



---

# **Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA  
Y LITERATURA COMPARADA**

**MÁSTER EN LITERATURA ESPAÑOLA Y ESTUDIOS LITERARIOS EN  
RELACIÓN CON LAS ARTES**

**“LA TIRANÍA IMPÚDICA Y TERRIBLE DE UNA BELLEZA IMPURA”: UNA  
APROXIMACIÓN A LA POESÍA JOVEN ACTUAL. CORRIENTES POÉTICAS Y LA  
CONSTELACIÓN DE MAREMÁGNUM**

**JUAN ÁLVAREZ IGLESIAS**

**Tutores académicos: JAVIER ALONSO PRIETO Y SARA MOLPECERES ARNÁINZ**

**Valladolid, 19 de septiembre de 2025**

## ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Introducción.....</b>  | <b>4</b>  |
| <b>1.1. Objetivos .....</b>  | <b>4</b>  |
| <b>1.2. Marco teórico y metodología .....</b>  | <b>4</b>  |
| <b>2. Cartografía de las tendencias poéticas actuales .....</b>                                    | <b>15</b> |
| <b>2.1. Nuevo clasicismo.....</b>  | <b>23</b> |
| <b>2.2. Experimentalismo.....</b>  | <b>30</b> |
| <b>2.3. ¿Poesía neocursi y/o poesía queer? .....</b>   | <b>34</b> |
| <b>2.4. Nuevas y viejas tendencias de la poesía .....</b>  | <b>41</b> |
| <b>a) Poesía de lo insólito .....</b>  | <b>41</b> |
| <b>b) Poesía corporalista .....</b>  | <b>45</b> |
| <b>c) Poesía de la conciencia crítica .....</b>  | <b>47</b> |
| <b>d) Realismo tradicional o Nuevo Realismo.....</b>   | <b>50</b> |
| <b>3. La constelación de Maremágnum: un estudio de caso.....</b>                                   | <b>51</b> |
| <b>3.1. La superación del método de las generaciones: hacia las constelaciones literarias.....</b> | <b>51</b> |
| <b>3.2. Génesis de la constelación de Maremágnum: historia íntima, revistas y afinidades.....</b>  | <b>55</b> |
| <b>3.3. <i>La vida por delante</i>: del manifiesto a la práctica.....</b>                          | <b>65</b> |
| <b>a) <i>La vida por delante</i> y la otra sentimentalidad .....</b>                               | <b>68</b> |
| <b>b) <i>Saecli Incommoda</i>: praxis de un manifiesto .....</b>                                   | <b>81</b> |
| <b>4. Conclusiones .....</b>   | <b>87</b> |

|  |    |
|--|----|
| <b>5. Bibliografía .....</b>                     | 90 |
| <b>5.1. Bibliografía primaria .....</b>          | 90 |
| a) <b>Obras literarias.....</b>                  | 90 |
| b) <b>Antologías poéticas .....</b>              | 92 |
| <b>5.2. Bibliografía secundaria.....</b>         | 93 |
| <b>6. Anexo: <i>La vida por delante</i>.....</b> | 99 |

## 1. Introducción

### 1.1. Objetivos

El presente trabajo pretende aproximarse a la poesía del siglo XXI desde una perspectiva sistémica. Se ofrecerá una tipología panorámica de las diversas tendencias que marcan los caminos de la creación en la literatura española de la actualidad. En este sentido, comprender la importancia de las antologías y su funcionamiento es un paso fundamental en el proceso de análisis. Además, partiendo de la teoría del canon y el método de las constelaciones, se estudiará la de Maremágnum, compuesta por autores nacidos en la última década del siglo XX, para comprender las dinámicas internas en las corrientes líricas actuales.

La pretensión, pues, no es abarcar todo el panorama poético español, que sería un objeto de estudio demasiado amplio, sino el polisistema literario que se ha forjado en torno a la generación precaria, es decir, los nacidos entre 1985 y el año 2000, aunque las fechas podrían variar bastante. Desde el enfoque de los polisistemas se pretende, por tanto, describir los sistemas, manifestados en repertorios que, a su vez, están simbolizados por una propuesta de canon, que compiten entre sí en el momento actual. En este sentido, es preciso estudiar un sistema específico y bien delimitado como es la constelación Maremágnum. Se inserta plenamente en una de las tendencias estéticas más sólidas, como el Nuevo Clasicismo, y cómo su desarrollo explica las relaciones socio-literarias que han establecido los productores entre sí. Entendemos, por tanto, que las instituciones, el mercado, los productores y consumidores, los repertorios y las relaciones que configuran cada elemento respecto a los demás no son extraliterarios, sino extratextuales, esto es: no son ajenos al fenómeno literario, pero están fuera del texto, aunque influyan de manera decisiva en él.

### 1.2. Marco teórico y metodología

Cualquier estudio teórico que pretenda plantear una explicación de la poesía actual escrita por los autores jóvenes debe partir de las teorías sistémicas que “entienden la literatura como un sistema socio-cultural y un fenómeno de carácter comunicativo que se define de manera funcional, es decir, a través de las relaciones establecidas entre los factores interdependientes que conforman el sistema” (Iglesias Santos 1994: 309). La noción de sistema y de estructura es, en la práctica, idéntica, como ocurre en la distinción terminológica entre sistema y polisistema (Iglesias Santos 1994: 330). En cualquier caso, la Teoría de los Polisistemas entiende la cultura como todo fenómeno socio-semiótico, en un planteamiento similar al de Lotman (1999: 41), aunque sin profundizar en la naturaleza estructural de la cultura

como analogía con la lengua. A las establecidas instancias de emisor, mensaje y receptor se propone un estudio de otras tanto o más determinantes como son las instituciones, el mercado y el repertorio. Los tradicionales escritor, lector y texto pasan a denominarse productor, consumidor y producto, respectivamente.

En primer lugar, es fundamental la noción de repertorio que Even-Zohar define como “un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o, en otras palabras, su producción y su consumo” (1999a: 31), es decir, en una cultura un repertorio contiene los elementos necesarios para entender la semiosfera cultural concreta (Lotman 1999). Distingue dos tipos: un **repertorio activo**, que responde a la operación activa de construcción del mismo, siendo entonces un conjunto de *habitus* interpretados como “estrategias de acción” (Swidler citado en Even-Zohar 1999a: 31-32); y un **repertorio pasivo**, que corresponde a una operación pasiva de consumo del mismo, siendo la forma de interpretar la realidad por medio de los elementos contenidos en este (Even-Zohar 1999a: 32). Es necesario, en este punto, detenernos en el concepto de *habitus*, que Bourdieu define de la siguiente manera:

El *habitus* es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasmamiento (*principium divisionis*) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus*—la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasmables y la capacidad de diferenciar y apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)—donde se constituye el *mundo social representado*, es decir, el *espacio de los estilos de vida* (Bourdieu 2024: 200).

El sociólogo francés entiende el *hábitus* “como fórmula generadora que permite justificar simultáneamente las prácticas y los productos enclasmables, y los juicios, a su vez enclasmados, que constituyen a estas prácticas y a estas obras en un sistema de *signos* distintivos”, por lo que el *habitus* “realiza una aplicación sistemática y universal [...] de la necesidad inherente a las condiciones de aprendizaje”, es decir, está sujeto a unas coordenadas socio-históricas muy particulares y que son aprehendidas: “es lo que hace que el conjunto de las prácticas de un agente [...] sean a la vez sistemáticas, porque son producto de la aplicación de idénticos esquemas [...] y sistemáticamente distintas de las prácticas constitutivas de otro estilo de vida”, de modo que “unas condiciones de existencia diferentes producen *habitus* diferentes” (2024: 200). En este sentido, destaca el papel que el *habitus* tiene como estructurador social,

puesto que esas prácticas<sup>1</sup> que genera son las que propician el enclasmamiento, pero en palabras del filósofo:

el *habitus* es también estructura estructurada: el principio de división en clases lógicas que organiza la percepción del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales. Cada condición está definida, de modo inseparable, por sus propiedades intrínsecas y por las propiedades relacionales que debe a su posición en el sistema de condiciones, que es también un sistema de diferencias, [...] por todo lo que la distingue de todo lo que uno no es y en particular de todo aquello que se opone: la identidad social se define y se afirma en la diferencia (2024: 201).

Por tanto, toda la estructura del sistema de condiciones “se encuentra inscrita en las disposiciones” porque “se realiza en la experiencia de una condición que ocupa una posición determinada en esta estructura (2024: 201-202). Condiciones como la pobreza o la riqueza “tienden a imponerse como los principios fundamentales de estructuración de las prácticas y de la percepción de las prácticas”, el *habitus* toma estas diferencias de condición y las subsume en “las diferencias entre unas prácticas y de la percepción de las prácticas enclasadas y enclasantes” que devienen en ser “objetivamente atribuidos a estas y tienden por consiguiente a percibirlas como naturales” (2024: 202).

Por último, el *habitus* es un “principio unificador y generador de todas las prácticas” y el gusto es “la fórmula generadora que se encuentra en la base del estilo de vida” (2024: 203). El gusto se constituye como un “operador práctico de la transmutación de las cosas en signos distintos y distintivos, de las distribuciones continuas en oposiciones discontinuas: el gusto hace a las diferencias inscritas en el *orden físico* de los cuerpos penetrar en el *orden simbólico* de las distinciones significantes (2024: 204). En síntesis, el concepto de Bourdieu podría resumirse en los siguientes términos:

El *habitus* vendría a ser la historia empírica de cómo ciertas configuraciones y «juegos» de los agentes le ofrecieron ganancia o pérdida de capital. [...] el *habitus* no es un hábito, sino más bien, se debe entender en cuanta la relación dinámica entre un campo y los diversos capitales [...], porque ofrecen una explicación de cómo los agentes se mueven para conseguirlos en términos prácticos (Vargas Huanca 2021: 329-330).

Es importante recalcar que no hay un solo *Zeitgeist* en ninguna sincronía; aunque algunos sistemas sean dominantes y hayan pasado a la historia como representativos, no implica que sean los únicos. Así, en el panorama poético actual, respecto a los jóvenes, a cada corriente

---

<sup>1</sup> Respecto de las prácticas en relación con el *habitus* y estrechamente ligado a su teoría de la acción, dice Bourdieu: “las prácticas que engendran los distintos *habitus* se presentan como unas configuraciones sistemáticas de propiedades que expresan las diferencias objetivamente inscritas en las condiciones de existencia bajo la forma de sistemas de variaciones diferenciales que, percibidas por unos agentes dotados de los necesarios esquemas de percepción y de apreciación para descubrir, interpretar y evaluar en ellos las características pertinentes, funcionan como estilos de vida” (Bourdieu 2024: 200-201)

estética que describiremos (Nuevo Clasicismo, Neocursilería, Corporalismo, Nuevo Realismo, poesía de lo insólito, poesía de la conciencia crítica...) le corresponde un *habitus*, por lo menos en la esfera teórica, pues al descender a la *praxis* asistimos a que Corporalismo, Neocursilería, Nuevo Clasicismo y poesía de la conciencia crítica son las tendencias que más se corresponden tanto en la práctica como en la teoría con un *habitus* en sentido estricto.

Retomando la cuestión de los repertorios en la Teoría de los Polisistemas, es necesario compartir el repertorio o, al menos, una parte de él para poder comprender sus producciones, para lo que necesita estar legitimado y disponible, condiciones determinadas por las instituciones y el mercado, por lo que el repertorio en sí mismo no permite la interpretación de una cultura, sino que está estrechamente ligado al resto de factores (Even-Zohar 1999a: 32-33). En este sentido, es evidente que hay un repertorio dominante y otros marginales que pugnan por desplazarse hacia el centro, porque el dominante hace inoperantes al resto. Esta concepción un tanto darwinista de la cultura puede matizarse con el concepto de repertorios alternativos de los que hacen uso determinados grupos sociales con absoluta operatividad (Even-Zohar 1999a: 33). Habría mucho que matizar esta propuesta, dado que sería conveniente hablar de varios repertorios dominantes en competencia directa y otros repertorios marginales que interfieren en ellos modificando ciertos constituyentes. Por ejemplo, en la poesía actual existe una importante competencia entre el repertorio de la poesía pop tardoadolescente, que se explicará más adelante, basado en una serie de creencias en el componente sentimental y romántico—que no cursi—de la poesía, frente al repertorio realista que, desde diferentes estéticas, reelabora la tradición hispánica de raigambre petrarquista y neorromántica. En paralelo, poco a poco un repertorio queer interfiere en ambos aumentando el espectro de representación identitaria y literaria. El premio Espasa de 2022 a Ángelo Néstore es prueba de cómo se han adaptado los repertorios a las demandas de los consumidores. Even-Zohar (1999a: 40-41) había comprendido que estos repertorios no solo se formaban de manera espontánea y anónima, sino que individuos concretos actuaban conscientemente para operar cambios en los repertorios, instituciones mediante.

Por otra parte, el producto se entiende como “cualquier realización de un conjunto de signos y/o materiales, incluyendo un comportamiento determinado”, por lo que “[n]o pueden construirse productos sin un repertorio” (Even-Zohar 1999a: 43). En un extremo del circuito cultural, el productor no se denomina “autor” no por capricho, sino porque produce, “operando activamente en el repertorio, productos bien repetitivos o bien «nuevos»” (Even-Zohar 1999a: 46). En efecto, el producto no tiene por qué estar acabado y puede ser un modelo, que pueden

producirse de forma directa, mediante la selección de elementos para un repertorio potencial, o indirecta, mediante la extracción y decantación de elementos en un producto terminado (Even-Zohar 1999a: 47). Advierte el teórico israelí que un solo productor no tiene ningún impacto en la cultura, pero ciertos productores más innovadores sí pueden agruparse en torno a un colectivo afin que pudieran ser aceptados como proveedores efectivos o potenciales de nuevos elementos para el repertorio. En el otro extremo, el consumidor “es un individuo que utiliza un producto ya realizado operando pasivamente con el repertorio”, identificando relaciones entre producto y repertorio (Even-Zohar 1999a: 48). El conjunto de consumidores “no consiste en una mera suma de individuos, sino que se trata de una red relacional de poder capaz de determinar la suerte de un producto” (Even-Zohar 1999a: 49). Implícitamente el teórico israelí pone de manifiesto que no solo el mercado determina el consumo, sino que los propios consumidores modulan el mercado, influyendo igual que las instituciones o los repertorios. Entonces, Even-Zohar define el mercado como

el conjunto de factores implicados en la producción y la venta del repertorio cultural, con lo que promueve determinados tipos de consumo. [...], el mercado media entre el intento de un productor de crear un producto y las posibilidades de que tal producto alcance satisfactoriamente un objetivo [...]. Sin la existencia del mercado no habría lugar donde pudiese desenvolverse el repertorio cultural (Even-Zohar 1999a: 51).

Por último, una institución es “el conjunto de factores implicados en el control de la cultura. La institución regula las normas, sancionando algunas y rechazando otras. También remunera y reprime a productores y agentes” (Even-Zohar 1999a: 49). Tienden a identificarse las funciones de la institución y el mercado (Even-Zohar 1999a: 52), pero las instituciones toman decisiones que se prolongan en mayor medida en el tiempo (Even-Zohar 1999a: 49). Desde esta observación es posible llegar a concluir que las instituciones, a largo plazo, tienen un peso más importante en la determinación de los repertorios dominantes, pues, entre otras actividades, “pueden también proporcionar apoyo a aquellos productores implicados en la *creación de repertorios*” (Even-Zohar 1999a: 50). Esta circunstancia explica los encarnizados enfrentamientos que hubo, hay y habrá por controlar las instituciones, pese a que sea un factor más y sea interdependiente del resto (Even-Zohar 1999a: 50-51). No obstante, existe la planificación cultural, que no solo interfiere en el repertorio, sino especialmente en el resto de factores, pudiendo legitimar repertorios o “transformar *inventarios* no estructurados en *repertorios estructurados*” (Even-Zohar 1999b: 77), para cuya “puesta en práctica de la planificación cultural exige por tanto capacidad de venta, propaganda y publicidad” (Even-Zohar 1999b: 90) Un aspecto clave es la cohesión social, en la que juega un papel fundamental la disponibilidad (Even-Zohar 1999b: 80), que ya se mencionó al desarrollar el concepto de

repertorio y en la que las instituciones son determinantes. Los *mass media* o el Ministerio de Cultura son algunos ejemplos de instituciones, entre las que también contaría a las editoriales.

Los premios literarios suponen un puente entre editoriales e instituciones políticas. Tradicionalmente, estos y las antologías han sido los dos mecanismos de legitimación y canonización más habituales en la historia reciente. Perdida la relevancia social de las antologías, los premios se han posicionado como la opción por excelencia, pero también han despertado, paulatinamente, mayores recelos. Algunos de los intelectuales más reconocidos de nuestro tiempo, como Constantino Bértolo apuntan a que

el premio literario erosiona y corrompe la composición moral del campo literario introduciendo, por un lado, el fraude, el cohecho, la prevaricación, la malversación de fondos públicos, el amaño sibilino y la trampa premeditada; y por otro, la codicia, la envidia, el robo, el contrabando o la falsedad (Bértolo 2024: 40-41).

El peligro de los premios reside tanto en lo que se premia, que tiende a reafirmar la ideología dominante, como en lo que no se premia, que queda invisibilizado y dificulta la llegada al consumidor. Desde un punto de vista más ontológico, “[l]os premios pervierten la obra artística porque la degradan de la *praxis* a la *poiesis*” (Albi 2025: 59), es decir, la literatura no es un fin en sí mismo, con una trascendencia más allá del gesto, sino un medio para alcanzar un objetivo, esto es, privilegios sociales, económicos, políticos... Y, así, los premios, según ha descrito Martín Rodríguez-Gaona, solo

benefician fundamentalmente a propuestas conservadoras, comerciales y masivas [...]. Es decir, [...], las autoridades han decidido dar prioridad a la literatura en función de una imagen institucional, consolidando la hegemonía de la cultura del evento, la cual representa una modernización fallida: la cultura reducida al usufructo del espacio público y la mercantilización o la ruptura de los vínculos sociales (Rodríguez-Gaona 2023: 60).

No obstante, la falta de concreción o las meras insinuaciones maliciosas de los críticos no ayudan a resolver el problema de qué premios siguen manteniendo su estatuto inicial y cuáles han sucumbido a las dinámicas de mercado. Entre los poco fiables encontramos la práctica totalidad de los premios publicados por Visor, desde el Jaime Gil de Biedma al Loewe, o el premio Espasa, cuya concesión es una condena estética y un premio al número de seguidores en redes sociales.

El ejemplo contrario es la editorial Hiperión, cuyos premios de poesía joven son una verdadera cantera del futuro canon poético: por un lado, el Antonio Carvajal, entre cuyas ganadoras se cuenta la ilustre Rosa Berbel y, por otro, el Tino Barriuso, en cuyas siete ediciones ha descubierto al panorama nacional una serie de nombres que están en proceso de

consolidación. Es el caso de Rodrigo García Marina o Juan Gallego Benot, por no contar a María Paz Otero, ganadora con posterioridad del premio Adonáis. Si para Moyano (2022: 28) el premio Hiperión es de interés, desde un punto de vista objetivo, está resultando demasiado desigual en sus premiados. Cuenta con geniales descubrimientos como Ángelo Néstore, Carlos Catena, Rocío Acebal, Lorenzo Roal o Jorge Villalobos y, a la vez, con desaciertos desconcertantes como Begoña M. Rueda, Omar Fonollosa o Nicolás Mateos Frühbeck. Otro acierto de Moyano (2022: 28) es señalar el Grande Aguirre, cuya nómina de premiados es una imprescindible radiografía de la lírica de sensibilidad experimentalista. Me gustaría poner de relieve la calidad del premio Emilio Prados, publicado por la editorial Pre-Textos, que, sobre todo desde 2019 no ha habido una edición en la que el jurado no consagrara o descubriera una voz por lo menos sugerente del panorama poético joven.

Por desgracia, algunos premios, dado su escaso recorrido no pueden todavía juzgarse de manera ecuánime: el premio Letraversal, el Pablo García Baena (segunda época) o el Fundación Monteleón (tercera época). Caso aparte es el premio Adonáis que, si bien es cierto que en la última década ha vuelto a ganar algo de relevancia (Fernández Martínez 2021: 92), es una sombra de lo que fue y sus premiados no se incorporan de manera indiscutible al canon, como ocurriera en el pasado siglo.

Con la Teoría de los Polisistemas delimitada, podemos centrarnos en la cuestión del canon. Las polémicas académicas desatadas por el surgimiento de la teoría del canon literario en el entorno norteamericano (Pozuelo Yvancos 1995: 3-18) han difuminado parte de sus muchas contribuciones. Empezando por una definición más allá de la tradicional selección de textos, hay quien ha propuesto definirlo como “un corpus *inquebrantable* de modelos y de ejemplos legitimados, transmitidos y preservados durante generaciones como un «almacén» o «programa» de larga duración para el futuro” lo que deviene en un “sentido de «objetivación»”, constituyéndose en “un factor de *uniformidad que resiste* a las infinitas luchas de ideologías rivales que compiten por imponer su dominio cultural” (Sheffy 1999: 130).

La ideología rodea todo el campo cultural, pero la ideología dominante es invisible, actúa como morfema no marcado, universal, frente a las ideologías marginales que son señaladas como tal. Žižek, en relación con el fetichismo de la mercancía, explica el funcionamiento de la ilusión “posideológica”, en la que opera la invisibilización de la ideología dominante:

Si nuestro concepto de ideología sigue siendo el clásico, en el que la ilusión se sitúa en el conocimiento, entonces la sociedad actual ha de parecer posideológica: la ideología que

prevalece es la del cinismo; no toma las proposiciones ideológicas en serio. El nivel fundamental de la ideología, sin embargo, no es el de una ilusión que enmascare el estado real de las cosas, sino el de una fantasía (inconsciente) que estructura nuestra propia realidad social. Y en este nivel, estamos, claro está, lejos de ser una sociedad posideológica. La distancia cínica es sólo un camino—uno de muchos—para cegarnos al poder estructurante de la fantasía ideológica: aun cuando no tomemos las cosas en serio, aun cuando mantengamos una distancia irónica, aun así, lo hacemos (Žižek 2003: 61).

En este sentido, Žižek (2003: 61) señala que, de estar en una sociedad posideológica, estaríamos ante posicionamientos sin ilusiones—es decir, siendo conscientes de ese posicionamiento—, pero no es que lo sepan, sino que hacen como que no lo saben, de forma que se mantenga la ilusión en las acciones. Como una de todas las acciones humanas, enmarcada en una cultura concreta, la literatura no escapa a su naturaleza ideológica. No en vano, Eagleton defiende que

si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones, que constituyeron el meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política. La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a ese orden social. [...]. Mi tesis, sin embargo, es que lo estético, entendido en cierto modo, también proporciona un poderoso e inusual desafío y una alternativa a estas formas ideológicas dominantes, razón por la cual se revela como un fenómeno eminentemente contradictorio (Eagleton 2011: 53-54).

La literatura, por tanto, no solo vehicula representaciones que afirman la ideología dominante, sino que pueden contener críticas a la misma o propuestas alternativas con una marcada ideología marginal. Si hablamos de la situación actual, encontramos que los discursos de los autores experimentalistas son un desafío constante a la ideología predominante. Sin embargo, en algunas corrientes no resulta tan fácil delinear una tendencia ideológica, como ocurre en el Nuevo Clasicismo, tal y como se comentará en el apartado correspondiente. Todo este excuso tiene que ver con la teoría del canon en tanto en cuanto que la problemática no reside tanto en qué se lee, sino en cómo se lee (Harris 1998: 56). Entonces, los múltiples cánones que están en competición constante (Harris 1998: 59) están intentando definir no una lista de autores, como se desprende de la lectura de *El Canon Occidental* (1994) de Harold Bloom, sino una serie de operaciones de lectura condicionadas por unas determinadas ideologías en pugna. Por ello, no debería abrazarse una definición abstracta del canon, sino tratar de entender qué elementos hacen del canon lo que es. En este sentido, Harris (1998: 48-56) ha propuesto que la canonicidad se basa en una serie de modelos, la transmisión de un pensamiento literario, la creación de un repertorio cultural común, cierto tráfico de favores entre los autores coetáneos, las historias de la literatura, la legitimación que concede la teoría literaria y la pluralidad. Este último es el más reciente, quizás, y ha sido un mecanismo conservacionista para que no se

sustituya un canon por otro, sino para que se extienda el mismo. La cuestión del canon implica, por todo lo anterior, una pugna por imponer una visión del mundo, filtrada esta de forma inevitable por un repertorio dominante, que no deja de ser una metonimia del canon, la punta del iceberg. Ni siempre es el poder el que determina el repertorio cultural que configura el canon ni, como ha propuesto Sheffy (1999: 129), es el poder, en sentido foucaultiano, el que lo determina. Se trata más bien de algo contextual: en el primer caso podría traerse a colación la política de dirigismo cultural llevada a cabo por el Franquismo, mientras que al segundo le correspondería la situación actual. Puede que esa sea la raíz del debate en torno al canon, al menos una de sus causas.

Sea como fuere, la polémica se sitúa en unas coordenadas espaciales, temporales y culturales muy concretas, puesto que toda cultura humana precisa de un canon (Mignolo 1998: 239). Es razonable la defensa que hace Pozuelo Yvancos (1995: 11-12) de la propuesta decolonial de Mignolo (1998: 242-246) de distinguir un **canon vocacional**—basado en lo subjetivo—y un **canon epistémico**—a partir de criterios objetivos—. Pero esto lleva a una idea del canon como instrumento pedagógico (Mignolo 1998: 258), que es una solución de compromiso que no resuelve el fondo del problema.

La hipótesis de partida de este trabajo es que un canon es la manifestación más evidente de un repertorio, puesto que su configuración está interferida por instituciones como la educación universitaria (Kermode 1998) y por el mercado, que tiende a legitimar aquellos repertorios que no pongan en riesgo sus dinámicas. Los productores tratan de generar un canon como una forma de establecer un repertorio común con los consumidores, la cuestión es que la mediación del mercado hace desequilibrada la competencia entre los distintos repertorios. Las instituciones y el mercado tenderán a preservar un repertorio central frente a los marginales, extendiéndolo cuando sea preciso. El fin último es desactivar los elementos subversivos que puedan comprometer la estabilidad del sistema.

No obstante, los productores tienen opciones de pugnar por la centralidad de su repertorio más allá de una minoría determinada. En la actualidad, Internet y, en especial, las redes sociales son un factor de canonización clave en el que pugnan varias poéticas, diversas formas de entender la literatura. Entre las estrategias posibles, los poetas de muy diversas estéticas se unen en constelaciones, cuyas dinámicas no son ya verticales sino horizontales en la mayoría de casos, para hacer frente al implacable apoyo institucional y del mercado que han recibido los poetas de la denominada poesía pop tardoadolescente (Rodríguez-Gaona 2019: 17).

En esta última suele predominar un individualismo radical, mientras que en la segunda se tejen redes de apoyo mutuo, lo que no implica que no haya estéticas enfrentadas—de hecho, las tendencias que se describirán en el capítulo segundo están en constante conflicto—sino que batallan por un espacio más allá de lo *mainstream*. En última instancia, los poetas que se oponen a los *influencers* de la poesía pretenden no ya instaurarse en el centro, imponer su canon y extender su repertorio, sino evitar la consolidación y validación definitiva de esta lírica de calidad más que dudosa.

Los poetas posteriores a los años 80, según Rodríguez-Gaona, son *prosumidores*, es decir, “productores y consumidores de textos (e imágenes) que mezclan, sin ningún tipo de prejuicios, afanes publicitarios y artísticos, el discurso público y lo íntimo, la actualidad política y lo lúdico, la individualidad y la máscara” (Rodríguez-Gaona 2019: 28-29). El punto de vista que se utiliza en este trabajo es ligeramente diferente, porque entiende que se ha dado un proceso de espectacularización de la cultura en los términos descritos por Guy Debord:

El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la ocupación total de la vida social. No es únicamente que se haga patente la relación con la mercancía, sino que ya no hay otra cosa más que esa relación: el mundo visible es su mundo. [...]. Para que esto ocurra, hace falta que la mercancía total retorne fragmentariamente a un individuo fragmentado, absolutamente separado de las fuerzas productivas que funcionan en su conjunto (Debord 2023: 55).

Entonces, la espectacularización de la sociedad implica el triunfo del consumismo, puesto que convierte las propias vidas en espectáculo, en mercancía. La economía de la atención que prima en las redes sociales no es sino una máscara más del fetichismo de la mercancía, pues el propio cuerpo o, al menos, el simulacro del cuerpo, se ha convertido en el capital que fluye. La información se convierte en el capital y, por ello, todo debe ser comprensible y superficial. Es ese el sentido que le damos a las palabras que prologan *La sociedad del espectáculo* de José Luis Pardo:

si se puede leer, si se puede interpretar, entonces es que no se ha realizado, es que no se ha confundido con la vida, es que, a pesar de su afán subversivo, se ha vuelto legible, interpretable, es que se ha convertido en espectáculo, es decir, en mercancía desprovista de todo poder transformador; y ello explica también las reticencias del artista hacia la hermenéutica (Pardo 2023: 18)

Debord pretende ser ininteligible como una forma de resistencia intelectual. Quiere un significado literal que no se vea desviado por operaciones interpretativas. La hermenéutica del texto, pues, es una asimilación al campo cultural capitalista. Curiosamente, Debord no es que defienda una **lectura superficial**, sino, más bien, una **lectura atenta**, que no renuncie al mensaje. La poesía, en ocasiones, ha perdido esa profundidad; se ha convertido en una

superficie sobre la que se desliza el lector que, si lo desea, altera su significado por conveniencia. La espectacularización de la poesía es el fenómeno que ha causado estos hechos y que representan a la perfección los poetas pop tardoadolescentes; frente a esto, los poetas aquí estudiados proponen una posibilidad de lectura en múltiples capas, más ambigua.

No se trata tanto de una cuestión de consumo, aunque pudo serlo en algún momento, sino de especulación con el capital cultural: productores como Mario Obrero, del lado de las instituciones culturales, o como Redry, por parte del mercado, se sitúan dentro de un *habitus* determinado por las dinámicas de las redes sociales. Estéticas como la neocursi y constelaciones como Maremágnum, de los que trataremos en este trabajo, pretenden interferir en dicho *habitus* para modificar los criterios de selección y, mediante las estrategias de canonización, tratan de desplazar sus repertorios hacia el centro. Esta centralidad no tiene la pretensión de ser omnímoda, sino de generar un entorno sociocultural con mayor espacio para la diversidad estética. En este punto es fundamental poner de manifiesto que si algo tienen en común todas las poéticas que se analizarán es que pervive el concepto de originalidad en un grado mayor o menor, es decir, reivindicando la diferencia. En contraste, los poetas pop tardoadolescentes, pese a la defensa superficial del concepto de originalidad, construyen sus textos sobre una idea industrial de la literatura, es decir, la hiperproductividad—tan en contra de la esencia, si es que existe, de la lírica—deviene en una infinita repetición del mismo con ligeras variaciones que posibilitan el consumo masivo. Evidencian estos hechos la vigencia de las tesis defendidas por Deleuze, quien plantea:

Existen muchos peligros que podrían invocarse con relación a las diferencias puras, liberadas a lo idéntico, independizadas de lo negativo. El mayor consiste en caer en las representaciones del alma bella: nada más que diferencias, conciliables y confederables, lejos de las luchas sangrientas. El alma bella dice: somos diferentes, pero no opuestos... Y la noción de problema, que [...] se encuentra ligada a la diferencia parece nutrir también los estados de un alma bella: sólo interesa los problemas y las preguntas... Sin embargo, creemos que los problemas, cuando alcanzan el grado de positividad que les es propio, y cuando la diferencia se convierte en el objeto de una afirmación correspondiente liberan una potencia de agresión y de selección que destruye al alma bella (Deleuze 2002: 16-17).

La cuestión se centra, entonces, en que esa individuación no tiene por qué ser algo necesariamente negativo o positivo. En cierto modo, los poetas pop tardoadolescentes pretenden imponer un sistema homogeizado de la práctica poética y tienen el respaldo de las redes sociales para ello. Entienden como un ataque cualquier diferencia en la *praxis*, de ahí que haya un enfrentamiento más o menos abierto entre esta y el resto de estéticas. Sin embargo, si fijamos la atención en el conjunto heterogéneo de las corrientes poéticas comprenderemos que la diferencia, en ocasiones, es algo casi imprescindible y, por tanto, se valora positivamente. La

duda que surge entonces es si dicha diferencia es real o es una repetición con apariencia de diferencia positiva. Quien escribe esto comprende los límites de su capacidad para discernir una cuestión de tal envergadura ontológica, por lo que se tratará de hacer un análisis desde una perspectiva estética, recurriendo al resto de campos del saber solo cuando lo precise el desarrollo de la investigación.

## 2. Cartografía de las tendencias poéticas actuales

En los últimos años la crítica ha propuesto distintas clasificaciones de la poesía del siglo XXI (Crespo Borrallo 2021; Aceves 2022; Plaza 2022; Moyano Casiano 2022), pero no se ha llegado a una solución de compromiso. En general, los enfoques tienden a ser parciales y, algunos de ellos, capciosos, por lo que, más allá de los autores citados sugerentemente en sus artículos, las aproximaciones adolecen de cierta falta de rigor, a excepción de la de Pedro J. Plaza, cuyo análisis tematológico gana vigencia con el transcurrir del tiempo.

