¹ *Id.*, «Imágenes de abandono y rabia», *El Mundo*, suplemento «El Mundo de los Libros», 16-I-1999.

Ahora, casi quince años después de aquel pequeño revuelo, resulta claro que los poemarios de Wolfe fueron utilizados para sus propios fines tanto por tirios como por troyanos, en el mejor de los casos como argumentos de sus teorías y en el peor de ellos sencillamente para arrimar –o apartar– el ascua a su sardina. Por ejemplo, entre quienes apoyaron a Wolfe, Villena ya había vaticinado a principios de la década de los noventa la posible llegada del «realismo sucio» a las letras españolas:

Siempre resulta difícil adivinar hacia dónde vaya ese giro, pero presumiblemente (dentro de los baremos de esta tradición) deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo nueva poesía social (que desde luego no debe implicar descuido formal), acaso una poesía del realismo sucio (los aspectos más degradados o sórdidos de la vida urbana) o una poesía de mirada más colectiva.⁵²

Respecto a estas exactas palabras de Villena, el colectivo valenciano *Alicia Bajo Cero* afirma con tino: «Donde dice “deberá ir” debiera decir pensamos llevarla»⁵³. Y así lo confirmaría el propio Villena intentando un año después una incursión en lo que él entendía por esa *nueva poesía social* con su poemario de 1993 *Marginados*, por lo que parece obvio pensar que la obra de Wolfe encajaba perfectamente en sus expectativas y previsiones. Por otra parte, García-Posada no hacía más que apoyarse en Wolfe como el bastión más llamativo de lo que él venía llamando el regreso al realismo⁵⁴. Una vez que este pequeño revuelo pasó, y que los aires de la *donna mobile* que es la moda empezaron a soplar en otras direcciones, las afirmaciones dejaron de ser tan tajantes –en el caso de García-Posada habría que esperar casi una década para que volviera a pronunciarse sobre un libro de Wolfe–, ya fueran

⁵² Luis Antonio de Villena, *Fin de siglo*, Madrid, Visor, 1992, p. 33.

⁵³ *Alicia Bajo Cero, Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 1997, pp. 69-70.

⁵⁴ Las dos primeras reseñas que García-Posada dedicó a los poemarios de Wolfe se titulaban precisamente «El realismo, de nuevo» (*El País*, suplemento «Babelia», 20-VI-1992, p. 12) y «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe» (*El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10).

favorables o reprobatorias. De algún modo, puede decirse que en la prensa –salvo en el caso de Villena– se hizo cierto vacío en torno a la poesía de Wolfe; no fue así en lo que respecta a su obra en prosa, que comenzaría su vida pública algo después. Pero la obra poética de Wolfe no sólo siguió aumentando a un ritmo saludable sino que –como veremos después– lenta y silenciosamente fue convirtiéndose en un punto de referencia, casi nunca declarado, para muchos de los poetas más jóvenes, para otros de su misma generación y en algunos casos incluso para poetas de *la generación del 70*.

II.1.6. Un horizonte ampliado⁵⁵: historicidad apolítica e integración de la realidad social de la clase media-baja en el territorio poético

El *neorrealismo* que *Días perdidos en los transportes públicos* inauguró en la poesía española a principios de los años noventa, aunque carente por convicción de toda intención o pretensión de hacer mella en lo social, fue paradójicamente uno de los movimientos que sacó a *la poesía de la experiencia* de su limitada visión de la realidad social, tal y como los propios poetas de *la experiencia* habían querido «sacar al realismo socialista de su irrealidad»⁵⁶. Sin ceder a la reivindicación política de signo alguno o a la creencia en la posibilidad de poder infligir el menor golpe a las estructuras sociales, la firme decisión de Wolfe de ser un «hijo de su tiempo»⁵⁷ y la inclusión en su poesía de los aspectos de esas mismas estructuras sociales «vetados» o en muchas ocasiones ignorados por los poetas de *la experiencia* hizo que ésta resultara, a pesar de su apolitismo, mucho más social que cualquiera de las obras de

⁵⁵ «Roger Wolfe ha creado [...] un horizonte ampliado» son palabras de Enrique Baena («El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, nº 593, mayo de 1996, p. 24).

⁵⁶ Luis García Montero, en el prólogo a *Además*, Madrid, Hiperión, 1994.

