

## La originalidad y el futuro de la poesía. *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*

---

DAVID PUJANTE  
*Universidad de La Coruña*

La *originalidad* es un tema fundamental en teoría de la literatura y con una larga trayectoria en nuestro siglo, aunque en muchas ocasiones se haya escamoteado el denominarlo así. Es el nuestro es el siglo de las vanguardias, si representa el máximo intento histórico por romper con los lenguajes expresivos de la tradición artística, sin duda la teoría literaria fruto de semejante tiempo no podía ignorar el problema de la *originalidad*. Lo que, sin embargo, sucede es que raramente lo veremos planteado como el problema de la *originalidad autorial*; por la sencilla razón que, plantearlo así, implica atender al texto literario-poético desde la perspectiva creador-emisor, un tabú de toda la fuerte tradición formalista y neoformalista. Pero precisamente esa es la perspectiva que toma Luis Antonio de Villena (¿qué puede hacer el poeta para ir más allá en poesía?) en el libro (ensayo preliminar y antología de nuevos poetas) que acaba de ofrecernos bajo el título de *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*; y es el pretexto, buen pretexto creo, que me permite reflexionar sobre el actual estado de la cuestión.

I. La teoría literaria que se corresponde con los movimientos vanguardistas es la surgida del formalismo ruso, y se caracteriza por "l'exigence d'une attitude scientifique et objective par rapport aux faits", según resume Eikenbaum los principios teóricos del método formal en un famoso artículo de 1925 (Eikenbaum, 1965:36). El triunfo de la teoría formalista, expandida por Europa y América a partir del momento en que Stalin diera cerrojo a la escuela formalista, condujo a la "muerte del yo" y al establecimiento del concepto de *sistema*, siendo su momento culminante el de la metodología estructuralista aplicada con brillantez principalmente a los estudios lingüísticos y antropológicos durante la etapa neoformalista europea en los años 60 de nuestro siglo. He aquí, resumi-

do en palabras de un Foucault todavía estructuralista (es una entrevista de 1966), el espíritu de este pensamiento: “El punto de ruptura se sitúa cuando Levi-Strauss, para las sociedades, y Lacan, en lo que se refiere al inconsciente, nos mostraron que el ‘sentido’ no era probablemente más que una especie de efecto de superficie, una reverberación, una espuma, y que en realidad lo que nos atravesaba profundamente, lo que existía antes que nosotros, lo que nos sostenía en el tiempo y en el espacio era el *sistema*” (Foucault, 1991:32). En tales circunstancias de “muerte del *yo*” y sustitución por el *sistema* es lo natural que en vez de hablarse de *originalidad de un autor* se hablara de *novedad de la escritura*. A cualquier persona familiarizada con el formalismo ruso le es habitual el empleo de términos como *desautomatización*, *desvío*, *divergencia*, *extrañamiento* o *distanciamiento* (Chklovski, 1965: 76-95; Pozuelo, 1988: 35-39). El objeto de estudio de los formalistas (“L’objet de la science littéraire”, en palabras de Jakobson que re-suenan en el mencionado artículo de Eikenbaum (Eikenbaum, 1965: 37)) es la *literariedad*, es decir, lo que hace de un lenguaje dado un lenguaje literario-poético<sup>1</sup>. Y para que haya lenguaje literario-poético uno de los elementos básicos es que exista una desautomatización de los modos habituales expresivos; que por su medio se cree extrañeza, sorpresa en el lector. El asombro, lo inesperado hace más eficaz el lenguaje; hace del mensaje que sea más intenso, que multiplique su capacidad de decir.

