

En los últimos diez o doce años la poesía realista, figurativa o de la experiencia, se convierte en tendencia mayoritaria por el número de poetas que la cultivan, por la coincidencia de nombres de distintas generaciones (los del 50 que aún siguen publicando, poetas del 70 como Luis Alberto de Cuenca o Miguel d'Ors y las plumas jóvenes que se van incorporando) y por el impulso que recibe desde distintas instancias (editoriales, premios, antologías y crítica). Con el fin de afianzar el nuevo canon estético se intensifica el rechazo de la estética novísima anterior y se produce una teorización de los propios poetas sobre el nuevo paradigma, asumido como dominante. Si en antologías como *Postnovísimos* (1986), Villena hablaba de una generación plural, con dos líneas básicas, el uso personalizado de la tradición clásica y la poesía del silencio o neopurista, en *Fin de siglo* (1992), del mismo autor, y en *La generación de los ochenta* (1988), de José Luis García Martín, se apuesta decididamente por la estética dominante, que bajo el nombre de "poesía figurativa" acogerá todo un amplísimo arco de poesía, del que únicamente queda excluida la poesía neovanguardista. De esta forma, la poesía española deja dividido el campo en dos grandes parcelas: una poesía mimética con respecto a la realidad y la tradición (la poesía figurativa, realista o de la experiencia) y una poesía arriesgada, experimental y minoritaria en cuanto a poetas que la cultivan y a público lector, que tuvo en *La prueba del nueve* (1994) su presentación antológica.

Parcelar el campo de la poesía en dos únicas tendencias o corrientes es, indudablemente, una simplificación; pero no deja de responder a la realidad, porque se trata, básicamente, de dos maneras de entender la poesía: como mimesis o como construcción autónoma. La poesía realista o mimética respeta la tradición y la asimila, sintiéndose cercana a algunos poetas del 50 como Gil de Biedma o Brines; el poema tiene un referente urbano acorde con los nuevos tiempos; acoge la anécdota personal dentro de un desarrollo narrativo, en un lenguaje que tiende al coloquialismo y al léxico sencillo, y que no desdeña eventuales prosaísmos. Busca la claridad expresiva y la comunicación con el lector, por lo que evita el experimentalismo incluso en la propia versificación, que es de corte clásico. El poeta no es, en esta concepción, más que un hombre como los demás, no un privilegiado investido de dones especiales. Son rasgos todos que convienen a la llamada "poesía de la experiencia".

A esta concepción de la poesía se enfrenta otra cuya meta es la ruptura, la experimentación, la tensión estilística... La poesía será revelación, descubrimiento, conocimiento. No busca el lector fácil, sino el sacudimiento de la conciencia y el estímulo de la inteligencia. Los poetas que caminan por esta senda no mimetizan, sino que experimentan con el lenguaje. La realidad no está más allá del poema, que construye su universo semántico propio. Su tradición es la vanguardia y su campo de maniobras, la escritura. Enlazan con la actitud de algunos poetas del 70 (Gimferrer, Talens, Ullán...), que hicieron del lenguaje su patria literaria, mientras que de los poetas del 50 respetan el magisterio de quienes indagaban en el misterio con máxima tensión estilística (Valente, Gamoneda...). Algunas líneas neovanguardistas y las poéticas neopuristas y del silencio estarían en este lado, así como ciertos procesos de fragmentarismo poético y oscurecimiento voluntario del contenido podrían entrar sin violencia en un campo caracterizado por el rigor, la lucidez y la precisión, la

eliminación de nexos sintácticos y un rebuscado hermetismo en la línea de Mallarmé, Eliot, Perse y, más cerca, de Antonio Gamoneda. Este es el caso de Ildelfonso Rodríguez (León, 1952), que ya en *Mantras de Lisboa* (1986) inició un tipo de escritura aparentemente fragmentaria, que tiende, más que a la unidad, a la dispersión. Es la consecuencia natural del convencimiento del poeta de que la poesía actual ha erosionado muchas de sus señas tradicionales; tal fragmentación afectará no sólo a la forma, sino también a ciertas seguridades que empiezan a resquebrajarse, como la identidad del "yo" sujeto del poema. Con *Libre volador* (1988), reescritura de un texto anterior, cerró el poeta una primera etapa, para abrir una nueva con *La triste estación de las vendimias* (1988) y *Mis animales obligatorios* (1995). Aquí el proceso de fragmentación se agudiza. Tras los versos pueden adivinarse retazos de una "historia" rota en pedazos e imágenes dispersas. Lo que fue ruido es sólo rumor; el sonido, eco; la luz, penumbra. Se huye del desarrollo narrativo y queda la instantánea; no la figura, sino la silueta; seres a los que se les reconoce no cuando se les ve, sino cuando se ocultan. Lo que la poesía pierde en consistencia temática, lo gana en ambigüedad, sugerencia, insinuación. Es el clima poético en que se inscriben las *Coplas del amo*.