⁵⁷ «La mayoría de los escritores de este país llevan como mínimo cien años de retraso con respecto a los tiempos. Y no es que esto sea una carrera, ni que en arte haya realmente “progreso”, puesto que no lo hay; pero yo creo que el escritor debe ser ante todo un hijo de su tiempo. Los mejores lo son. Y los mejores entre los mejores *se adelantan* a su tiempo.» (OG: 81).

aquellos. Aunque parezca irrelevante, el hecho de que la inmensa mayoría de los críticos y de los poetas de *la experiencia* pertenezcan a la clase media-alta de una sociedad por la que han sido formados (tienen títulos universitarios), en la que se encuentran plena y mansamente acomodados (críticos literarios, periodistas, profesores, altos cargos públicos u otros funcionarios, etc.) y en cuyo sistema democrático actual por lo general creen, tiene un peso más que considerable. (Todo esto, por supuesto, no tiene nada que ver con la calidad de sus obras, pero sí con su visión de mundo, la cual siempre termina siendo reflejada en ellas.) A diferencia de ellos, tanto Wolfe como gran parte de los autores que han seguido en mayor o menor medida –y a su modo– la senda *neorrealista* que su obra abriera a principios de los años noventa, o pertenecen a la clase media-baja o proceden de ella; son pocos los que han ido a la universidad⁵⁸; la mayoría ha sufrido o sufre una situación laboral precaria e inestable; y no creen en el sistema democrático actual, lo cual no significa que sean todos antidemócratas, aunque algunos, como Wolfe, sí lo sean. De esto se deriva el que sus obras, directa o tangencialmente, pretendidamente o no, en numerosas ocasiones terminen reflejando aspectos de la sociedad que la clase media-alta no ve o no quiere ver, ya que desde su posición privilegiada no suele tener un contacto directo con ellos. De esto resulta el hecho de que lo que se ha dado en llamar marginal⁵⁹, para un gran sector de nuestra sociedad es –por desgracia– habitual y cotidiano. Es comprensible que para muchos de los poetas y lectores de poesía –la mayoría de ellos pertenecientes también a la clase media-alta– resultara chocante el antirretoricismo y el tratamiento de ciertos temas muy poco frecuentados por nuestra lírica antes de la década de los noventa; pero para un ciudadano medio actual –y cuando digo «ciudadano medio» se ha de tener en

⁵⁸ A este respecto (el autodidactismo frente a la formación estatal en España) ha escrito recientemente Germán Gullón (*Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 101): «La España letrada es esencialmente conservadora, porque las instituciones donde se educa y alimenta el gusto permanecen ancladas en un inmovilismo ahistórico que nos diferencia de culturas vecinas».

⁵⁹ Véase, por ejemplo, el título completo de la antología de Isla Correyero *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, o el del poemario de Villena *Marginados*.

cuenta que donde mayor número de empleados hay en cualquiera de las sociedades occidentales es en las zonas industriales—, la inestabilidad económica, la sensación de *puerta cerrada*, la carencia de una vivienda de su propiedad, la desidia, el descontento, la incomunicación, los conflictos familiares, la vivencia del sexo desde su carencia o como una válvula de escape desprovista de cualquier connotación «poética», las letras de los clásicos del rock, el bar, el excesivo consumo de alcohol, el mundo de las drogas o el uso del argot, no tienen nada, absolutamente nada, de extraordinario, extravagante, provocador, radical o marginal. Un mundo así —es decir, el verdadero mundo de la mayoría de los pobladores de las sociedades occidentales— sólo puede ser calificado de marginal si quien lo califica tiene la fortuna de vivir fuera —o por encima— de él. Pero el que la obra de Wolfe cuente, entre otras muchas cosas, con este «triste» decorado o ruido de fondo no se debe en ningún caso a un afán premeditado de escandalizar, de «epatar al burgués», de llamar la atención o de cambiar el estado de cosas; sino que se trata simplemente de un intento de reflejar el mundo circundante tal y como él lo vive y percibe, es decir, de hacer un realismo más acorde con su realidad, la cual —por desgracia— se parece muchísimo a la de más de dos tercios de la población española de nuestro tiempo.

Así, a la luz de estas reflexiones, el que la *poesía de la experiencia* declarara escribir para «seres normales» —tal y como afirmara Luis García Montero— puede interpretarse del siguiente modo: un tercio de la población, el que comparte sus condiciones sociales y su visión de mundo, es normal; el resto, no. Aunque es obvio que no era la intención de García Montero dar a entender algo así cuando utilizó el desafortunado adjetivo «normales», lo cierto es que de sus palabras también se puede hacer esta lectura. Y así lo han entendido también otros estudiosos y escritores.