Con el paso de los años el formalismo prácticamente ha caducado y el problema de la *originalidad* vuelve a plantearse desde la perspectiva creador-emisor. Estamos asistiendo desde finales de los 70 a lo que llamaré “nostalgia del *yo*”. En ese esquema del hecho literario que ponía en el centro de atención el texto, y parte de cuyos otros componentes (contexto y referente) sólo se atendía en tanto en cuanto mostraban su huella en el texto; en ese esquema en el que emisor y receptor (creador y lector) quedaban desdibujados; hoy en día, digo, en ese esquema ha vuelto a cobrar vida y protagonismo, incluso a costa del propio texto, el *yo*. Así ha sucedido con las controvertidas aportaciones de la estética de la recepción y del desconstruccionismo. En la primera de estas teorías estéticas, la posibilidad de establecer al menos la significación objetiva de un texto con cada lectura, en el nivel texto-receptor, no ha soliviantado tanto a los críticos de la tradición epistemológica como en el caso de la hermenéutica radical de Jacques Derrida. *Much ado about nothing*. En realidad, del episodio desconstruccionista la literatura ha salido fortalecida, frente a la destrucción de otros modos de escritura como el filosófico. Basta con leer a Paul de Man, a Stanley Fish o a Harold Bloom. Lo había adelantado un Nietzsche que de filó-

<sup>1</sup> Como resume García Berrio, “la imagen general de la concepción formalista de la obra estética consistirá en una intrincada malla de recursos del material artístico [...] La absoluta desatención en tales procesos a cualquier otro sentimiento que el más depurado estructural-estético, o a cualquier modo de conciencia ética humana sería, pues, evidente” (A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 419). Cf. también D. Pujante, *Mimesis y siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 70 y ss.

logo había pasado a filósofo y finalmente se había convertido en poeta. Lo confirma la preferencia por lo poético del segundo Heidegger, su constante buceo en lo escondido en la palabra. La consideración del segundo Heidegger nos permite comprender la base logocéntrica de la realidad, que configura la filosofía del lenguaje de Derrida. Podríamos decir que Derrida es la parte negativa del discurso de Heidegger. Puesto que todo lo que se da en el ser entraña su contrario, el demonio es Derrida y el ángel es Heidegger.

Nosotros estamos de la parte del ángel. No nos interesan las trampas del lenguaje ni los lenguajes tramposos. Nos interesa hoy la posibilidad de la literatura para expresar la trascendencia. Por eso traigo aquí la última profesión de fe de Harold Bloom: "La experiencia literaria tiene, por necesidad, una relación propia con la trascendencia [...] y puesto que la trascendencia, para mí, comenzó con la embriagadora lectura de los grandes poetas, me creo en la obligación de dar fe de que las obras literarias pueden transmitir esa trascendencia" (Bloom, 1997: 26-27).

II. Así las cosas en la actualidad crítica, me interesa, construido el marco en el que muchos nos movemos hoy, entrar en el asunto motor de todo lo que va dicho, es decir la *originalidad*, tal y como se muestra —como problema para el creador— en el libro de Luis Antonio de Villena *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*.

Se hace imprescindible, desde el momento en que uno se propone hablar de este libro, diferenciar el lúcido ensayo inicial de Villena del conjunto de textos, antologados por él, de los jóvenes (aunque algunos no tanto) poetas Álvaro García, Ángel Paniagua, Lorenzo Plana, Luis Muñoz, Juan Bonilla, José Luis Piquero, Alberto Tesán, José Luis Rendueles, Juan Carlos Abril y Carlos Pardo.

