

LA CRISIS DEL LENGUAJE Y DEL SUJETO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI, EN CONTEXTO: ESPIRAL DE VIOLENCIAS Y DESVÍOS EXTRAORDINARIOS

THE CRISIS OF LANGUAGE AND OF THE SUBJECT IN SPANISH POETRY
OF THE 21ST CENTURY, IN CONTEXT: SPIRALS OF VIOLENCE
AND EXTRAORDINARY DEVIATIONS

Berta GARCÍA FAET
New York University

Resumen: En este artículo examinamos dos tipos de crisis, la del lenguaje y la de la subjetividad, en la poesía española contemporánea, deteniéndonos en autores como Mariano Peyrou, Abraham Gragera, Rafael Espejo, Carlos Pardo, Daniel Salgado, Carlos Bueno Vera y David Leo García, y apoyándonos en las teorías de Nietzsche, Hofmannsthal y Lyotard. Trazamos una genealogía occidental (Paul Celan, John Ashbery...), latinoamericana (Javier Sologuren, Alejandra Pizarnik...) e ibérica (José Ángel Valente, Álvaro García...) de ambas crisis, para enfatizar las similitudes y las diferencias que muestran las escrituras de estos poetas nacidos en los setenta y ochenta, que se relacionan con su especial denuncia del carácter violento del pensamiento del logos, y ofrecemos un contraste con algunas poetisas que también han explorado la crisis de la palabra y el yo pero no desde la negatividad y la auto-parálisis sino desde lo propositivo y lo fantástico, tales como Erika Martínez, Olalla Castro y Elena Medel.

Palabras clave: Poesía contemporánea; Crisis del lenguaje; Crisis de la subjetividad; Desencanto; Ironía; Autoironía.

Abstract: In this article we examine two types of crises, that of language and that of subjectivity, in contemporary Spanish poetry, focusing on authors such as Mariano Peyrou, Abraham Gragera, Rafael Espejo, Carlos Pardo, Daniel Salgado, Carlos Bueno Vera and David Leo García. We rely on the theories of Nietzsche, Hofmannsthal and Lyotard and we trace a genealogy of both crisis; a genealogy that is Western (Paul Celan, John Ashbery...), Latin American (Javier Sologuren, Alejandra Pizarnik...) and Iberian (José Ángel Valente, Álvaro García...). We emphasize the similarities and differences that the writings of these poets born in the seventies and eighties show and suggest that these connections have everything to do with their special denunciation of the violent nature of rationalist thinking. We end up contrasting these authors with some women poets who have also explored the crisis of the word and the I but not from negativity and self-paralysis but from a type of thinking that might be called purposeful and fantastic, such as Erika Martínez, Olalla Castro and Elena Medel.

Key words: Contemporary poetry; Language crisis; Subjectivity crisis; Disenchantment; Irony; Self-irony.