El crítico malagueño ha propuesto denominar a esta generación<sup>2</sup> como “Generación Reset”, y explica que se debe a que “la vida vivida y la poesía escrita por los nacidos entre 1989 y 1999 suponen, primero, una pretensión de reinicio, un amago de reconfiguración frente a los preceptos literarios que han ido sorteando y frente a la literatura anterior” y a que “por una suerte de reajuste, de recomposición ante los múltiples cambios sociales y vitales que les ha robado la prometida estabilidad” (Plaza 2022: 720). Además, señala como sensibilidad vital un “sentimiento de fracaso intrínseco” y “la presencia de elementos formativos en común” (Plaza 2022: 721-722), refiriéndose a la interminable sucesión de leyes educativas. Sin menoscabar el brillante trabajo de análisis de los temas que vertebran a esta generación y con el que estamos muy de acuerdo, consideramos que esta debería denominarse “Generación Precaria”, puesto que son hijos del mal llamado “milagro económico español” y vivieron la ruptura de las expectativas para su futuro con la crisis del 2008.

En el fondo, a la crisis del sujeto que turbaba la intelectualidad occidental se le unió el desarrollo de unas políticas neoliberales que han afectado a sus trayectorias vitales. Por ello y gracias al auge del feminismo y de la teoría queer, los poetas precarios proponen una nueva sentimentalidad con la que afrontar un mundo cada vez más hostil a la diferencia. La crisis de

---

<sup>2</sup> No queremos ahondar en las discusiones en torno a la conveniencia del término más allá de asumir este como una etiqueta didáctica, una forma de agrupar una serie de gustos y estéticas diversas desarrolladas por individuos nacidos en un arco temporal muy concreto, lo que no quiere decir que otros, como la propuesta transmedial de David Refoyo o la poética combativa y realista de Ben Clark no sean muy afines o asimilables, aunque nacieran en 1983 y 1984, respectivamente.

la globalización solo ahondó en un aumento de la precariedad no solo a nivel económico, sino también sentimental. Con el dominio omnímodo de las nuevas tecnologías y, sobre todo, de las redes sociales, el cuerpo precario es el objeto de todas las violencias sistémicas ya sean virtuales o materiales. Se manifieste en una poesía abiertamente crítica o se manifieste en una reconcentración de la intimidad, la precariedad es la causa de la creación; es el telón de fondo en el que suceden las injusticias y los amores y desamores. Esta cada vez mayor preeminencia del cuerpo a consecuencia de la digitalización también se traslada a la poesía con una omnipresencia de la corporeidad. Asimismo, las proyecciones literarias que se hacen desde las estrategias y figuraciones de lo insólito tratan de combatir o de evadirse de las precarias circunstancias en las que viven los poetas jóvenes. Como en todas las generaciones, hay individuos, como los practicantes de un Realismo tradicional, que viven anclados a una expresión y sensibilidad que resulta anacrónica ante las circunstancias socio-históricas en las que desarrollan su existencia. Al mismo tiempo, hay quienes continúan cuestionándose el lenguaje y la tradición explorando los hallazgos de las Vanguardias históricas y de la Neovanguardia, como operaciones para desestabilizar la percepción y alcanzar una mejor comprensión de los fenómenos que les incomodan o amenazan la fragilidad de sus cuerpos.

La saturación del mercado hace inviable la lectura de todo lo que se publica anualmente. Con el fin de trazar una categorización lo más precisa y abarcadora posible, recurrir a las antologías poéticas han sido la forma más efectiva de alcanzar el objetivo. No sin cierto riesgo, dado que las selecciones nunca son inocentes ni carentes de interés más allá del literario. De hecho, muchas de ellas son una vía mediante la que se presenta a una constelación poética a los consumidores. Araceli Iravedra ha visto su relevancia como instrumento de canonización:

el atento examen de las antologías, que intervienen en la articulación de las líneas de fuerza del campo literario, y en la fijación de un canon en vías de constitución, constituya un medio de incalculable valor para estudiar los avatares de la construcción de un relato historiográfico que, por provisorio que aparezca, va trazando un marco genérico que se muestra de entrada renuente a la modificación (Iravedra 2022: 30).

Aun con todo, esta aproximación debe comenzar con una definición de lo que es una antología. La tradicional y más seguida fue formulada por Claudio Guillén:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango (Guillén 2007: 2).

Guillén presupone la naturaleza literaria de la antología, cosa que Bourdieu parece no compartir, pues afirma que los florilegios “permiten conocer el cambio de gusto y entrever las poéticas dominantes e incluso a los jefes de un momento; son depósitos textuales, archivos de épocas y tendencias, muestrarios de las líneas o campos de fuerza de determinada cultura” (Bourdieu citado en Palenque 2007: 3). En esencia, resulta más útil pensar la antología como un objeto cultural, es decir, producto de una cultura concreta en un momento temporal determinado. Fuera de ella, pierde buena parte de su significado, así, por ejemplo, las antologías jesuíticas recopilaban ejemplos modélicos de la literatura clásica que los alumnos debían imitar, mientras que los *Nueve Novísimos Poetas Españoles* (1970) de Josep María Castellet fue un intento de establecer un canon *a priori*, utilizando las instituciones y el mercado para ello, en lugar de provenir de estos. Las antologías, pues, responden a intereses variopintos, aunque el que tiende a imponerse sea el mercado (Palenque 2007: 3): Ángelo Néstore, con miles de seguidores en las redes sociales y como ícono de la cultura queer en España, es una apuesta segura para una editorial, frente a un poeta quizás de mayor calidad estética, pero cuyo prestigio o resonancia social es mínima.

Por otra parte, asignar un género literario a las antologías, por lo menos las de varios autores, es también bastante problemático. Los que se inclinan a pensar que pertenece al ensayo (Palenque 2007: 4) olvidan que ello es por la argumentación implícita que hay en la selección toda vez que haya un prólogo que exprese las ideas del antólogo. Tampoco se puede tratar de lírica, dado que los poemas se presentan descontextualizados por múltiples causas, y, habitualmente, no se busca un efecto estético en el lector, sino ofrecer un picoteo de lo que se recoja.

Ruiz Casanova (2007: 119-139) ha propuesto una tipología muy precisa que, en general, sigue cumpliéndose. Si bien es cierto que han aparecido algunas antologías de naturaleza particularísima, como las que responden a una especie de “actas poéticas” de unas jornadas de poesía<sup>3</sup>, en general, las últimas décadas no han supuesto una revolución en lo esencial. Por ello, a continuación, se hace una relación cronológica de las antologías que se han utilizado para la clasificación de los poetas, aunque hayan sido seleccionados los nombres más notables y no la totalidad de ellos:

- a) *Tenían veinte años y estaban locos* (La Bella Varsovia, 2012): 21x12 cm. Editada por Luna Miguel, en el prólogo reivindica la poesía escrita en blogs como una forma

---

<sup>3</sup> Es el caso de *Cornvcopia* (2021), *Pictura fulgens* (2023), *Poesía sin nombre* (2024) y *Criaturas laterales* (2025).

de democratización y selecciona a aquellos que considera más interesantes a nivel estético. Se compone la antología de 27 autores jóvenes, entre los que destacan: Alberto Acerete, Cristian Alcaraz, Laura Casielles, Ernesto Castro, David Leo García, Berta García Faet, Alberto Girao, Ruth Llana, Constantino Molina, Emily Roberts, María Salvador y Unai Velasco.

- b) *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)* (Valparaíso, 2016): 21x13,5 cm. Editada por José Luis Morante, en el prólogo hace un análisis sucinto de los 24 autores antologados entre los nacidos de 1980 en adelante. Aunque carece de bastante interés esta introducción, la selección es afortunada: Fernando Valverde, Pablo Núñez, Alejandra Vanessa, Javier Vela, Verónica Aranda, José Alcaraz, María Alcantarilla, Ben Clark, Pablo Fidalgo Lareo, Elena Medel, Javier Vicedo Alós, Constantino Molina, Martha Asunción Alonso, Aitor Francos, Rodrigo Olay, Luna Miguel, Diego Álvarez Miguel, Paula Bozalongo, Elvira Sastre, Miguel Floriano y Xaime Martínez, entre otros.
- c) *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española* (Renacimiento, 2016): 24x17 cm. Prologada por Álvaro Valverde, el texto introductorio carece de interés y se construye con los típicos elogios y los lugares comunes de los prólogos de antologías. La selección, realizada por Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina, es certera: Sergio C. Fanjul, Javier Vela, Andrés Catalán, María Alcantarilla. Ben Clark, Pablo Fidalgo Lareo, Constantino Molina, Javier Vicedo Alós, Aitor Francos, Juan Bello, Martha Asunción Alonso, Laura Casielles, Unai Velasco, Berta García Faet, Rodrigo Olay, Diego Álvarez Miguel, Ruth Llana, Paula Bozalongo, Gema Palacios, Xaime Martínez, María Elena Higueruelo y Óscar Díaz.
- d) *Algo se ha movido. 25 jóvenes poetas andaluces* (Esdrújula Ediciones, 2018): 22x14,5 cm. El prólogo de Joaquín Pérez Azaústre cumple con las expectativas y la selección realizada por Juan Domingo Aguilar y Jorge Villalobos es extraordinaria dado lo temprano de la antología y el importante número de autores que, a la postre, eran o se convirtieron en relevantes. Se compone de 25 poetas entre los que destacan: Rosa Berbel, María Domínguez del Castillo, Cristian Alcaraz, Ángelo Néstore, Carlos Catena Cózar, Paula Bozalongo, Jesús Montiel, Estefanía Cabello, Ana Castro, Alba Moon, Félix Moyano y María Sánchez, además de los dos antólogos que se autoantologan.
- e) *Piel fina. Poesía joven española* (Maremágnum, 2019): 15x22 cm. Los antólogos fueron Juan Domingo Aguilar, Rosa Berbel y Mario Vega, con una introducción

bastante lúcida del panorama poético es, tal vez, la antología que reúne al mayor número de poetas desconocidos por entonces y ahora de suma importancia de los 35 totales: Cristian Alcaraz, Diego Álvarez Miguel, Ana Castro, Luna Miguel, Paula Bozalongo, Juan F. Rivero, Emily Roberts, Sara Torres, Alba Flores Robla, Sergio Navarro, Dimas Prychyslyy, Narciso Raffo, Lorenzo Roal, Estefanía Cabello, Xaime Martínez, Félix Moyano, Alejandro Bellido, Juan Ángel Asensio, María Elena Higueruelo, Ismael Ramos, Andrea Abreu, Javier Calderón, Carlos Catena Cózar, Jorge Villalobos, Rodrigo García Marina y Rocío Acebal.

- f) *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres* (Baile del Sol, 2019): 22x14 cm. El antólogo, Alberto García-Teresa, en un epílogo prescindible explica que fue seleccionando a las 78 autoras según iba haciendo la tesis. Debido a las limitaciones del elevadísimo número de antologadas, de la mayoría el lector solo tiene un poema y no puede hacerse una impresión o si quiera recordar la autora. Sin embargo, dada su extensión, algunos nombres son notables: Begoña Abad, Laura Casielles, Laia López Manrique, Pilar Adón, Sofía Castañón, Bibiana Collado Cabrera, Isla Correyero, Maribel Andrés Llamero, Martha Asunción Alonso, María Eloy-García, Berta García Faet, Laura Giordani, Sara Herrera Peralta, María Ángeles Maeso, Érika Martínez, Elena Medel, Ángeles Mora, Julia Otxoa, María Ángeles Pérez López, Miriam Reyes, Ana Rosetti, Nuria Ruiz Viñaspe, Sonia San Román, Marta Sanz, Julieta Valero, Emily Roberts y Raquel Vázquez, entre otras muchas.
- g) *Cornvcopia. Antología poética* (El Toro Celeste, 2021): 22x14 cm. Tanto el prólogo de Jesús Baena Criado como el de Pedro J. Plaza, ambos antólogos, son ejercicios literarios interesantes, pero carentes de interés en el plano crítico. Lo mismo sucede con el epílogo firmado por Beatriz Domingues López. La antología es fruto de unas jornadas celebradas en Málaga y se compone de 20 autores, entre los que destacan: Ángelo Néstore, José Ángel Baños Saldaña, Jorge Villalobos, Ben Clark, Antonio Díaz Mola, Violeta Niebla, Diego Medina Poveda, Alberto Escabias Ampuero, Jesús Baena Criado y Pedro J. Plaza.
- h) *Pictura fulgens* (Continta Me Tienes, 2023): 18x13 cm. La selección fue realizada por Alberto Conejero, quien firma el epílogo y explica que el libro es la culminación del proyecto de intersección entre las artes con poetas llevado a cabo en Madrid con la colaboración de los museos más importantes de la ciudad. Es, pues, como el anterior, un libro que surge de un evento público previo. No obstante, la antología se compone de 18 autores de innegable calidad: Rosa Berbel, Carlos Catena,

Rodrigo G. Marina, Ángelo Néstore, Ángela Segovia, Javier Vicedo Alós, Cristian Alcaraz, Juan Gallego Benot, Berta García Faet, Carla Nyman, Mario Obrero, Raquel Vázquez, Pol Guasch, Xaime Martínez, Manuel Mata y Sara Torres. Es manifiesto que esta antología concentra a muchos de los autores en torno a la constelación queer de Letraversal cuyo centro de gravedad es Ángelo Néstore.

- i) *Poesía sin nombre. 15 poéticas posibles* (Fundación Universitaria Española, 2024): 21x15 cm. La selección corrió a cargo de Sergio Navarro, Estefanía Cabello y Guillermo Marco Remón. El prólogo es tan extenso como interesante y la selección es acertadísima: Rodrigo Olay, Alberto Girao, Raquel Vázquez, Federico Ocaña, Dimas Prychyssly, Cristóbal Domínguez Durán, Candela de las Heras, Javier Calderón, Pedro J. Plaza, Laura Ramos y Aitana Monzón. Uno de los mayores valores de la antología es que todos los poetas hicieron una poética, lo que revela sus intereses, pensamientos y lecturas.
- j) *Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempos de colapso* (Lastura, 2024): 23x15 cm. Los antólogos son David Trashumante y Alberto García-Teresa y su prólogo cumple con las expectativas de cualquier lector. La selección se reduce a 34 autores entre los que destacan: Mayte Gómez Molina, Alejandro Pérez-Paredes, Ismael Ramos, Carlos Catena Cózar, Paloma Chen, Rocío Acebal Doval, Elsa Moreno, María Sánchez-Saorín y William González Guevara.
- k) *Antología de poesía queer* (Espasa, 2024): 19x12,5 cm. El prólogo de Ángelo Néstore, también quien antologa, es muy esclarecedor tanto en los criterios de selección como en el concepto mismo que sostiene la antología. Los 10 autores antologados son de primer orden: Héctor Aceves, Txus García, Berta García Faet, Pol Guasch, Laia López Manrique, Antón Lopo, Roberta Marrero, Juanpe Sánchez López, Sara Torres y Gabriela Wiener.
- l) *Estrellas vivas. Antología de poesía cursi* (Letraversal, 2024): 22x12,5 cm. El prólogo de los antólogos, Berta García Faet y Juanpe Sánchez López, es explicativo de los criterios y conceptos que sostienen la antología, pero no por ello renuncian a cierto experimentalismo con la propia estructura. La antología se compone de 12 autores, todos ellos de importante calidad estética: Fernanda Laguna, María Mariasch, Víctor López Zumelzu, Mariano Blatt, Luis Eduardo García, Tuti Curani, María Belén Milla Altabás, Alba Flores Robla, Kevin Castro, Adrián Maceda, Juan Carlos Panduro y Paula Melchor.

- m) *Criaturas laterales* (Círculo de Bellas Artes, 2025): 16x12 cm. Antologada y epilogada por Carlos García de la Vega es quizá la antología más reveladora de la buena salud de la que goza la poesía joven. En teoría recoge a aquellos poetas jóvenes que, en los últimos años, han participado en actos del Círculo de Bellas Artes. Muchos son los nombres más que notables de entre los 22 seleccionados: Andrea Abello, Héctor Aceves, Adrián Fauro, Juan Gallego Benot, María García Díaz, Rodrigo G. Marina, Carlos García Mera, Alba Moon, Ángelo Néstore, Jan Luca Nogal, Óscar García Sierra, Mayte Gómez Molina, Carla Nyman, Juan F. Rivero, Laura Rodríguez Díaz y Juanpe Sánchez López.
- n) *El tiempo está cambiando. Nueva poesía española* (Fundación José Manuel Lara, 2025): 21,5x13 cm. El antólogo, Juan Marqués, demuestra en esta selección su ya proverbial falta de criterio a la hora de elaborar las antologías y, si acierta en muchos nombres, es debido a que los jóvenes madrileños o que llegan a la capital van a enviarle sus libros. La selección es generosa en el número de composiciones y en el número de autores, entre ellos destacan: Juan F. Rivero, Manuel Mata, Cristóbal Domínguez Durán, Félix Moyano, Luis Bravo, Candela de las Heras, Adrián Fauro, Juan Ángel Asensio, Carlos Catena Cózar, Laura Ramos, Lola Tórtola, Guillermo Marco Remón, Óscar Díaz, Juan de Salas, María Sánchez-Saorín, Juan Gallego Benot, Aitana Monzón, Laura Rodríguez Díaz, Rocío Acebal Doval y Rosa Berbel.

Por lo que respecta a las antologías de *La casa del poeta. Versos para quedarse a vivir* (Trampa, 2021), antologada por Carmen Berasategui y Gonzalo Escarpa, y *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (Sloper, 2021), antologada por Jorge Arroitia y Alejandro Fernández Bruña, son dos ejemplos de cómo las buenas intenciones no son suficientes para crear una antología sólida. La falta absoluta de criterios estéticos y teóricos convierte a estas selecciones en cajones de sastre donde el único criterio para entrar es la simpatía personal de uno de los dos antólogos. La antología *Recogeré mis cosas*<sup>4</sup> es, en cambio, una de esas ocasiones en las que el antólogo pretende ocultar sus intereses tras una pantalla de criterios. Otra cosa es que la impericia del crítico haga demasiado evidente este hecho. Así, Marqués propone tres criterios que se salta uno a uno:

---

<sup>4</sup> La antología tiene unas dimensiones de 22x14 cm y está compuesta por 18 autores: Guillermo Molina Moralez, María Coduras Bruna, Marta Fuembuena Loscertales, Clara Santafé, Sofía Díaz Gotor, Almudena Vidorreta, Alberto Acerete, Ana Muñoz, Daniel Arana, Gema Palacios, María Martín Hernández, Guillermo Marco Remón, Javier Fajarnés Durán, Enma Calvo Olloqui, Álex Bona, Aitana Monzón, Celia Carrasco Gil y Omar Fonollosa.

- a) La antología recoge poetas menores de 40 años en el momento de publicación, es decir, todos los nacidos de 1984 en adelante. Él mismo reconoce quebrar esta norma al incluir a Guillermo Molina Morales, nacido en 1983, y su justificación consiste en que “dada su personalidad y, sobre todo, la de su poesía, tan literalmente excéntrica y diferente, para mí era importante su presencia” (Marqués 2024: 15-16). En el comentario, además, hay implícito que el criterio es que tengan los autores una personalidad afín a él, lo que resulta bastante dudoso como criterio objetivo de selección.
- b) Se recogen poetas zaragozanos, en principio, pero incluye a dos poetas navarras, Aitana Monzón y Celia Carrasco Gil, ambas nacidas en Tudela, porque “estudiaron en Zaragoza y para cuya universidad trabajan” (2024: 16). Además, el crítico antologa a una conquense, Ana Muñoz, porque lleva muchos años siendo residente en la ciudad y a un madrileño, Guillermo Marco Remón, sus padres son de Zaragoza, bien es cierto, pero su razonamiento no nos resulta muy convincente: “hijo de zaragozanos y autor de varios poemas donde aparece la ciudad o donde reflexiona sobre ella o se retrata en Calatayud, donde ha pasado cien veranos...” (2024: 16). Todo esto se justifica por su vínculo a Zaragoza y porque el salmantino Agustín Sánchez Vidal ganara el Premio de las Letras Aragonesas.
- c) El último criterio es que los autores tengan al menos un libro publicado “excluyendo cualquier forma de autoedición” (2024: 17). Por un lado, reconoce que Enma Calvo Olloqui no tiene libro publicado todavía, pero como era becaria por aquel entonces en la Residencia de Estudiantes le pareció conveniente incluirla en la selección; por otro lado, oculta ciertos libros autoeditados de ciertos autores. Es el caso de Alberto Acerete—a nuestro modo de ver, un buen poeta, por cierto—que bajo el marbete de “edición privada” se oculta la sombra de la autoedición en dos de sus libros: *El último verano* (2010) y *Cantar de la guerra* (2014).

Juan Marqués es el contraejemplo de un antólogo respetable y riguroso, su falta de método solo resulta una falta del respeto al oficio antológico cuando declara unos criterios que no sigue, pero aun así sus selecciones resultan afortunadas por su intuición como lector.

No obstante, no debe pensarse que todo el panorama es así, pues muchas antologías mantienen el rigor de sus criterios y, sobre todo, los reducen al criterio cronológico, como ocurre en *Algo se ha movido* (Esdrújula Ediciones, 2018), cuya horquilla de selección comprende de 1984 a 1997; en *Re-generación* (Valparaíso, 2015), cuyo arco cronológico abarca a los nacidos

entre 1980 y 1995; en *Poesía sin nombre* (Fundación Universitaria Española, 2024), los antólogos optaron por seleccionar a autores que nacieran entre 1989 y el año 2001; por otra parte, en *El tiempo está cambiando* (Fundación José Manuel Lara, 2025) Marqués, en esta ocasión, sí respeta su propio criterio ciñéndose a los nacidos entre 1990 y el año 2000; en *Nacer en otro tiempo* (Renacimiento, 2016), Floriano y Rivero Machina seleccionaron a poetas nacidos entre 1980 y 1997, siendo un corte bastante particular; y en *Piel fina* (Maremágnum, 2019) Vega, Berbel y Aguilar optan por un arco temporal ambicioso que comprendiera de 1990 al 2001.

No se puede juzgar, en este sentido, los criterios de las antologías de colección o de premios, que no hacen sino resumir la trayectoria de los mismos recopilando algunos poemas de sus galardonados o publicados. Así, por ejemplo, la *Séptima antología de “Adonáis”* (Rialp, 2016) recoge 51 poetas de los volúmenes comprendidos entre el 572 y el 646, ambos inclusive. Otro ejemplo sería *Las mejores palabras. Veinte años del Premio Emilio Alarcos de Poesía* (Visor, 2022) en el que se recogen a los ganadores desde su primera edición, en 2002 con Martín López-Vega, hasta el año de la Pandemia, 2020, cuyo ganador fue Antonio Praena.

Por último, las antologías testimoniales que dejan constancia de la participación de poetas en actividades culturales determinadas están guiadas por aquellos criterios que los organizadores utilizaron para convocarlos. Por ello, no merece especial atención hablar de los criterios de *Cornvcopia* (El Toro Celeste, 2021), *Pictura Fulgens* (Continta Me Tienes, 2023) y *Criaturas laterales* (Círculo de Bellas Artes, 2025).

## 2.1. Nuevo clasicismo

En el contexto de la competencia entre las diversas estéticas, las instituciones han apoyado con cierto agrado el Nuevo Clasicismo, dado que supone una actualización posmoderna de los códigos heredados de la tradición europea, especialmente de la lírica tradicional castellana y de la poética del endecasílabo. No debe entenderse este movimiento como fruto de un conservadurismo formal e ideológico<sup>5</sup>, como ha llegado a afirmar Rodríguez-Gaona (2019: 66), sino más bien una reivindicación de la tradición despreciada por la poesía

---

<sup>5</sup> Sería arriesgado afirmar lo contrario, puesto que el grupo formado en torno a la madrileña Tertulia del Café Ajenjo y el premio convocado por esta, el Arnaut Daniel, hacen alarde de esas ideas conservadoras no solo en el plano formal. Este grupo, curiosamente, es tan conservador que incluso en su configuración responde a los criterios definidos por Ortega y Gasset (1929) y Marías (1949). Así, la figura central es Henri Berger Martín, al que siguen integrantes como Francisco Javier de María o Carlos G. Manrique. Su reivindicación de la bohemia finisecular y del decadentismo son una excepción en el panorama nacional. Utilizamos la terminología tradicional, porque responden, intencionalmente, a ese esquema clásico.

pop tardoadolescente. El hecho de que, entre los tópicos recurrentes esté la afirmación de que leer contamina el estilo del poeta—en una banalización de las ideas del Romanticismo—, ha empujado a estos autores a una defensa del pasado literario. Esta apología no implica epigonismo o adoración ciega, más bien actualizan los motivos y esquemas métricos heredados para adaptarlo a un tiempo nuevo con sus necesidades expresivas. En este sentido, Sergio Navarro ha propuesto hablar de “poesía neo-humanista”, que esencialmente sería “la proyección del pasado hacia el futuro, el trabajo sobre el presente con herramientas actualizadas de la tradición” (2024: 38). Navarro ha matizado este concepto señalando que se trata de “una poesía que busca apoyarse en la otredad para lograr la comprensión perdida en una época de crisis”, puesto que “la alteridad perturba una conciencia que descubre su régimen de lo sensible y la articulación de su subjetividad en este pueden verse redefinidos, abriéndose así la posibilidad de redirigir el presente y sus malestares, pero también descubriendo al fondo la contingencia de su discurso y su existencia” (2025: 262-264).

El Nuevo Clasicismo se caracteriza por la utilización del endecasílabo—y el heptasílabo—o del octosílabo, aunque con menor frecuencia<sup>6</sup>; presencia, por lo menos nominal, del mundo clásico y cierta influencia del Siglo de Oro; e importante atención hacia los elementos intertextuales como la mitología grecorromana. Algunas de estas características habían sido ya señaladas por Rodríguez-Gaona (2010: 68-69), aunque no hace el suficiente hincapié en lo determinante que es el uso de una acentuación y métrica de corte clásico. Frente a la generación de los 2000, que describiría el antes citado crítico, ya no se pone en práctica el anacronismo ni la recreación; sí, en cambio, la ironía desmitificadora. Por lo tanto, en esta corriente encontramos cierto eclecticismo ideológico que va de los más reaccionario a lo más progresista. Su definición, pues, debe circunscribirse al deseo de traer al presente lenguajes pretéritos, como el Petrarquismo, para actualizarlos.

Esta sensibilidad clasicista va más allá de la generación precaria, pues en generaciones precedentes cuenta con poetas de la talla de Ángela Figuera<sup>7</sup>, Jaime Gil de Biedma, Antonio Carvajal, Víctor Botas, Miguel D'Ors, Luis Alberto de Cuenca, Juan Antonio González Iglesias,

<sup>6</sup> Una rareza es *Paréntesis* (Universidad de Oviedo, 2018) de Daniel Rodríguez Rodero, compuesto de 41 décimas o espinelas, o el largo poema narrativo en quintillas titulado “Viaje a Salamanca” en *La zona luminosa* (Hiperión, 2023) de Alejandro Ruiz de la Puente.

<sup>7</sup> María Sánchez-Saorín ha publicado una reivindicación de esta poeta social-realista, *Flor no: florezco. Género y reflexión poética en la obra de Ángela Figuera Aymerich* (Torremozas, 2025), en clave feminista. Pese a que comparte intereses formales con los poetas de esta corriente, aparecerá incardinada en la poesía de la conciencia crítica por la importancia que la reivindicación feminista tiene en su único poemario publicado, *Herederas* (Hiperión, 2022).

Aurora Luque o Ana Rossetti. El eclecticismo los llevará a imitar tanto a los autores más próximos a su tiempo como a los más distantes, un ejemplo de esto último lo encontraríamos en “Lectura de Garcilaso” (Bellido 2024: 19-20). En el panorama de los modernos imitados destaca la figura de Carmen Jodra Davó, referente explícito para poetas como Alejandro Ruiz de la Puente, del que más tarde se estudiará, o como Abraham Guerrero Tenorio. En *Toda la violencia* el gaditano menciona los premios literarios de una forma que evoca un poema de Jodra Davó:

Oh Musas de la hermosa cabellera,  
castas hijas de Zeus, que en la cumbre  
del Helicón sagrado entonáis cantos  
a la augusta Hera argiva y Febo Apolo  
y Atenea ojizarca, concededme  
la habilidad e inspiración divina  
de escribir un relato o cuento corto, con letra  
Arial de doce puntos, veinticinco  
palabras cada línea, a doble espacio  
y presentado bajo lema o plica,  
para poder ganar un premio o dos  
y ver un poco de dinero fresco (Jodra Davó 2011: 13).

El uso de fórmulas propias de la épica homérica para la invocación de las Musas parece mitificar el acto creativo, hasta que la búsqueda de un rédito económico mediante el reconocimiento vira el significado del poema<sup>8</sup>. Así, esta visión mercantilista de la creación poética se recrea en los siguientes términos: “Es esperar / la quimera de un premio, / el dinero preciso que convierta el poema / en una nómina” (Guerrero Tenorio 2021 43-44); “Yo, mientras tanto, busco en internet / noticias de aquel premio de provincias / al que envié un poema que tanto le gustó, / escrito en *times new roman*, / a doble espacio/ y no más de setenta versos, / con el que pagar el alquiler” (Guerrero Tenorio 2021: 50). Ambos poetas versifican la convocatoria de los premios a los que se presentan como una forma de ironizar lo mecánico y prosaico que resulta. Es de suponer que la relación intertextual que se establece va del poema de Jodra (hipotexto) al de Guerrero Tenorio (hipertexto).

La constelación Maremágnum se asimila plenamente a esta estética, así como una serie de autores como Guillermo Marco Remón, Antonio Diaz Mola, Lola Tórtola, Juan Herrero Diéguez o Clara Monzó. El Premio Adonáis y el Premio Antonio Carbajal son los más prestigiosos reconocimientos que otorgan las instituciones a los poetas del Nuevo Clasicismo. Las editoriales que tienden a publicar a los poetas de esta corriente son Renacimiento, Sonámbulos, Rialp e Hiperión.

---

<sup>8</sup> González Iglesias (2020) ha estudiado la relación irónica que mantiene la poeta con la tradición clásica.

Quizás haya sido Rodrigo Olay el que mayor atención crítica ha recibido y a partir de quien se ha esbozado esta sensibilidad neoclásica. Así, Floriano y Rivero Machina (2016: 226) hablan de una lírica que “conserva en todo momento un delicado respeto por la métrica clásica, además de una insólita soltura tanto con el poema estrófico [...] como con la plasticidad y la relajada cadencia del endecasílabo”. Los antólogos, en efecto, destacan al poeta asturiano por su “templado clasicismo” que “convive armoniosamente con una acusada voluntad de regusto irónico y con una dicción que no se aleja en exceso de esa prosodia sincopada, cálida, del buen conversador” (2016: 227). Navarro, Cabello y Marco Remón (2024: 15) señalaron la importancia de la labor artesanal de su escritura, que también destacara Morante (2015: 32), y la “obsesión de esta poesía por el tiempo”. Él mismo, en la poética que firma en *Poesía sin nombre*, se declara ávido lector y que “por artesano que uno sea, no debe perderse de vista que en poesía hay un espacio casi sagrado, que es el de la intuición, que no se deja codificar del todo” (Navarro, Cabello y Marco Remón 2024: 33-34). También admite la defensa y cultivo de la métrica, porque “hay algo en la rima que, bien entendida, te hace decir lo que tú no sabías que querías decir pero que realmente querías decir” (2024: 34). Resulta, pues, de interés su reflexión: “la interiorización de unas formas haga que uno pueda servirse de ellas de la manera más natural posible, porque la naturalidad es otra de las notas que para mí quisiera” (2024: 34-35). Concluye su poética recalando su convicción en la inspiración “porque uno no puede escribir cuando quiere, sino cuando lo quieren, o cuando algo secretamente lo induce” (2024: 35). En el prólogo a *Re-generación* Morante había destacado que “sabe que la tradición es una cartografía visitable, proclive a la hospitalidad y al diálogo”, subrayando el coloquialismo de sus dos primeros libros del que colige que hay una “pautada convivencia entre la preocupación formal” y un “fondo vivencial de lo diario desde una mirada observadora y diáfana, y oído atento a las voces del tiempo en un diálogo ininterrumpido con la tradición” (2015: 32).

En cualquier caso, la polémica en torno a la métrica o el ritmo es lo que separa fundamentalmente a los poetas estudiados en este capítulo del resto de los poetas pop tardoadolescentes. Así, por ejemplo, la revista *Anáfora* en el año 2018 hizo una encuesta sobre el asunto sobre la que merece la pena detenerse. Ben Clark reivindica la métrica instando al lector a una operación de lectura muy concreta que él denomina “alarma volumétrica”. El poeta ibicenco la define como “la que, a través de sensores de movimiento y ciertas reglas de eficacia probada, detecta cualquier actividad en el interior del verso”, mientras que desprecia las alarmas perimetrales porque buscan “detectar cuando una metáfora o una imagen ha sido forzada desde el exterior”. Aboga, por tanto, por la alarma volumétrica—a nadie se le podría pasar el juego

fónico—porque implica una preocupación por la estructura y el respeto de “la larga experiencia y tradición [...] sin renunciar, por ello, a las innovaciones de la combinatoria”. Advierte que el poeta debe prevenirse “de desajustes físicos en la cadencia tónica” para garantizar “la seguridad de las emociones” que se exponen en el poema (VV. AA. 2018: 29).

Sara Torres, por su parte, aunque podría categorizarse en la neocursilería y, en consonancia, defiende el versolibrismo, pero que el verso libre tenga un ritmo intuitivo (2018: 32). Martha Asunción Alonso reconoce en su etapa de formación que contaba los versos, pero ahora “las cuentas de la vieja dejan de ser necesarias para saber que dos más dos suman cuatro y el poema está equilibrado”, e incluso habla de su oído entrenado que es más importante que cualquier aritmética en el verso (2018: 30). Esta idea de que el poeta de manera intuitiva construye poemas con métrica es uno de los grandes argumentos a favor del uso métrico que los poetas jóvenes utilizan para defender sus posturas. Rodrigo Olay, por último, es uno de los más afortunados practicantes de la métrica en la actualidad y defiende su utilidad como “la manera de fijar en la memoria [un poema]” y, citando a Blas de Otero, Ángel González y Luis Alberto de Cuenca, afirma que “los mejores poetas han sabido fundir sonido y sentido”, pues ayudan a guiar al lector. El poeta asturiano aclara que el buen verso libre “es de todo menos libre” (2018: 31), insinuando que es necesario un ritmo versal para que el poema sea tal. Concluye resaltando que “el uso de la métrica embellece, concentra, afirma la expresión” (2018: 32), es decir, entiende el poema como un signo en el que forma y fondo son interdependientes y su relación es de profunda solidaridad.