En dicho ensayo portical se muestra, con la mayor claridad que he leído hasta la fecha, el mapa de la última poesía española: la generación de 1980, el grupo de poetas posterior a los llamados *novísimos*. Considera Villena que existen tres grandes tendencias (con sus internas variantes múltiples): los poetas de la *poesía de la experiencia* (también llamada figurativa o realista), los poetas que parten de la experiencia mental, que abundan en una *poesía metafísica* (también denominada *del silencio*) y, por último, un grupo más heterogéneo, que se autodenomina de la *diferencia* (Villena, 1997: 10-11). Hace también un panorama de las antologías que ha provocado la nueva generación (un fenómeno totalmente nuevo en el panorama crítico) (Villena, 1997: 12-19). Entra después a considerar la oportunidad de la denominación (*poesía de la experiencia*) del que juzga grupo dominante. Se remite a los orígenes de tal denominación en el libro de Robert Langbaum, editado en 1957 (y de reciente traducción al castellano: Langbaum, 1996), su importante relación con el poeta y la poesía de Jaime Gil de Biedma (quien lo citaba como texto fundamental en su concepción y práctica de la poesía), y contrasta las ideas expuestas por Langbaum con lo que hoy nosotros llamamos *poesía de la experiencia*, caracterizando esta última en sus aspectos de lenguaje, de concepción del verso, temas y demás (Vill-

na, 1997: 19-25). Más allá de la caracterización general de la *poesía de la experiencia*, Villena observa dos propensiones últimas que representan un desarrollo y un avance en esta línea: la poesía meditativa y la que utiliza el *realismo sucio* americano.

Si la manera más clásica de la *poesía de la experiencia* la representan Luis García Montero y Felipe Benítez Reyes, a la zaga van otros poetas que “han sentido la sensación de que debían buscar más o ir más lejos” (Villena, 1997: 27). Este deseo de avance no solo lo ve Villena en los poetas últimos de este grupo de la *poesía de la experiencia*, sino que también se ha dado desde el lado de la poesía más abstracta o metafísica, observando Villena una convergencia de los distintos poeta en esta línea de avance. Sucede con Carlos Marzal, Jorge Richmann, Concha García o Álvaro García. Pero aunque Villena observa el avance en unos cuantos poetas, existe todo un panorama de jóvenes poetas de la experiencia que se muestra como epígonos de sus maestros, continuadores del cliché de sus mayores: “mismos temas, mismo tono, misma métrica incluso, mismo estilo...” (Villena, 1997: 28).

Ante el epigonismo que viene caracterizando la poesía más joven, y una vez confirmada –según él– la hegemonía de la línea conocida como “poesía de la experiencia”, Villena se pregunta por el modo de salir del estancamiento a que está inevitablemente conduciendo la práctica de esa línea poética. Al inicial respeto que todo joven escritor suele sentir por la tradición y por sus inmediatos mayores, si el poeta es inquieto, tiene que seguirle la necesidad de buscar nuevos territorios. En el caso de los jóvenes poetas de la experiencia, dice Villena, que si bien podrían cambiar de registro poético –volverse surrealistas o irracionalistas–, lo lógico es “perseverar en su manera, pero yendo más lejos” (Villena, 1997: 28). A partir de ese momento Villena nos expone su tesis, su propuesta o su intuición (llamémosla como queramos), que podemos ya resumir como *ruptura desde dentro*. En realidad, un cambio sin ruptura.

Remitiéndose a la experiencia escrita de Wallace Stevens, quien en *Notas para una ficción suprema* muestra la substancial relación entre poesía y cambio (“It must change”), y de Roland Barthes, que en *El grado cero de la escritura* plantea el problema de la escritura sin tradición, Villena se coloca en la postura ecléctica que es el camino de unión entre la tradición, que está ahí siempre inevitablemente como referencia, y lo actual: “el autor está obligado (se siente obligado) a meter en la historia y en la tradición no sólo los problemas de su tiempo, sino la posibilidad de decir lo no dicho” (Villena, 1997: 29). Por tanto es inexcusable en todo escritor el intento de romper barreras. Incluso desde el desencanto para con las vanguardias de la llamada postmodernidad es necesario reivindicar el sentido de la novedad, y muy especialmente en poesía. “Si la postmodernidad –continúa diciendo Villena– hizo volver a los lenguajes de la tradición, al constatar el ocaso de lo moderno, el mismo impulso necesita recuperar ahora el sentido de la novedad como parte del concepto de tradición” (Villena, 1997: 29). La novedad baudelairiana como clave de todo el arte moderno. Siguiendo el vuelo de aquellos versos de Borges, “el poema es

inagotable/ Y se confunde con la suma de las criaturas/ Y no llegará jamás al último verso/ Y varía según los hombres”, Luis Antonio de Villena nos hace ver que “sin duda la poesía es eterna, pero el lenguaje –y sus maneras– puede y debe variar” (Villena, 1997: 30), que hay que distinguir entre el sentimiento actual y la sentimentalidad cultural y literaria, que no podemos rendirnos al prestigio de la retórica poética.