Tal es el caso de Virgilio Tortosa⁶⁰, que observa, «apuntando a la autoconciencia realista de la *poesía de la experiencia*, que un análisis de la espacialidad de sus textos no revelaría sino la parcialidad de la mirada proyectada sobre lo real, puesto que, protagonizada esta escritura por un sujeto burgués cómodamente

⁶⁰ Virgilio Tortosa, «De poelítica: el canon literario de los noventa», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 71.

instalado en la triunfante sociedad neoliberal, dejaba fuera cualquier voluntad de aproximación a los márgenes de miseria que la circundan»⁶¹.

Y ése es el caso también del colectivo *Alicia Bajo Cero*, tal y como explica Araceli Iravedra⁶²:

[...] estos poetas entienden que los textos de la poesía de la experiencia «recogen en exclusividad la versión ideológicamente establecida de la realidad», cerrando así con su discurso unívoco –el uniperspectivismo implantado desde el poder– la pluralidad discursiva de la versión individualizada. Por eso Alicia Bajo Cero recela de lo que Luis García Montero ha llamado una «poética de los seres normales», al percibir en tal propuesta una amenaza de estandarización, de adaptación y no-resistencia a la integración en los parámetros sociales instaurados como hegemónicos.

II.1.7. «El mundo ha sustituido a la poesía»

Con todo, tanto Villena como Posada estaban en lo cierto cuando afirmaban que la irrupción de la poesía de Wolfe en las letras españolas no significó tanto una ruptura respecto a la tendencia lírica dominante de aquellos días sino más bien una ampliación y una radicalización de sus postulados estilísticos básicos. Las diferencias entre uno y otros no son tanto estéticas –aunque también– como éticas: si aquellos banalizan al Hombre, Wolfe lo humilla. A pesar de lo cual, en lo que a los contenidos tratados se refiere, los poemas de Wolfe, a la postre, no están tan alejados de los tópicos usados por los poetas de *la experiencia*; la diferencia reside en que Wolfe va más allá en el proceso de lo que podríamos llamar *desliteraturización*; es decir, su estilo es más extremo en el tratamiento –prosaico y desnudo– de los mismos asuntos o tópicos ilustres: el amor, la vida,

⁶¹ Citado por Araceli Iravedra, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 6.

⁶² Araceli Iravedra, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 4.

el tiempo o la muerte vistos con el trasfondo del mundo urbano y de lo cotidiano. Aunque hay, pues, en lo que a la forma se refiere algunos elementos que apuntan hacia una ruptura (el mejor ejemplo es el rechazo absoluto de la métrica clásica), en general sería más exacto hablar, nuevamente, de radicalización de aspectos como la narratividad, el coloquialismo y el humor, es decir, de los elementos antipoéticos.

Con todo, esa radicalización no es una mera continuación de los postulados desde los que aquellos escribieron, sino que procede de un nuevo modo de enfrentarse al hecho poético. Porque si los poetas de *la experiencia* son literariamente conservadores⁶³ —y en algunos casos no sólo literariamente—, Wolfe no atiende o respeta más tradición que la *suya*, la que él mismo se ha forjado, esto es, la conformada por las obras de aquellos autores —procedentes de distintas tradiciones— desde las cuales él escribe.

La diferencia esencial podría resumirse en lo que Enrique Baena⁶⁴, refiriéndose a la poesía de Wolfe, ha formulado así: «El mundo ha sustituido a la poesía». Según este crítico, «lo que desvelan sus poemas no son tanto personajes, historias y objetos acabados, como su disponibilidad para que trasciendan la intelección puramente intelectual; es decir, lo expuesto, la creación literaria, se hace perceptible en otro medio que ya no es literario: el mundo ha sustituido a la poesía.» Y para que esto ocurra ha debido de tener lugar una inversión en el modo de encarar el género lírico:

El movimiento de su poética [...] altera las normas canónicas de la invención lírica: la esencia estética, su singularidad y originalidad, no se presenta en primer plano para sucesivamente engastarse de claves secundarias agrupadas en vivencia, sufrimientos o placeres sin realidad artística en sí mismas. Por el contrario, se ha producido la inversión: desde los signos de destrucción y catástrofe, desde el envejecimiento, la

⁶³ Jonathan Mayhew, *The Poetics of Selfconsciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1994, p. 131: «Los poetas de los ochenta siguen contentos con una visión esencialmente conservadora del género».

⁶⁴ Enrique Baena, «El mundo ha sustituido a la poesía», *Ínsula*, n.º 593, mayo de 1996, pp. 23-24.

enfermedad o la muerte, se van a objetar otras esferas de creación, las consideradas esenciales o primariamente líricas.