Por regla general el perfil de estos autores apunta a que buena parte de ellos han cursado algún tipo de estudios filológicos. En este sentido, los más jóvenes poetas han elaborado una extensión del tema amoroso hibridándolo con la pasión filológica, surge entonces lo que podría denominarse como “amor filológico”. Este consiste en una declaración sentimental doble que, por un lado, se dirige a la profesión y, por otro, a la persona amada. No debe, pues, confundirse a un filólogo escribiendo un poema de amor con un poeta componiendo un poema de amor filológico. Su desarrollo en la última década podría diferenciar tres tipos diferentes de manifestaciones en torno a este tema:

- a) Amor y filología son complementarios, uno y otro son símbolos mutuos de la misma emoción de plenitud. Por ejemplo, en el poema “Lope y tú (amores filológicos)” (Fernández Rodríguez 2022: 46) el poeta observa a su pareja haciendo un trabajo filológico que está disfrutando; también se representa el placer de elaborar juntos

una edición crítica, como describe en “Edición crítica en el jardín de Liechtenstein” (Fernández Rodríguez 2022: 50).

- b) El amor por lo amado es mayor que a la profesión filológica. Este asunto se incardinaria dentro de la tradición del tópico *Amor omnia vincit*. Alejandro Bellido en “El filólogo suspende sus lecturas eruditas y recibe la visita de su novia” (Bellido 2024: 58-59) describe cómo el poeta abandona su oficio con satisfacción para atender a su pareja, que, aunque hable de temas escabrosos, es más placentera su compañía que la lectura.
- c) La filología supone un refugio frente al amor o es la prioridad del poeta, por lo que la labor filológica se impone al sentimiento amoroso. Esta última vía tiende a incardinarse en la tradición de la *consolatio*, en la idea generalizada de que los libros nunca nos abandonan. Así se refleja en “*De Vita Philologica*” (Olay 2019: 38-40) o “La sombría lectura” (Bravo 2021: 35), en el que el poeta ruega desesperado por que las ficciones venzan a la vida.

No obstante, los grandes temas del amor, la vida y la muerte alternan tratamientos convencionales—cada vez en menor medida—y otras ópticas. A este cada vez mayor distanciamiento de las formulaciones tradicionales responde la creciente influencia de lo queer, cuyas formulaciones teóricas y diversas éticas obligan a los creadores a reinventar el lenguaje del amor, heredado del Petrarquismo y del amor cortés. En este camino de renovación despunta la figura de Alejandro Ruiz de la Puente, quien ha llevado la innovación métrica y temática hasta sus últimas consecuencias, desde un soneto a un *crop top* en su primer libro, *La zona luminosa*, hasta el hibridismo de géneros.

No es momento de detenerse en la tendencia de la literatura actual hacia la hibridación de los diversos géneros, pero sí en la creciente atención que los poetas han mostrado hacia el poema narrativo, algo muy barroco, por cierto. Dentro de este tipo de poemas, los creadores han prestado especial atención hacia el género policíaco, como se aprecia en Xaime Martínez con *Cuerpos perdidos en las morgues* (Ultramarinos, 2018) y L. T. con *Cuaderno del alcalde* (Ultramarinos, 2023), aunque en sendos libros el verso es libre y no responde a leyes métricas tradicionales. En contraste, “Incidente en el Expreso” (Ruiz de la Puente 2025: 39-53) se compone de quintillas que la tradición barroca utilizaba “en las comedias y en la poesía lírica sin que la elección de unas u otras obedeciera a determinado propósito en relación con el asunto. [...] El teatro se sirvió de la quintilla, como de la redondilla, en parlamentos líricos o

narrativos”<sup>9</sup> (Navarro Tomás 1972: 266). La quintilla era una estrofa que trataba asuntos ligeros o cómicos, por eso supone una propuesta audaz al reescribir un relato policial clásico, el del *Asesinato en el Orient Express* (1934) de Agatha Christie, difuminando las fronteras entre el género lírico y el narrativo. Uno de los poemas más representativos del tono que le ha dado al libro Ruiz de la Puente se compone de 8 quintillas en el que se concitan varios tópicos amorosos que se retuercen (Ruiz de la Puente 2025: 34-35).

Por ejemplo, en los versos “Me tendiste una manzana / de atención, y la acepté” (Ruiz de la Puente 2025: 34) en el que recrea el viejo tópico anacreónico del lanzamiento de una fruta como requerimiento sexual y que brillantemente actualizó Miguel Hernández en el soneto “Me tiraste un limón, y tan amargo” (Hernández 1992: 495). El poema juega con la disemia al poner en boca del interlocutor el siguiente parlamento: “Tiene un gusano, lo sé, / pero, si tragas, mañana / todas estas te daré” (2025: 34); de manera que no solo es deglutar una manzana, sino también aguantar lo malo del encuentro por lo bueno, aunque formalmente recuerda a la cita que encabeza el poema proveniente del Evangelio según san Mateo (4:9): “Todo esto te daré, si te postrares”, que también da la clave de interpretación. Ello desembocará en que “[t]oda manzana era poca / para mi estómago avaro” (Ruiz de la Puente 2025: 34), que alude a la promiscuidad sexual. Algo que queda claro cuando el yo lírico se llama a sí mismo “pequeño prostituto” (2025: 35). En el acto felatorio es común que se produzca una arcada, pero esta acción es solo placentera para quien la recibe y eyacula entre los ruegos del yo lírico, en un indicio de sumisión: “Y vi tu triste placer / cuando rogaba entre arcadas / los frutos de tu poder” (2025: 35). Esa alusión al poder no es inocente ni solo se refiere al *roleplay* del BDSM, sino también a una relación de abuso en la que el yo lírico es abusado. Lo interesante es cómo, en la última estrofa, se plantea una superación: “Hoy abro mi cuerpo niño / y descabezo al gusano. / Y la ensangrentada mano / me rastilla con cariño / para plantar un manzano” (2025: 35).

Así pues, Alejandro Ruiz de la Puente abre un camino de renovación formal y temática dentro del Nuevo Clasicismo al ceñirse a la métrica y cauces estróficos tradicionales, teniendo muy presente la tradición hispánica, pero planteando una serie de asuntos en los que lo biográfico y lo ficcional se funden perfectamente.

---

<sup>9</sup> Es muy probable que tuviese en mente a Lope de Vega como modelo genérico, aunque la construcción rítmica, con sus aceleraciones y deceleraciones acentuales, responden a necesidades de la trama. En este sentido, probablemente Ruiz de la Puente haya tomado como referente *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, autor por el que el autor ha manifestado siempre una profunda admiración.

## 2.2. Experimentalismo

El impulso experimental es algo que, con mayor o menor notoriedad, ha recorrido la literatura contemporánea occidental. No es el lugar de discutir si hubo continuidad o no entre las vanguardias históricas y el neovanguardismo de finales del siglo XX, pero desde luego un nuevo impulso ha llevado a Rodríguez-Gaona a proponer la existencia de una “poesía *cool* tardovanguardista” (2019: 184-185). Si bien lo escénico tiene cierta importancia en algunas de sus ramificaciones, no lo es menos que el interés por la indagación en los límites del lenguaje y en los procedimientos de expansión de la semántica textual—desautomatizaciones de la página, uso de caracteres con sentidos simbólicos—sigue marcando el desarrollo del experimentalismo. Asimismo, lo que él designa como poetas del diálogo interdisciplinar (Rodríguez-Gaona 2010: 71) habría que integrarlo en el experimentalismo, dado que las poéticas intermediales, como la de Angélica Liddell, e interartísticas, como los remanentes de la poesía visual, en realidad responden a un nuevo abanico de posibilidades que los avances tecnológicos han dado a los creadores para indagar en la forma. Se optará, por tanto, por una denominación tan genérica en busca de la claridad y transparencia, frente a un término tan enrevesado como el de Rodríguez-Gaona.

La crítica ha prestado especial atención a la ingente obra poética de Ángela Segovia (Alonso González 2023; Rodríguez Ramos 2023; Pagán Marín 2024a), lo que no ha redundado en un mejor conocimiento de la corriente en sí, sino de las particularidades de su poética. En un esfuerzo por entender la corriente centraremos nuestro interés en Álvaro Alcaine Rueda, cuya propuesta recuerda en sus procedimientos a la Vanguardia histórica, pero no comparte su fe y entusiasmo por el progreso, sino que mantiene un escepticismo posmoderno<sup>10</sup>: “El automatismo / es una vanguardia acelerada / y las rotondas son su manifiesto” (Alcaine Rueda 2024: 13). El símbolo de la rotonda representa ese triunfo de lo automático (las inteligencias artificiales, la mecanización del proceso industrial, etc.), pero también la desesperación de lo circular<sup>11</sup>. La rotonda, potencialmente, supone un giro infinito, es decir, una vuelta continua alienante en constante movimiento. Las rotundas son un no-lugar (Augé 2010) en el que el

---

<sup>10</sup> La ambivalencia de este posicionamiento se muestra en la alusión que hace en el poema “*Ceci n'est pas un manifeste*” (Alcaine Rueda 2024: 14-17) a la pintura de René Magritte, *Ceci ne pas une pipe* (1929), y al ensayo homónimo (1979) de Michel Foucault. Del Surrealismo al Posestructuralismo recoge las ideas rupturistas de la diferencia y repetición, así como la afirmación/no-afirmación del arte sobre la realidad.

<sup>11</sup> Sobre la circularidad y el movimiento ya ha hablado Veljović (2023) con motivo del análisis de *Circular 22* de Vicente Luis Mora.

individuo queda atrapado como un nuevo Sísifo<sup>12</sup>: “Una y otra vez / acato el absurdo de las ciudades. / Si hoy viviese Sísifo, / su ventana daría a una rotonda” (Alcaine Rueda 2024: 68).

En los últimos años el Creacionismo y Vicente Huidobro ha sido de interés para la nueva generación. *Altazor* (1922) ha jugado un rol fundamental en esta recuperación. La reproducción de sonidos mediante onomatopeyas se ha popularizado: “La fábrica no tiene matices solo / pum pum pa pa pum pum pa pa / La discoteca no tiene claraboyas solo / pum pa pum pa pum pa pum pa” (Gómez Molina 2022: 57); “Una filita de monjes que tropiezan entre sí / auch ay pam chisss aaah / y la urraca que lo ve desde la rama / jijijiji” (Benjumea 2024: 35). Pero quizás haya sido Alcaine Rueda quien ha llevado este recurso al máximo, construyendo “He oido un accidente que no he visto y así lo represento (Poema sonidista)” (2024: 25-26) en torno a este recurso.

El poeta aragonés no limita a esto la presencia de Huidobro, que se extiende a algunas imágenes, pues donde Huidobro dice: “Miro la estrella que humea entre mis dedos” (Huidobro 1990: 72), Alcaine Rueda: “Cuando mi cigarro se desnute / en girones de pavesas” (Alcaine Rueda 2024: 29). Si el chileno destaca el brillo y el humo del cigarro consumiéndose, el poeta zaragozano concentra ambos en la alusión a la pavesa, que ilumina en un destello e implica la consumición del mismo. Es más, de fondo late la idea de que “el poeta es un pequeño dios” (Huidobro 1990: 41) cuando afirma el poeta zaragozano (Alcaine Rueda 2024: 28):

el mundo  
se  
está  
cr  
e  
an  
do  
mientras yo lo pienso

Por otra parte, las influencias no solo se remontan a la vanguardia, sino que atiende a las propuestas estéticas de sus contemporáneos y las imita. En “CENSURA” un verso repite obsesivamente la palabra cuatro veces sin dejar espacio entre una y otra: “censuracensuracensuracensura” (2024: 79), un procedimiento habitual en *Neorromanticismo* (Ultramatinos, 2023) de Juan Andrés García Román. Más notorio es la imitación de un poema

---

<sup>12</sup> Desde *El mito de Sísifo* (1942) de Albert Camus, Sísifo representa la inutilidad de la vida y de los impropios esfuerzos del ser humano a lo largo de esta. El símbolo ha vuelto con renovado interés a la poesía de los jóvenes. Mayte Gómez Molina utiliza la mitología griega con esta misma intencionalidad en *Los trabajos sim Hércules* (Hiperión, 2022), pero lo hace con los tres castigos: tener el alimento y el agua cerca sin poder llegar a ella, Tántalo; girar eternamente, Ixión; y esforzarse una y otra vez en alcanzar un objetivo sin lograrlo, Sísifo.

de *La curva se volvió barricada*, de Ángela Segovia (2017: 17) en “Dios-dadá” (Alcaine Rueda 2024: 36). Veámoslos:

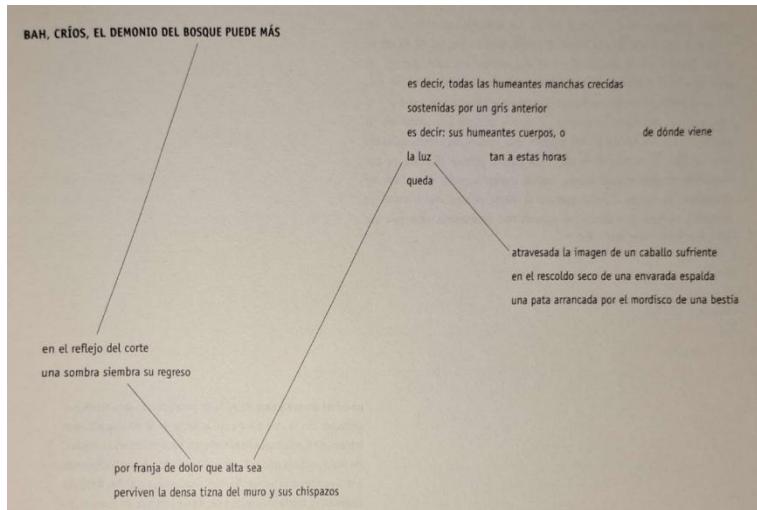
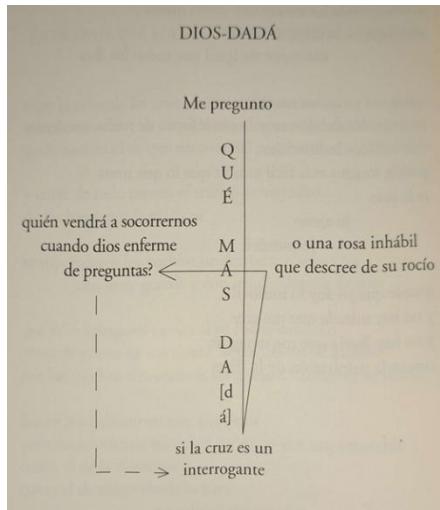


Fig. 1. Poema de Álvaro Alcaine Rueda

Fig. 2. Poema de Ángela Segovia

El aparente desorden de los elementos queda suavizado por las líneas y flechas que marcan posibles lecturas. Si en la poeta abulense indica los itinerarios de lectura, en el poeta zaragozano se ofrecen diversas interpretaciones del poema, modificando la lectura: “Me pregunto qué más da si la cruz es un interrogante o una rosa inhábil que descree de su rocío quién vendrá a socorrernos cuando dios enferme de preguntas? Si la cruz es un interrogante” (Alcaine Rueda 2024: 36), donde los corchetes solo indicarían la pronunciación y pueden omitirse. Otra posibilidad es tomar en cuenta los corchetes: “Me pregunto qué más da[dá] si la cruz es un interrogante o una rosa inhábil que descree de su rocío quién vendrá a socorrernos cuando dios enferme de preguntas? Si la cruz es un interrogante” (2024: 36) o si no tenemos en cuenta la línea discontinua que indica optatividad: “Me pregunto qué más da[dá] si la cruz es un interrogante o una rosa inhábil que descree de su rocío quién vendrá a socorrernos cuando dios enferme de preguntas?” (2024: 36). En este caso también podríamos eliminar los corchetes: “Me pregunto qué más da si la cruz es un interrogante o una rosa inhábil que descree de su rocío quién vendrá a socorrernos cuando dios enferme de preguntas?” (2024: 36). Entre las posibles combinaciones está la circularidad, tomando en cuenta la flecha discontinua y el triángulo que forma la flecha continua: “si la cruz es un interrogante o una rosa inhábil que descree de su rocío quién vendrá a socorrernos cuando dios enferme de preguntas? Si la cruz es un interrogante” (2024: 36), pero también es posible obviar la discontinua, perdiendo la circularidad, pero ganando sentido: “Me pregunto qué más da si la cruz es un interrogante o una rosa inhábil que descree de su rocío quién vendrá a socorrernos cuando dios enferme de

preguntas?” (2024: 36). Esto demuestra el carácter abierto, pero superficial de los textos, puesto que, en lo esencial, el mensaje no cambia, pero sí se reflexiona sobre el eje sintagmático de la lengua.

Todo esto permite comprobar hasta qué punto los jóvenes autores del experimentalismo se dejan influir por aquellos poetas próximos a su generación. Ello no es óbice para que busquen referentes en generaciones más distantes en el tiempo. Es el caso de Chantal Maillard, cuyo *Matar a Platón* (Tusquets, 2001) y *Medea* (Tusquets, 2020) han sido determinantes en la formación de poetas como Jaime Sánchez Marín o Hugo Martín Isabel. Aunque otros, como Mario Obrero, beben de maestros del experimentalismo performático<sup>13</sup> como Juan Carlos Mestre.

Sin embargo, también tienen referentes no hispánicos, entre los que destaca Anne Carson. La influencia, cada vez más palpable de la poeta canadiense, fue intuida por Aurora Luque y describe su poética destacando

su audacia descarada en su tránsito libérrimo entre los géneros [...], los contagios y apropiaciones intertextuales más allá de la ética conversacional, la manipulación y conversación franca y desmitificadora con los textos sagrados de los clásicos, la barra libre concedido a lo prosaico, a lo místico, a lo experiencial-familiar (VV. AA. 2022: 33).

Un ejemplo lo encontraríamos en los dos primeros poemas de *La sensibilidad enferma* de Martín Isabel, cuyos títulos son “Chatterton envía a Keats una canción de Jeanette desde el infierno, por su dedicatoria” (Martín Isabel 2023: 15-16) y “El poeta trata de dedicar a Keats su vals de aniversario” (Martín Isabel 2023: 17-18). Ambos se encuentran en estrecha relación con *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos* (2000)<sup>14</sup>, al igual que sucede con la importante influencia de la autora canadiense en la obra de Laura Ramos, a la que se estudiará en el epígrafe dedicado a la poesía de lo insólito.

---

<sup>13</sup> No debe confundirse con la “perfopoesía” o la “poesía escénica”, cuyo modelo está en Gonzalo Escarpa. Esta tendencia, cuyo valor estético es muy cuestionable y ya ha sido descrita con precisión por Rodríguez-Gaona (2010: 71-72). A esto solo añadiremos que se ha institucionalizado, con poetas epígonos de David González, concentrados en la editorial Páramo, y con el festival #LdeLírica. La diferencia entre Elvira Sastre y Elsa Moreno Calabuig, representante en esta nueva generación de la poesía performativa, es mínima tanto en el perfil social como a nivel escritural. Otro foco en Andalucía radica en el colectivo y editorial El Cangrejo Pistolero, fundada en 2005 en Sevilla y que alcanzó gran notoriedad por organizar el Festival Internacional de Poesía de Sevilla *Perfopoesía*. El panorama se completa con la escena madrileña, en la que es decisiva la editorial La Imprenta y el movimiento cultural de Malasaña en locales como el Bar Aleatorio, ligado a la ya desaparecida Frida Ediciones y la actual Mueve tu lengua.

<sup>14</sup> La primera y única traducción de este libro data de 2019, a cargo de Andreu Jaume para la editorial Lumen. En los últimos años previos a la Pandemia su popularidad entre los jóvenes lectores fue en aumento, lo que ya empieza a decantarse en una influencia palpable en sus poéticas. La concesión del Premio Princesa de Asturias de las Letras en 2020 supuso la culminación de su reconocimiento en nuestro país.

Por otra parte, el premio Félix Grande, ganado por Segovia, Martín Isabel y Sánchez Marín, entre otros, es el que suele acoger y prestigiar esta corriente, pero no es el único, puesto que el Premio Internacional de Poesía Martín García Ramos—entre cuyos premiados se cuentan Javier Adrada de la Torre y Javier Iáñez Picazo—suele también premiar obras de un contenido experimental, aunque más moderado. Algunas editoriales, como Aub, Vaso Roto o La uña rota, estas dos últimas especialmente dada su notoriedad, apuestan por este camino creativo.

En último lugar, hay que atender a la escritura de Mayte Gómez Molina, puesto que su enfoque intermedial y clásico al mismo tiempo la sitúan en una temática de creciente interés: la ciencia y la tecnología. No es lugar para detenerse a explicar la casuística de la tardía implantación del léxico científico en los códigos literarios españoles, pero sí para señalar que paulatinamente va aumentando el número de poemarios en torno a ello: la obra de María García Díaz es un ejemplo de ello o el libro *Los sistemas caóticos* (Cuadranta, 2023) de Bernard Engel. Pero, volviendo a la lírica de Gómez Molina, en poemas como “Conjunto de breves pensamientos del vigilante que da cabezadas en el turno de noche” (Gómez Molina 2024: 62) o “Genes is” (2024: 81) inserta dentro de la textualidad literaria lenguaje de programación e incluso llega a presentar una composición compuesta en código binario y que titula, no sin ironía, como “Poema para ordenadores” (2024: 29). Este último recurso había sido utilizado ya por Alejandro Pérez-Paredes en “(silencio)” (2020: 70) y “(Tradúceme)” (2020: 84).

El desarrollo de las telecomunicaciones y de la informática son un campo abierto para que los poetas exploren formas de expresión novedosas, aunque sus vías puedan ser diferentes: Julio Fuertes, por ejemplo, en *Hacerse una foto en el espejo del baño* (Ultramarinos, 2023) inserta las conversaciones que mantuvo con amigos suyos en un grupo de WhatsApp para acentuar el tono coloquial del texto; mientras que Gómez Molina expone un lado menos amable del progreso tecnológico, mencionando constantemente el robo de datos personales<sup>15</sup>.

### **2.3. ¿Poesía neocursi y/o poesía queer?**

Una de las tendencias más innovadoras en el panorama actual de la poesía escrita en castellano en España es la poesía neocursi y la poesía queer, pero diferenciarlas puede ser una cuestión un tanto compleja. La poesía *queer* ha sido defendida por Ángelo Néstore en los siguientes términos:

---

<sup>15</sup> En “Acepto los términos y condiciones de uso” (Gómez Molina 2024: 12-13) lo dice de manera directa: “Lo saben todo de mí / porque yo se lo he dicho / A cambio: continuidad y coloridas seducciones”. Resuena vagamente el poema de Juan Bonilla “Cuanto sé de mí”—referencia a su vez del homónimo de Hierro—en el que el poeta da usuarios y contraseñas tuyas, porque en esta sociedad tardocapitalista solo somos un conjunto de metadatos.

Para pensar en la escritura poética queer, pues, no es suficiente constatar la presencia del elemento lésbico o gay, a menudo entendido como sinónimo de erotismo, o de un sujeto definido bajo el umbral de la categoría «homosexual», sino resulta necesario medir, por un lado, la resistencia que se ejerce contra un sistema patriarcal que impone una verdad absoluta en cuanto a la producción de un discurso normativo y, por otro, el uso político del lenguaje (Néstore 2019: 12).

Desde la visión de este poete y performer no binarie<sup>16</sup>, “lo queer ha venido a complejizar. A re-territorializar el espacio de deseo y dejarnos crecer como cuerpo sensible”, de lo que se desprende que “la escritura poética queer predispone el lenguaje al juego, a la ruptura de las expectativas sobre la relación entre las palabras tal y como ocurre en otros géneros o en la cotidianidad” (Néstore 2024: 10). La poesía queer es, entonces, una escritura que parte de una subjetividad corporal para expresar las violencias y el deseo desde un cuestionamiento del lenguaje y las formas. La cuestión podría concluir con un análisis de algunos textos de le poete ítalo-hispane, pero las propuestas de la poesía neocursi se entrecruzan y, así, García Faet y Sánchez López (2024: 15) hablan del marcado carácter político—queer, feminista y, en general, crítico y contracultural—de la neocursilería, que, evidentemente, supone un cuestionamiento del lenguaje. ¿Qué diferencia, pues, la poesía *queer* de la poesía neocursi?

En primer lugar, cabe diferenciar los términos. Las editoras de *Estrellas vivas* proponen dos tipos de cursilería: “lo cursi I” y “lo cursi II”. Lo cursi I, por un lado, es “insistir en estereotipos (ideológicos) y clichés (estilísticos) que tienen que ver con viejas asociaciones entre la poesía y la hiper-sensibilidad *qua* hiper-feminidad y viceversa. [...], hace un uso de ciertos códigos [...] tan repetido, monocromo, acrítico y poco íntimo [...] que nos resulta cansino” (García Faet y Sánchez López 2024: 8). Por otro, lo cursi II es lo que se denomina neocursilería, que también utiliza la sentimentalidad de lo cursi I “casi sin decoro y en su feminidad insistente, hiperbólica” (García Faet y Sánchez López 2024: 10), pero los neocursis son conscientes de los códigos que están usando y sus lecturas y, desde ese lugar, se juega con ellos (García Faet y Sánchez López 2024: 11-12). Lo neocursi, partiendo de esta definición, puede asumir expresiones variopintas como las que señalan Sánchez López y García Faet en el prólogo de la citada antología

En unas poetas la cursilería es humorística; en otras, casi ceremonial. O se alternan ramalazos de lo uno y lo otro, solemnidad y risa. A veces es una cursilería que se conecta con la infantilidad o incluso el infantilismo, la tontería; a veces, con la fantasía, la erudición explícita, el pop, lo «cuqui», el humor negro, la abyección, lo «trash»... (2024: 13).

---

<sup>16</sup> Utilizamos de forma excepcional las formas inclusivas por deseo expreso y público de le autore de que así se le trate y refiera. Nosotros respetamos su deseo y actuamos en consonancia con ello.

Juanpe Sánchez López ha descrito la cursilería en unos términos que permiten comprender la dimensión de lo neocursi desde el activismo y la subversión, postura que ha seguido en sus propios textos y que ha influido en otros creadores. Entonces,

Existe una represión con respecto a la cursilería producida tanto en la recepción como en el proceso de creación y que se entiende lo cursi como en el proceso de creación y que se entiende lo cursi como algo que debe quedar [...] fuera del texto (Sánchez López 2023: 171).

El poeta y crítico alicantino (2023: 172-173) ha señalado la importante connotación socio-cultural de lo cursi, estudiando su etimología, como vimos al inicio del epígrafe, y la percepción que, durante los siglos XIX y XX se tuvo de ello. Lo más interesante es cómo entiende lo cursi como algo inextricablemente ligado al género y la clase, pues ha tendido a identificarse la cursilería con “lo femenino y con ello también la de una percibida y estereotipada debilidad” y con “un sentimentalismo exacerbado, un desbordante fujo de sentimientos sin filtrar de palabras, expresiones y acercamientos temáticos que no se consideran literarios” (Sánchez López 2023: 174-175). Sin embargo, pone de manifiesto el carácter subversivo de la cursilería:

Lo cursi se produce de forma frontal en la diferenciación y en una tensión con una supuesta ansiada similitud, en su origen, de clase. Es un espacio aspiracional, quiere ser lo que no es y, por tanto, es un espacio errático, que ha fallado desde su comienzo, sin poder ser lo que quiere ser porque otros ya lo han debilitado antes; y, sin embargo, es también un impulso, un intento de ocupar el centro y convertirse en núcleo [...]. Es, en otras palabras, un movimiento ofensivo—en todas sus acepciones—al canon y a la norma, pudiendo adquirir así una capacidad de acción y confrontación, rasgado la estabilidad y el qué se puede decir y cómo se puede decir (Sánchez López 2023: 175).

La estética neocursi, de hecho, también plantea una crítica al prejuicio de la poesía española en contra del confesionalismo: “la persona cursi habla desde el yo y su obra está plagada de autobiografismo o, en otras palabras, se piensa que no es capaz de distanciarse lo suficiente de su propia experiencia para crear una obra de arte” (2023: 176). Partiendo del comentario a *La edad de merecer* de Berta García Faet, Sánchez López afirma que, en el poemario lo cursi “lo inunda todo porque su voz poética está rebosante de emoción y porque todo lo que gira alrededor de ella y lo que le hace girar es el amor como vértebra principal y porque su sintaxis y su acumulación continua hacen parecer al libro un lugar de desbordamiento” lo que devendrá en que “los juegos de palabras y las asociaciones van formando un universo amoroso donde todo orbita alrededor de una emoción que parece descontrolada y cursi, pero, a su vez, [...] controlada” (2023: 183-184).

Por ello, esa escritura torrencial que caracteriza a García Faet no es inconexa y deslavazada, sino que “se enlaza a través del sentimiento amoroso y del sentir milagroso”

(Sánchez López 2023: 186). A partir de su modelo propuesto, influida por las poéticas de Fernanda Laguna y Mariano Blatt, se formula el concepto de “neocursilería”, entendiendo que “[e]scribir cursi, decir cursi es explorar esos límites entre palabras y las formas de decir amor (2023: 193). Recuerda el alicantino el concepto de desautomatización que Shklovski relacionara con el amor, glosando lo siguiente: “Cuando estamos enamorados, cuando somos tremadamente cursis, las personas que amamos y el mundo a su alrededor se nos aparece como si fuese la primera vez que lo vemos” (Sánchez López 2023: 192).

No es casual esa alusión, puesto que, además del componente temático, la neocursilería tiene una identidad formal bastante marcada—poemas extensos con lenguaje recargado y figuras de repetición, entre otras—. Entonces, se comprende que “el desbordamiento de lo cursi en su propuesta sentimental [la de García Faet] juega en esta dirección, produciendo la visión de las cosas como si fuera la primera vez que ocurre”, lo que “abre un entendimiento nuevo entre todos esos objetos, ahora relacionados íntimamente por el conocimiento y la celebración de esa especie de milagro que es la existencia simultánea de los dos amantes” (Sánchez López 2023: 193).

De hecho, esta idea está relacionada con la *poética del flasheo* de Mariano Blatt<sup>17</sup>, propuesta por la propia autora valenciana y que, en síntesis, consistiría en ese *flasheo*. Esta palabra en español argentino sería equivalente no solo al peninsular ‘deslumbramiento’, sino también a ‘enamoramiento’ (García Faet 2023: 53). Riesgo (2023: 212) argumentó la necesidad de poner la cursilería de Blatt en un segundo plano y, en su lugar, hablar de “ligereza”, pero Sánchez López ha destacado el papel político que tiene la reivindicación neocursi:

[E]xiste actualmente un uso consciente y determinado de la cursilería que coge y recoge toda su carga histórico-cultural para jugar con ella, no para desecharla sino para sumergirse en su problemática. Al estar ampliamente relacionada con las normas y estereotipos de género, este juego es no solo fragilísimo, también enjundioso: toca y rebota las estructuras y los discursos y las dinámicas de las que están dotadas las vidas. Su uso consciente [...] implica poner en el centro e indagar y cuestionar y a veces tirar o estirar y a veces celebrar muchas de esas formas que determinan estereotípicamente cómo tiene que ser el texto poético y muchas otras veces, también la vida de las mujeres o los atributos normativos de las mujeres (Sánchez López 2025: 295).

En *Superemocional* ya había puesto de manifiesto que

[S]er cursi es, en determinadas ocasiones, una posición confrontacional sobre lo que puede decirse y sobre lo que se quiere que se diga y, a su vez, es una propuesta de una

---

<sup>17</sup> En palabras de García Faet (2023: 53): “un proyecto lírico que tiene en su centro la pulsión de articular (y de hacerlo muy soñadoramente) ciertos ensueños sentimental-eróticos vividos como hiper-vividos, inquebrables, sensacionales, insólitos”.

sentimentalidad desbordante y desbordada para ver el mundo con ojos optimistas como si percibiesen todo por primera vez, infantiles y asombradas (Sánchez López 2023: 194).

La alusión a la infantilidad es fundamental, puesto que la tesis doctoral de García Faet no en vano se tituló Poéticas de la niñería que también puede entenderse como un esfuerzo más allá de la investigación: es una reivindicación de ciertas maneras poéticas poco usadas en la tradición hispánica. Por ejemplo, Juan Andrés García Román, Blanca Llum Vidal, Fernanda Laguna... Una cuestión interesante y polémica es la propuesta de la investigadora y poeta valenciana de que en Mariano Blatt el componente esencial de esa infantilidad podría tildarse de neonai<sup>18</sup> (García Faet 2023: 52), a lo que Ferrán Riesgo (2024) argumentó en contra, desmontándolos, una vez más, Juanpe Sánchez López (2025).

Por otra parte, Rodríguez-Gaona ha insistido en el barroquismo de García Faet: “la poeta practica una estrategia barroca de exploración epistemológica, estrechamente vinculada tanto con el informalismo pictórico como con la asociación libre musical” (2023: 358). El crítico hispano-peruano describe de manera particularísima la poética faetniana:

Su escritura, por momentos apabullante por su ritmo y solvencia, plasma una sostenida introspección bajo la forma de una puesta en escena verbal, que analiza distintos aspectos de una identidad (social, emocional, artística y de género). La poeta representa un recorrido en permanente tensión, formal y a la vez ética, que se mantiene a pesar de cambios abruptos y el empleo de variados registros (líricos, filosóficos, simbólicos y testimoniales) (Rodríguez-Gaona 2023: 357).