Después de reflexionar sobre la inevitable relación entre poesía y novedad, plantea la pregunta clave de su antología: “si uno pretende hoy ir más allá del cliché último de la *poesía de la experiencia*, ¿qué puede hacer?” (Villena, 1997: 31). Su respuesta, como ya adelantábamos, no es rupturista, no es una propuesta de cambio de modo, pues, como él mismo indicaba páginas atrás y ya queda reseñado, los poetas buscan perseverar en sus maneras poéticas. No es necesario cambiar de modo, “sino buscar diferencias e indagar distancias” (Villena, 1997: 31). A esto lo bautiza el propio Villena como “*el más allá realista*, es decir, buscar una poesía figurativa que amplíe o varíe el modo de la figuración” (Villena, 1997:31).

El sentimiento estético de Luis Antonio de Villena concuerda con el de los más prestigiosos pensadores de la estética moderna, desde Baudelaire, pasando por Benjamin y llegando a Bloom, quien en su último libro ya citado, planteando de nuevo una vieja obsesión suya, nos dice: “La originalidad es tanto el signo distintivo del gnosticismo histórico como de la literatura canónica occidental” (Bloom, 1997: 29). La relación entre creación literaria y originalidad como obsesión está igualmente presente en el estudio preliminar de la antología de Villena. El mecanismo de *originalidad* está relacionado en este caso con el *autor*, lo propio de la época en que estamos insertos, la de la “nostalgia del yo”. Pero, precisamente situados en esta perspectiva, son dos los problemas que se nos plantean. Ruptura y calidad poética no van necesariamente parejas, y por otra parte se nos plantea el problema de hasta qué punto el autor puede ser consciente de esa ruptura a la hora de escribir.

III. El problema de la lengua poética (la lengua poética de un tiempo y de un lugar) hemos visto que largamente la han centrado los teóricos y críticos de la literatura en los mecanismos llamados en conjunto *literariedad*. Naturalmente la *literariedad* se relacionaba con el efecto en el lector, pero lo que se atendía era exclusivamente a la descripción y al inventario procesual. Triunfaba el inmanentismo. Cuando el mismo problema se plantea como la relación entre *originalidad poética* y *poeta* (autor), nos preguntamos otras cosas. ¿Se manifiesta la inquietud del creador como un plan previo, totalmente consciente; o esos caminos nuevos le vienen impuestos desde dentro al escritor, es lo que distingue a un escritor verdadero de los demás?

Recordaré unas palabras de H. Broch, que se encuentran en su ensayo sobre Hofmannsthal:

“el auténtico artista no se preocupa de las necesidades de la época, pero percibe, sabe lo que ésta es y en dónde radica su novedad; y lo sabe gracias a una

visión intuitiva que puede definirse justamente como «sensibilidad para captar el espíritu de la época», esto significa que pese a la confusa pluralidad de incontables e insignificantes sucesos anónimos, en que se halla sumido y que, en su conjunto, forman y conforman la época en que vive, el artista es capaz de aprehender ésta como un todo [...] esto le está generalmente vedado al hombre medio (y con él al científico medio) lo mismo que al versado en arte sin espíritu” (Broch, 1974: 98).