II.1.8. Otros caminos en la poesía española actual

Antes de pasar a ocuparnos de discutir y perfilar lo que en la poesía española reciente se ha dado en llamar «realismo sucio», aunque el cometido de este trabajo no sea ocuparse de la poesía toda de la década de los noventa, sino —entre otras cosas— rastrear lo que de ese período y de los años más recientes está relacionado con la obra de Wolfe, creemos justo mencionar aquí al menos las tendencias coetáneas más visibles.

Obviamente la proximidad del fenómeno dificulta una visión panorámica y una apreciación bien enfocada, por lo que no es extraño que los críticos mantengan opiniones dispares. Con todo, creemos que la siguiente extensa cita, tomada de Manuel Rico⁶⁵, traza un mapa imparcial y aceptable de lo que él llama las «nuevas opciones» de la poesía española más reciente:

[La] recuperación del realismo no sólo tuvo efectos en la obra de poetas posteriores a la llamada generación de los ochenta: buena parte de los culturalistas de la primera y la segunda hora vivieron, en sus libros de esa década [los ochenta] y de la siguiente, un proceso de aggiornamento en la dirección apuntada. En paralelo al surgimiento de esa opción irrumpió lo que se vino en llamar nueva épica, con Julio Llamazares y Juan Carlos Mestre. En ese espacio de lo no figurativo asistimos, también, a la presencia de fórmulas híbridas, como la que, combinando elementos surrealistas y de índole urbana y experiencial representó un poeta como Fernando Beltrán. La indagación en las capacidades no visibles de la lengua desde una opción confrontada con el realismo y deudora de poetas como Celan, Gottfried Benn, Ungaretti o el Gamoneda tardío, dio lugar a una formulación oscilante entre la reflexión existencial y la búsqueda de zonas ocultas de la realidad cuyo más significativo exponente fue Miguel Casado. No alejada de esa estética, la poética del silencio de Valente tuvo una suerte de superación dialéctica en lo que se vino a definir como neopurismo (Andrés Sánchez Robayna). La poesía meditativa y de extrañamiento con la naturaleza (Diego Doncel) y, desde una vertiente más realista, la de la

⁶⁵ Manuel Rico, «La ceremonia de la diversidad». *El País*, suplemento «Babelia», 5-V-2001.

sencillez contemplativa (Andrés Trapiello) también ocuparon un hueco en este tiempo. A medio camino entre la experiencia y el intimismo más radical podemos considerar buena parte de la poesía escrita por mujeres a lo largo de esta etapa (desde las tempranas Ana Rosetti o Luisa Castro hasta las que irrumpen bien avanzada la década de los noventa como Olga Novo o Ana Merino). El surgimiento en Córdoba y Málaga de un foco autocalificado de la diferencia estableció un polo con pretensiones de alternativa y réplica a la poesía figurativa. No faltó una recuperación de las claves de una poesía crítica, emparentada con la poesía social pero sujeta a una profunda renovación y con referentes en el aludido Brecht, en Rene Char o Juan Gelman (Jorge Riechmann, el colectivo Alicia Bajo Cero); tampoco la emparentada con el realismo sucio, ni la de la insubordinación moral y civil representada en la antología *Feroces* (1998) ni individualidades difícilmente clasificables como José María Parreño o Luis Javier Moreno, entre otros. Si en la década de los ochenta asistimos, de una manera clara, a la hegemonía de las formulaciones realistas en sus distintas variantes, a medida que avanzamos hacia el fin de siglo éstas comenzaron a incorporar elementos meditativos y el abanico de estéticas se abrió hasta el punto de configurar, en la actualidad, un mapa poético caracterizado, en lo que a la creación más joven se refiere, por la diversidad, la convivencia y la tolerancia. En el fondo, el siglo XXI parece prolongar las variables que informaron la última década del XX.

II.2. EL «REALISMO SUCIO»

*Primero quedan los malentendidos, también
éstos mueren, luego queda la obra*
Elias Canetti

II.2.1. Realismo *versus* idealismo

Antes de entrar en la materia que aquí realmente nos ocupa, no estará de más hacer una serie de rápidas apreciaciones sobre el realismo a modo de introducción y también para asentar las bases sobre las cuales fundamentar nuestro discurso. Para ello nos vamos a apoyar en dos obras recientes de sendos buenos conocedores de la literatura española actual, las cuales, en mayor o menor medida, tratan el problema del realismo hoy: *La imaginación literaria (La seriedad y la risa en la literatura occidental)* (2002) de Luis Beltrán