En general, señala el carácter desengañado de la escritura de la mayoría de autores jóvenes, lo que relaciona directamente con el Barroco hispano y, entre todos ellos, destaca la de Berta García Faet. No obstante, nosotros dudamos de que se pueda entender la neocursilería desde un prisma que, en el fondo, identifica una especie de *wolkgeist* español construido con las expresiones culturales del Siglo de Oro. No es el lugar para discutir en detalle todos los reparos que pondríamos a esta propuesta, pero sí creemos conveniente resaltar que, aun centrándose solo en las claves ideológicas y estéticas el barroquismo y la neocursilería son dos realidades muy distintas:

En primer lugar, el Barroco español es un movimiento de y para la aristocracia, sobre todo el gongorismo, mientras que hay un claro impulso de socialización del conocimiento en los neocursis, cosa que, en todo caso, compartirían con el Humanismo y el Barroco es la

---

<sup>18</sup> García Faet (2023: 56) describe el concepto en los siguientes términos: “la constitución psicológica que demuestran los yoes líricos de Blatt por cuanto tienen de hiper-sentimentales e hiper-fantosiosos. Su cursilería no llega a afirmar un mundo maravilloso más allá del mundo «real»; hace hincapié en la maravilla *casi irreal* de lo cotidiano”

constatación del fracaso del sueño humanista. Ello se manifiesta en un lenguaje claro de tono conversacional y cierta tendencia al dialogismo y la polifonía.

En segundo lugar, el Barroco, como tal, es un conjunto de estéticas cuyo denominador común es el gusto por cierto retorcimiento del lenguaje y la búsqueda de una reelaboración ingeniosa de los tópicos y códigos heredados del Petrarquismo, mientras que los neocursis utilizan los lugares comunes tan manoseados para saturarlos. De este modo, el desgaste tiene un fin renovador. Asimismo, aunque corra la creencia de que el Barroco es una estética marcada por un desgarrón afectivo, es una poética muy contenida y fríamente calculada—solo habría que atender a las restricciones impuestas por la métrica—en comparación con una escritura torrencial como la de Berta García Faet o la de Juanpe Sánchez López. La intelectualización de su discurso no es óbice para que la sentimentalidad desborde el texto y lo domine:

En el desbordamiento sentimental de la cursilería se hace explícita esa convicción sobre lo que vemos y lo que amamos debe ser bueno y verdadero pero que, como con los juegos de palabras, también somos conscientes de que quizás todo eso no sea del todo posible. Y, sin embargo, la esperanza (Sánchez López 2023: 194).

Como se aprecia en el fragmento citado, hay una tercera diferencia abismal: los neocursis, desde distintos tonos y estilos, reivindican el optimismo y el derecho a la esperanza, del que habla Juanpe Sánchez (2023: 215-216) en relación con la propuesta utópica del cubano José Esteban Ruiz. No puede estar este pensamiento más alejado de un Barroco hispano, que mantenía un pesimismo asfixiante manifestado en la crisis de la religiosidad, el amor imposible y amargo<sup>19</sup> y la desesperanza ante un futuro económico viable.

De hecho, en *Superemocional* se propone la búsqueda de una nueva sentimentalidad alejada del amor romántico y del amor de raigambre petrarquista. Volviendo al terreno poético, en el mencionado ensayo también se suman referentes neocursis como Maggie Nelson. En correspondencia privada que mantienen quien escribe esto y Juanpe Sánchez este último mencionó el rechazo que le genera la solemnidad de la tradición poética española, aunque no se olvida de honrosas excepciones como Gloria Fuertes, *Usted* de Almudena Guzmán García y *Mi primer bikini* de Elena Medel, recordando también la emoción y sensualidad desbordante de Blanca Andreu y su *De una niña de provincias que se fue a vivir a un Chagall* y, más recientemente, *La curva se volvió barricada* de Ángela Segovia<sup>20</sup>. La antología *Estrellas vivas*

---

<sup>19</sup> En uno de los textos fundamentales de la teoría de los afectos petrarquista, *Gli Asolani*, Pietro Bembo juega con la continuidad fónica (paronomasia) de *amore* ('amor') y *amaro* ('amargo'). Este hecho es muy revelador de la concepción pesimista del amor.

<sup>20</sup> Opinamos que *Amor divino*, *Pusieron a mi mare debajo de un magüey* y *Mi paese salvaje* también son afines con esta nueva sentimentalidad neocursi.

es un buen indicador de qué creadores vivos se identificarían como referentes de la neocursilería: a los ya mencionados Mariano Blatt y Fernanda Laguna se añaden Mariana Mariasch, Víctor López Zumelzu, Luis Eduardo García, Tuti Curani y Ana Belén Milla Altabás, en Latinoamérica, y Alba Flores Robla, Paula Melchor y Juan Carlos Panduro, en España. No se olvidan los antólogos de ciertas exclusiones: Laura Ramos—que se estudiará en el siguiente apartado, pero cuya sensibilidad tanto en sus referentes como en su expresión se alinean con lo neocursi—, Juli Mesa, Irene Domínguez—que participaría en *Saecli Incommoda* como se estudiará en el siguiente capítulo—y Paula Escaig, por lo que respecta a la península, y, en lo que atañe a Argentina, mencionan a Roberta Iannamico<sup>21</sup>.

A grandes rasgos, tanto la poesía queer—si es que es algo más que una etiqueta comercial—como la poesía neocursi se publican en la malagueña Letraversal. Así, entre otros, podríamos contar a María Limón, Antón Lopo—que apareciera en la *Antología de la poesía queer*—, entre otros. Es, pues, una estética que goza de una buena salud editorial, comercial y artística.

En la estética neocursi, por último, hay una reivindicación de lo autobiográfico, que, en la poesía española, como bien señala Sánchez López, ha sido denostado y utilizado como argumento para descartar ciertas poéticas, de signo femenino en la mayoría de ocasiones: “la persona cursi habla desde el yo y su obra está plagada de autobiografismo o, en otras palabras, se piensa que no es capaz de distanciarse lo suficiente de su propia experiencia para una obra de arte” (2023: 176). Apunta el poeta y crítico a los postulados teóricos de la otra sentimentalidad y de diversas estéticas de la tradición española que, aunque defendieran el subjetivismo, abogaban por una visión universalista o, por lo menos, por que lo biográfico fuese una ficción y no tanto un hecho necesario en la creación poética.

Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina (2016: 227) en el epílogo de su antología *Nacer en otro tiempo* agrupan a Berta García Faet junto a otras poetas<sup>22</sup> como autoras con “un claro afán testimonial” y retrotraen esta sensibilidad a José Hierro. Aun no estando de acuerdo

---

<sup>21</sup> Si bien hemos citado referentes exclusivamente poéticos, Sánchez López (2023: 231) ha destacado en la novela la narrativa de Alejandro Zambra y, especialmente, su novela *Poeta chileno*. En lo respectivo a la cultura Pop, hay una integración orgánica entre alta cultura y cultura popular, que va de Lana del Rey o Lorde a los boleros (Sánchez López 2023: 191), lo que implica una integración de elementos culturales anglosajones con los patrios sin el mínimo conflicto.

<sup>22</sup> Javier Vela, Pablo Fidalgo Lareo, Laura Casielles, Juan Bello, Martha Asunción Alonso, Emily Roberts y Paula Bozalongo. En cierto sentido, han mezclado la estética del Realismo clásico que predomina en los autores que acabamos de citar con la neocursilería, que se acentuará en el caso de Casielles con el transcurso de los años.

con la genealogía que proponen, sí se puede apreciar ese impuso que más bien tiene que ver con la autoficción, en la narrativa, y el confesionalismo, en la lírica.

## 2.4. Nuevas y viejas tendencias de la poesía

### a) Poesía de lo insólito

El peso que ha venido ganando en las últimas décadas dentro del mercado español los géneros narrativos no miméticos ha sido la causa de que hayan aparecido una serie de propuestas en torno a lo insólito. Cuando hablamos de esta categoría lo hacemos en los mismos términos que defiende Roas (2014: 12-13): “aquel ser, situación o fenómeno raro, inhabitual, anormal, incoherente, que subvierte las expectativas cotidianas”. Dentro de lo insólito entrarían la ciencia-ficción—o, mejor dicho, la literatura proyectiva—, lo fantástico y lo maravilloso, porque “la presencia de lo insólito permitiría establecer parecidos de familia entre diversos géneros y/o modos que proponen una subversión de las convenciones con las que pensamos y repensamos la realidad” (Roas 2014: 13).

Así pues, la poesía de ciencia-ficción, que se vería influida por la extensa tradición de literatura proyectiva—siguiendo la propuesta tipológica de Moreno Serrano (2008)—, ha dado algunas obras cuyas premisas son interesantes. Juan Ángel Asensio propone en *Antología poética de la especie humana* (Ediciones Franz, 2019) un argumento como hilo conductor: el prólogo en prosa un narrador alienígena cuenta su desdichada vida que ha consagrado a la traducción del libro; esta historia tan borgiana justifica la presencia de una gran diversidad de tonos y estilos que van desde el haiku y la poética del fragmento a la elegía. Entre los temas destaca la ecología, el amor y el paso del tiempo, todos ellos tamizados por una sensación de angustia existencial. Pocos son los ejemplos que estéticamente hayan podido igualar este proyecto, pero siguen publicándose con cierta asiduidad poemarios de ciencia-ficción como *Tránsil* (Hiperión, 2025) de Nicolás Mateos Frühbeck. A grandes rasgos, ni el mercado ni las instituciones han respaldado estas propuestas, pero ello no ha sido óbice para que haya habido una serie de propuestas e intentos a lo largo del pasado siglo y en el presente (Martínez 2018).

Por otra parte, lo fantástico es, actualmente, uno de los géneros narrativos más consumidos en sus diversas variantes. Sí resulta extraño que todavía cuente con pocos poetas cuya obra se desarrolle en torno a este género. En la actualidad, podrían destacarse a las autoras Dafne Benjumea, con su poesía de impronta creacionista e irracionalista.

López Fernández y Molina Gil (2023: 102-103) han señalado las dificultades de una poesía fantástica y su tardía implantación, al mismo tiempo que recuerdan que ninguno de los

elementos constitutivos del género lírico son un obstáculo para ello. En general, del estudio de la poesía de Eduardo García y Cristian Alcaraz, entre otros, llegan a afirmar el inextricable componente narrativo de la poesía fantástica (López Fernández y Molina Gil 2023: 104-109), aspecto que, hasta cierto punto, puede concederse al pensar en la poesía de Andrea Abello, a la que sitúan en una órbita experimental junto a *de paso a la ya tan* de Ángela Segovia (López Fernández y Molina Gil 2023: 110-116), pero no resulta muy convincente esta división.

En primer lugar, situar la ciencia-ficción como una categoría de lo fantástico es muy cuestionable desde un punto de vista teórico, pero, más allá de filigranas teóricas, hay una falta de solidez en la propuesta, que no distingue las manifestaciones poéticas de lo maravilloso, como *Duende* de Andrea Abello, de otras que, más que fantásticas habría que asimilarlas al proceso de abstracción de la lírica, como es el caso de Ángela Segovia, dado que son producto de un intento de traducir los lenguajes del arte conceptual contemporáneo, siguiendo la estela de poetas como Anne Carson. Por ello, es fundamental distinguir algunos términos, empezando por lo fantástico, que

se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual, sino que involucra al propio lector (Roas 2019: 30-31).

Es ese choque entre la realidad compartida por lector y narración que esta última rompe en su desarrollo lo que provoca el efecto de lo fantástico:

el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible (Roas 2019: 31).

A partir de su definición y sus efectos podemos llegar a la función de lo fantástico que, en esencia, consiste en problematizar nuestra realidad proyectándola en otra y, así,

la narrativa fantástica—conviene insistir en ello—mantiene desde sus orígenes un constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla (Roas 2019: 31).

Si el elemento esencial de lo fantástico es ese choque entre lo posible y lo imposible, entonces

cuando lo imposible (o, mejor dicho, lo que consideramos imposible en relación con nuestra idea de lo real) no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos, no se produce lo fantástico [...] en dichos relatos no interviene nuestra idea de realidad. En

consecuencia, no se produce ruptura alguna de los esquemas que hemos desarrollado para pensar y explorar la realidad (Roas 2014: 17-18).

La cuestión, por tanto, reside en qué categoría es la adecuada para describir un tipo de ficción que, aunque implique una presentación de lo imposible, no produzca ese efecto de lo fantástico. Surge entonces lo maravilloso, que Roas describe en los siguientes términos:

El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico ( posible/imposible, ordinario/extraordinario, real/irreal) no se plantean [...], todo es posible dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes—y el narrador—asuman lo que ocurre sin cuestionarlo. [...], a su vez, el receptor lo acepta también porque no hay nada en el texto que le obligue a confrontar lo que en él sucede con su propia experiencia de lo real (Roas 2014: 18).

Si atendemos a *Duende* de Ana Abello, veremos que está esta presentación de lo no mimético que no produce ningún desencuentro con la idea de lo real que tenga el lector, pues asume que ha cruzado el umbral al mundo de lo maravilloso, en el que todavía existen los *trasgus* y las *xanas*. Laura Ramos (Navarro, Estefanía Cabello y Marco Remón 2024: 192) en su poesía se ha propuesto “crear un mundo, ser un demiurgo y llamarlo Nonú e inventar en él”, para el que se dejó influir por el *Amadís de Gaula*, los cancioneros tardomedievales, el *Roman de la Flamenca*, Santa Teresa de Jesús y “libros medievales de cuentos”. Así, en los distintos libros va diseminando diferentes poemas en los que Nonú es el protagonista, porque “[e]l espacio es una metáfora” (Ramos 2024: 49). Así, en *Pasan cosas bellísimas*, segundo libro publicado, pero primero en orden de creación, según ha declarado la propia autora (Ramos 2024: 73). En un poema en prosa donde deja datos dispersos sobre este mundo ficcional: “La cestería es una de las grandes artes sagradas de los habitantes de Nonú; también la alfarería y el forjado de vidrio. Se suele decir que la arquitectura de Nonú es una cosa inútil. [...]. Los habitantes de Nonú no entienden lo que significa «la belleza es inútil»” (Ramos 2024: 17). Si bien parece que la belleza no tiene utilidad, “[e]l lenguaje es una propuesta política” y si “Nonú era un lenguaje / cuneiforme, si se quiere, porque albergaba unas quince lenguas entre símbolos silábicos / si bien poco tenían que ver estos con el sistema cuneiforme de escritura” (Ramos 2022: 36). En *Poesía sin nombre* los antólogos han señalado que

presenta un constante y rotundo cuestionamiento sobre la memoria y el pasado y su vínculo insistente en el presente y en aquello que nos vuelve nombres, aquello que nos concretiza en un sitio y lugar determinados, ya sea este un malladar asturiano o un reino mítico que recibe el nombre de Nonú. Sus versos trazan la arqueología de nuestra herencia cultural y de los espacios que habitamos (Navarro, Cabello y Remón 2024: 23).

Interesa destacar esos tres oficios mencionados antes, porque en el tercer libro, *Nonú*, la poeta cuenta la historia de Gorm, “hija de las forjadoras de vidrio”, y Oráiste, “nacida apenas unos meses después / en el seno de una familia de cesteros” (Ramos 2025: 37). Esta historia es

una actualización en clave lesbica del mito de Píramo y Tisbe, pues los cuerpos de los amantes acaban unidos en el centro del pueblo “en una suerte de escultura compuesta de vidrios y de mimbres” (Ramos 2025: 39). El hecho de que, libro a libro, se profundice en ciertos elementos de Nonú es un signo de que está construyendo una realidad paralela con sus propias normas y en un no-tiempo medieval, lo que sitúa su propuesta en la categoría de lo maravilloso medievalizante, siguiendo lo propuesto por Le Goff (2017). De hecho, fija hasta la física del lugar cuando afirma que “[...]. En Nonú / a diferencia de en otros lugares / el sol cambia su posición y no siempre se pone por el mismo punto” (Ramos 2025: 48) y es que “[...] Nonú viraba como vira una brújula a la que acercas / un campo magnético” (Ramos 2025: 34). Este misterio se plantea desde su primera obra: “[...]. Dónde está Nonú preguntas” (Ramos 2024: 18) y no quedará nunca resuelto. La tercera entrega, *Nonú*, se compone de dos poemas extensos, “Igual que él yo era una negociadora de la noche” y “La verdadera estoria de la niña de goma”, en los que constantemente se juega con el vaivén y la comparación entre nuestro mundo y el de Nonú:

porque según sus observaciones y las observaciones generales del pueblo de Nonú  
iban adornados con aros que pendían de sus orejas y sus cuellos y sus dedos

y que claramente no eran

de mineral ni de ninguna fibra de las que aquí crecían y con las que nosotros  
acostumbrábamos a adornar la parte superior de nuestro busto (Ramos 2025: 27).

Ese estado líquido baumaniano que no solo se manifiesta en la inestabilidad geográfica de Nonú, sino también en una escritura en la que se combina la prosa y el verso. Se menciona incluso una literatura nonuense: *Los milagros*, que llegó por mar, y *La negociadora de la noche*, el “libro más importante de nuestra literatura” (Ramos 2025: 31). A este último pertenecía la historia de Gorm y Oráiste. El segundo poema de *Nonú* parece una historia folclórica que podría estar integrada en ese misterioso libro del que se hablaba en el primer poema, del que hemos estado hablando. Todos estos elementos recuerdan a la literatura de Borges, de marcado carácter fantástico, en el que, a veces, recrea mitos, como *La casa de Asterión* (1949)—una relectura del mito de Teseo y el minotauro, y se inventa libros o mundos, como *Tlön, Uqbar, Orbius Tertius* (1944).

La influencia de la narrativa insólita no se detiene ahí, pues en algunas historias recuerdan a *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez. Por ejemplo, la historia del mirlo metálico, “un mineral muy curioso en uno de los acantilados / que se extienden al norte de la capital de Nonú” (Ramos 2022: 34). En el final de este poema se dice que, desde que lo recolectaron, “[e]n Nonú no volvieron a morir / deseando” (Ramos 2022: 35) y en una de las

conversaciones entre el yo lírico, un hombre de nuestro mundo, y una mujer proveniente de Nonú, esta le pregunta:

¿Sabes la historia de los mirlos metálicos?  
Un escalador consiguió arrancarlos del acantilado y desde entonces  
nadie ha muerto en Nonú  
arrastrado por el deseo. (Ramos 2025: 41).

Esta historia, de alguna manera, recuerda a los inicios de Macondo cuando no había muerto nadie y no conocían la muerte. En resumidas cuentas, la poesía de Laura Ramos se sitúa en la esfera de lo insólito con una propuesta que se podría encuadrar en lo maravilloso medievalizante, en una línea similar a la de *Duende* de Andrea Abello, pero en este libro se concitan los *trasgus*, las xanas y diversos personajes del folclore asturiano. Por lo que se enmarca dentro de lo maravilloso y no tiene esa influencia de la literatura medieval que tiene el mundo de Nonú, que sería más asimilable a lo maravilloso medievalizante.

### **b) Poesía corporalista**

Uno de los grandes ejes de la lírica del siglo XXI es el cuerpo. Mucho se ha especulado sobre este giro corporal, pero a nosotros nos convence especialmente la explicación que ha dado al fenómeno la ensayista y filósofa Remedios Zafra:

En las actuales formas de creación confluye tanto el cuerpo pobre que come, habla o tiene frío como el cuerpo conectado y habitualmente solo, más estático y posicionado frente a los dispositivos electrónicos. Es esta una precariedad cargada de aristas donde la materialidad del cuerpo se entrelaza con la tecnología y con espacios habitualmente pequeños, casas-habitación que se fugan e implosionan mundos a través de los ojos y las yemas de los dedos conectados (Zafra 2021: 134).

Esta tendencia ha sido descrita y explicada de forma minuciosa por Sergio Fernández Martínez. La poesía centrada en la enfermedad en nuestra literatura se inaugura en 1996 con la publicación de *Diario de una enfermera* de Isla Correyero. Esta variante de la poesía corporalista parte de una experiencia radical que Fernández Martínez explica en los siguientes términos:

El cuerpo habitual se disocia, entonces, ante la aparición de la patología: este desplazamiento corporal permite que el cuerpo habitual pueda resignificar su situación y convertirse en un lugar de experiencia. Caso límite de la experiencia encarnada, la enfermedad—la dolencia— revela las estructuras de la vida ordinaria y del cuerpo saludable, y permite observar, a través de su efecto distanciador, aspectos tácitos de la existencia humana (Fernández Martínez 2023b: 196).

Entre los poemarios que el crítico (2023b: 197) destaca en esta sensibilidad son: *La sentencia* de Santiago Castelo; *Oración de la negra fiebre* de Miguel Paz Cabanas; *El cuadro del dolor* de Ana Castro; *Cráter, danza* de Olga Muñoz Carrasco; *Historial* de Marta Agudo; *Concierto para violín y cuerpo roto* de Ana Isabel Conejo; *Hallar la vía* de Noelia Palacio

Incera; *La canción del mundo* de Fernando Beltrán; *Servicio de lavandería* de Begoña M. Rueda; *Las célebres órdenes de la noche* de Diego Sánchez Aguilar; *Feliz humo* de Javier Codesal; *La tumba del marinero, Los estómagos y Estar enfermo* de Luna Miguel; *Introducción al límite* de María Alcantarilla; *Dentro* de Óscar Curieses; *Curación* de Ana Merino; a los que añadiría *Crónica natural* de Andrés Barba, *Células en tránsito* de Nuria Ruiz Viñaspe; y *El desgarro* de Jorge Villalobos, cuya excepcionalidad reside en que “a través de la genealogía de distintas enfermedades que padecen sus familiares—cáncer, Alzhéimer, síndrome de Guillain-Barré—, el poeta narra la experiencia del dolor y el sufrimiento personal” (2023b: 199). En su brillante artículo analiza los poemarios que orbitan en torno al cáncer<sup>23</sup> y al VIH.

La sensibilidad posmoderna, por otra parte, ha abierto el camino para introducir en la poesía conceptos como el cuerpo sin órganos deleuziano que supone “el derrumbamiento de las superficies, la destrucción de todas las barreras y la instauración de un nuevo modelo anatómico en términos de fujo” (Fernández Martínez 2023a: 51), cuyas implicaciones tienen lecturas estéticas y políticas. Esta corporalidad vacía deviene en una fuga del cuerpo. Esta “consiste en la huida de la mortalidad humana—es decir, del paso del tiempo—mediante el desarrollo de diferentes dispositivos que nos alejan del cuerpo físico, concebido como una fuente de fragilidad y dolor” (2023a: 52). Desde estos presupuestos el teórico analiza *Cuerpo sin mí* de Eduardo Moga, *La piel o el cuerpo* de Leticia Fernández-Fontecha y *Phantasmagoría* de Sara Torres que le llevan a la conclusión de que “toman la corporalidad como una entidad cargada de connotaciones que genera, organiza y transmite una continuidad de mensajes que comprenden la dimensión pragmática, estética y simbólica del sujeto contemporáneo” (2023a: 61).

Por último, el cuerpo gestante se ha erigido en un campo de exploración poética muy fructífera y muestra de ello es el corpus que propone Fernández Martínez (2024): *La hija* de María Zambrano; *Siamesa* de María Ramos; *El cielo oblicuo* de Belén García Abia; *El origen de la simetría* de María Salvador; *37'6* de Tulia Guisado; *Alumbramiento* de Elisa Martín Ortega; *El arrecife de sirenas* de Luna Miguel; *Actos impuros* de Ángelo Néstore; *La estación de las moras* de Ángela Álvarez Sáez; *El libro de Laura Laurel* de Nieves Chillón; *Diario de ciclos fértiles* de Esther Pardo Herrero; *Hotel Útero* de Begoña Callejón; *Descoser la cesárea* de María López Morales; *18 días de frío* de Lourdes de Abajo; *Un nido en las clavículas* de Pilar Cámaras; *Matrioska* de Virginia Navalón; *Querida hija imperfecta* de Ana Pérez

---

<sup>23</sup> Pedro J. Plaza (2022: 761-762) ha resaltado esta temática como una de las dominantes en la Generación Reset, que comprendería a los nacidos entre 1989 y 1999.

Cañamanes; *Los tres primeros años* de Julieta Valero y *Seno* de Juan José Ruiz Bellido. Este *boom* responde a que el cuerpo gestante se entiende como

un espacio problemático, disruptivo y mutable. Su volubilidad es una de las principales características, puesto que provoca numerosos cambios fisiológicos, metabólicos y morfológicos. El sujeto gestante, por tanto, está descentrado, dividido o doblado [...]. La gestación permite al cuerpo expandirse, dilatarse y contraerse, lo que produce un extrañamiento de la propia corporalidad (Fernández Martínez 2024: 449).

Tal vez resulte de interés resaltar cómo la placenta es un símbolo central de esta variante (2024: 455) y el feto, pues la relación con su cuerpo gestante “se desarrolla a través de un proceso de intersubjetividad, y es un proceso que involucra a los dos sujetos, uno dentro de otro, en una dimensión intercorporal” por lo que el espacio uterino “supone tres registros epistémicos—originario, primario y secundario—en el que se entremezclan los procesos simbólicos” (2024: 457).

La violencia obstétrica es otra de las líneas temáticas dominantes (2024: 458-460), conjugando la experiencia con la denuncia social. De igual manera, el parto es un tema casi insoslayable a este respecto (2024: 460-462). Por último, cabe reseñar el anhelo de maternidad por parte de le poete no binarie Ángelo Néstore, que, en *Actos impuros*, “tomando como foco de atención la experiencia gestacional desde la problemática sexual” (2024: 464).

### c) Poesía de la conciencia crítica

El compromiso de los poetas y, en especial, de las poetas con la realidad social y política es uno de los caminos más transitados en las últimas décadas. A grandes rasgos, Rodríguez-Gaona ya ha hecho una caracterización precisa:

Los poetas neosociales cuestionan la concepción burguesa de la poesía como un arte reflexivo, decorativo o distanciado, ajeno a la realidad histórica. Evitando los excesos retóricos [...], logran una actualización de la poesía civil desde un realismo trascendido [...], ubicándose en la frontera del acontecimiento y lo artístico (Rodríguez-Gaona 2010: 67-68).

La denominación de estos poemas como “neosociales” no ha generado mucho consenso en la crítica. De hecho, es preferible que se hable de “poesía de la conciencia crítica”, según propone García-Teresa (2013: 10): “empleo el término «poesía de la conciencia crítica» con valor de nombre propio, para referirme a este conjunto de escritores en concreto, no para aludir a toda la poesía que ha expresado una conciencia crítica de su tiempo en la literatura española”. En este sentido, su carácter diferenciador radica en que “estos poetas no sólo reconocen la situación de conflicto, sino que la denuncian adoptando un posicionamiento y una perspectiva de clase social incluso cuando tratan temas de naturaleza íntima como el amor” (García-Teresa 2013: 11).

García-Teresa (2024a: 60) sitúa el origen de esta estética en la publicación de *Cántico de la erosión* (1987) de Jorge Riechmann, quien sigue siendo un modelo y referente para las nuevas generaciones que se incorporan al movimiento. Ya no son como los poetas sociales del pasado siglo, sino que revelan los mecanismos del sistema económico que causan la precariedad, la injusticia y la desigualdad, poniendo de manifiesto los mecanismos del poder para la dominación y la exclusión (García-Teresa 2024a: 62-63). En este sentido, no tratan de objetivar su crítica, sino que parten de su experiencia biográfica, de su subjetividad, para expresar el malestar, ya desde el “yo” o desde el “nosotros”, representando la otredad desde la horizontalidad y el respeto (García-Teresa 2024a: 64-65). No dan como verdad absoluta su pensamiento, sino que pretenden incitar al lector a cuestionarse su contexto y a ofrecer una mirada crítica con la que pueda pasar a la acción contra el sistema (García-Teresa 2024a: 67-68). Ello es porque “el poeta no es un ciudadano especial” (García-Teresa 2024b: 168) y eso permite que el poeta proponga alternativas al conflicto sin estar en un plano superior (García-Teresa 2024b: 178). Por tanto, esta denuncia implica que los poetas utilizan un lenguaje en crisis, porque asumir el lenguaje capitalista sería una sumisión; así, la desautomatización que predicara Jakobson y el resto del círculo de Praga es central en el cuestionamiento lingüístico (García-Teresa 2024a: 69). No debe llevar al error de pensar que estos poetas entienden la poesía como un instrumento útil, sino como una poesía práctica (García-Teresa 2017: 19).

García-Teresa (2024a: 71-73) ha propuesto una categorización de los caminos expresivos que siguen los poetas de la conciencia crítica: el hermetismo, basado en la concisión, la elipsis y la polisemia; la poesía narrativa, con claridad léxica y semántica para transmitir de forma directa el mensaje; y el vanguardismo en que se presenta un lenguaje quebrado y una fuerte presencia del irracionalismo poético. En todos ellos el componente irónico está muy marcado (García-Teresa 2024a: 73). Se prescindirá, pues, de una enumeración detallada de los autores dado que estos ya están recogidos en las dos antologías en torno a este asunto: *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres* (Baile del Sol, 2019) y *Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempos de colapso* (Lastura, 2024).

El ensayista hispano-peruano (2010: 68) también ha visto de forma acertada el importante componente narrativo de los poemas, así como la convivencia del intimismo con el escepticismo. Dialogan con Anne Sexton, Charles Bukowski, Josep María Fonollosa, Juan José Saer y Adam Zagajewski. A estos hay que añadir una referente intrageneracional: Rosa Berbel, cuya influencia es palpable en sus compañeras de generación. Por ejemplo, María Sánchez-Saorín en *Herederas* recorre en “Raíces (A una madre)” (2022: 16), “Brecha generacional”

(2022: 20), “Suegra” (2022: 33) o “Memoria” (2022: 36) una temática familiar que el poema “Justicia poética”, de Rosa Berbel, sintetiza en unos versos:

Quiero conocer a todas mis madres,  
reconstruir mi linaje y mi conciencia  
a partir de los versos, las renuncias,  
las huellas de todas las mujeres  
que he sido al mismo tiempo.

Quiero una larga estirpe de mujeres valientes,  
que han escrito poemas  
después de hacer la cena  
y han vivido el exilio  
dentro del dormitorio.  
Reconocerlas libres, brillantes y caóticas  
retratando monarcas,  
soblevando las formas,  
componiendo sonetos  
en una Europa en llamas.

Quiero sobrellevar la carga de la historia,  
convertirme en relevo,  
nombrarlas  
sin esfuerzo.  
Pronunciar con propiedad  
el término familia (Berbel 2021: 5).

La autoconciencia<sup>24</sup> de la propia identidad femenina y de una ginealogía<sup>25</sup> consciente de las mujeres que las precedieron, no tanto las autoras como las de clase obrera, las de su familia, sobre todo, la figura de la madre<sup>26</sup>. Tanto María Sánchez-Saorín como Rosa Berbel comparten el propósito de reivindicación de todas mujeres, sean del tiempo que sean y pertenezcan a la clase a la que pertenezcan, coincidiendo en un estilo realista y claro, directo y conversacional, sin descuidar el ritmo del verso. Las concomitancias no solo se dan en un plano temático, sino que alcanzan los textos, lo que invita a concluir que la poeta granadina se ha convertido en modelo para estas poetas (o poetisas<sup>27</sup>) feministas. En este sentido, las dos autoras coinciden en reivindicar los trabajos domésticos tradicionalmente asignadas al género femenino: “Te observo distraída la cocina/ mientras tiendes la ropa/ admiro el movimiento de

<sup>24</sup> La autoconciencia es algo generalizado que no se circunscribe solo a la identidad, sino también a la producción artística en sí misma. Así, Rosa Berbel enumera las características principales de su obra: “cierto esfuerzo por tensionar la relación entre lenguaje y el mundo mediante lo político. [...] una fe ciega en las posibilidades especulativas del ejercicio poético [...]. Y, por último, un rechazo tenaz a la llegada del futuro” (2021: 3).

<sup>25</sup> Seguimos la terminología propuesta por Marta Sofía López (2012), entendiendo que una ginealogía es una genealogía exclusivamente femenina, que construye un relato coral y horizontal con el pasado literario y biográfico de las autoras.

<sup>26</sup> Aunque fuera del marco generacional, es muy revelador el poemario *Gramática de mi madre* (La uña rota, 2024) de Almudena Sánchez.

<sup>27</sup> María Sánchez-Saorín es la punta de lanza de una serie de escritoras que defienden esta denominación. Los puntos esenciales de su argumentación se encuentran en el artículo “Se dice poetisa” (29/08/2021), en el blog *Tira la copa!*: <https://medium.com/>lacopatira/se-dice-poetisa-28df7bfe88ce [enlace comprobado en julio 2025].

tus manos/ el tacto de tus manos castigadas/ sobre la ropa húmeda” (Berbel 2021: 9); “Te quedas sola en la cocina/ casi de madrugada:/ poniendo las lentejas a remojo” (Sánchez-Saorín 2022: 25). Se enmarcan plenamente ambas en la poesía de la conciencia crítica porque pretenden agitar a la lectora o al lector de las violencias y la marginación sistémicas de las mujeres, a través de una politización de signo feminista.

En España no existe un premio que reconozca la labor de los poetas de la conciencia crítica y, en general, pocas son las editoriales, como Lastura o Baile del Sol, que mantengan un perfil militante y apuesten por esta poética. Si bien es cierto lo anterior, sellos consolidados como Hiperión o La Bella Varsovia dan voz a este perfil de creador.