Por eso, Broch considera que la obra de arte grande tiene su proyección verdadera en el *borde* de su época, cuando todos comprenden su alcance, conocida la época a la que pertenece ya en la distancia, como un todo que antes no fueron capaces de ver los que no eran el auténtico artista, los que carecían de su intuición. En cambio la obra de arte pequeña, pasajera, pero de éxito durante su época, generalmente se extingue en el *borde* de su época (Broch, 1974: 99).

Diré ante todo que estas palabras de Broch me imagino que podrían sustituirse por otras que defendieran todo lo contrario (frente a la visión intuitiva, la consciencia absoluta; porque posiblemente en la escritura nada sea intuición absoluta, nada consciencia absoluta), pero las traigo a colación porque me inquieta la idea de que un escritor se pueda plantear la obra simplemente como una búsqueda consciente, meditada, artesanal incluso de mecanismos originales. Creo que el planteamiento es un residuo vanguardista –o si se prefiere, clasicista; en ningún caso romántico–, del que de alguna manera Villena participa. Él no lo niega, pues considera emblemática la frase de Barthes “La modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible” (Villena, 1997: 29). Lo que plantea Villena en su estudio preliminar a la antología de esos diez poetas nuevos es precisamente una búsqueda, una búsqueda consciente para salir de la planicie del epigonismo. Una búsqueda de diferencias, una indagación de distancias con respecto a lo ya establecido, lo clásico del momento, lo asumido como poesía de la experiencia. Viniendo de Villena, la propuesta que hace a los jóvenes –se esté de acuerdo o no con el planteamiento de la búsqueda activa de una literatura distinta, la búsqueda activa de una novedad que garantice el futuro poético del autor–, no se debe echar en saco roto, precisamente por venir de quien viene. Villena es uno de los poetas actuales cuyas intuiciones de modernidad siempre han funcionado muy bien. Pero son precisamente eso, intuiciones suyas (prefiero decir *intuiciones* a *búsquedas*, porque eso precisamente creo que son sus hallazgos poéticos). Quizás si él fuera uno de esos nuevos y jóvenes poetas de la experiencia sabría encontrar *el más allá realista*. Pero puede que la clave esté en que él sí es un gran poeta: haya nacido antes, con el venecianismo, de igual manera que si hubiera nacido ahora, con lo que corresponda (llámese *el más allá realista*); así que entonces tendremos que volver a darle la razón a Broch: el logro poético (y con él su modernidad) pasa por la autenticidad artística.

Yo no sé si la propuesta de Villena funcionará para otros. Él dice verla ya realizada en algunos poetas, como en Luis García Montero o en Carlos Marzal,

que son poetas ya hechos. Pero precisamente el último de ellos comentaba al respecto en una reciente reseña al libro de Villena:

“[...] tengo la sospecha de que concede demasiada importancia al hecho de la ruptura (un criterio que pertenece más a la historia literaria [...] que a la literatura, y que no garantiza la calidad poética). Y segundo, que, por ahora, las obras literariamente más conseguidas de esa ruptura –como el mismo Villena apunta– se deben a la evolución natural de algunos de los llamados poetas de la experiencia” (Marzal, 1997: 14).

No participa al parecer Marzal de la búsqueda activa de un cambio. Esa evolución natural de la que habla tiene mucha relación con las intuiciones y aprehensiones artísticas a las que se refiere Broch. El verdadero artista tiene un mecanismo especial que le muestra el norte de la creación. Le hace dar con el lenguaje de su época y salir de él cuando lo trillado pide nuevos modos. Pero todo surge de las entrañas. Posiblemente la generosidad de Villena lo haga compartir su propio resorte interior, su bombilla iluminada, con los más jóvenes. Pero si en esos más jóvenes no hay lo que tiene que haber, difícilmente las propuestas de Villena van a funcionar. E insisto en que son propuestas de él, más que realidades hechas y derechas, porque en los antologados cuesta trabajo ver lo que en el ensayo preliminar se anuncia. Lo cual, me apresuro a decir, no va en detrimento del propio antólogo.