Una parte de la poesía española que se produjo en los primeros años dos mil, en especial la escrita por hombres, se revela escéptica contra su material más propio, el lenguaje, y hurga en la herida de su incapacidad para conectar palabras y cosas. Indaga asimismo en la inconsistencia, incluso disolución, del yo. Paralelamente a estos dos cuestionamientos, y subsumiéndolos y a la vez sobrepasándolos, la permea una sensación generalizada de desencanto casi total; un desencanto que, si se ceba sobre todo contra nuestra habilidad lingüística y nuestra condición de sujetos, lo hace por su importancia como piedras de toque de todo un mundo; de todo un sistema-mundo —político, económico, social, cultural—, el del siglo XXI, que está mal, que no tiene remedio. Su visión suspicaz se proyecta pues ante todo sobre dos ejes: el lingüístico y el subjetivo (aunque, más ampliamente, incluye el histórico). Fijémonos en los títulos de algunos de los libros de poetas clave de esta época, tales como Mariano Peyrou (1971), Abraham Gragera (1973), Rafael Espejo (1975), Carlos Pardo (1975) y Luis Bagué Quílez (1978). Resultan bien ilustrativos: *De las cosas que caen* (2004); *Adiós a la época de los grandes caracteres* (2005); *Nos han dejado solos* (2007); *Desvelo sin paisaje* (2002) y *Echado a perder* (2007); *El rencor de la luz* (2006) y *Página en construcción* (2011). Fijémonos también en los títulos de algunas de las antologías donde estos autores han sido incluidos: *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía* (2001), a cargo de Josep M. Rodríguez; *Deshabitados* (2008), de Juan Carlos Abril; y *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la generación poética del 2000)* (2010), de Luis Antonio de Villena. Por último, añadamos los títulos de algunos de los trabajos académicos donde han sido estudiados: *Poética española postmoderna* (2010), coordinado por María Ángeles Naval; *Malos tiempos para la épica. Última poesía española 2001-2012* (2013), por Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría; y *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)* (2016), de Vicente Luis Mora¹. Si cito esta miríada de títulos tan al comienzo de este trabajo es porque lo que deseo enfatizar en su elección de campos semánticos y tropos. Unos y otros, poetas y críticos, coinciden en insistir, en sus títulos y en las metáforas que éstos acarrearán, en un mismo estado de ánimo de negatividad y de constatación, a veces pasmada y a veces sañuda, de ausencias y confusiones; de ahí las diversas referencias a desplomes, despedidas, empequeñecimientos, carencias, borraduras, desgastes, soledades, auto-extrañamientos, vacíos, anti-heroísmo, incertezas, *works-in-progress*... Lo que predomina en esta corriente de la producción poética de esta primera década del nuevo siglo es, en definitiva, una pérdida de confianza ante la mayoría de los aspectos de la vida individual y comunitaria que se figura desde referencias a lo negativo, lo destruido, lo ido. En la generación siguiente, y publicando al mismo tiempo o un poco después que los nacidos en los setenta, autores como Daniel Salgado (1981) (que escribe en gallego), Carlos Bueno Vera (1984) y David Leo García (1988) recogen el testigo y en parte de su obra se aplican a poetizar en la segunda década de los dos mil, aunque con diferencias respecto a sus precedentes, esta misma crisis de sentido².

1 De Mora cabe mencionar asimismo el fantástico artículo «El cratilismo en la poesía española contemporánea: algunos ejemplos de presencia y resistencia» publicado en el *Bulletin of Spanish Studies Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America Volume* en 2019.

2 Tres puntualizaciones iniciales: soy consciente de que el término «generación» es polémico. Aquí apuesto por que esté desprovisto de contenido sustantivo y crítico (no hablo, pues, de «generación literaria»: con esta etiqueta lo único que quiero señalar es una fecha de nacimiento aproximada, organizada en décadas. Por otro lado, con «poesía española» me refiero a poesía escrita en España, en sus distintas lenguas, si bien, por razones de espacio, me limito

Ahora bien, este clima de descreimiento no es del todo nuevo. Mi propuesta es leerlo en diálogo con ciertos discursos que, rebasando el caso español y la contemporaneidad, lo integran en un estado de la cuestión que abarca al menos siglo y medio de filosofía y poesía occidental. A tenor de la frecuencia con que se repiten explícita o implícitamente ciertos *leitmotiv* en la obra de los autores citados, sugiero que su desencanto lingüístico y subjetivo bebe de dos fuentes: de ese otro *fin de siècle* que fue el del paso del siglo XIX al XX, y del pensamiento de la postmodernidad. De la primera se nutre el grueso de la crítica al lenguaje que efectúan. De la segunda, además de ese «plus» de escrúpulo y pesimismo que proyectan sobre muchos aspectos de lo humano y lo social, su crítica a la subjetividad. Lo que es más importante: coinciden con estas fuentes filosóficas en la preminencia de ciertas figuras retóricas.

Este trabajo pretende elaborar un itinerario de lectura a lo largo y ancho de las tensiones que estos autores exploran, para acabar con un contrapunteo con ciertas poetisas mujeres, por lo sugestivo que resulta el contraste en su tratamiento del cataclismo de las seguridades, sugiriendo que puede localizarse una cierta marca de género en estas divergencias. Por el camino hilvanaremos vínculos entre la poesía del siglo XX y la del XXI, así como entre la latinoamericana y la española.