#### **d) Realismo tradicional o Nuevo Realismo**

El Realismo tradicional no deja de ser una etiqueta estética en la que encajan los remanentes de la poética de la Otra sentimentalidad, en cuyas coordenadas se encontraría Paula Bozalongo, y de una estética de línea clara en la que predomina la descripción de instantes biográficos, paisajes o sentimientos personales más o menos ciertos o impostados. A esta segunda observación corresponde la obra de Constantino Molina, Juan Bello o Begoña M. Rueda, Almudena Vidorreta, Alberto Acerete y un largo etcétera. La editorial Bajamar, Renacimiento y Visor tienden a apoyar esta tendencia, aunque parece postergarse de forma paulatina. Los premios literarios de Visor suelen sancionar a estos creadores, aunque su reconocimiento es cada vez menor. Si no dedicamos más espacio a ello no es por falta de interés, sino porque las investigaciones de Ignacio Escuín Borao sobre esta línea no dejan margen al matiz o la glosa. Así pues, el crítico turolense habla de Nuevo Realismo—lo que para nosotros es Realismo tradicional—in los siguientes términos:

Que el realismo sea la piedra de toque o el elemento destacado de toda poética actual no implica que el nuevo realismo lo sea por ello (nos referimos a la actualización del término con sus respectivas características), ya que la realidad, sea o no fuente de inspiración poética, aparece en todo escrito como ese espejo en el que todo lo que sucede debe recibir la aseveración de ser o no verosímil, es decir, si es posible o no. El nuevo realismo no se adapta estrictamente al mismo análisis que las corrientes realistas enraizadas, sí responde a todas sus características, pero afronta el análisis final desde preceptos más relacionados con otras cuestiones más propias de la actitud del autor ante la obra y su final, como podríamos concebir en último caso el compromiso, la verdad o la literatura crítica. La finalidad del poema o la actitud poética del nuevo realismo podría destacarse desde un panorama más cercano a la intencionalidad y al análisis de la misma que desde el propio análisis de los poemas, de tal forma que el punto de vista sociológico es, en ocasiones, más significativo a la hora de extraer conclusiones que los datos meramente literarios que los poemas arrojan (Escuín Borao 2015: 15).

Entendemos, por tanto, que las herramientas críticas desarrolladas por Ignacio Escuín son suficientes para estudiar las poéticas de los autores de esta generación precaria que hemos

analizado. No es, pues, de interés describir aquellas poéticas que ya han sido explicadas con minuciosidad. Coincidem sus observaciones sobre la importancia del factor sociológico en la interpretación de los textos con nuestros presupuestos a la hora de abordar dicha corriente.

### **3. La constelación de Maremágnum: un estudio de caso**

#### **3.1. La superación del método de las generaciones: hacia las constelaciones literarias**

Para comprender cómo se configura un sistema literario en la actualidad hay que ir más allá de la propuesta de Ortega y Gasset (1929) y el desarrollo de Julián Marías (1949). Desde hace décadas el método de las generaciones ha caído en total descrédito y, debido a ello, han proliferado distintas propuestas que, de un modo u otro, pretenden ocupar el vacío que ha quedado. Pagán Marín (2023b) ha propuesto hablar de “comunidades epistémicas”, pero nos convence más utilizar el término “constelaciones”. Ya Copas Ramos (2025) propuso utilizarlo para la historiografía de la lírica mexicana y su brillante argumentación desmonta el método generacional de manera precisa. No obstante, no llega a hacer una propuesta real de aplicación ni mucho menos la lleva a cabo, por lo que nuestro principal objetivo es llevarlo a la práctica y demostrar su eficacia como método de comprensión de un sistema literario.

Primeramente, nos gustaría aclarar que, dada la inaccesibilidad de los textos, en lengua alemana y sin traducción, todo nuestro análisis se basa en la monografía editada por Pre-Textos a cargo de Francisco Oncina Coves: *Constelaciones*. Debido a que el enfoque de dicha publicación es de historia de la filosofía, nuestros esfuerzos se concentrarán en tratar de aplicar las propuestas a la teoría literaria. En este sentido, entendemos con Oncina Coves una constelación como “una agrupación «densa» (*dichte*) de teóricos, en los cuales se libera creatividad mediante la interacción” (2017: 27). Trasladándolo al ámbito literario, una constelación se entiende como una agrupación densa de autores en los que se influyen mutuamente mediante la interacción. Nos alejamos, pues, de los *star-systems* de Randall Collins, aplicados al campo de la literatura por Rodríguez-Gaona, debido a su falta de profundidad en aspectos clave como la importancia de las relaciones interpersonales entre los creadores, entre otras carencias de método.

En segundo lugar, Dieter Henrich propone tres abordajes necesarios para comprender una constelación: por un lado, hay que conocer las polémicas y contextos vitales de sus integrantes y que estén en una misma generación, desde el punto de vista histórico; por otro

lado, se debe comprender de qué forma se separan sus trayectorias artísticas e intelectuales después de unos inicios comunes. Termina Oncina Coves con el tercer prerrequisito: “Un rasgo característico de toda constelación estriba en el esfuerzo de sus integrantes por distinguirse en la propia obra de los otros, a pesar de las relaciones amistosas que mantuvieron” (2017: 19). Resulta problemático, a nuestro modo de ver, que sea determinante en una constelación que compartan una misma generación, pues precisamente lo que se pretende con las constelaciones es evitar todas las cuestiones que la cuestión generacional trae consigo. Por ello, nuestra idea es cambiar ese requisito generacional por otro un tanto más plástico, como es el de la coexistencia, es decir, que los autores existan en el mismo tiempo. Se da por hecho que deben tener un contacto estrecho, pues de lo contrario no podríamos hablar de constelación, sino de influencia.

Por otra parte, Muslow había propuesto una historia del saber precario, entendido el término como sinónimo de frágil y vulnerable, acuñando también el término “precariado”, que mezclaría precario y proletariado. El gran aporte del investigador es que “ha desplazado el foco de las doctrinas conocidas y consolidadas hacia lo movedizo, lo inseguro y lo amenazado. [...] aquí no son los protagonistas los grandes espíritus, sino figuras de bajo rango” (Oncina Coves 2017: 23). Este desplazamiento es básico para alejar los prejuicios estéticos del análisis, no nos interesa tanto valorar la calidad de uno u otro poeta—eso es tarea de la Crítica Literaria y no de la Teoría de la Literatura—como las relaciones que se establecen entre ellos y con los otros elementos de su sistema literario con el fin de comprender mejor su obra y el flujo de conceptos. Desde nuestra perspectiva, las personas guía son los autores más canonizables y ellas son las que actúan como centros de gravedad del resto de la constelación. A pesar de lo que pueda parecer, una constelación no es un modelo estático que se defina por unas características fijas y comunes, sino una red de conceptos que circula en las obras y pensamiento de los autores integrados en ella. Pero volviendo a la explicación de la teoría de Muslow:

La clave de la teoría e historia del saber precario estriba en el arte de elegir las personas guía (*Leitpersonen*) adecuadas, que, como los fósiles guía (*Leitfossilien*) de Blumenberg, permiten un acceso a los estratos ocultos que subyacen bajo la historia de las ideas faraónica y lineal, para lo cual se revelan como particularmente idóneos autores teloneros o subalternos, a la poste personajes secundarios, hasta ahora preteridos y, sin embargo, capaces de alumbrarnos sobre modos de pensar y comportarse prototípicos de un tiempo y adentrarnos a la vez en ámbitos allende los estereotipos trillados de la investigación (Oncina Coves 2017: 24).

En el caso concreto de la constelación de Maremágnum aquí estudiada, los *leitpersonen* son Lorenzo Roal y Mario Vega, quienes, verdaderamente, fueron dos centros de gravedad que articularon un discurso que influyó en el resto de integrantes, pero también estos influyeron en aquellos, aunque ya atraídos por la dinámica de la constelación. Entonces, podríamos hablar de

dos momentos clave en cualquier constelación: un primer momento de configuración o reconfiguración, en el que el o los centros de gravedad ejercen una fuerza centrípeta que crea una base común, extendiendo los conceptos y pensamiento estético; y un segundo momento en el que dichos centros de gravedad pierden su potencial de atracción y una fuerza centrífuga aleja a los autores, sin desligarlos completamente de la constelación. Queremos recalcar que no es baladí el que hayamos hablado de “configuración o reconfiguración”, pues a diferencia de lo que hasta ahora se ha hecho desde este enfoque, creemos que la constelación no tiene por qué entenderse desde un punto de vista lineal, sino que puede ser asimilable a un tiempo circular, en el que los autores se atraen y repelen en distintos momentos vitales y artísticos sin que ello suponga la desaparición de una constelación.

Una vez claros estos términos, creemos imprescindible poner en relación el concepto de constelación con el de campo literario de Bourdieu. En sociología hablar de campo implica entender que “[e]l conjunto de elementos que componen un campo no se configura, por ser «cosidad», por su ser objetos, sino que se configuran en su capacidad para relacionarse de uno y diversos modos que son propios de dicho campo” (Vargas Huanca 2021: 329). Cada sistema sería un pequeño campo y el polisistema, que correspondería a un corte sincrónico concreto, sería el campo cultural general. Entonces, se entiende que

[e]l campo sería la configuración virtual de las posibilidades y alcances de estas relaciones. [...] cuando se decide que el poder, en un determinado campo es el capital por el cual los agentes, individuos e instituciones, luchan y compiten para obtenerlo. En ese sentido, las relaciones de poder y de dominio son las relaciones fundamentales al interior de un campo (Vargas Huanca 2021: 330).

La noción de campo de Bourdieu es un sistema en el que cada elemento toma su valor de su relación con el resto. En la constelación sucede lo mismo, pero por vía positiva: no es que un elemento se defina por lo que no es, sino que se define por lo que aporta al conjunto, esto es, por los conceptos que pone en circulación y su impacto en el resto de integrantes de una constelación.

Bourdieu entiende que la dinámica del campo cultural proporciona unos determinados beneficios de distinción, es decir, “encuentra su principio en las estrategias en las que se engendran su singularidad y la creencia en su valor, y que ocurren a la realización de esos efectos objetivos mediante la misma competencia que los contrapone” (Bourdieu 2024: 292). La distinción es una “manifestación legítima” que solo existe en las pugnas simbólicas para apropiarse del orden simbólico. Estas luchas simbólicas se dan entre clases, pero resultan imperceptibles y no organizadas, sino que provienen de las propias dinámicas del campo cultural

y “están destinados a tomar a forma de luchas competitivas que contribuyen a la reproducción de las *distancias* que se encuentran en el propio principio de la carrera” (2024: 293). Los pretendientes pretenciosos “dejan ver que tienen y quieren dar de ellos mismos una representación demasiado discordante con la verdad de la representación que los demás se hacen de ellos y a la cual deberían ajustar su representación de sí mismos” (2024: 295). En este sentido, nos interesa el papel que asigna Bourdieu a las clases dominadas:

Las clases dominadas solo intervienen a título de punto de referencia pasivo, de *contraste*, en las luchas simbólicas por la apropiación de las propiedades distintivas que confieren su fisionomía a los diferentes estilos de vida, y sobre todo en las luchas por la definición de las propiedades que merecen ser apropiadas y del modo de apropiación legítima (Bourdieu 2021: 294).

Los repertorios marginales sufren el saqueo de los repertorios dominantes porque es la manera que tienen de mantener su dominio. Si extrapolamos las observaciones de Bourdieu entendemos cómo se ha legitimado—y canonizado—lo queer, pasando de ser un elemento subversivo a ser tan rentable para el mercado editorial. No es una fagocitación inocente del Capitalismo, sino que “no existen sino es la una para la otra y es su *relación* o, mejor, la *colaboración* objetiva de sus instrumentos de producción y de sus clientes respectivos, lo que produce el valor de la cultura y la necesidad de apropiársela” (2024: 293). Los jóvenes poetas pop tardoadolescentes *aparentan* una relevancia social que, a efectos prácticos, no poseen y sus esfuerzos por legitimarse han sido infructuosos. En cambio, la lírica de los que hemos estudiado, no necesita ese *bluf*, porque, de antemano, ya se asumen como repertorios competitivos:

el bluf, si llega a triunfar, y en primer lugar cerca del mismo que lo utiliza, es una de las pocas maneras de escapar a los límites de la condición, al jugar con la relativa autonomía de lo simbólico (es decir, con la capacidad de dar representaciones y de percibir representaciones) para imponer una representación de sí normalmente asociada a una condición superior y asegurarle la adhesión y el reconocimiento que hacen de ella una representación legítima objetiva (Bourdieu 2024: 295).

Una constelación es parte integrante del campo cultural y está sometida a las tensiones connaturales del mismo. Si pensamos en una generación en términos tradicionales, no se escapará a nadie que hay mucho de política cultural y que los propios autores se definen como generación en un intento de ocupar una posición determinada en el campo cultural. Proverbial es el caso de la llamada “Generación del 98” o de la mal denominada “Generación del 27”—no es este el lugar de hablar por qué se trataría de un “grupo del 27” y que la generación sería de Vanguardia, en todo caso—. La constelación no surge de manera consciente ni intencionada, sino que es producto de las dinámicas del campo cultural, que aglutinan los conceptos en ciertas posiciones por el valor que desde el poder se da a los elementos constitutivos del repertorio

sobre el que dicha constelación se construye. La constelación, pues, se configura y reconfigura de manera orgánica y depende directamente de su capital cultural para tomar una posición más o menos legitimada.

Para concluir esta breve introducción, nos gustaría aclarar que *Maremágnum* se trata de una constelación todavía en activo y nosotros solo describimos el primer ciclo que comprende la primera década de existencia. Entonces, articulamos nuestra investigación indagando, por un lado, en la historia íntima de los integrantes para dilucidar las relaciones biográficas que les unen; por otro lado, nos interesa algunas manifestaciones de su pensamiento y estética comunes a varios de ellos, así se estudiarán *La vida por delante* y *Saecli Incommoda*. La historia íntima de la constelación permitirá conocer qué relación guardan los productores con ciertos elementos del sistema: cómo acceden a las instituciones, sobre todo, editoriales; cómo obtienen legitimidad de otras, en especial los premios; cuáles son las fuentes del flujo de conceptos que fundamentan la constelación. Asimismo, el análisis crítico del referido manifiesto y la citada antología son la demostración de que hubo una base homogénea que permitió la configuración de *Maremágnum* como constelación.

### **3.2. Génesis de la constelación de *Maremágnum*: historia íntima, revistas y afinidades**

En la revista *Maremágnum* pueden diferenciarse tres etapas, atendiendo a los cambios—y mejoras—de la producción material, pero también irán en aumento los consumidores potenciales, así como la calidad estética de las propuestas que se visibilizan en ella:

En la **primera fase (2014-2015)** se caracteriza por ser un fanzine—esto implica un mayor trabajo manual: se utiliza el grapado para la encuadernación; el formato es DIN-A5—, de poco recorrido comercial y marcado por una edición amateur, durante los cuatro primeros números los propios editores publican sus textos. La publicación es trianual, es decir, un número cada cuatro meses. Los fanzines son, en palabras de Escuín Borao, “motor de diferentes actividades que movilizan a poetas y lectores más allá de los propios libros” (Escuín Borao 2011: 39). Al hilo de su estudio del fanzine apunta a la posibilidad de que esos colectivos se intitucionalicen en editoriales independientes, como ocurrirá en este caso. En último lugar, señala cómo la irrupción de Internet en el panorama ha permitido aumentar el impacto de estas publicaciones de manera exponencial (Escuín Borao 2011: 40), este factor fue fundamental en la difusión de *Maremágnum*, así como esa posibilidad de recibir propuestas poéticas desconocidas gracias a la interconexión que propician las redes.

La segunda fase (2016-2017) comienza con la quinta entrega, cuya producción está a medio camino entre el fanzine y la revista convencional, y se extenderá hasta la novena entrega. Se introduce el encolado en la encuadernación y la maquetación mejora su calidad, además, el formato es más grande que los anteriores. Aumenta la competitividad y visibilidad de la publicación y el equipo editorial ya no publica sus textos en su propia revista, sino que van ganando espacio voces que, a la postre, se convertirían en referencias inexcusables de la poesía española. Hay continuidad en la periodicidad de la publicación: trianualmente, es decir, un número cada cuatro meses. Por último, la tercera fase (2018-2021), que se inicia con el décimo número y se cierra—con la propia revista—en el decimoquinto, supone la culminación de la mejora material: se continúa usando el encolado para la encuadernación, pero el formato supera el DIN-A4, por lo que se constituye en una revista profesional. Conviven la publicación de autores consagrados con poetas en vías de consolidación, mientras que alcanzan el máximo número de consumidores potenciales. En 2018 sigue la publicación trianual, pero, a partir de 2019 pasará a ser una entrega al año.

Una vez vista la evolución material de la revista, es necesario contar la intrahistoria de esta constelación literaria, desde su génesis hasta su consolidación. Cabe advertir que el hecho de que todos los mencionados sigan vivos provisionaliza cualquier juicio sobre la etapa actual, por ello, detendremos el relato en 2024. A día de hoy podrían señalarse dos etapas: una primera, que correspondería a los años 2014 a 2024, y una segunda, que comenzaría a finales de 2024 y se extiende hasta el momento actual. Centraremos el análisis en esa primera década de configuración y consolidación de la constelación, a la espera de que el devenir de los acontecimientos dilucide el porvenir.

En 2014 **Lorenzo Roal** intenta fundar una revista con unos compañeros del grado de Magisterio, pero no llega a buen puerto, por lo que decide proponérselo a personas de su entorno sin relación entre sí. El resultado fue que ese mismo año el propio Roal, **Rocío Acebal Doval**, **Mario Vega** y Juan González fundaran la revista *Maremágnum*. Este último se desvincularía del proyecto en 2017, en algún momento entre enero y mayo, pues aparece en los créditos del número octavo—correspondiente a la publicación del primer año—y no está en los del siguiente—datado en mayo—. En el ínterin se suceden una serie de acontecimientos que sancionan al primitivo *Maremágnum*: en 2015, bajo la égida del crítico y poeta José Luis García Martín, aparecen antologados Acebal, Roal y Vega en *Diversos* (publicada en Oviedo) junto a

Ricardo Labra, Miguel Floriano<sup>28</sup> y Candela de las Heras—a la postre se convertiría en la actual codirectora de la revista *Anáfora* y aparecería por primera vez en el séptimo número de *Maremágnum* (septiembre de 2016)—.

Ese mismo año, aquellos jóvenes poetas asturianos irían a los cursos de verano que la Universidad Internacional de Andalucía organizaría en Baeza, dirigidos primero por Luis García Montero y más tarde por Juan Carlos Abril<sup>29</sup>. No es el momento de comentar lo crucial que fue en su formación literaria, por ahora, es importante porque la asiduidad con la que fueron les permitió entablar contacto y más tarde amistad con los “poetas murcianos”: **Luis Escavy**, que aparecería en la revista por vez primera en mayo de 2018 (n.º 11) y que acabaría siendo premio Adonáis en 2022 por *Victoria menor* (Rialp, 2023); y **María Sánchez-Saorín**, cuya única colaboración en la revista fue en el número decimocuarto (2020) con un poema, y dos años después se le concedería el premio Tino Barriuso por *Herederas* (Hiperión, 2022). Si los dos primeros se integran en la constelación desde antes de la Pandemia como demuestra su colaboración en *Saecli Incommoda*, como se verá más abajo, Sánchez-Saorín se vinculará en especial con Lorenzo Roal, a quien dedica unas palabras en sus agradecimientos: “a Lorenzo [Roal], porque sin él, definitivamente, este libro no habría sido” (Sánchez-Saorín 2022: 45).

En 2016 Mario Vega publica *Al umbral de las horas* y Rocío Acebal, *Memorias del mar*. Ambos se habían presentado al premio de poesía que convocó la editorial granadina Valparaíso, cuyo editor por aquel entonces era **Javier Bozalongo**<sup>30</sup>. Este se interesó por sus manuscritos que, aunque no ganaron, fueron publicados en el mismo sello. Gracias a dicha publicación, entraron en contacto con **Alejandro Bellido**, quien por entonces dirigía un podcast, *La arcadia onubense*. De aquellas dos entrevistas surgiría una amistad prolongada en el tiempo que lo convertiría en una figura capital para el desarrollo de la constelación. Por lo pronto, Bellido se estrenó como colaborador en el noveno número (mayo de 2017) y se convertiría en un asiduo,

<sup>28</sup> En 2017 publicaría en una plaquette, *Solicito adiós* (n.º 15), en la colección gijonesa Herácles y nosotros, de la que más tarde se hablará. También aparecería en el décimo número de la revista, *La luz a ti debida* (enero de 2018), un volumen en homenaje al poeta ovetense Ángel González. En este mismo volumen estará Candela de las Heras.

<sup>29</sup> Los miembros de *Maremágnum* asistieron consecutivamente a dichos cursos desde 2015. De nuestro interés son, pues, las temáticas de estos durante la década que ha transcurrido. Siendo codirectores Luis García Montero y Juan Carlos Abril, se celebraron: *La herencia poética de Jaime Gil de Biedma* (2015), *Antonio Machado y Federico García Lorca, 1916-2016: Baeza, lugar de poesía y encuentro* (2016), *Que tenemos que hablar de muchas cosas: Miguel Hernández, la poesía y nosotros* (2017) y *La Poesía, una forma de resistencia* (2018). Desde el año previo a la Pandemia pasó a ser Juan Carlos Abril el único director con los siguientes cursos realizados hasta la fecha: *La Poesía de Luis García Montero, una cuestión de palabras* (2019), *Rafael Alberti, la palabra y el compromiso* (2020), *La Poesía de Joan Margarit* (2021), *La Poesía de José Manuel Caballero Bonald* (2022), *La Poesía de Francisco Brines* (2023), *La Poesía de Ángeles Mora* (2024) y *Poesía y traducción* (2025).

<sup>30</sup> No es casual que el editor y poeta escribiese una prosa en memoria de Ángel González para el número especial que la constelación de *Maremágnum* hiciera en enero de 2018.

apareciendo en los números decimotercero (enero de 2019), decimocuarto (2020) y decimoquinto (2021).

En el año 2017 Nacho González, director de la colección “Heracles y nosotros”, publicó las plaquettes *Trabajo pendiente* (n.º 16) de Lorenzo Roal, en mayo, y, en agosto, *Safo y Alfonsina en el acantilado* (n.º 18) de **Dalia Alonso**. Los caminos de Roal y Alonso se habían cruzado en los albores de la revista, pues un poema suyo había aparecido publicado en el tercer número de la revista (mayo de 2015), volviendo a aparecer en los números quinto (enero de 2016) y decimocuarto (2020). Para entonces ya les había unido una amistad que permitió a la poeta ser un satélite de la constelación, algo que se evidencia, entre otras cosas, en que participara en los números primero (octubre de 2022), segundo (enero de 2023), cuarto (julio de 2023) y sexto (enero de 2024) de la revista *Centauros*, de la que luego se hablará. Volviendo a la colección “Heracles y nosotros”, Mario Vega publicaría la plaquette *Dudosos silencios* (n.º 23) en octubre de 2019 y en noviembre de 2020 lo haría **Andrés María García Cuevas** con *Más allá del principio* (n.º 33), que al año siguiente sería accésit del Adonáis por *Las ciudades* (Rialp, 2022).

Regresando al 2017, Maremágnum, una vez convertida en una editorial, publica la antología consultada de poesía asturiana *Mucho por venir. Muestra consultada de poesía asturiana (2008-2017)*, que recogerá once poetas nacidos entre 1986 y 1997<sup>31</sup>. Los autores antologados fueron seleccionados por diez críticos literarios: José Luis García Martín, José Luis Morante, Ricardo Labra, Luis García Montero, Álvaro Valverde, Ángeles Carbajal, Antonio Rivero Taravillo, Javier Almuzara, Ana Vega y Vanessa Gutiérrez. Esta nómina es una buena muestra de la estrecha relación que Maremágnum tenía con la Tertulia del Óiver, de la que se hablará más adelante, y la otra sentimentalidad. En último lugar, en la nota introductoria recogen los nombres de aquellos que no obtuvieron los suficientes votos como para figurar en ella, pero sí al menos uno<sup>32</sup>. Esta es una prueba de la voluntad de dar visibilidad a los jóvenes poetas.

Al año siguiente, *Ángulo muerto* de Javier Calderón, quien hubo de ganar en 2020 el premio Antonio Carvajal por *Los adioses del trigo*. En 2019 editaron *El mal hábito de ser cuatro manos* de Flora Jordán, con notable éxito comercial. Sin embargo, no hubo continuidad

---

<sup>31</sup> Los poetas antologados fueron: Alba González Sanz, Laura Casielles, Cristian David López, Rodrigo Olay, Diego Álvarez Miguel, Sara A. Palacio, Miguel Floriano, Mario Vega, Xaime Martínez, Candela de las Heras y Rocío Acebal Doval.

<sup>32</sup> Los poetas en cuestión son: Óscar Díaz, Raquel F. Menéndez, María García Díaz, Margarita García Pellejero, Ruth Llana, Lorenzo Roal, Samuel Ruibal Rosón, Victoria Sánchez Trigo y Sara Torres.

editando a autores noveles, aunque recibieron algunas propuestas que, con el paso del tiempo, llegaron a leer. Así fue como la constelación entró en contacto con **Fernando Camacho**. Lorenzo Roal lo explica en el epílogo del segundo libro del poeta sevillano:

Hace algunos años, cuando yo aún tenía una editorial y la ilusa ilusión de todo veinteañero, llegó a nuestro correo un mecanoescripto modesto, sin hacer mucho ruido. Ese poeta desconocido que tan humilde ocupó breve nuestro buzón de entrada nos llamó la atención. Así que le propusimos hacer alguna videollamada y hablar de su libro. Y qué sorpresa fue conversar con él: de una escritura clara, un Fernando vibrante y con mucha sorna; de unos poemas sencillos, una tremenda persona (Camacho 2025: 71).

Más allá de los elogios, aquel libro al que se refiere el poeta ovetense no es otro sino el primero de Camacho: *Responsabilidad Generacional Corporativa* (Sonámbulos, 2021), que se mencionará más adelante. Por el momento, llega uno de los años clave para la constelación: 2019. En aquel año, Mario Vega, que habría de ganar el premio *Valencia Nova* por *La mala conciencia* (Hiperión, 2019), haría una tertulia en el Café Ruiz, en el madrileño barrio de Malasaña. Gracias a ella, Maremágnum incorporó al ya mencionado Andrés María García Cuevas, por vía de Luis Escavy y quien solo participaría en el decimoquinto y último número de la revista (2021), a **Irene Domínguez** y a **Juan Repullés**. Los poetas que participaron en la curiosa antología *Saecli Incommoda* (Maremágnum, 2020), junto a **Borja Martín**, cuyas participaciones en la revista Maremágnum datan de enero de 2017 (n.º 8) y enero de 2019 (n.º 13) y que la Universidad de Oviedo había premiado en 2018 por su poemario *La tierra que pisamos*; en este último aparece por primera vez Irene Domínguez y reaparecerá para el último (2021), por cierto. Fue en el año anterior a la Pandemia cuando la editorial publicó una antología que, pasados unos años, confirma el acierto de sus antólogos: *Piel fina*. La selección estuvo a cargo del propio Mario Vega acompañado de **Rosa Berbel**, que colaboró en el número noveno (mayo de 2017) y en el decimocuarto (2020) con la revista y que es una de las poetas más celebradas de la generación gracias a su *Las niñas siempre dicen la verdad* (Hiperión, 2018), merecedor del premio Antonio Carbajal, y **Juan Domingo Aguilar**, premiado por la ya extinta Esdrújula ediciones por *La chica de amarillo*, entre otras muchas distinciones.

El año 2020 estuvo marcado por la pandemia de COVID-19, que mantuvo a todos los españoles confinados en sus domicilios entre marzo y junio de aquel año, a dicho confinamiento siguió la “desescalada” que se prolongó durante el siguiente año. En aquellos dos años verían la luz los últimos dos números de la revista, pero nacerían entre tanto dos nuevos proyectos: por un lado, surgió el videopodcast *Que tenemos que hablar de muchas cosas* (2020-2024), formado inicialmente por Mario Vega, Lorenzo Roal, Alejandro Bellido y Fernando Camacho, este último acabaría desvinculándose del programa en 2022; y, por otro, la antología *Saecli*

*Incommoda* (Maremágnum, 2020), en la que los poetas de la constelación fingen hacerse pasar por epigramistas latinos desplegando una sátira procaz y sin censura. En aquel año pandémico Rocío Acebal se proclamaría ganadora del premio Hiperión por *Hijos de la bonanza* y tras el número final de la revista en 2021 se alejará de la constelación para continuar por su propio camino. El libro premiado fue el último que Rocío Acebal ha publicado hasta la fecha.

Javier Bozalongo abandona antes de la Pandemia su puesto como editor de Valparaíso y funda, con otros dos socios, la editorial Sonámbulos. Este hecho es capital para comprender el desarrollo de las poéticas de la mayoría de miembros de la constelación, puesto que publicará buena parte de los integrantes de Maremágnum en un lapso de tiempo relativamente breve. En enero de 2021 Lorenzo Roal, Mario Vega y Alejandro Bellido publican un breve manifiesto poético, *La vida por delante*, cuyas ideas analizaremos en otro epígrafe, pero que se pondrán en práctica en las publicaciones de los poetas en la editorial granadina. A lo largo de aquel año pospandémico vieron la luz: en marzo, *Otra noche en el mundo* de Luis Escavy; en julio, *Última noche* de Lorenzo Roal; en agosto, *Responsabilidad generacional corporativa* de Fernando Camacho; en noviembre, *La oculta esperanza* de Alejandro Bellido; y en diciembre, *Digamos que fue ayer* de Mario Vega. En septiembre de 2022 Sonámbulos publicaría *La divina* de Dalia Alonso, concluyendo la serie de publicaciones en torno a la constelación de Maremágnum.

Fue 2021 un año clave porque vio la luz el decimoquinto y último número de la revista, pero, como síntoma de su importancia, dejó dos publicaciones marcadas por su impronta: la revista *Zéjel* y la revista *Centauros*. La primera de ellas fue un fruto temprano: en septiembre de 2016 apareció el primer número de *Zéjel* y en él aparecían poemas de Rocío Acebal, Mario Vega y Lorenzo Roal; ellos tres ayudaron en todo el proceso de génesis, maquetación y publicación al creador de la revista, Narciso Raffo, que había publicado en el número sexto (mayo de 2016) de *Maremágnum* y que volvería a aparecer en el último número.

Años después, por iniciativa de Alejandro Bellido y con la ayuda de José Cuevas Olmedo y de Irene F. Romero, funda *Centauros*, una hija espiritual de *Maremágnum*. Prueba de ello es que en el primer número (octubre de 2022) aparece una traducción de Catulo firmada por Mario Vega, y poemas de Dalia Alonso y Lorenzo Roal. Además, en el segundo número (enero de 2023) publicaría unos inéditos de Víctor Botas, siguiendo el espíritu de aquel número especial de *Maremágnum*, *La luz a ti debida* (n.º 10; enero de 2018), en el que publicaron inéditos de Ángel González. Les unen, pues, los poetas asturianos, pero, además, en aquel segundo número de *Centauros* aparecen publicados Andrés María García Cuevas y Rocío

Acebal junto a una reseña de Gudrum Palomino sobre *La divina* de Dalia Alonso. Ella será quien publique con mayor asiduidad en la revista, pues en el cuarto número (julio de 2023) reseñó *Victoria menor* de Luis Escavy, por ejemplo. En el noveno número (octubre de 2024) el propio Alejandro Bellido reseña *Oro en las grietas* de Lorenzo Roal.

El año 2022 no solo tuvo importancia por el surgimiento de *Centauros*, sino también por el artículo de Pedro J. Plaza titulado “Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis tematológico de la reciente poesía española”, que, en realidad, fue una corrección y ampliación de un artículo publicado en el decimoquinto número (2021) de *Maremágnum*. Con esta publicación la constelación recibe un apoyo académico a sus esfuerzos, pues utiliza para el corpus la antología que había publicado como editorial en 2019, *Piel fina*.

Mario Vega dejaría de publicar poesía después de su aventura editorial en Sonábulos, mientras que en 2024 Alejandro Bellido ganaría el premio Rafael de Cárdenas de la Universidad de Sevilla por *Música para tigres* y Lorenzo Roal, el premio Hiperión por *Oro en las grietas*, lo que confirmó el éxito de sus esfuerzos de colaboración y autopromoción. A finales de 2024 el último proyecto de la constelación, *QTQH*, se abandona, poniendo fin a una década de actividad. El devenir de los acontecimientos en 2025 augura una reorganización de dicha constelación cuyos resultados tal vez haya que esperar otra década para conocer. Aunque el estreno en septiembre de 2025 del podcast *Bombástico y campestre*, capitaneado por Lorenzo Roal y por Fernando Camacho, marca el inicio de una nueva etapa.

Por último, es de suma importancia detenerse brevemente en la figura de José Luis García Martín. El poeta y crítico literario extremeño fue una de las personalidades de la cultura asturiana más influyentes del final de siglo XX y de principios del siglo XXI. En torno a él surgió la Tertulia del Óliver, que comenzó su andadura en 1985 y se prolongará hasta nuestros días. Esta tertulia tuvo un primer intento de historización con *Tertulia del Óliver. Una aproximación bibliográfica* (Llibros del pexe, 1995) de Martín López-Vega. De aquella tertulia saldría una primera generación de poetas más que notables como Víctor Botas, a la que siguió la mejor promoción poética que dio esta tertulia: los hermanos Piquero, Pelayo Fueyo, Javier Almuzara, Lorenzo Oliván... Una tercera generación está compuesta por Pablo Núñez, Rodrigo Olay, Miguel Floriano, Daniel Rodríguez Rodero y los integrantes originales de *Maremágnum*: Lorenzo Roal, Mario Vega y Rocío Acebal. De hecho, Núñez (2024: 35) ha estudiado el cuaderno *Casi cien poemas de casi cien poetas* de García Martín, que comprendería del 6 de marzo de 1989 al 27 de mayo de 2022. Al final del artículo hace una relación de los autores que

aparecen en dicho cuaderno, entre los que nos interesa destacar: el 7 de octubre de 2011 Rodrigo Olay escribió “El duelo” y el 18 de noviembre del mismo año, Xaime Martínez trascribió otro poema, “[una pequeña razón...]”; por lo que respecta a los autores de *Maremágnum*, aparecen Mario Vega con “[Para el frío existen palabras...]” y Lorenzo Roal con “[Unos lo preferían azul...]” fechados ambos el 16 de enero de 2016; el mismo año, pero el 5 de agosto, Rocío Acebal escribió “El oráculo” y el 28 de ese mismo mes en 2020 firma Dalia Alonso su poema “Autobiografía sentimental”; además, el 2 de octubre del mismo año Borja Martín transcribe el poema “La lluvia de los días” (Núñez Díaz 2024: 46).