El nuevo libro está constituido por más de doscientas mónadas, unidades o bloques de prosa poética que no son otra cosa que predicaciones respecto a un sujeto que cierra la primera unidad: "ése soy yo", y que reitera en otras unidades como "el dormido soy yo", "ese puedo ser yo", "el miedoso soy yo", etc. ¿Y quién es ese "yo" sujeto presente en todas esas unidades poemáticas? Pues "ese que..." o "uno que..." o "el doliente que...", fórmulas de comienzo de las distintas unidades, volcadas obsesivamente sobre una identidad disuelta, rota o doblada. Véase algunas: "Ese que al sentir el vuelo de una mosca se dijo: ésta es mi mosca, y la tomó por mensajero leve y gris de todos los asuntos de su vida"; "Uno que camina llevando en la mano una aguja enhebrada con hilo azul"; "Quien a través de los años mantiene intactas las ganas de aquello, un ansia que se le anilla dentro, que quisiera ahogarle". Se trata de un sujeto capaz de gritar o cantar, que capta signos, mensajes, que recuerda con dolor, que se deja ganar por la ira o la mansedumbre, es hábil u obtuso, va y parece percibir señales de su vuelta, sufre de nostalgia o cultiva sus sueños o admira lo nimio, siente rencor o piedad, pavor o contento, padece, en fin, "hechos que parecen contrarios y semejantes". Realiza acciones triviales como encerrarse en la habitación con mano propia o dejar encendida cada noche una luz en su ventana. Es además un ser con halos misteriosos, tanto por algunas acciones que carecen de sentido preciso o natural como por la presencia de personajes extraños apenas sugeridos (las dos enlutadas, una figura blanquecina en la sombra del pasillo, la silueta de un cuerpo próximo y doliente, etc.), como, asimismo, por el carácter enigmático de algunas señas que el sujeto percibe por las oscuras premoniciones que adelanta.

Pero todo esto y más ¿importa algo? Probablemente da igual que ese sujeto sienta esto o aquello, haga esto o lo de más allá. Lo que nos llega es la quiebra del sujeto, la pérdida de su identidad rota en fragmentos, cosa, como se sabe muy "postmoderna". Aquí no funciona el "conócete a ti mismo", una imposibilidad, pues el yo se abre en grietas hacia el vacío. Acaso por eso el poeta acuda con frecuencia al espejo, que, roto, multiplica la imagen del sujeto o, cuando no, lo refleja como un bulto o como un doble: "El que siempre tiene dos cabezas, dos deseos, dos bocas ávidas". Es un sujeto que siente extrañeza ante sí mismo, ante el otro que él es y ante los otros: "Quien sufrió la identidad propia como una criatura recién nacida, abandonada en un soto, en la otra ribera; no la mece nadie; allí tiene su cuna fría, vegetal; esa imagen (él la vio) es

pura extrañeza". No sale fuera de la lógica el hecho de que la mencionada extrañeza provoque preguntas sin respuesta: "Quien se dice: es sabido que a la manada le sigue siempre un cazador, y se pregunta: ¿quién es el cazador de mi manada?, ¿sabría yo reconocerlo?"; "uno que al entrar en la habitación a oscuras vuelve a preguntarse: ¿de quién es la mano que va a encender la luz?".

Este yo ajeno y solitario que parece habitar una sala de espera que se abre ¿a la vida o a la muerte? da la impresión de que trae sus palabras desde el sueño o desde la memoria: es el dormido que se repite sin cesar, pero es también el que convoca a la memoria para que recoja lo que va desapareciendo o ya ha quedado destruido. Es, finalmente, "El que sabe que por tu amor se mueven las nubes", frase ésta que es la última del poemario y que es, indudablemente, de afirmación vital, y que como todas las demás unidades termina en un punto y coma para indicar que el final puede ser aún la continuación; el sujeto, aunque fragmentado, admite más predicaciones, más *Coplas del amo*, título enigmático, aunque aquí y allá se aluda a ese ser misterioso: "Quien conoce la estricta crueldad del amo, que en época de abundancia le alimenta con pan duro". La unidad de estas *coplas* la da el discurso, que mantiene una suerte de opacidad característica de la escritura obsesiva de este poeta.

José Enrique Martínez Fernández

**MERINO, Margarita.** *Viaje al interior*. León: Diputación Provincial / Instituto Leonés de Cultura (col. "Provincia"), 1998, 2ª ed. (1ª ed., 1986). 142 pp.

*Viaje al interior* consiguió en su día el prestigioso premio de poesía "González de Lama" y apareció en la colección "provincia" que entonces patroneaba la Institución "Fray Bernardino de Sahagún". Cuantos entonces nos acercamos al libro nos declaramos deslumbrados, sencillamente porque intuimos, primeramente, que se trataba de un libro importante y, en segundo lugar, porque era una palabra de tanta fuerza que supimos que allí había una voz verdadera, capaz de hacer carne propia o carne de su verso a cuanto rozara con su imán. Yo dije entonces -y Margarita Merino lo recuerda en una palabras introductorias- que era una poesía total, pues acogía lo íntimo y lo cósmico, la lucidez y la imaginación, lo urbano y la naturaleza, los júbilos y las desazones, la vida y la literatura; por esa poesía respiraba -respirábamos- toda una generación. Casi trece años después, agotada ya aquella primera edición, aparece de nuevo el poemario para renovar la fe de cuantos creímos -y creemos- en la palabra de Margarita Merino, que ella se encargó de afianzar en obras posteriores, como *Baladas del abismo* (1989) y *Halcón herido* (1993).

Nada de su fuerza ni de su frescura original ha perdido este *Viaje al interior*, en esta su segunda salida, vestida con los mismos ropajes que tuvo, a excepción de un prólogo inicial y una bibliografía final. Este prólogo, "Trece años después", es el inventario del tiempo ido, de las cosas y de las personas que se han ido sin remisión: libros, amigos, ingenuidades... Llega teñido por la emoción y el desencanto. Es un inventario, pero también una vuelta, cargada la escritora de más perplejidades, de más hondos viajes al interior y al exterior; vuelta a un mundo que pasó y vuelta desde