Aún al hilo de las palabras de Marzal, quisiera meditar un momento sobre la originalidad y su relación con la calidad poética, algo que parece darse por sentado en más ocasiones de las que se debiera. Recordaré ahora unas palabras de M. Eliade:

“Conozco a bastantes autores menores que son totalmente originales; por ello no son más grandes; divierten, sorprenden, arrebatan, y eso es todo. La originalidad tiene siempre algo de «fabricado», de exterior y de un poco hostil” (Eliade, 1993: 147).

IV. En los poetas de la antología hay rasgos de novedad variados y no en la línea necesariamente propuesta por Luis Antonio de Villena. Estos rasgos a veces parecen nacer del poeta, de sus entrañas, constituyendo su voz, su individualidad (aunque todo está demasiado en ciernes en estos nombres) y otras veces surgen de un evidente proponérselo, de un esfuerzo por ocupar un puesto en la larga lista de poetas de final de siglo. Ángel Paniagua es el joven donde queda más de manifiesto la voluntad de cambio y el angustioso fracaso reiterado, la duda ante la pregunta de si es buen camino forzar las cosas, cuando se siente el peso del entorno obligando a buscar nuevos modos si es que se quiere tener un puesto en la literatura. Ante la pregunta de uno de sus mayores, este joven medita (el poema se titula *La pregunta del poeta*):

“¿Ya has cambiado?, me dice, y sólo puedo  
mirar sin responderle, sin apenas

comprender que me habla del lenguaje  
 gastado ya, vacío y solipsista:  
*vuestros libros son todos tan iguales...*  
*Esa inercia que mide vuestros versos*  
*debería llevaros a las coces*  
*y al grito, alguna histeria que haga caldo*  
*pasado estas nostalgias narcisistas,*  
*estas melancolías machadianas*  
*que llevamos un siglo repitiendo.*  
*¿De verdad pensáis que este mundo*  
*se parece al que vieron vuestros padres,*  
*al que ayer noche daba boqueadas*  
*a la orilla de un río de agua sucia?"* (Villena, 1997: 89).

Un poeta mayor al parecer –que podría ser incluso el antólogo (por ciertos rasgos de concomitancia con el ensayo preliminar de la antología) o que podría ser también una voz (dialéctica) que en el poema resume todo el pensamiento sobre poesía del entorno del joven poeta, en cualquier caso una voz exterior– le pregunta si ha cambiado, le echa en cara la monotonía, la inercia, la gastada sensibilidad de la poesía juvenil, la falta de adaptación del poema al mundo en que se vive. El joven dice una y otra vez: “sólo puedo mirar sin responder”. Pero va dándole al magín, imaginando lo que debe hacer. Entra pues al juego, siente la zozobra. Se fabrica en la mente los referentes descriptivos de “un nuevo paisaje”, la necesidad de inocular “a las eternas meditaciones solitarias/ sobre el tiempo, la muerte y el futuro” la “vacuna / del habla cotidiana” (Villena, 1997: 90). Es decir, los dos caminos que Villena propone en el prólogo, la metafísica y el lenguaje cotidiano. Sin duda este poeta es el más fiel a la propuesta de su maestro de ceremonias poético. Los resultados están por ver.

En otros de los antologados no observo esta angustia. Hay ciertos rasgos de novedad pero parecen ser hallazgos personales, quiero decir impuestos por su propia personalidad poética, en la mayoría de los casos aún consolidándose. Imágenes minerales, angustia existencial con tonos actuales, simbolismo que todavía funciona, paralelismos que conservan su magia de otrora.