En torno a García Martín se han sucedido varias revistas que o bien dirigió o bien alentó a fundar: *Jugar con fuego* (1975-1981); *Escrito en el agua* (1988-1991); *Reloj de arena* (1991-2003); *Clarín* (1996-2022) y *Anáfora*, cuya andadura comenzó en 2014 y se extiende hasta nuestros días. Detenerse, aunque sea por un instante, en la relación que hubo entre *Anáfora* y *Maremágnum* es importante para ver el impacto e influencia de esta última en su entorno inmediato:

Por un lado, es necesario señalar la participación de los autores de *Maremágnum* en *Anáfora*: el primero en aparecer fue Mario Vega, en el número 6, datado en diciembre de 2015; en el siguiente número, el séptimo, de marzo de 2016, haría su primera colaboración Rocío Acebal, que volvería a hacerlo dos veces más en el número 20, publicado en julio de 2020, y en el trigésimo primero, de marzo de 2024. En el noveno número, de octubre de 2016, participaría Lorenzo Roal y en abril de 2018, para el decimotercer número, colaborarían en la revista Dalia Alonso y Borja Martín. En julio de 2019 se publica el número 17 en el que aparece Luis Escavy y en marzo de 2022, para la vigesimoquinta entrega, aparece Fernando Camacho, que reaparecerá en el número 28, de marzo de 2023; en el siguiente volumen, de julio de 2022, participarán María Sánchez-Saorín y Andrés María García Cuevas, y Alejandro Bellido e Irene Domínguez debutarán en la vigesimoctava entrega de marzo de 2023. Por último, en el número 31, de marzo de 2024, aparece Pedro J. Plaza.

Por otro lado, es necesario hacer una comparación entre *Anáfora* y *Maremágnum* cotejando los autores coincidentes y señalando cuál fue la primera en publicarlos. Aunque no fuese pública, existió una cierta rivalidad entre ambas publicaciones, sobre todo, con el paulatino peso nacional que fue adquiriendo *Maremágnum*.

Candela de las Heras había aparecido en el tercer número, de diciembre de 2014, de *Anáfora*, mientras que en *Maremágnum* su primera aparición fue en el número séptimo, de

septiembre 2016 y en el décimo, de enero de 2018; y Miguel Floriano apareció en el mismo número de *Anáfora*, así como en vigesimosegundo, de marzo de 2021, y el vigesimonoveno, de julio de 2023, y en el décimo de *Maremágnum*, como de las Heras, y repetiría en el decimoquinto de 2021. En el caso de estos dos poetas, pertenecientes a la misma promoción de poetas asturianos que los integrantes de *Maremágnum*. De hecho, ellos dos habían salido junto a Rocío Acebal, Lorenzo Roal y Mario Vega en la antología *Diversos*, publicada en 2015 por influencia de José Luis García Martín. *Anáfora* también publicó antes poemas de la asturiana Sara Torres, en el número décimo, de febrero de 2017, mientras que *Maremágnum* lo haría, casi un año después, en su décimo número, de enero de 2018.

En cambio, *Maremágnum* fue la primera revista en editar a María Sánchez-Saorín (*Maremágnum* n.º 14, 2020; *Anáfora* n.º 26, julio de 2022), a Javier Calderón (*Maremágnum* n.º 9, mayo de 2017; *Anáfora* n.º 22, marzo de 2021), a Óscar Díaz (*Maremágnum* n.º 10, enero de 2018; *Anáfora* n.º 21, octubre de 2020), a Jesús Montiel (*Maremágnum* n.º 8, enero de 2017; *Anáfora* n.º 13, abril de 2018), a Jorge Villalobos (*Maremágnum* n.º 10, enero de 2018; *Anáfora* n.º 14, septiembre de 2018), a Elisa Sestayo (*Maremágnum* n.º 1, octubre de 2014; *Anáfora* n.º 14, septiembre de 2018), a Rosa Berbel (*Maremágnum* n.º 9, mayo de 2017; *Anáfora* n.º 15, diciembre de 2018), a Raquel Vázquez (*Maremágnum* n.º 9, mayo de 2017; *Anáfora* n.º 19, marzo de 2020), a Berta García Faet (*Maremágnum* n.º 12, septiembre de 2018; *Anáfora* n.º 15, diciembre de 2018), a María Paz Otero (*Maremágnum* n.º 15, 2021; *Anáfora* n.º 24, noviembre 2021), a Irene Domínguez (*Maremágnum* n.º 13, enero de 2019; *Anáfora* n.º 28, marzo de 2023), a Juan Domingo Aguilar (*Maremágnum* n.º 13, enero de 2019; *Anáfora* n.º 16, marzo de 2019), a María Elena Higueruelo (*Maremágnum* n.º 8, enero de 2017; *Anáfora* n.º 20, julio de 2020), a Alba Moon (*Maremágnum* n.º 13, enero de 2019; *Anáfora* n.º 22, marzo de 2021), a Gema Palacios (*Maremágnum* n.º 6, mayo de 2016; *Anáfora* n.º 13, abril de 2018) y a Verónica Aranda (*Maremágnum* n.º 10, enero de 2018; *Anáfora* n.º 16, marzo de 2019).

En definitiva, pese a que la revista *Anáfora* publicase con mayor regularidad y en mayor número, *Maremágnum* apostaba por autores desconocidos. Mientras que la revista de García Martín publicaba nombres consagrados, los jóvenes poetas prefirieron dar voz a muchos poetas que no lo eran, pero que con el tiempo se convertirían en ello. En este aspecto la causa es que *Anáfora* es una publicación en la que los editores piden a los autores los textos o son ellos mismos los que piden que se valore su publicación y *Maremágnum*, en cambio, siempre estaba abierto a nuevas propuestas. La revista en torno a la Tertulia del Óliver, llegado cierto punto, empezó a fijarse en la de los jóvenes poetas y a captar para sus entregas a autores que

previamente habían aparecido en la de Roal, Vega y Acebal. Ello es un síntoma de que las revistas son un medio de visibilidad muy valioso para los creadores que pretenden ser conocidos más allá de sus círculos más cercanos y que *Maremágnum* se convirtió en una verdadera plataforma de jóvenes talentos.

Su influencia en editoriales como Llibros del pexe es manifiesta y lo mismo sucede con Nobel Ediciones y con la reciente Impronta. Ello explica que Dalia Alonso publicara en 2021 su antología de poesía griega *Las rosas de Pieria* y Lorenzo Roal, el mismo año, diera a las prensas su traducción de Emily Dickinson con el título *Abrir mis breves manos ampliamente*.

Como crítico literario, García Martín se posicionó como defensor de la poesía de la otra sentimentalidad, lo que explica también la estrecha relación de los de Maremágnum con esta estética. Algunas de sus antologías tuvieron impacto nacional: *Las voces y los ecos* (1980) o *La generación del 99* (1999) en las que defendió un canon alternativo al que emanaba desde Madrid, pero que se alineaba plenamente con los intereses de la otra sentimentalidad. Proverbial fue, en esta faceta, su rivalidad y polémicas con el también poeta y crítico Luis Antonio de Villena, que con su *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”* (1997) se posicionó en el extremo contrario de García Martín. Antologías como *La lógica de Orfeo* (2003) y *La inteligencia y el hacha* (2010) situaron a Villena como antólogo de los poetas jóvenes, puesto que García Martín tratará de disputárselo.

Más allá de una obra poética de valor estético desigual y de una obra ensayística que el paso del tiempo juzgará, su magisterio en los jovencísimos integrantes de Maremágnum fue decisiva en su orientación hacia una poesía realista, inserta en el Nuevo Clasicismo, y en la capital influencia que Víctor Botas tendría en ellos, junto a poetas de la otra sentimentalidad como Javier Salvago o Luis García Montero.

En definitiva, en los diez años transcurridos desde sus inicios, la constelación de Maremágnum se ha consolidado dentro del panorama nacional como una de los más influyentes y reconocidas. En el momento de configuración los centros de gravedad eran Mario Vega y Lorenzo Roal, y, en menor medida, Rocío Acebal, a este primer momento de configuración responden las dos primeras fases de la revista. Hacia 2019, la constelación comienza a expandirse de sus centros de gravedad hacia elementos satelitales y, en este punto, Rocío Acebal va perdiendo esa fuerza gravitatoria al desligarse vitalmente de los autores. Con la publicación en 2021 del último número de *Maremágnum*, en un proceso que se venía dando desde el año pandémico, dos nuevos integrantes toman una posición fundamental de enlace: Alejandro

Bellido y Fernando Camacho. El primero de ellos sería quien, con la revista *Centauros*, continuase esa labor de extensión de conceptos e ideas estéticas. El resto de integrantes: Dalia Alonso, Luis Escavy, Andrés María García Cuevas, María Sánchez-Saorín e Irene Domínguez fueron independizándose de sus centros de gravedad y conformando unos cúmulos que mantienen una relación más débil con ellos, pero que pueden considerarse parte de la constelación de Maremágnum. Por lo pronto, Alejandro Ruiz de la Puente, ganador del premio Antonio Carbajal por *La zona luminosa* (Hiperión, 2023) y del premio Tino Barriuso por *Oscura rata* (Hiperión, 2025) parece ser la última personalidad en verse atraída por la constelación, en pleno proceso de reconfiguración.

### **3.3. *La vida por delante*: del manifiesto a la práctica**

Las constelaciones literarias poseen cierta afinidad estilística gracias a una serie de lecturas e influencias afines, lo que también redunda en una mayor cohesión entre sus miembros. Uno de los puntos clave es la profunda influencia que tiene en sus poéticas el poeta ovetense Víctor Botas, que aparece citado al inicio del quinto número (enero de 2016) de la revista *Maremágnum*. Partiendo de que hay una ironía común proveniente de la poesía de Ángel González y Botas, entre otros, quizás sea el poeta ovetense el que con más asiduidad ha sido reivindicado por todos ellos. Alejandro Bellido llega a hacer una reescritura en “Variación sobre un poema de Víctor Botas”:

Tus ojos que me miran  
azules y tus labios  
temblorosos de amor  
y de deseo,  
tu pelo que resbala  
entre mis dedos como  
oro líquido,  
tu cuerpo y esas noches  
nuestras—que tú ya sabes—  
de fuego que, sin duda,  
pueden iluminar la más oscura  
mazmorra,  
y luego yo,  
tan insignificante, que te miro,  
que te agradezco todo  
esto que tú me das todos los días  
mientras te veo esperando el autobús (Bellido 2024: 29).

Este poema es una traducción muy libre, una “versión libertina” de un inédito en lengua francesa que se publicó años después del fallecimiento de Víctor Botas, “*Tes Yeux*”, aunque Bellido desarrolla las sugerencias y amplifica la historia, adaptándola perfectamente a su tono lírico:

## *Tes yeux*

|                              |   |
|------------------------------|---|
|                              | <i>Qui tournent</i>                               |
| <i>Ta bouche</i>             | <i>Qui tremble</i>                                |
| <i>Tes cheveux</i>           | <i>Qui se glissent</i>                            |
| <i>Et</i>                    | <i>Moi</i>  |
| <i>Et moi qui te regarde</i> | <i>Mon amor—</i>                                  |
| <i>—Ma vie</i>               |   |
| <i>En remerciant</i>         | <i>Tout</i>                                       |
|                              | <i>Tout ce qui tu me donnes</i> (Botas 2014: 15). |

Víctor Botas recurrió con cierta frecuencia al uso del encabalgamiento, especialmente, por el procedimiento de separación de la raíz y su sufijo adverbial -mente, al que recurría no solo por razones métricas, sino también para potenciar el significado del poema (Sánchez Torre 1995: 71). Lorenzo Roal también utiliza este recurso, que prestigió—no sin cierto escándalo—fray Luis de León (Quilis 1963), así, en el poema “Que el infinito abrace” se aprecia este fenómeno: “la ocasión de posar mi alimento breve-/ mente sobre tus hombros” (Roal 2024: 20).

No obstante, no es la única influencia común de la constelación, pues a Roal y a Alonso les une el influjo de Aurora Luque, mientras que la presencia de Ángel González es omnipresente en todos ellos. Como pudo comprobarse en el epígrafe anterior, la poesía epigráfica grecolatina fue una influencia simultánea y profunda. El germen de la separación de sus poéticas se encuentra en los autores no canónicos que asumen como lecturas: si a Alejandro Bellido la lectura de Javier Salvago le influye, en el caso de Lorenzo Roal será Fernando Ortiz, que, como detalle, aparecía citado en el cuarto número (septiembre de 2015) de *Maremágnum*. En *Versos y años. Poesía 1975-2003* Fernando Ortiz reflexiona sobre su obra en los siguientes términos:

Los grandes temas tenidos por clásicos en poesía son el amor, la muerte y el paso del tiempo. Pero todo sucede en el tiempo: el amor se da en el tiempo y la muerte es su consecuencia. Y siempre se escribe lo mismo: sobre lo que impresiona a nuestra imaginación. El tiempo es quien cambia esa impresión. [...] La poesía, pues suele ser elegía. [...] El peligro está en escribir poemas sólo de oficio, dándole la espalda a la vida, siempre cambiante (Ortiz 2003: 45-46).

La lectura de estas ideas debió de impactar al poeta que construye el poema “Osteosarcoma” impostando la voz de un enfermo terminal, aunque también, como veremos en el siguiente apartado, se deja influir por los postulados de la otra sentimentalidad, sobre todo, en lo respectivo al monólogo dramático:

Ahora que mi tiempo se termina  
 a ritmo de metástasis;  
 ahora que me cuesta respirar;  
 ahora que ya solo importa ahora:  
 dejad que me despida de mis padres,  
 que por enésima vez  
 les expliqué que no es culpa suya,  
 que no importa que ha sido  
 suficiente mi vida, que la culpa  
 es de esa hija de puta que me observa  
 con sus ojos vacíos desde aquella  
 esquina de la sala de hospital.

Dejadme que la abrace  
 para que me apuñale de nuevo por la espalda  
 una vez más, tan solo...

la luz de caramelito de la tarde  
 se pega a la pared verdosa y tiñe  
 de olor a otoño aséptico el momento

...dadme morfina ahora  
 dejad que duerma al fin mi última noche  
 sin dolor ni futuro (Roal 2021: 30).

En el poema el amor y la vida están entrelazados con el paso del tiempo, cuyo tiempo es la muerte, pero, pese a su juventud, no cae en un lamento no es “más aparatoso” (Ortiz 2003: 45), sino todo lo contrario. Construye el personaje con una edad similar a la suya porque “[e]l poeta no se aproxima a la verdad a través de la especulación, sino que emocionalmente comprueba cómo esa verdad va cumpliéndose en su propia vida” (Ortiz 2003: 46). No debe pasar por alto que el tono, el uso del monólogo dramático e incluso el tema recuerdan a la poética de la Otra Sentimentalidad.

En la formación intelectual de la constelación de Maremágnum tuvo un papel fundamental los sucesivos cursos de verano organizados en Baeza por la UNIA. Estos, dirigidos primero por Luis García Montero y, más tarde, por Juan Carlos Abril, permitieron a los poetas entrar en contacto con nuevas lecturas (los propios García Montero y Abril, Ángeles Mora, etc.). Prueba de esto es que, durante años, el núcleo de la constelación de Maremágnum fue confeccionando la *Antología total* (2021) en la que figuran Cavafis, Borges, Gloria Fuertes, Gil de Biedma, José María Fonollosa, Botas, D'Ors, Ortiz, Salvago, Luis Alberto de Cuenca, García Montero, Benítez Reyes, Alberto Vega y Jesús Beades.

Fruto de todo ello surgió el manifiesto *La vida por delante*<sup>33</sup>, escrito y firmado por Lorenzo Roal, Alejandro Bellido y Mario Vega. En este, se expresan una serie de ideas que

---

<sup>33</sup> Puede leerse la transcripción completa del manuscrito en el anexo, puesto que, al tratarse de una publicación en formato fanzine su disponibilidad es escasísima.

comentaremos a continuación y, lo que resulta más interesante: será una propuesta teórica que llevarán a cabo en los libros que cada uno de ellos publicó en la editorial Sonámbulos. Más aún, se puede ver esa sensibilidad que describen en otros miembros de la constelación que publicaron en la misma en el mismo sello, como ya se refirió en el primer epígrafe de este capítulo.

#### **a) *La vida por delante y la otra sentimentalidad***

El manifiesto se abre con una oposición frontal a ciertos sectores de la Posmodernidad en el sentido propuesto por Jameson (2020), remiten a ella mediante la alusión a los “filósofos de la sospecha”. Partiendo del concepto acuñado por Ricoeur (1990), extienden el concepto a la deconstrucción derrideana, la crítica arqueológica de Foucault y al análisis esquizofrénico deleuzeniano. Parece que sobre todo a este último dada la referencia a la crisis del sujeto que domina toda la filosofía posmoderna. La alusión a la muerte del autor remite inequívocamente a Barthes (1994) y a Foucault (2010). Este concepto implica para los firmantes el surgimiento de una serie de interpretaciones que usan el texto como pretexto: “tienen la particularidad de no prestar excesiva atención al texto y prefieren poner el foco en la reescritura que el intérprete quiere hacer de este” (Roal, Bellido y Vega 2021: 1). Aluden, así, al método deconstructivista de Derrida, basado en esa falta de fidelidad filológica.

Continúan citando la idea de Kant sobre la imposibilidad de aprehender las intenciones del autor para concluir que “esta interpretación personal, únicamente logra deshabilitar toda posible crítica y el establecimiento de un canon, puesto que rompe toda experiencia compartida” (2021: 1). La clave de su crítica a la muerte del autor estaría en esa sensación de quiebra de la experiencia colectiva cuya causa no imputan a que el lector haya dejado a un lado al autor, sino que ha sido, en primera instancia, culpa de los poetas alejados de sus lectores. Dicho alejamiento sería producto de la ausencia de “referentes comunes” en las producciones artísticas, de manera que el lector “haya tenido que olvidar al que escribe para buscar una patria individual, un lugar propio para habitar el poema” (2021: 2). Estas declaraciones, en el fondo, entroncan con uno de los manifiestos claves de la otra sentimentalidad, el de Juan Carlos Rodríguez:

el texto es, al mismo tiempo, algo propio del (y algo lejano al) autor: una toma en consideración de la poesía en sí, como forma estricta de producción de ideología, con los medios técnicos y rituales específicos, que se pueden transformar—o no—en un sentido o en otro (Rodríguez 2003: 49).

Todo ello ahonda en la necesidad de que exista una mínima coincidencia entre los repertorios culturales de productores y consumidores (Even-Zohar 1999a: 32), así su voluntad es que el texto sea “un espacio habitable en el que el poema sea la forma de trasladar una experiencia” (Roal, Bellido y Vega 2021: 2). En ello suenan los ecos de las palabras de García

Montero (2003: 38): “el poema es también una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador que necesita de sus propias reglas, de sus propios trucos en las representaciones”. Langbaum ayuda a clarificar este intento de aproximación del autor con el lector: “una poesía de la experiencia, que el lector comprende a través de una combinación de simpatía y juicio, mediante el hallazgo, en una esfuerzo de intuición creativa, de su propia vida en las imágenes o sucesos que de otro modo resultarían incompletos”; y aclara que “para aprehender el poema el lector debe colocarse en el lugar del poeta—debe convertir el poema en el fruto de su propia mente” (Langbaum 1996: 369-370). En esa fusión de poeta, poema y lector está una de las claves de la interpretación de este manifiesto. También insisten constantemente en la poesía como comunicación con el lector mediante una interpretación común, lo que asimila su pensamiento plenamente con el de la otra sentimentalidad. Como botón de muestra, García Montero (2003: 37) decía: “Poeta y lector se reconfortan llorando la resaca de sus propias lágrimas, sin atreverse a poner en duda los poemas, evidentes y fieles, como hermosos actos de complicidad”.

*La vida por delante* continúa afirmando que el poema “es un medio para alcanzar una intuición” (Roal, Bellido y Vega 2021: 2-3) y que recuerdan a las ideas de José Ángel Valente en este sentido:

En el momento de la creación poética lo único dado es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento (Valente 1971: 6).

El poema para Valente es un medio que lleva a la aprehensión de realidades no aprehensibles por el método científico. No es que sean opuestos los conocimientos científico y poético, sino complementarios. El poema parte de una intuición, de ahí que hable de “lo irrepetible y fugaz” y de que la experiencia de la que parte, entendida como intuición, “no es conocida de modo inmediato” (Valente 1971: 5). No se trata, pues, de una revelación al modo de los profetas, sino de la intuición sensible, de una experiencia que solo se explica por medio del lenguaje, uno, que la poesía mediante, transforma las palabras en el poema como estructura unificada de la que emana el conocimiento poético. Aunque el poeta gallego desarrollara con mayor profundidad y solidez esta idea que los jóvenes de Maremágnum, en realidad subyace el mismo pensamiento: el poeta parte de una intención individual o, en palabras suyas, “una experiencia personal sobre la que empatizar y llegar a algo que no siempre es visible” (Roal,

Bellido y Vega 2021: 3), porque “[a]llí ver lo que el poeta ve, podemos identificarnos con él, ocupar su puesto y, consecuentemente, ocupar también ese interior del poema en el que reside el significado” (Langbaum 1996: 240).

Esta búsqueda de lo no manifiesto recuerda a esa noción romántica del poeta como vate, pero muy atenuada. En un giro muy realista, reconocen la alta probabilidad de que el lector no capte todos los signos dejados por el autor, pero insisten en la idea de la poesía como comunicación: “la experiencia del lector siempre ha de ser inteligible” y de ello se colige que el texto “puede tener capas, juegos secretos, referencias, pero han de estar organizadas de forma que el lector pueda crear una imagen completa de las intenciones del autor con el poema” (Roal, Bellido y Vega 2021: 3). En este planteamiento no se distancian mucho de Longbaum (1996: 363) cuando entiende que “[e]n la poesía de la experiencia, la idea es problemática e incompleta ya que debe ceder a la exigencia de una corriente de vida que busca completarse”, puesto que ellos pretenden que las imágenes transmitan unas ideas que el lector, condicionado por su trayectoria vital, su ideología y sus lecturas, asume como propias y que, gracias a la multiplicidad de capas de significado, dispara las posibles interpretaciones.

A consecuencia de esto, defienden la claridad de estilo al que oponen la “poesía oscura, nebulosa” que conlleva hacerlo un “vehículo individual” y llevarlo “a lugares no comunes”, es decir, a espacios no colectivos; ello deviene en un “solipsismo propio de nuestras sociedades capitalistas: cada lector solo, recorriendo un camino individual” (2021: 3-4). De alguna forma se posicionan en el punto contrario al experimentalismo, siempre marcado por el elitismo y el hermetismo, y al impulso culturalista al que Bagué Quílez (vv. aa. 2022: 33) define como “un culturalismo integrador que no distingue entre alta cultura y cultura popular”.

Ellos mismos advierten que su deseo no es hacer una poesía superficial, lo que ya les sitúa en el extremo contrario a la poesía pop tardoadolescente. También se alejan de una poesía simple como la que practicaron Roger Wolfe o Karmelo Iribarren. Entonces, tratan de diferenciarse de las tendencias dominantes o de aquellas que apuntan a serlo: por un lado, estaría la poesía neocursi con claros tintes neonaif que, según ellos, “banaliza la emoción humana reduciéndola a una serie de tópicos, haciendo nuestro mundo cada vez más pequeño y menos plural” (Roal, Bellido y Vega 2021: 4), aunque también puedan aludir a la poesía pop tardoadolescente, si es que tuvieron conciencia de que eran fenómenos distintos; por otro lado, estaría los poetas venecianistas que, como José Luis Rey Cano o Pere Gimferrer, tratan “al lector como un filólogo-arqueólogo que ha de rebuscar las referencias, la sintaxis o explorar las

complejidades de un léxico en ocasiones hasta anacrónico” (2021: 4). El autor de *Arde el mar* representa el extremo opuesto del planteamiento de Maremánum, dado que se caracterizan por un fuerte hermetismo en las imágenes, el preciosismo gramatical y la sobreabundancia de referencias culturales. Tal vez en este posicionamiento ya bastante anacrónico hayan influido las lecturas de Víctor Botas y Miguel D’Ors, que, en una reacción frente a la estética de los Novísimos, plantean una poética de la vida cotidiana para ir más allá de ella, como bien intuyeran Claudio Rodríguez—aunque despojados de su carga metafórica—y Jaime Gil de Biedma.

No resulta, por tanto, sorprendente la afinidad de Bellido, Vega y Roal tienen con los poetas de la otra sentimentalidad como Javier Egea, Benjamín Prado, Álvaro Salvador, Felipe Benítez Reyes, Vicente Gallego, Luis García Montero o Luis Antonio de Villena y Luis Alberto de Cuenca, que, tras una etapa de línea oscura del Culturalismo—asimilada al venecianismo—que compartieran con Gimferrer, asumen algunos de los hallazgos de la otra sentimentalidad, integrándose en la llamada “línea clara” (Cuenca 2000). De ahí que declaren lo que sigue:

Frente a esos excesos del lenguaje apostamos por una poesía ética y solidaria, honesta y empática, capaz de tener complejidad sentimental con un lenguaje sencillo y una sintaxis clara. Que consiga hablar al lector a la altura de su inteligencia, de tú a tú, como a un amigo en una cálida conversación en la que se traten los temas más importantes o los más banales, pero siempre aquellos en los que el lector puede hacer del poema algo propio, en una intimidad compartida (Roal, Bellido y Vega 2021: 4-5).

El objetivo, en definitiva, está en el efecto que se pretende causar en el lector porque “un monólogo dramático provocará cierta alteración” y “al final nos dejará un poco más allá de donde empezamos” (Langbaum: 309). En cierto modo, ronda en el manifiesto y en la monografía la idea del poema como catárquico. No es casual, por otra parte, la alusión a esa conversación amigable con el lector, que evoca las palabras que escribiera Benjamín Prado en el prólogo a *1917 versos*<sup>34</sup> (1987):

Hablar de la vida, entre tanto expolio y asesinato legalizado, en un tono mitad confesional y mitad cómplice tiene, desde luego, sus ventajas: así, el receptor de la obra construida desde una intimidad ideológicamente explícita, al mismo tiempo dentro y al margen de la vida aquella, donde no se levante excesivamente la voz, podrá, quizás, reconocerse en ella, participar de ella como quien mantiene una conversación íntima, tiernamente subversiva (Prado 2003: 68-69).

---

<sup>34</sup> Bagué Quílez ha destacado los aspectos más relevantes de este prólogo: “el prólogo de *1917 versos* («la otra sentimentalidad»), escrito por Benjamín Prado, podría interpretarse como una adenda tardía o una posdata de los textos fundacionales que habían firmado cuatro años antes Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero. Prado suscribía aquí algunos de los pilares teóricos del opúsculo granadino: la importancia del análisis histórico de los sentimientos, la reivindicación de la ternura como una forma de rebeldía, la configuración de una «épica subjetiva» y la dimensión ideológica inherente a la noción de intimidad” (Bagué Quílez 2024: 143).

Unos párrafos antes, Prado (2003: 67) hablaba de “ese personaje literario que funciona dentro de los poemas como un pequeño teatro, representando el papel que le ha sido asignado en la obra y que suele consistir en interpretarse a sí mismo, una fabulación de la escritura de los hombres real”. La expresión, no habrá pasado desapercibido al lector, recuerda mucho al primer manifiesto de Luis García Montero, citado más arriba. Es esa idea de ponerse en el mismo nivel que el lector ni demasiado elevados, como en el Culturalismo de línea oscura, ni demasiado llanos, como la poesía social-realista de la primera generación de poetas de la posguerra.

Y todo lo anterior explica la afirmación de que “el autor ha de crear unos efectos en el texto para que el lector perciba lo mismo que el personaje cuando sucedieron estos eventos” (Roal, Bellido y Vega 2021: 5). El núcleo de su propuesta estética se sintetiza en los siguientes términos:

La principal idea de nuestra propuesta se basa en generar una ilusión biográfica, un simulacro de la realidad que primero debe dar la sensación de haber ocurrido. Por lo tanto, también debe tener apariencia de verdad. Pero, en cambio, solo muestra una intuición de verdad (Roal, Bellido y Vega 2021: 5).

La idea de la poesía como simulacro ya había sido propuesta por García Montero (2003: 39), identificando “el arte de hacer versos” con un “hermoso simulacro”. Ambos gravitan en torno a las teorías de Baudrillard a este respecto: “La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard 2023: 9). Los simulacros, entonces, “intentan hacer coincidir lo real, todo lo real, con sus modelos de simulación” (2023: 10), que no es sino la repetición indefinida carente de “entidad racional al no ponerse a prueba en proceso alguno, ideal o negativo” y basada en “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, implacable, que ofrece todas sus peripecias” (2023: 11). La consecuencia lógica de esta situación en la que el simulacro se impone a la realidad es que “[l]o real no tendrá nunca más ocasión de producirse” lo que deviene en una confusión entre verdad y falsedad (2023: 11-12). Es a partir de esa confusión de lo falso y lo verdadero que es operativo el discurso de la otra sentimentalidad y, por extensión, el de Maremágnum, puesto que ambos se materializan en el monólogo dramático. Esa ilusión biográfica de la que hablan y que toman de Langbaum “resulta importante como argumento”, pues “[l]a poesía de la experiencia es autobiográfica tanto para el escritor como para el lector, no por lo que en ella ocurre sino por lo que significa” (Langbaum 1996: 119).

Aclaran Roal, Bellido y Vega (2021: 6) que “este simulacro de realidad no es solo una construcción espacial, sino también temporal” y, enlazan con lo expuesto por Salvador en su particular manifiesto:

una poesía que intente reproducir los sentimientos de un modo ahistórico, que intente trasladar los valores sin tener en cuenta el proceso histórico nunca podrá penetrar en el inconsciente colectivo de su época; podrá ser un ilustre y valioso artificio, pero en absoluto tendrá la capacidad de conmover, ni de emocionar, ni de conectar con un público que vive unas muy especiales condiciones de vida, condiciones que no podrán ser recogidas ni resueltas por esa poesía ahistórica (Salvador 2003: 43).

Lo fundamental de la propuesta está en situarse en un espacio y tiempo concretos, uno que comparten emisor y receptor y que permite que la comunicación vaya más allá del mero intercambio de información y se convierta en un vehículo de unas emociones que comparten lector y autor gracias al poema. En este sentido, cuando afirman que “[e]l paisaje de un poema no *es* o *está*, sino que *sucede*” (Roal, Bellido y Vega 2021: 5) parecen asentir tácitamente a lo que dijera Debord casi 80 años antes:

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social comportó una evidente negación del ser en tener en lo que respecta a toda valoración humana. La fase actual de ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un desplazamiento generalizado del tener al parecer, del cual extrae todo “tener” efectivo su prestigio inmediato y su función última (Debord 2023: 43).

Cuando la espectacularización de la sociedad se ha culminado, el “ser” y el “parecer” se confunden, por lo que solo a través de ese concepto fluido del poema pueden evitar la mercantilización del poema. Mientras que en los poetas pop tardoadolescentes el poema “es” un poema y “está” en el poema, para la constelación de Maremágnum el poema deviene poema constantemente. Para lograr este fluir poemático es necesaria la utilización del monólogo dramático:

Y dentro de este simulacro se presenta a un personaje que, si se quiere recrear humanamente, con una visión real y actual, se ha de mostrar imperfecto. En nuestra propuesta, entonces, no solo el paisaje es sesgado y subjetivo: el personaje también presentará incongruencias y cometerá errores. En la actualidad postmoderna, los personajes no son ideales a alcanzar, sino un miembro más entre el común de los mortales. A veces contradictorio, a veces, inconsistente o incompleto. Para el lector que acompaña al personaje tiene que entender sus motivaciones, incluso en sus conflictos y sus reniegos. Y si el narrador habla a partir de lo que le sucede al personaje, de la misma forma tiene que acercarse al lector con un léxico natural y cercano al habla común y una sintaxis conversacional. Esto implica una posible narración entrecortada, pues el discurrir «clásico» de un poema no es igual al fluir del pensamiento, naturalizar la presentación subjetiva de este simulacro de realidad implica interrupciones en el discurso—para incluir, por ejemplo, ideas o sensaciones que se producen simultáneamente—. Estas interrupciones también dan pie a mostrar un narrador más honesto, que presente un personaje con sus fallos y contradicciones, sus incapacidades y sus incongruencias, propias del ser humano y su existencia (Roal, Bellido y Vega 2021: 6-7).

A la luz de la explicación del monólogo dramático de Langbaum se aprecian mejor los matices de sus afirmaciones, pues el personaje no tiene por qué corresponderse con el poeta. El poeta trata de crear ese simulacro de realidad en el que se transmite una emoción y ello no siempre puede ajustarse al pensamiento de quien escribe:

El hablante del monólogo dramático no sólo dramatiza una posición con la que el poeta no se compromete intelectualmente, sino que la simpatía que sentimos hacia el hablante, organizada por el poema independientemente de juicio alguno, permite al lector participar de una posición, percibir lo que se siente al creer de esa manera precisa, exento del deber de estar o no de acuerdo (Langbaum 1996: 192-193).

Y esa es otra de las claves de su pensamiento, porque Langbaum es una de las piedras angulares de su construcción teórica. Por ejemplo, “Esto implica una posible narración entrecortada, pues el discurrir «clásico» de un poema no es igual al fluir del pensamiento” (Roal, Bellido y Vega 2021: 7) y así habla en términos de flujo el hispanista anglosajón:

Nuestra proyección simpática sólo puede proporcionar a un personaje a la vez ese orden concreto de existencia mediante el cual vemos los acontecimientos, no ya desde fuera, sino desde dentro, lo que nos permite verlas en sus «efectos aislados» [...], efectos que existen en la conciencia de un solo personaje y que, por lo tanto, se presentan a modo de flujo o corriente (Langbaum 1996: 361).

Esa subjetividad de la que hablan y de la que el monólogo dramático es la manifestación más evidente, pero tampoco es una idea original, sino que está presente en la otra sentimentalidad: “Es necesario, digámoslo ya, hablar desde la tumultuosa soledad de un mundo propio, a la vez subjetivo y cierto, hacer de ese personaje literario que funciona dentro de los poemas” (Prado 2003: 67).

Por último, conceden un lugar privilegiado a la ironía como forma de distanciamiento. García Montero (2003: 39) había defendido este procedimiento en su manifiesto: “cuando se acepta el distanciamiento como método de trabajo el poema deja de ser la respuesta sensible a una motivación empírica (o al menos deja de ser sólo eso)”. El procedimiento del distanciamiento es lo que permite al poema trascender las circunstancias materiales y elevarse al plano de la estética. La constelación de Maremágnum opta por la ironía como “herramienta de desautomatización con doble propósito: como una forma novedosa de revisitar el pasado, los mitos y los tópicos; y como un medio de separación entre el personaje y el autor” (Roal, Bellido, Vega 2021: 7). Sin embargo, la ironía es un arma de doble filo, como advierte Sáiz:

El esfuerzo empleado en mostrar la verdad tiene como propósito revelar que esta no es suficiente. Pero no sólo eso: también revela que ese mismo acto que demuestra que la mentira y sus estrategias no lo alcanzan todo es precisamente lo que la expande. O sea, que el artista consigue expresar por un instante, cada nueva figura de lenguaje, fresca, inmaculada que consigue crear, se vuelve enseguida una estrategia de la simulación, más sofisticada, que alcanza supuestos más extraordinarios (Sáiz 2021: 205).

Ya Juan Carlos Rodríguez había destacado la importancia del distanciamiento por medio de la ironía: “convencimiento irónico (quiero, apenas un roce) de transformación. Sólo que la quietud desgarrada—o el desgarro irónico—resultan indestructibles quizá por su enraizamiento en ese pisar «la dudosa luz del día», esa complicidad del claroscuro” (2003b: 74). En una versión previa del manifiesto a la que hemos podido tener acceso, pero que no nos han permitido reproducir, aluden a una cita de Umberto Eco para explicar su postura a este respecto:

La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad. Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle «te amo desesperadamente», porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podrá decir: “Como diría Liala, te amo desesperadamente”. En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía... Pero ambos habrán logrado una vez más hablar de amor (Eco 1986: 74-75).

También citan en aquella versión preliminar a Maqueda Cuenca en una parte que luego omitirían sobre el papel del receptor: “el acuerdo del lector [...] se produce [...] porque ha sido testigo de la configuración del mundo presentado” (Maqueda Cuenca 2001: 326). Sí que reelaborarán el pasaje para dejar esta idea más sugerida y menos explícita: “No existe antes de la lectura; no será descrito [el poema] por sus características objetivas, sino por lo que provoca en el personaje según van ocurriendo los hechos” (Roal, Bellido, Vega 2021: 4-5). Estas palabras se relacionan con la noción de lector implícito que insinuara Langbaum en su ensayo: “resulta indiferente que el monólogo dramático tenga o no un oyente manifiesto; y es que, en última instancia, el hablante habla para entender algo sobre sí mismo” (Langbaum 1996: 312).

Podríamos destacar como puesta en práctica del manifiesto a alguien integrante en la constelación, pero que, en su momento, no firmó el manifiesto. Hablamos, por supuesto, de Fernando Camacho, que en “Don Quijote se encuentra con el caballero de la Blanca Luna” recrea la voz del icónico personaje recreando la sentimentalidad de su tiempo, pero a la vez haciendo del poema un mensaje actual:

Esta ilusión no pesa más que un simple  
fogonazo de luz que, paseando,  
eleva mi montura.  
Como todos los quienes, yo he querido  
buscar un grano azul

en la arena de Marte y encontré  
 un lunes de faenas y un noctámbulo  
 absorto y melancólico  
 que andaba para arriba y para abajo.  
 Era acaso un espectro de mí mismo,  
 qué le vamos a hacer, como todos los quienes  
 después de aquella búsqueda volví  
 decepcionado.  
 Como todos los quienes, fracasé.  
 Quedaba solamente la ilusión  
 de que volvieras, digno caballero  
 que por Morfeo brinda cada vez  
 que tengo pesadillas.  
 Quedaba solamente la ilusión  
 de que volvieras y pusieras digno  
 final a la aventura. Sé quién eres:  
 cambiaste de perfil, Sansón Carrasco,  
 aún te reconozco en esa forma  
 heterodoxa de montar y en esa  
 manera tan bigarda de agarrar  
 la lanza. Ganarás, al fin se acaba  
 esta empresa infinita  
 y el rastro de hermosura comienza a ser belleza.  
 Tú, que me pones fin para que viva,  
 —si existe el Paraíso—  
 harás que al fin conozca a Dulcinea.  
 Ve con todo, te ruego, en esta justa,  
 no permitas que quede de mí sobre la Tierra  
 más que un recuerdo flaco.  
 Ahora, carga.

Vale (Camacho 2025: 24-26).

También creación posterior a *La vida por delante* es el poema “Nocturno” de María Sánchez-Saorín, pero es evidente que se incardina en esta sensibilidad. Si en el anterior capítulo analizamos su adscripción a la poesía de la conciencia crítica, ahora nos interesa recalcar la importancia que se le da a la voz, que no se identifica con la autora, sino que es un yo lírico coral, que apela a todas las mujeres en un nutrido diálogo sobre la feminidad y la escritura:

Te quedas sola en la cocina  
 casi de madrugada;  
 poniendo las lentejas a remojo  
 es como nacen los primeros versos.  
 Podrías comenzar con una receta  
*en renglones contados*  
 —conoces el oficio—  
 pero a esas horas solo piensas  
 en darles la razón  
 y hablar, ya sabes, de ti misma:  
 decirles que son malos padres,  
 que no conocen compañera,  
 que el pedestal que los sostiene  
 se cae una mañana  
 si decides no plancharles la camisa.

La noche es de quien vela  
 para que otros descansos (Sánchez-Saorín 2022: 25).

Por su parte, Rocío Acebal, aunque su obra fuera anterior al manifiesto, se alinea con la sensibilidad propuesta en el opúsculo, imaginando en “Proceso literario” la voz de un joven poeta intentando medrar en el mundillo literario, por supuesto, muy afín a la autora, pero cargado de ironía:

Acudir a tertulias de santones.  
 Escribir en un par de suplementos.  
 Llevar una revista o ejercer  
 de antólogo imparcial de tus amigos.  
 Actualizar el blog semanalmente.  
 Estudiar al dedillo las teorías de Dámaso  
 y el diario de Jaime.  
 Presentarse a concursos. Negar haberlo hecho.  
 Twittear al premiado: “merecido,  
 qué ganas de leerlo”.  
 Quedarse con las caras del jurado.  
 Hacer generación como quien hace  
 encaje de bolillos.  
 Mantener buenos términos con todos los poetas  
 y odiar terriblemente a un compañero  
 de tertulia o de revista.  
 Enviar manuscritos. Negar haberlo hecho.  
 Suplicar por un prólogo o, al menos,  
 una contraportada.  
 Enviar un WhatsApp a todos tus amigos:  
 “El día ha llegado: mi libro ve la luz.  
 Os espero a las siete  
 en una librería. Me acompaña  
 un señor novelista o tertuliano”.  
 Buscar el ángulo que muestre el gran  
 aforo del evento.  
 Invitar a café a un par de críticos.  
 Negar haberlo hecho.

¿Escribir un poema? Esa es la parte fácil (Acebal Doval 2020: 36-37)

En las mismas circunstancias que las de Acebal podríamos encuadrar a Jorge Villalobos, quien, en *Para morir los dos basta con que uno muera*, se deja llevar por una sentimentalidad muy contextualizada en un presente sombrío y en un futuro desalentador, que se vuelve llevadero por la fuerza del amor y de la poesía:

Porque son demasiados los peligros  
 y demasiadas son las amenazas  
 de incendios forestales y pandemias,  
 de inundaciones y meteoritos,  
 de enfermedades nuevas e incurables,  
 de robots con mayor inteligencia  
 y humanos cada vez menos humanos:  
 yo imagino venir hacia nosotros  
 todos estos peligros y amenazas,  
 los nuevos enemigos del futuro.

Pero amar es construir otro futuro,  
 uno que está muy lejos de amenazas  
 y peligros que enfrenta sus catástrofes:

yo los combato con este poema,  
los enjaulo en mis versos para siempre,  
no pueden escapar cuando los nombro  
como hago ahora y quedan encerrados  
en mis palabras, es mi arma secreta,  
igual que en las películas de acción,  
el ataque final y victorioso:  
nuestro futuro dentro del poema.

Ahí nunca podrán hacernos daño (Villalobos 2020: 39).

Por señalar un último autor muy próximo a lo expuesto en el opúsculo, señalamos la poética de Félix Moyano, que, en su primera entrega poética, *Insostenible*, ya había demostrado anticiparse a la sensibilidad expuesta por Mario Vega, Alejandro Bellido y Lorenzo Roal, con un poema de título tan revelador como “Simulacro”. En el ambiente urbano muestra la sensación de falta de sentido vital que desemboca en una actitud autodestructiva. A ello se une el tono íntimo, como de confesión en plena conversación entre dos amigos. El poema recoge un sentir generacional:

probablemente alguna vez sentiste  
la misma sensación que estoy teniendo ahora  
cualquier domingo por la noche sales  
a caminar resaca escaparates  
que proyectan tu sombra tus reflejos  
reconstruyes recuerdos como puedes  
de la noche anterior de alcohol y drogas  
de sexo inoportuno y silencioso  
de ti en cualquier esquina vomitando  
arrepintiéndose de ser el mismo  
de haber huido en medio de la fiesta  
con la fragilidad de un buen suicidio (Moyano Casiano 2017: 18).

Entre los firmantes del manifiesto, como es evidente, también aplican las consignas de *La vida por delante*. Por ejemplo, Mario Vega, en su último libro publicado hasta la fecha, *Digamos que fue ayer*, impone una voz reivindicativa y distanciada mediante la ironía para formular una crítica de la explotación laboral y la precariedad económica con el paisaje urbano de fondo. La alienación del personaje se manifiesta en su entusiasmo ante la posibilidad de consumir mientras el Capital le consume a él:

No quedan en las calles  
los restos de la fiesta.  
Por fin se dice en las cafeterías:  
se ha terminado de una vez por todas  
la crisis, ¡Alegría!

Uno pisa la acera, coge el metro  
como recién dormido,  
incluso de mañana sale igual  
que un empleado gris de tribunales  
sacudiendo en su abrigo la rutina  
insomne del trabajo.

Ya no hay miedo al futuro,  
lo que venga no puede ser peor  
y ahora tengo miedo de otras cosas:

Que me abandone el Wifi,  
sufrir el desengaño  
de Netflix al subir la suscripción,  
que llueva hoy que daban solo nubes  
—y yo aquí sin paraguas—  
o que jodan mis sábados,  
eso sin duda, sí,  
mis sábados son sagrados  
rezando porque no toquen mis sábados,  
que se extienden igual que una autopista  
abarcando beatíficos domingos.

Rezo por eso solo,  
que me dejen los sábados  
o que si no me muera.  
Solo quiero  
ver a la muerte un día laborable (Vega 2021: 20-21).

Alejandro Bellido, por su parte, en su primer libro “canónico”, pues publicó uno en 2019, *La muerte en Citerea*, del que reniega, en *La oculta esperanza*, el poema “A un enamorado” recrea la sentimentalidad de un joven de nuestro tiempo enamorado, actualizando las referencias de la casuística amorosa a una sociedad en la que triunfa el Trap y las redes sociales, no sin cierta dosis de ironía:

Hoy ya lo sabes: te has enamorado.

Ahora brilla el mundo algo distinto  
y te pasas las noches sin dormir  
escuchando la banda sonora de su acento.  
Y claro, de repente, te ha dado—*c'est l'amour*—  
por faltarle el respeto a los horarios  
y—peor todavía—a los grandes maestros  
de la morfosintaxis y la paralingüística,  
que, pobrecitos míos,  
los tienes tiritando de frío en los estantes.  
Pasas de todo, de la tesis, de los artículos,  
y Catalina te echa la bronca,  
y te amenaza con mandarte a Extremadura  
si no espabilas de una vez.  
Tú que decías  
tenerlo todo controlado,  
que habías construido un muro impenetrable  
de pocos pero doctos libros juntos,  
de fotos de Instagram de futbolistas  
sin camiseta—y lo que sigue...—  
y fiestas con amigos en garitos  
donde los Daddy Yankee atronan, los J. Balbin  
y todos sus congéneres,  
ahora, de repente,  
cuando ves que esos muros protectores  
se desmoronan, esos muros  
que hiciste con tus propias manos, frágiles,

como a un hijo, a tu imagen y semejanza,  
 te das cuenta. Comprendes mejor que nunca el dicho,  
 querido José, tú, que te sabes mortal  
 —te lo enseñó la vida—,  
 perecedero:  
 que, de tal palo, tal astilla (Bellido 2021: 27-28).

Para concluir esta muestra de cómo los autores de *La vida por delante* llevaron a sus versos las consignas sobre las que habían teorizado, Lorenzo Roal escribió para su primer libro “Biografía fingida”, encabezado por una cita de Jaime Gil de Biedma, la historia de un posible amor frustrado, de un anónimo que, como cualquier joven homosexual, puede sentir en una situación similar:

Ya es la tercera vez que nos cruzamos  
 de la que yo me subo y tú te bajas  
 del autobús, me siento  
 y escribo otro poema: los primeros  
 cafés después de Tinder, conocerse  
 con los ojos cerrados, un *te quiero*  
 que dije con confianza y tú dudaste  
 por el miedo a tus padres, tantas fotos  
 en sitios tan distintos  
 —y aún nos debemos viajes—, la primera  
 casa en la que vivimos, la segunda,  
 ya seis años, dos gatos y un posible  
 hijo en lista de espera.

Me imagino  
 esta perfecta historia en la que nunca  
 me subo a un autobús y está mirándose  
 un hombre dulce con sus ojos jóvenes,  
 que no acaba manchada de vergüenza  
 y algunas otras tintas con que finjo  
 amarte igual,  
 aunque sea otro cuerpo (Roal 2021: 18).

En definitiva, la clara influencia de la otra sentimentalidad en *La vida por delante* se puede explicar por la admiración que la constelación de Maremánum siente por Jaime Gil de Biedma y por la formación recibida en los cursos de verano en Baeza. Todo ello se plasma en una serie de publicaciones en torno a la editorial Sonámbulos en el año 2021, que se abre en enero con la publicación del manifiesto. Entorno a los *Leitpersonen* aquí estudiados se configuran unas sensibilidades afines: Fernando Camacho y Rocío Acebal Doval son dos ejemplos paradigmáticos que se han estudiado. Todo ello redunda en la idea de que esta primera década de Maremánum es la fase homogénea de una constelación que empieza a encontrar divergencias en sus trayectorias.

**b) *Saecli Incommoda*: praxis de un manifiesto**

El uso de la ficción biográfica encarnada en personajes y la ironía son las dos claves de lectura de una curiosísima antología creada por la constelación de Maremánum: *Saecli Incommoda* (2020). Se trata de una antología de epigrafía latina apócrifa. La justificación, recurriendo al tópico del manuscrito encontrado, es una supuesta traducción que Víctor Botas hiciera de un libro en francés. Los distintos personajes de la obra se entrelazan por medio de alusiones, pero todo es ficción. La prueba más empírica de ello es que Dalia Alonso publicó “A un viejo amigo” (2022: 21) como propio, al igual que hizo con “Al poeta Cinereo, que no desvela sus versos” (2022: 41), ambos epigramas publicados previamente bajo el seudónimo de Cornelia Octavia Gala.

Así pues, después de varias indagaciones, hemos podido identificar qué poeta se esconde detrás de cada personaje: Aulo Valerio Cinereo es Mario Vega; Tito Prudencio Espuriano, Luis Escavy; Manio Lauro Papiliones, Lorenzo Roal; Apio Virginio Vemenciano, Alejandro Bellido; Ulpia Octavia Venéfica, Irene Domínguez; Lucio Rutilio Nasonio, Borja Martínez; Cornelia Octavia Gala, Dalia Alonso; Fabio Senecto Bibutes, Juan Repullés; Furia Virginia Lentia, Rocío Acebal Doval; y Cayo Celio Caelo, Andrés María García Cuevas.

En la antología *Saecli Incommoda* puede apreciarse la influencia de *Aguas mayores y menores* de Víctor Botas tanto en el tono satírico-burlesco como en el lenguaje procaz. Además, el juego de heterónimos ya había sido practicado en la Tertulia del Óliver sobre todo por García Martín y Víctor Botas, de los que resultaron algunos poemas apócrifos recogidos en *Segunda mano*, del poeta ovetense. Su influencia es uno de los nexos que unen el libro, en especial, el siguiente poema:

Afírmelas, Martiniano, que los dioses  
no han muerto todavía y a menudo  
revélase a tus ojos repentinos  
y dulces. Qué equivocado estás:  
esos cuerpos fugaces, esas rosas  
de jade que terminan cuando lento  
vas por la Vía Sacra, son vacías  
máscaras asustadas que te ocultan  
la cierta y temerosa y gris ceniza (Botas 2014: 100).

Este hipotexto aparecerá en el poema de Cinereo que empieza “Publicas, Papiliones, con sesenta” (vv. aa. 2020: 10) y el mismo en un epigrama donde versiona al maestro explícitamente: “Afírmelas siempre, Lentia, que tus versos / harían las delicias de los dioses. / Pretendes ser Virgilio / y no llegas ni—con perdón—a Lauro” (2020: 16). No es la única referencia de Cinereo, pues cuando el poeta dice “melancólico, gris, arrepentido” (2020: 12)

recuerda a aquel “oscuro, torpe, malo” (2008: 21) del poema “Muerte en el olvido” de Ángel González. Vemenciano también recuerda en sus versos vagamente a los del ovetense: “Nos dices, Cinereo, que hace falta / esfuerzo y mucha sutileza / para escribir los epigramas” (vv. aa. 2020: 32) y Lentia presenta un intertexto más claro: “Presumes, Aulo, de tu maña lingüística / y juras que ha hecho suspirar / a todas las muchachas de la Urbe” (2020: 49). Y Espuriano en un epígrama dedicado a un amigo sacerdote desarrolla una relación intertextual clarísima con el modelo:

Mantienes, Acneniano, que en el alma  
se esconde la virtud, y no en el cuerpo.  
Y entre los que te siguen y te escuchan  
fomentas la renuncia a los placeres,  
la culpa que merece el desacato.  
Pero, ay, Acneniano, cuando vienen  
un aire de amargura te sacude  
y sueles retirarte a tus estancias.  
Se ve que en compañía de tus fieles  
para rechazar elevas las manos,  
pero en tu soledad desciendes una (2020: 25).

Por la amistad personal que une a Luis Escavy, aquí Espuriano, y a Antonio Praena, dada su defensa del erotismo, pese a sus votos sacerdotales, probablemente Acneniano sea una forma de esconder el nombre del poeta valenciano. Gala tampoco se aparta del soneto de Botas: “Me tientas, Aulo, con la falsa promesa / de la entrega de tus versos. / Cada día afirmas haberme escrito / con amoroso metro / [...]” (2020: 45). Caelo le dedica a Espuriano los siguientes versos en la misma línea: “Presumes, Espuriano, de tus versos / y de aquello más grande que tus versos, / pero nunca presumes de vista: / solo digo que parece que vieras con el ojo / que más tapado tienes / aunque sea sin duda el más abierto” (2020: 51). El intertexto botista continúa en varios epigramas de Papiliones, siendo el más evidente el de su poética enseñanza: “Afirmas, Vemenciano, / que los dioses existen y a menudo / te encomiendas a ellos en tus versos: / les dejas la tarea hercúlea de / mejorar tus poemas. / Qué equivocado estás, la mejor forma / de escribir poesía es la experiencia” (2020: 28). Este último verso es una declaración metapoética en la que Papiliones, seudónimo de Roal, muestra su afinidad hacia la mal llamada poesía de la experiencia, como un año después plasmaría junto a Bellido y Vega en *La vida por delante*. Otro poema de Papiliones recuerda enormemente al poema de Botas:

Presumes, Espuriano, de tu descomunal  
verso desollador de cada una  
de tus víctimas. Me niego  
a admitirlo, lo he visto:  
es que no has encontrado todavía  
poder equiparable en la batalla.  
Me ofrezco a demostrarlo: los dos somos

vates de gran talento;  
saldremos bien parados (2020: 27).

Por otra parte, hay una serie de tramas que hacen de *Saecli Incommoda* una narración coherente con una serie de personajes que se construyen en monólogos dramáticos con un fuerte componente irónico y que se sostienen por la ya comentada ficción biográfica. Caelo, máscara tras la que se esconde Andrés María García Cuevas y en cuyo nombre parlante se destaca su religiosidad, ataca en “Al devoto Manlio Lauro” (2020: 50) a Papiliones, que responde tildándole de beato en “Caelo y su manía” (2020: 31), y Espuriano compara su poesía con las heces en “Caelo osado ataca a Papiliones y a Espuriano no le gusta” (2020: 23-24). Caelo, pues, le dedica una invectiva en “A Espuriano, visionario” (2020: 51) y le responde el aludido con Papiliones en “Espuriano y Papiliones dan clase a Cagón Caelo” (2020: 24). Las humoradas escatológicas contra la poesía de García Cuevas se incardinan en la tradición epigramática cuyos exponentes más prestigiosos son Catulo y Marcial, es decir, la sátira latina. Por esta misma insistencia en dicha tradición, es probable que el poema “Ante otro poema horrible” (2020: 27) de Papiliones se refiera a Caelo, dado su carácter escatológico. Venéfica en “A Cayo Celio Caelo, que piedras levanta” (2020: 40) se ríe de que el poeta murciano cultive mejor su cuerpo en el gimnasio que sus versos, a lo que replicará Caelo en “A Ulpia Octavia, que me acosa” (2020: 51), dándole la vuelta y acusándola a ella de perseguirle y remata afirmando que “disfrutas más mis glúteos que mis versos”.

Alude Venéfica en el epigrama antes citado a la tertulia que Cinereo, esto es, Mario Vega, tenía y de la que hablamos en el primer epígrafe de este capítulo. De ella provienen Caelo (García Cuevas), por mediación de Luis Escavy (Espuriano), la propia Venéfica (Irene Domínguez) y Bibutes (Juan Repullés). Este último dedica el poema “A Cinereo y amigos” (2020: 46) a todos los integrantes masculinos de la antología, destacando su edad avanzada en contraste con la juventud casi pueril del resto. Vemenciano responderá en “Bienvenida a Bibutes” (2020: 37) y Cinereo, en “A Bibutes, que se mete al fregao” (2020: 17), en el que insinúa la temática onanista. Al contraataque se unió Espuriano en “¿Quién cojones es Bibutes?” (2020: 23) al que responderá, volviendo a infantilizarlos a todos una vez más, en “[Se ve que te arrugas, Espuriano...]” (2020: 47).

Cinereo es, recordemoslo, Mario Vega, quien inventó este apodo jugando con la hiperactividad que su entorno le achacaba, pues “cinereo” viene del vocablo griego “kinós” (“movimiento”). Cinereo, decíamos, es la figura que enlaza todos los personajes de *Saecli Incommoda*: ataca a Espuriano en “Tito, poeta ardiente” (2020: 9) y “Tito Prudencio, un

inmenso talento” (2020: 10) criticando su grafomanía. A ello contestará el aludido en “A Cinereo, mi mejor crítico” (2020: 19), ponderando el gran tamaño de su miembro, y en “Naciste para esto, Cinereo” (2020: 20), aludiendo a la falta de amigos de Mario Vega, algo que también se refería Venéfica en “A Cayo Celio Caelo, que piedras levanta” (2020: 40) y en un epígrama del que es blanco directo: “A Aulo Valerio Cinereo, poeta viejoven” (2020: 39) afirmando que se ha convertido en un “viejo poeta clásico”, en el título se alude al término “viejoven”, popularizado por el grupo de música Ojete calor en la canción *Viejoven* (2017). Sin embargo, Cinereo se la devuelve en “A Venéfica, que me busca” (2020: 14). Destacando la homosexualidad de Papiliones, Cinereo le dedica “A Papiliones en sus sesenta años tras publicar su libro” (2020: 10), y “A Papiliones, anfitrión” y “A Papiliones, catador de efebos” (2020: 11). El poeta vejado contestará en “Al poeta sutil” (2020: 27) y, por alusiones, responde Cinereo en “A Papiliones, herido por mis críticas” (2020: 12). Era, en efecto, Mario Vega quien asumía en la constelación de Maremágnum el papel de crítico literario.

Con la ya estudiada intertextualidad, Cinereo ataca a Lentia, recordemos que se trata del seudónimo de Rocío Acebal Doval, en “Versionando a un maestro (2020: 16), pero antes ella había comenzado la disputa con “A Aulo, amigo de todos” (2020: 49) también jugando con el hipotexto de Botas, por lo que la respuesta de Cinereo es una aceptación del juego literario propuesto. Lentia también le había propinado un aldabonazo en “Al dispuesto Aulo” (2020: 48). Cinereo, con su actitud combativa, la emprenderá también con Vemenciano en “A Vemenciano, poeta y plagiario” (2020: 12), a lo que el damnificado replicará en “Respuesta a Cinereo” (2020: 32). Contrarreplicará Cinereo en “A Vemenciano, poeta convertido” (2020: 13), que no quedará impune en “A Cinereo” (2020: 33), concluyendo la polémica entablada entre ambos. Por último, Gala, heterónimo de Dalia Alonso, le dedicará un epígrama vejatorio, “Al poeta Cinereo, que no desvela sus versos” (2020: 45), que no obtendrá respuesta por su parte, pero sí saldrá en su defensa Papiliones con “A Gala, que busca y no encuentra” (2020: 49).

Por otro lado, Lentia escribe “A Papiliones, que busca y no encuentra” (2020: 49) y el mencionado entra al trapo en “A Lentia, por alusiones” (2020: 31). Papiliones no solo recibe pullas, sino que también las da, por ejemplo, a Espuriano (Luis Escavy) en “A la virtud de Espuriano” (2020: 27), que será contestado por el aludido en “Grandes ofensas” (2020: 19). Papiliones, personaje tras el que se oculta Lorenzo Roal, define su sexualidad disidente que será objeto de chanzas en “A mis colegas”:

Sabéis que solo escribo de mí mismo:

tendréis que perdonarme, queridos compañeros,  
y asumir de una vez  
que, aunque tengáis ese genial manejo  
de la pluma y los versos que escribís,  
tengan mejor regusto regusto que el mejor  
de los aceites, y también estéis  
en esos florilegios de gran envergadura,  
si penetramos bien en las metáforas,  
en todo esto os supero por marica (2020: 26).

Papiliones en “Poética-enseñanza” (2020: 28), con el ya tan mencionado intertexto, alecciona sobre “cambiar de acera” a Vemenciano, a lo que replica con virulencia en “Un capote a Papilones” (2020: 28), dándole, de paso, un codazo a Espuriano. Papiliones le contrarréplica en “Tras escuchar mi enseñanza” (2020: 28-29) que tiene respuesta de Vemenciano con “En las termas” (2020: 36-37) y cierra la polémica epigramática Papiliones en el poema “De vuelta con Vemenciano” (2020: 29). Alejandro Bellido se quita la máscara de Vemenciano en el siguiente epígrama, que, con su tono desenfadado y el tema metapoético referido a la composición de endecasílabos, hace innegable su atribución:

No tengo yo muy claro  
las bases que componen  
el ritmo endecasílabo.  
No surgen naturales, los muy hijos de puta,  
y encima siempre salen  
con los mismos acentos, vaya mierda.  
Mejor me hago una paja, que ese ritmo  
lo controlo que da gusto (2020: 38).

Si bien hasta ahora se han visto las lindezas que se propinan entre sí los personajes de *Saecli Incommoda*, el peor parado de todos es, con diferencia, Nasonio, heterónimo de Borja Martínez y que señala la prominente nariz del poeta. Abre la veda Cinereo en “Nasonio, un mal poeta” (2020: 14), que tendrá contestación en “A Cinereo, derrochador” (2020: 41) y recibe, de parte de Cinereo, una “Contragreplica a la réplica de Nasonio” (2020: 15). Cinereo volverá a atacarlo en “Nasonio, de nuevo” (2020: 14-15) por su epígrama “El secreto de Nasonio” (2020: 42). Y Cinereo volverá a cargar contra él en “A Nasonio muerto”, incardinado en la tradición de los epitafios en vida como forma de matar al autor en cuestión<sup>35</sup>, y “Adiós a Lucio Rutilo Nasonio” (2020: 16). Es Nasonio, en cambio, el primero en provocar a Vemenciano con “A Vemenciano, por su traición” (2020: 43), cuya réplica por parte del aludido será “A Nasonio, pesado cual vaca en brazos” (2020: 36). La tradición escatológica en la invectiva se remonta a la poesía romana, especialmente al neotérigo Catulo y al epigramista Marcial, la idea de identificar los versos con las heces no es nada nuevo y casi es un camino trillado de este género.

---

<sup>35</sup> Un remoto modelo de este tipo de epígrama funerario burlesco es el poema que Francisco de Quevedo le dedica a Luis de Góngora antes de su fallecimiento (Quevedo 1981:1179-1180).

Desde esta tradición escribe Espuriano su “Reseña del libro de Nasonio” (2020: 21), que alude al único libro publicado por Borja Martínez, *La tierra que pisamos* (Universidad de Oviedo, 2018). En términos generales se referirá de igual modo el mismo Espuriano en “¿Quién cojones es Bibutes?”, recalando que Nasionio es objeto de las chanzas del grupo de amigos. Solo como muestra de ello podríamos señalar que Papiliones lo tilda de “vacuo” (2020: 28) y habla en otro, siguiendo la tendencia ya vista, de la suciedad de sus versos (2020: 29).

En resumen, la constelación de Maremágnum ha contado a lo largo de esta década con dos centros de gravedad: Lorenzo Roal y Mario Vega. En torno al primero orbitan como satélites Fernando Camacho, María Sánchez-Saorín, Rocío Acebal y Pedro J. Plaza; en torno al segundo podemos señalar como satelitales a los miembros de su extinta tertulia—Luis Escavy, Irene Domínguez, Andrés María García Cuevas, Juan Repullés—y Alejandro Bellido, con un peso muy importante durante bastantes años. Otros integrantes periféricos, como si fueran un cúmulo de asteroides, serían Jorge Villalobos, Borja Martínez, Félix Moyano, Alejandro Ruiz de la Puente... El momento de máxima homogeneidad de la constelación se materializó entre 2020 y 2021 con la publicación de *Saecli Incommoda (praxis)* y con la de *La vida por delante* (teoría). En momentos posteriores las poéticas se han ido distanciando al tomar cada uno un camino distinto: por un lado, Mario Vega y Rocío Acebal han dejado de publicar, por lo que, de momento, nada se sabe de ellos; por otro, podríamos sintetizar las trayectorias del resto de poetas: Lorenzo Roal explora una voz muy afín a la autobiográfica, aumentando el componente culturalista y acentuando la expresión del tema amoroso, pero sin renunciar a la poética del endecasílabo. Alejandro Bellido apunta a un incremento del componente irónico, continuando con el cultivo del endecasílabo. Fernando Camacho sigue ahondando en las propuestas de *La vida por delante* tratando de diferenciarse de forma paulatina y María Sánchez-Saorín, según nos ha informado, su próxima entrega poética cambiará de tono y temas, pero no tenemos datos concluyentes para afirmarlo con seguridad. Luis Escavy y Andrés María García Cuevas se han distanciado a nivel personal, pero con estéticas afines todavía vigentes; conservan el tono reflexivo y prosaico aderezado con una profunda religiosidad. Este cúmulo murciano es periférico en la constelación, pero sigue estando dentro de la misma.

La constelación ha terminado su primer ciclo y comienza su fase de reconfiguración de la que todavía no podemos extraer conclusiones. En general, los resultados de la última década ponen de manifiesto que esta constelación ha sabido seguir el juego en el campo literario español y ello ha sido recompensado con multitud de premios, formas de prestigio que, como

se apuntó en la introducción, están en un proceso de deslegitimación. La base común que enlaza a los poetas estudiados son el manifiesto y la antología estudiadas, que funcionan como teoría y *praxis* de un conjunto de conceptos sobre el que se configura la constelación de Maremágnum.