En los poemas de Álvaro García, donde se puede observar cierta reflexión metafísica (*Situación, La razón*) y también cierto cotidianismo vital (*Situación*), coherentes con las líneas propuestas por Villena, donde mejor se ve el poeta es, sin embargo, en el uso novedoso de ciertos tópicos (*El mar*), en la inteligente armonización de lenguaje y temática, como sucede en *Jardín en la ciudad*, donde la magnificencia léxica es inherente al tema elegido. Pero quiero destacar especialmente el gusto de este joven poeta por la imagen mineral, un rasgo muy suyo, muy personal. El mejor ejemplo para mí a este respecto es *Regreso*, posiblemente el mejor poema de entre los inéditos de tan breve antología.

En Lorenzo Plana resulta destacable como rasgo poético personal la interesante estructuración de muchos poemas recuperando la tradición de las estructuras paralelísticas (*La soledad, Lolita*). En el caso de Luis Muñoz, que se considera a sí mismo dentro de la tradición simbolista, cierto irracionalismo

moderado marca con mucha personalidad sus versos. Pondré un ejemplo del poema *David Hockney*:

“Y descubre que el hombre une fuerza y dulzura,  
que un modelo desvela un reverso evidente,  
que un jarrón se concentra como clave de un cuarto,  
que algunas carreteras se parecen al modo  
sorpresivo y taimado en que llega el placer  
o que un perro dormido nos prepara sus sueños” (Villena, 1997: 127).

Tampoco le es ajeno un uso repetitivo del verso para articular sólidamente el poema, como sucede con “los versos del color de la ceniza” en *Paul Verlaine*. Respecto a Juan Bonilla, uno de los más personales (iba a decir poeta, pero diré animal literario), su poesía es un ejercicio y arte de ingenio. Poesía inteligente de periodista y mucho más, sin duda nos salva de la tan censurada monotonía poética de este final de siglo.

Quizás entre las más interesantes de las muestras poéticas de esta antología debería destacar la de José Luis Piquero, una angustia existencial con tonos muy actuales y considerables logros. En *Noches a solas con los amigos de antes* la fórmula simbolista de la visita de los fantasmas se trata con una modernidad extraordinaria y con eficacia. El broche final levanta mucho más el poema. En *La vida de las moscas* hay una tensión espléndida entre título y desarrollo poético<sup>2</sup>. Están muy bien integrados los elementos humorísticos. Igualmente quisiera destacar el poema de título cavafiano *Días de 1988 y 1989*.

En todos estos poetas, los más notables de la antología en el momento en que se muestra su actividad creadora, creo que más que verse un avance en la línea de la *poesía de la experiencia* por el doble camino de la poesía metafísica y el realismo expresivo, cotidiano, sucio –aspectos que desde luego no dejan de estar en casi todos, como un ingrediente más de su poesía–, lo que vemos es una serie de rasgos no generacionales sino de construcción de su individualidad. Y lo que más me ha interesado en su lectura ha sido encontrar esos rasgos individualizadores, los que pueden convertirlos en voces poéticas consolidadas. Y me ha resultado de menor interés ver sus rasgos comunes, generacionales. Quizás porque, si realmente queremos una nueva pléyade de poetas sólidos, lo primero es que se constituyan como individualidades y luego veremos sus concomitancias desde el estudio historiográfico o crítico de su obra. Obra del nuevo poeta es hacerse individuo poeta, obra de los cronistas de la literatura será arracimarlo con otros de su tiempo. Salvo en las viejas vanguardias donde el manifiesto era previo, creo que en poesía el orden es ese otro.

<sup>2</sup> No se si el poeta sabe que el príncipe de los demonios del Nuevo Testamento y el segundo de Satán en *El Paraíso perdido* de Milton es Belcebú, que en hebreo quiere decir -señor de las moscas-.

V. La antología de Luis Antonio de Villena no corresponde, sin embargo, al tipo de la antología de crónica, que es la más habitual en nuestra literatura. Esas antologías de períodos terminados, de nombres consagrados, son las hijas habituales de los historiadores o de los críticos de la literatura. Esta antología de Villena, que no es la primera que realiza<sup>3</sup>, pero que me parece la más audaz, es una antología de riesgo, en la que apuesta. Existen pocos casos en nuestra historia literaria en la que se apueste por una nueva generación (aunque esta última ha despertado, lo que es novedad, el interés de múltiples antólogos). Sin duda en la mente de todos está la famosa antología de Castellet. Pero lo que destaca en esta ocasión es que un poeta de renombre, como Luis Antonio de Villena, se embarque (¿qué necesidad tenía?) en esta empresa del riesgo. Quizás porque sólo un buen olfato poético puede permitírsele con cierta garantía de éxito. (Pese a las inevitables sorpresas, que siempre llevará consigo la apuesta hecha en el quebradizo y delicado tránsito de la escritura poética en formación).

Caracterizada como una antología especial, quiero todavía corroborar, antes de dar por terminado este trabajo, la atención que este tipo de libros despierta en la actualidad entre teóricos y críticos de la literatura.

Sólo una actitud de "nostalgia del yo", como he llamado a lo largo de estas páginas al actual periodo de la reflexión literaria, permite un planteamiento de la *originalidad* poética desde la preocupación creadora del poeta, desde las preguntas que el propio poeta se hace respecto a las posibilidades de su escritura, y no como análisis de textos para ver el conjunto de sus peculiaridades, su *literariedad*. Este reciente y renovado protagonismo del yo (del autor y del lector) en el esquema del hecho literario nos hace acercarnos, a quienes somos teóricos y críticos de la literatura, con nuevo interés, a las reflexiones que hacen los propios autores en torno a la creación: a las poéticas de los poetas<sup>4</sup>. Durante el tiempo en que el inmanentismo imperó, los poetas que se interesaban por la crítica en realidad se convertían en profesionales. Pensemos en Dámaso Alonso. Hoy, libros como el de Villena, nos permiten ver que el autor desde su propio ámbito muestra a los teóricos y críticos de la literatura otros problemas (la angustia de la novedad, la inconsciencia del mecanismo creador, la escritura como plan previo) que durante décadas habían quedado soslayados.

<sup>3</sup> Previamente le debemos a este poeta las antologías *Postnovísimos* (Madrid, Visor, 1986) y *Fin de Siglo. (El sesgo clásico en la última poesía española)*. (Madrid, Visor, 1992).

<sup>4</sup> Me viene interesando este tema desde hace tiempo. Cf. mi trabajo "Las poéticas de los poetas. (Textos de reflexión poética en la Italia de la postguerra)", *Arrecife*, n.º 38-39, invierno 1996, pp. 127-141.

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- BLOOM, H., *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- BROCH, H., "Hofmannsthal y su tiempo", en *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, 1974.
- CHKLOVSKI, V., "L'art comme procédé", en T. Todorov, *Théorie de la Littérature*, París, Seuil, 1965.
- EIKENBAUM, B., "La théorie de la «méthode formelle»", en T. Todorov, *Théorie de la Littérature*, París, Seuil, 1965.
- ELIADE, M., "Originalité et authenticité", en *Océanographie*, París, L'Herne, 1993.
- FOUCAULT, M., "A propósito de *Las palabras y las cosas*", en M. Foucault, *Saber y verdad*, Madrid, La Piqueta, 1991.
- GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973.
- LANGBAUM, R., *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, Granada, Comares, 1996.
- MARZAL, C., "Diez jóvenes poetas españoles. Luis Antonio de Villena halla una ruptura dentro de la poesía de la experiencia", *La Esfera*, revista cultural de *El Mundo*, 17 de mayo de 1997, p. 14.
- POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- PUJANTE, D., *Mímesis y siglo XX. (Formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, y poética de lo imaginario)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- VILLENA, L. A. de, *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.

VILLENA, L. A. de, *Fin de Siglo. (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor, 1992.

VILLENA, L. A. de, "Tradición y renovación en la poesía española última", en *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, Valencia, Pre-Textos, 1997.