#### **4. Conclusiones**

A lo largo de esta investigación se han cotejado más de un centenar de poemarios de autores nacidos entre 1985 al año 2000 con el objetivo de trazar las tendencias más relevantes en la joven poesía española actual. Esta conforma en sí misma un polisistema que se relaciona con otros aquí solo aludidos, como el de la otra sentimentalidad. Dentro de este polisistema la mayor tensión se da entre los denominados como poetas pop tardoadolescentes y el resto de autores. La pugna entre repertorios dominantes se podría resumir en las polémicas entre esa poética proveniente de las redes sociales y el resto de poesía cuyos discursos se enriquecen de otras muchas fuentes. El presente trabajo se ha centrado, en primer lugar, en esos discursos otros que no han recibido tanta atención crítica, por lo menos desde un punto de vista sistémico y panorámico. Se ha destacado la pujanza del Nuevo Clasicismo y de la Neocursilería, pues son, en el momento presente, las dos estéticas cuyos repertorios tienen una base de consumidores suficiente para ser viables en el mercado y cuyas poéticas han encontrado un mayor apoyo por parte de las instituciones. En lo que respecta a otras corrientes cuyos repertorios son más alternativos, se ha constatado el desarrollo de una poesía de la conciencia crítica, que mantiene su vigencia en la nueva generación de poetas, y la consolidación de una poesía corporalista, respuesta a los desafíos planteados por la digitalización de la vida social. Además, se ha intentado delimitar de manera lo más precisa posible la tendencia emergente de la poesía de lo insólito, proponiendo un marco teórico más riguroso y una categorización más precisa con la que sostener futuras investigaciones. Por su parte, si se ha omitido un análisis más detallado de la poesía del Realismo tradicional o Nuevo Realismo, según algunos críticos, es porque ya cuenta con estudios de gran interés y resulta una tendencia residual a nivel cualitativo y cuantitativo en el corpus manejado para esta investigación. El Experimentalismo, por su parte, continúa en una posición marginal dentro del campo cultural, existe un relevo generacional tanto de productores como de consumidores, de manera que el repertorio alternativo asociado a ellos se mantiene una línea continuista en cuanto a sus dinámicas.

El polisistema de la joven poesía española, pues, puede verse como el sistema que va a posicionarse en el centro una vez que vayan desapareciendo el resto, es decir, según se vaya produciendo el relevo generacional. Desde el punto de vista de la Crítica Literaria, la cada vez

mayor deslegitimación de los premios literarios complicará la labor de los futuros investigadores que tendrán que recurrir, necesariamente, a otros medios de los que obtener información. Las antologías se postulan como la herramienta más útil para estos fines, aunque hayan perdido relevancia social. En nuestra investigación hemos acudido a más de una veintena de antologías, publicadas entre el 2010 y el 2025, seleccionando aquellas cuya nómina era predominantemente joven o que, de alguna manera, revelaba el canon propuesto por ciertas estéticas. Recordemos que el canon puede entenderse como una manifestación tangible de un repertorio cultural, así, por ejemplo, nos hemos detenido especialmente en la poesía neocursi por la aspiración de esta de ocupar cierta centralidad. Las antologías son instrumentos de canonización que siguen resultando de gran utilidad para los productores y las instituciones.

En síntesis, la poesía española goza de buena salud y tiene nuevas propuestas que, combinadas con las ya conocidas, ofrecen un futuro optimista para la creación lírica. La Neocursilería y el Nuevo Clasicismo son los sistemas que tratan de imponer sus repertorios, pero ambos compiten, estando en una posición de ventaja, con el de la poesía pop tardoadolescentes. Si bien es cierto que otros repertorios no son menos importantes, sí que han preferido quedar preteridos como repertorios alternativos, de los que estas tres grandes estéticas toman algunos elementos para asegurar su dominancia: Experimentalismo, Nuevo Realismo, Corporalismo, poesía de lo insólito, poesía de la conciencia crítica... El panorama es heterogéneo, pero no caótico, pues hay unas líneas de fuerza que parecen dirigir la deriva de la poesía española hacia lugares que todavía no podemos conocer.

En la segunda parte del trabajo hemos centrado nuestra atención en la constelación de Maremágnum. Creemos que, en la Teoría de la Literatura, aunque predomine el componente teórico, es necesario mostrar y demostrar cómo esas reflexiones teóricas tienen una materialización. Hemos tratado de adaptar el concepto de constelaciones, proveniente de la Filosofía, al estudio de la literatura porque sostendemos su operatividad como herramienta explicativa de los fenómenos literarios en su conjunto. Frente a concepciones más tradicionales como los grupos y las generaciones, ha resultado ser un instrumento crítico más adaptable y que permite comprender de manera más precisa las dinámicas que se dan dentro del campo cultural en España. Debido a esa necesidad de trasladar el concepto de una rama de conocimiento a otra, hemos propuesto una serie de matices a la teoría de base con el fin de convertirla en un dispositivo cognoscitivo de gran utilidad. Si bien es cierto que, como cualquier intento de introducción de nuevas herramientas críticas, este trabajo es solo un esbozo de lo que

podría llegar a ser y que habrá lagunas teóricas que el tiempo y la constancia, así como la erudición y la experiencia permitirán solventar.

Partiendo, entonces, de estas circunstancias, hemos abordado el estudio de la constelación de *Maremágnum*, tratando de conjugar los aspectos esenciales de la formación de la misma: por un lado, se ha contado minuciosamente la historia externa de la constelación, es decir, los avatares biográficos de sus integrantes en una línea del tiempo y, por otro, se han estudiado las producciones que, a nuestro modo de ver, evidencian una base homogénea sobre la que se configuró la constelación. Queremos, una vez más, defender la pertinencia del recurso a las circunstancias vitales de los autores, puesto que el texto tiene un productor y está inserto en unas dinámicas sociales, culturales, políticas e históricas de las que es imposible abstraerse. Si tal o cual autor en vez de nacer y formarse en Oviedo lo hubiera hecho en Sevilla las producciones resultantes serían muy diferentes. Ello, por supuesto, sin dar el salto a comparar a un autor nacido en París con uno nacido en Madrid. El desarrollo de las peripecias biográficas explica en buena medida cierta acumulación de publicaciones afines en determinadas editoriales, también ayuda a comprender cómo los contactos entre autores no solo implican una influencia uni o bidireccional en sus respectivas creaciones, sino que cada individuo porta una serie de conceptos que pone en circulación o extiende, a veces de maneras remotas o diferidas.

En este sentido, la constelación de *Maremágnum*, con una década de historia a sus espaldas, es un ejemplo paradigmático de cómo escritores de contextos diferentes—geográficos, estéticos e ideológicos—pueden influirse mutuamente y variar de manera determinante la producción poética. Así pues, la revista *Maremágnum* fue lo que unió a los integrantes en un primer momento y dicha publicación extendió una serie de conceptos que se expandieron a otras publicaciones como *Zéjel* o *Centauros*. Tampoco fue una operación calculada, pues, como tal, una constelación se da dentro de un campo cultural concreto y está sometida a sus dinámicas, por lo que, aunque los autores tuvieran la voluntad de ser reconocidos, no hubo un intento de agruparse y de crear un flujo de conceptos que devinieran en una constelación.

Por último, hemos estudiado el pensamiento literario que se desprende del manifiesto *La vida por delante*, mostrando su estrecha relación con las posturas defendidas por la otra sentimentalidad y su eclecticismo en ciertos conceptos, como el de inspiración. En general, la poesía de nuestro tiempo es sintética, es decir, trata de combinar aspectos *a priori* antitéticos y generar otras formas de pensar la creación poética. Este opúsculo, como se ha visto, tuvo su

realización previa y posterior a su publicación en obras de autores provenientes de entornos culturales y geográficos diferentes. En este sentido, nos interesa *Saecli Incommoda* no solo por ser un feliz juego literario, sino también porque plantea *in nuce* las ideas que luego desarrollarán de forma teórica. La antología en cuestión está compuesta de múltiples heterónimos y cuenta con varias tramas que otorgan coherencia al conjunto. Todo ello reforzará los dos pilares de nuestra investigación: como consecuencia de una serie de vivencias y afinidades los autores se unen en una antología que es producto de un pensamiento estético determinado por los conceptos puestos en circulación por la constelación de Maremágnum.

## 5. Bibliografía<sup>36</sup>

### 5.1. Bibliografía primaria

#### a) Obras literarias

- Acebal Doval, Rocío (2020). *Hijos de la bonanza*. Madrid: Hiperión.
- Alcaine Rueda, Álvaro (2024). *Todos los días veo una rotonda y pienso*. Madrid: Hiperión.
- Alonso, Dalia (2022). *La divina*. Granada: Sonámbulos Ediciones.
- Bellido, Alejandro (2021). *La oculta esperanza*. Granada: Sonámbulos.
- Bellido, Alejandro (2024). *Música para tigres*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
- Benjumea, Dafne (2024). *Sol*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Berbel, Rosa (2021). *Brillantes y caóticas*. Granada: Sonámbulos.
- Botas, Víctor (2014). *Carta a un amigo*. Ed. José Luis García Martín. Gijón: Impronta.
- Bravo, Luis (2021). *Triestino*. Córdoba: Cántico.
- Escavy, Luis (2023b). *Otra noche en el mundo*. Granada: Sonámbulos.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2022). *Las nubes se levantan*. Valencia: Pre-Textos.
- Gómez Molina, Mayte (2022). *Los trabajos sin Hércules*. Madrid: Hiperión.
- Gómez Molina, Mayte (2024). *Circuito cerrado de vigilancia*. Madrid: Cielo santo editorial.

---

<sup>36</sup> En lugar de dejar solo la inicial de los autores, hemos decidido visibilizarlos como forma de reivindicar el papel de las investigadoras, invisibilizadas por las imposiciones de los sistemas de citación que disimulan el género de quienes escriben las obras citadas.

- González, Ángel (2008). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix-Barral.
- Guerrero Tenorio, Abraham (2021). *Toda la violencia*. Madrid: Rialp.
- Hernández, Miguel (1992). *Obra completa* (vol. I). Eds. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe.
- Huidobro, Vicente (1990). *Antología poética*. Ed. Hugo Montes. Madrid: Castalia.
- Jodra Davó, Carmen (2011). *Rincones sucios*. Barcelona: La Bella Varsovia.
- Martín Isabel, Hugo (2023). *La sensibilidad enferma*. Madrid: Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes.
- Moyano Casiano, Félix (2017). *Insostenible*. Granada: Valparaíso.
- Olay, Rodrigo (2019). *Saltar la hoguera*. Madrid: Hiperión.
- Ortiz, Fernando (2003). *Versos y años. Poesía 1975-2003*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Pérez-Paredes, Alejandro (2020). *Qué hubiese sido de mí sin los velociraptors*. Málaga: Letraversal.
- Quevedo, Francisco de (1981). *Poesía original completa*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.
- Ramos, Laura (2025). *Nonú*. Barcelona: La Bella Varsovia.
- Ramos, Laura (2024). *Pasan cosas bellísimas*. Palma de Mallorca: Sloper.
- Ramos, Laura (2022). *La verdad es que estoy sola y que estoy ardiendo*. Sevilla: Isla de Siltolá.
- Roal, Lorenzo, Bellido, Alejandro, Vega, Mario (2021). *La vida por delante*. Oviedo: Edición privada.
- Roal, Lorenzo (2021). *Última noche*. Granada: Sonámbulos.
- Roal, Lorenzo (2024). *Oro en las grietas*. Madrid: Hiperión.
- Ruiz de la Puente, Alejandro (2025). *Oscura rata*. Madrid: Hiperión.
- Sánchez-Saorín, María (2022). *Herederas*. Madrid: Hiperión.
- Segovia, Ángela (2017). *La curva se volvió barricada*. Segovia: La uña rota.

Vega, Mario (2021). *Digamos que fue ayer*. Granada: Sonámbulos.

Villalobos, Jorge (2020). *Para morir los dos basta con que uno muera*. Granada: Valparaíso.

### b) Antologías poéticas

Arroita, Jorge y Fernández Bruña, Alejandro (2021). *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas*. Mallorca: Sloper.

Aguilar, Juan Domingo y Villalobos, Jorge (2018). *Algo se ha movido. 25 jóvenes poetas andaluces*. Granada: Esdrújula Ediciones.

Baena Criado, Jesús, Plaza, Pedro J. y Domínguez López, Beatriz (2021). *Cornucopia. Antología poética*. Málaga: El Toro Celeste.

Berasategui, Carmen y Escarpa, Gonzalo (2021). *La casa del poeta. Versos para quedarse a vivir*. Barcelona: Trampa.

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

García de la Vega, Carlos (2025). *Criaturas laterales*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

García Faet, Berta y Sánchez López, Juanpe (2024). *Estrellas vivas. Antología de poesía cursi*. Málaga: Letraversal.

Marqués, Juan (2024). *Recogeré mis cosas. La última poesía en Zaragoza*. Zaragoza: Cábulia.

Marqués, Juan (2025). *El tiempo está cambiando. Nueva poesía española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Miguel, Luna (2012). *Tenían veinte años y estaban locos*. Barcelona: La Bella Varsovia.

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

Navarro, Sergio, Cabello, Estefanía y Marco Remón, Guillermo (2023). *Poesía sin nombre. 15 poéticas posibles*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Néstore, Ángelo (2024). *Antología de poesía queer*. Barcelona: Espasa.

VV. AA. (2015). *Diversos*. Oviedo: Círculo Cultural de Valdediós.

VV. AA. (2016). *Séptima antología de “Adonáis”*. Madrid: Rialp.

VV. AA. (2020). *Saecli Incommoda*. Oviedo: Marmánum Ediciones.

VV. AA. (2021). *Antología Total*. Oviedo: Edición privada.

VV. AA. (2022). *Las mejores palabras. Veinte años del Premio Emilio Alarcos de Poesía*. Madrid: Visor.

VV. AA. (2023). *Pictura fulgens*. Madrid: Continta Me Tienes.

## 5.2. Bibliografía secundaria

Aceves, Héctor (2022). “Últimas hornadas. Poetas españoles nacidos entre 1996 y 2003” *Archiletras Científica. Revista de Investigación de Lengua y Letras* 7. 261-278.

Albi, Emili (2025). “Contra los premios” *Texturas: Sobre edición y libros, sus hechos y algunas ideas* 56: 59-62.

Alonso González, Marta (2023). “Ablandar el cuerpo, ablandar la lengua, ablandar la tradición. «Mi paese salvaje» de Ángela Segovia” *Tropelías* 40: 279-296.

Augé, Marc (2010). *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bagué Quílez, Luis (2024). “El otoño soviético de «la otra sentimentalidad»: en torno a 1917 versos” «Si mi pluma valiera tu pistola»: *agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*. Ed. Luis Bagué Quílez. Madrid: Ediciones Complutenses. 141-160.

Barthes, Roland (1994). “La muerte del autor” *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 65-72.

Baudrillard, Jean (2023). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

Bértolo, Constantino (2024). “Los premios literarios y el marketing como poética” *Texturas: Sobre edición y libros, sus hechos y algunas ideas* 54: 37-41.

Bourdieu, Pierre (2015). *La distinción. Criterio y bases del gusto social*. Barcelona: Taurus.

Copas Ramos, Aristeo (2025). “«Constelaciones»: Propuesta metodológica para la actualización de los estudios historiográficos en poesía mexicana” *Poéticas. Revista de Estudios Literarios* 19: 103-128.

Crespo Borrallo, Alfredo (2021). “Un mapa de posibilidades poéticas: la poesía joven actual (II)” *Mercurio. Cultura Desorbitada* [en línea].

- Cuenca, Luis Alberto de (2000). “La poesía española ante el nuevo siglo” *República de las Letras* 66: 7-12.
- Deleuze, Guilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Debord, Guy (2023). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco, Umberto (1986). *Apostillas al nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Eagleton, Terry (2011). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Escuín Borao, Ignacio (2011). “Del fanzine al Nuevo Realismo (Breve aproximación a la literatura *underground*)” *Quimera: Revista de Literatura* 330: 39-41.
- Escuín Borao, Ignacio (2015). *La medida de lo posible: fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea 1990-2009*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Even-Zohar, Itamar (1999a). “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas” *Teoría de los Polisistemas*. Ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco Libros. 23-52.
- Even-Zohar, Itamar (1999b). “Planificación de la cultura y mercado” *Teoría de los polisistemas*. Ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco Libros. 71-96.
- Fernández Martínez, Sergio (2021). *La poesía leonesa y la Colección Adonáis. Una historia revisada*. León: Eolas Ediciones.
- Fernández Martínez, Sergio (2023a). “El cuerpo sin órganos en la poesía española del siglo XXI: teoría y símbolo” *Tropelías* 40: 49-63.
- Fernández Martínez, Sergio (2023b). “El cuerpo enfermo en la poesía española del siglo XXI: la renovación de un motivo literario” *Castilla. Revista de estudios literarios* 14: 195-224.
- Fernández Martínez, Sergio (2024). “Representaciones del cuerpo gestante: Maternidad y dolor en la última poesía española (2001-2020)” *Sigma* 33: 447-469.
- Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Cuadernos de Plata.
- García Faet, Berta (2023). “*Mi juventud unida* (2020) de Mariano Blatt: la «poética del flasheo»” *Revista Letral* 30: 51-73.

- García Montero, Luis (2003). “La otra sentimentalidad” *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Ed. Francisco Díaz de Castro. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 41-44.
- García-Teresa, Alberto (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Madrid: Ediciones Tierradenadie.
- García-Teresa, Alberto (2017). “Poesía y Antagonismo. Por una práctica poética de cuestionamiento y confrontación” *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y contribución antagonista*. Ed. Alberto García-Teresa. Madrid: Ediciones Tierradenadie. 17-48.
- García-Teresa, Alberto (2024a). *Para no ceder a la hipnosis. Crítica y revelación en la poesía de Jorge Riechmann*. Madrid: Lastura.
- García-Teresa, Alberto (2024b). “Contra el autoengaño: el desvelamiento político en la poesía de Jorge Riechmann” «*Si mi pluma valiera tu pistola*»: *agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*. Ed. Luis Bagué Quílez. Madrid: Ediciones Complutense. 161-182.
- González Iglesias, Juan Antonio (2020). “La tradición clásica en la obra poética de Carmen Jodra Davó y su contexto peninsular” *Studia Iberica et Americana* 7: 229-242.
- Guillén, Claudio (2007). “Sobre las antologías” *Ínsula* 721-722: 2.
- Harris, Wendell V. (1998). “La canonicidad” *El canon literario*. Ed. Enric Sullà. Madrid: Arco Libros. 37-60.
- Iglesias Santos, Montserrat (1994). “El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas” *Avances en Teoría de la Literatura*. Ed. Darío Villanueva. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 309-359.
- Iravedra, Araceli (2022). “La construcción historiográfica de la «generación deshabitada»: una mirada desde las antologías poéticas” *Revista de Literatura* 84 (167): 7-35.
- Jameson, Fredric (2020). *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Kermode, Frank (1998). “El control institucional de la interpretación” *El canon literario*. Ed. Enric Sullà. Madrid: Arco Libros. 91-112.
- Langbaum, Robert (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares.
- Le Goff, Jacques (2017). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.

López, Marta Sofía (2012). *Ginealogías sáficas. De Katherine Phillips a Jeanette Winterson*. Frankfurt: Peter Lang.

López Fernández, Álvaro y Molina Gil, Raúl (2023). “Fantástico y ruptura en la poesía española del siglo XXI: una primera aproximación” *Tropelías* 40: 101-120.

Lotman, Yurij M. (1999). “El problema del signo y del sistema sínico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX” *Semiótica de la Cultura*. Ed. y trad. Jorge Lozano. Madrid: Cátedra. 41-66.

Marías, Julián (1949). *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente.

Martínez, Xaime (2018). “Poesía 1900-2015” *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Ed. Teresa López-Pellisa. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert. 381-412.

Maqueda Cuenca, Eugenio (2001). “La poesía de la experiencia. Orígenes y teoría” *Poetas en el 2000, modernidad y transvanguardia*. Ed. Salvador Montesa Peydró. 317-328.

Mignolo, Walter (1998). “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)” *El canon literario*. Ed. Enric Sullà. Madrid: Arco Libros. 237-270.

Moreno Serrano, Fernando Ángel (2008). “La ficción proyectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción” *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*. Eds. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Madrid: Universidad Carlos III. 65-93.

Moyano Casiano, Félix (2022). «Voces de mujer en la última poesía española (2015-2020): cartografía de la escena poética-joven contemporánea» *Poéticas. Revista de Estudios Literarios* 14: 89-105.

Navarro Tomás, Navarro (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama.

Navarro, Sergio (2025). *Actos de poesía aún posibles. Disensos en el régimen de lo sensible posmoderno*. Valencia: Pre-Textos.

Navarro, Sergio (2024). *Como gotas en un océano de belleza y capital: Eros después del 68 y la poesía española del siglo XXI*. Granada: Comares.

Néstore, Ángelo (2019). “Teoría queer y escritura poética. Un instrumento de análisis” *Paraíso: Revista de poesía* 15. 9-15.

- Núñez Díaz, Pablo (2024). “*Casi cien poemas de casi cien poetas: Un cuaderno inédito de escritores desde 1989*” *La poesía española desde 1975. Catálogo de la exposición: 26 de enero-22 de febrero 2024*. Ed. Pablo Núñez Díaz. Gijón: UNED Asturias.
- Oncina Coves, Francisco (2017). “Historia conceptual y método de las constelaciones” *Constelaciones*. Ed. Francisco Oncina Coves. Valencia: Pre-Textos. 11-29.
- Ortega y Gasset, José (1939). *El tema de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Austral.
- Pagán Marín, Helena (2024a). “Ser la/en ruta: La autoría del lugar en *Jara Morta* (2023) de Ángela Segovia” *Revista Úrsula* 7: 43-58.
- Pagán Marín, Helena (2024b). “Comunidades epistémicas en la poesía española del siglo XXI. Una alternativa al concepto de generación” *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought* 7 (2): 217-241.
- Palenque, Marta (2007). “Cumbres y abismos: las antologías y el canon” *Ínsula* 721-722: 3-4.
- Pardo, José Luis (2023). “Espectros del 68” *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. 9-31.
- Plaza, Pedro J. (2022). “Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis tematológico de la reciente poesía española” *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas* 10: 715-783.
- Prado, Benjamín (2003). “La otra sentimentalidad” *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Ed. Francisco Díaz de Castro. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 66-69.
- Pozuelo Yvancos, José María (1996). “Canon: ¿Estética o pedagogía?” *Ínsula* 600. Ed. José María Pozuelo Yvancos. 3-4.
- Quilis, Antonio (1963). “Los encabalgamientos léxicos en «-mente» de Fray Luis de León y sus comentaristas” *Hispanic Review* 31 (1): 22-39.
- Riesgo, Ferrán (2024). “Un aire de familia: Notas sobre las poéticas de Mariano Blatt y Berta García Faet” *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (100), año 3. 207-223.
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Barcelona: Páginas de Espuma.

Roas, David (2014). “El reverso de lo real: Formas y categorías de lo insólito” *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglo XIX-XX)*. Ed. Javier Ordiz. Frankurt: Peter Lang.

Rodríguez, Juan Carlos (2003a). “La guarida inútil” *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Ed. Francisco Díaz de Castro. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 45-55.

Rodríguez, Juan Carlos (2003b). “Lección de cosas: Poesía e Historia (o mi paseo solitario en el otoño)” *La otra sentimentalidad. Estudio y Antología*. Ed. Francisco Díaz de Castro. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Rodríguez-Gaona, Martín (2010). *Mejorando lo presente. Poesía española última: postmodernidad, humanismo y redes*. Madrid: Caballo de Troya.

Rodríguez-Gaona, Martín (2019). *La lira de las masas. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Barcelona: Páginas de Espuma.

Rodríguez-Gaona, Martín (2023). *Contra los influencers. Corporativización tecnológica y modernización fallida (o sobre el futuro de la ciudad letrada)*. Valencia: Pre-Textos.

Rodríguez Ramos, Laura (2023). “La tradición en «Amor divino» de Ángela Segovia. Influencia de la literatura medieval en la poesía contemporánea” *Tropelías* 40: 267-277.

Ruiz Casanova, José Francisco (2007). *Anthologos: Poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.

Sáiz, Manuel (2021). *La resistible expansión del universo irónico*. Valencia: Pre-Textos.

Salvador, Álvaro (2003). “De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad” *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Ed. Francisco Díaz de Castro. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 41-44.

Sánchez López, Juan Pedro (2025). “¿Para quién es ornamental el corazón? Cursilerías y otros desbordamientos sentimentales en la poesía de Berta García Faet” *Revista Letral* 36: 270-298.

Sánchez López, Juanpe (2023). *Superemocional: Una defensa del amor*. Madrid: Continta Me Tienes.

Sánchez Torre, Leopoldo (1995). “Artificio y naturalidad en la poesía de Víctor Botas: El uso del encabalgamiento” *La obra literaria de Víctor Botas*. Ed. José Luna Borge. Gijón: Llibros del Pexe. 59-74.

Sheffy, Rakefet (1999). “Estrategias de canonización: La idea de novela y de campo literario en la cultura alemana del S. XVIII” *Teoría de los Polisistemas*. Ed. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco Libros. 125-146.

Valente, José Ángel (1971). *Palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.

Vargas Huanca, Georgette (2021). “Aproximación a los conceptos de *campo*, *habitus* y *lucha simbólica* de Bourdieu” *PURIQ: Revista de investigación científica* 2 (3): 327-344.

Veljović, Jelica (2023). “La poética del movimiento en *Circular* 22 de Vicente Luis Mora” *Linguistics and Literature* 21 (2): 349-362.

VV. AA. (2022). “La nueva poesía española: Una encuesta necesaria” *Anáfora* 22: 32-24.

Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

Žižek, Slavoj (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

## 6. Anexo: *La vida por delante*

Dado que el manifiesto *La vida por delante* (2021) tuvo una circulación limitadísima y el gran interés que tiene como manifestación del pensamiento literario de la constelación de Maremágnum particularmente. Es un testimonio que transcribimos con el fin de facilitar su acceso de futuros investigadores interesados en esta materia. A continuación presentamos la transcripción:

Desde hace tiempo se ha ignorado al autor a la hora de interpretar sus textos. El autor no tiene nada que decir de su obra puesto que, como demostraron los llamados filósofos de la sospecha, el sujeto está movido por fuerzas ajenas a su voluntad. Y así, se proclamó la muerte del autor y con ello surgió una marabunta de interpretaciones; algunas disparatadas, pues tienen la particularidad de no prestar excesiva atención al texto y prefieren poner el foco en la reescritura que el intérprete quiere hacer de este. En palabras de Kant, como no podemos conocer las cosas tal y como son, es decir, lo que el autor quiere contar en su texto, el noumeno, solo queda la interpretación personal, cómo se nos presentan individualmente las cosas, el fenómeno<sup>37</sup>. Y esta interpretación personal, en último término, únicamente logra deshabilitar

---

<sup>37</sup> Esta idea se encuentra en la *Crítica de la razón estética* de Immanuel Kant.

toda posible crítica y el establecimiento de un canon, puesto que rompe toda experiencia compartida. / [1]

Esto es algo común hoy en día—y es probable que haya sido algo común durante gran parte de la historia reciente de la literatura—, puede que provocado por la escisión entre el autor y sus lectores. Dicha escisión siempre ha sido interpretada como culpa del lector, que da de lado al autor.

Pero quizá los poetas tengamos que acusarnos a nosotros mismos de haber dejado de lado al lector primero. Puede que precisamente por ello, cuando el que lee se ha encontrado con un poema carente de referentes comunes, haya tenido que olvidar al que escribe para buscar una patria individual, un lugar propio para habitar el poema.

Es nuestro interés—un nuevo intento en la historia—hacer del texto un espacio habitable en el que el poema sea la forma de trasladar una experiencia; un viaje con inicio y fin que intente ser el mismo para todos los lectores (el mismo viaje, el mismo destino para todos, pero el recorrido podrá ser percibido de distinta manera según las experiencias, ideología, o moral, de cada individuo). El poema, entonces, se convierte en un medio / [2] para alcanzar una intuición: un vehículo en el que se indaga en las ideas hacia un destino deseado, aunque no necesariamente logrado; ideas que son tan solo una búsqueda, una experiencia personal sobre la que empatizar y tratar de llegar a algo que no siempre es evidente, que alberga grises. Lo que importa en el poema es el viaje, no el fin del mismo.

Ahora bien, es posible que durante este camino el lector no logre captar todos los elementos que el poeta pretendidamente haya dejado predispuestos. Sin embargo, la experiencia del lector ha de ser inteligible. El poema puede tener capas, juegos secretos, referencias, pero han de estar organizadas de forma que el lector pueda crear una imagen completa de las intenciones del autor con el poema. Es decir, la comprensión del poema es de vital importancia para que el lector aprehenda las intuiciones de este viaje, aunque inevitablemente estas estén condicionadas por su propia idiosincrasia. Una poesía oscura, nebulosa, solamente propicia que el poema sirva de vehículo individual y lleve a los lectores a lugares no comunes. Y, de nuevo, esto solo conduce a la imposibilidad de / [3] una lectura compartida de un verdadero encuentro en lo leído y, por tanto, únicamente al solipsismo propio de nuestras sociedades capitalistas: cada lector solo, recorriendo un camino individual.

No obstante, es nuestro interés cuidar que el texto tampoco se convierta en un terreno baldío, fácilmente asimilable por todos, o demasiado angosto haciendo que los lectores que lo

transmitan obtengan la misma experiencia. Como se ha dicho anteriormente el poema conduce a los lectores hacia un destino, pero la experiencia del viaje y la reflexión (que no la interpretación) al final del poema es propia y personal. Esto choca radicalmente con gran parte de la poesía actual: aquella que banaliza la emoción humana reduciéndola a una serie de tópicos, haciendo nuestro mundo cada vez más pequeño y menos plural; pero también aquella que trata al lector como un filólogo-arqueólogo que ha de rebuscar las referencias, adivinarlas e incluso a veces imaginarlas, desenredar la sintaxis o explorar las complejidades de un léxico en ocasiones hasta anacrónico. Frente a estos excesos del lenguaje apostamos por una poesía ética y solidaria, honesta y / [4] empática, capaz de tener complejidad sentimental con un lenguaje sencillo y una sintaxis clara. Que consiga hablar al lector a la altura de su inteligencia, de tú a tú, como a un amigo en una cálida conversación en la que se traten los temas más importantes o los más banales, pero siempre aquellos en los que el lector puede hacer del poema algo propio, en una intimidad compartida.

La principal idea de nuestra propuesta se basa en generar una ilusión biográfica, un simulacro de la realidad que primero debe dar la sensación de haber ocurrido. Por lo tanto, también debe tener apariencia de verdad. Pero en cambio, solo muestra un proceso de acercamiento, una intuición verbal.

Para ello, la labor del poeta es recrear la experiencia poética de manera que el lector le acompañe en los hechos del poema; esto es, el autor ha de crear unos efectos en el texto para que el lector perciba y sienta lo mismo que el personaje cuando sucedieron estos eventos. El paisaje de un poema no *es* o *está* sino que *sucede*. No existe antes de la lectura; no será descrito por sus características objetivas, sino por lo / [5] que provoca en el personaje según van ocurriendo los hechos. Por tanto, este simulacro de realidad no es solo una construcción espacial sino también temporal: los momentos de tensión dramática, las revelaciones, las sensaciones, tienen que ser recreadas de manera que le sucedan al lector mientras le estaba sucediendo al personaje del poema. Solo así se puede lograr una empatía circunstancial pero profunda entre lector y lectura.

Y dentro de este simulacro se presenta a un personaje que, si se quiere recrear humanamente, con una visión real y actual, se ha de mostrar imperfecto. En nuestra propuesta, entonces, no solo el paisaje es sesgado y subjetivo: el personaje también presentará incongruencias y cometerá errores. En la actualidad postmoderna, los personajes no son ideales a alcanzar, sino un miembro más entre el común de los mortales. A veces contradictorio, a veces,

inconsistente o incompleto. Para el lector que acompaña al personaje tiene que entender sus motivaciones, incluso en sus conflictos y sus reniegos. Y si el narrador habla a partir de lo que le sucede al personaje, de la misma / [7] forma tiene que acercarse al lector con un léxico natural y cercano al habla común y una sintaxis conversacional. Esto implica una posible narración entrecortada, pues el discurrir «clásico» de un poema no es igual al fluir del pensamiento, naturalizar la presentación subjetiva de este simulacro de realidad implica interrupciones en el discurso—para incluir, por ejemplo, ideas o sensaciones que se producen simultáneamente—. Estas interrupciones también dan pie a mostrar un narrador más honesto, que presente un personaje con sus fallos y contradicciones, sus incapacidades y sus incongruencias, propias del ser humano y su existencia.

Propio de la actualidad del lenguaje es también el uso de la ironía como herramienta de desautomatización con doble propósito: como una forma novedosa de revisitar el pasado, los mitos y los tópicos; y como un medio de separación entre el personaje y el autor. La imposibilidad de destruir el pasado del arte causa que la única forma de convivir con él sea reconstruirlo de manera irónica. Una vez se ha dicho todo, la nueva forma de contar lo mismo es reconocer y asumir / [8] el peso del pasado. Y la forma para ello es a través de la ironía, que en palabras de Emilio Barón «será la palanca con la que los autores modernos se enfrenten al mito heredado, aunque no la única. Ironía: distancia crítica de la realidad y distancia crítica de uno mismo»<sup>38</sup>.

Con todo lo expuesto y en conclusión, se entiende, entonces, nuestra pulsión por una comprensión, por una empatía espacio-temporal con el lector. Por esa razón, poemas como el de Rocío Acebal expresan «Yo nací—comprendedme—»<sup>39</sup>; ya no buscan la mera existencia—aunque incómoda—de Gil de Biedma («yo nací—perdonadme—»<sup>40</sup>) o la petición de un lugar propio albertiana («yo nací—¡respetadme!—»<sup>41</sup>), sino un entendimiento absoluto, una hermandad. Y creemos que es a través de la ficción biográfica, de este simulacro de realidad, con sus personajes cargados de imperfecciones y en una narración con tintes de ironía, como se puede lograr verdaderamente esta conexión. Poniendo la vida por delante en el poema se transporta al lector con honestidad y claridad.

*Lorenzo Roal, Alejandro V. Bellido y Mario Vega*

<sup>38</sup> Cita extraída de la monografía *Lirismo y humor: Manuel Machado y la poesía irónica moderna* (Alfar, 1995) de Emilio Barón.

<sup>39</sup> Pertenece al poema “Nota biográfica” en *Hijos de la bonanza* (Hiperión, 2020).

<sup>40</sup> Un verso de “Infancia y confesiones” en *Compañeros de viaje* (Joaquín Horta editor, 1959).

<sup>41</sup> Es parte de un verso de “Carta abierta” en *Cal y canto* (Revista de Occidente, 1929).