Vale la pena aclarar antes de empezar el análisis dos puntos importantes. En primer lugar, que la heterogeneidad del panorama poético español actual no es reductible a las coordenadas que avanza este artículo³. En segundo lugar y en conexión con lo anterior, que tampoco sería justo ni exacto reducir la enorme complejidad y riqueza de la obra de todos los autores citados (y por citar) a un puñado de libros o poemas. Muchos de ellos, en otras de sus obras, o incluso en el seno de las mismas, literaturizan puntos de vista filosóficos y políticos contrarios a aquellos en los que aquí pongo el foco.

a casos de poetisas en castellano y dos en gallegos. No tengo conocimiento de euskera como para aventurarme a hacer ningún tipo de afirmación sobre su poesía. En cuanto a la poesía en gallego y catalán, como apunte breve y promesa de futuras investigaciones, considérese que algunos de los poetisas que podrían dialogar bien con los aquí estudiados son Maria do Cebreiro (1976) y Francisco Cortegoso (1985-2016), y Maria Mercè Marçal (1952-1998) y Arnau Pons (1965), respectivamente. Por último, no se me escapa que la persona, el autor y la voz lírica no son lo mismo: si digo que tal o cual autor «dice» algo, entiéndase que es un atajo.

- 3 La disparidad de poéticas que estalla en los dos mil y hasta hoy es notable; disparidad que ya había comenzado a producirse sobre todo a partir de los «poetas novísimos» de los setenta y ochenta. Aquí me enfoco en una poética muy concreta, la que denomino «del desencanto lingüístico-subjetivo». Sobre ésta, también son de destacar varias otras antologías: *La lógica de Orfeo (antología)* (2003), de Luis Antonio de Villena; *Veinticinco poetisas españolas jóvenes* (2003), coordinada por Ariadna G. García, Guillermo López Gallego y Álvaro Tato; *Poesía en mutación*, editada por Antonio Jiménez Morato (2010); y el monográfico titulado «El lugar del poeta. Poesía española para el siglo XXI» en la revista literaria *Años diez*, en su número 3 (2016), a cargo de Juan Carlos Reche y el propio Abraham Gragera. Para un mapeo más pormenorizado del panorama que permita hacer apreciaciones sobre dónde encaja esta poética respecto a las circundantes (y las antecedentes), se pueden consultar la conferencia de Manuel Rico «La poesía española entre 1970 y 2000» (08/07/2013); el ensayo de Vicente Luis Mora (que incluye análisis sobre novelas) *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (2006), así como su ya mencionado *El sujeto boscoso* (2016); el volumen *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo* (2017), coordinado por Miguel Ángel García; y el artículo de Raúl Molina Gil, «Antologuemos. Tendencias, inercias y derivas en las últimas antologías poéticas en la España contemporánea» (2018). Por otro lado, en mi tesis doctoral (*Poéticas de la niñería: infancia, resistencia y subversión en la poesía latinoamericana e ibérica contemporánea*, 2021) me he ocupado de ciertas escrituras líricas transatlánticas de los noventa y dos mil que, a mi entender, se confrontan con la corriente lírica que aquí trato, por su reencantamiento de la palabra y del yo y por su apuesta a favor de la fantasía y la sentimentalidad.

Los versos que trabajo, por tanto, no son representativos de sus proyectos (de por sí diversos) necesariamente, sino representativos de ciertas ideas o actitudes frente al lenguaje y a la subjetividad (articuladas mediante ciertas decisiones estilísticas de tipo semántico y simbólico en las que coinciden) que los hermanan y ponen fructíferamente a conversar. Y es que no dejan de ser muy significativas las maneras en que, de manera recurrente, se expresan como se expresan, así como los densos hilos que unen a unos y otros en su común cuestionamiento de la mera posibilidad de significar, de significarse⁴.

Sobre la crisis del lenguaje antes de los dos mil: algunas manifestaciones previas

La primera fuente de la que proviene el desencanto de ciertos poetas españoles contemporáneos la encontramos en la crisis lingüística que se produjo entre finales de los mil ochocientos y principios de los mil novecientos. Examinémosla despacio antes de entrar en el caso principal que me ocupa⁵.

Ya en 1873 el alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900), en *Verdad y mentira en sentido extramoral [Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne]* (1873), dudaba ferozmente del poder del lenguaje para vincularse con el mundo de manera auténtica, esto es, de tener sentido sin el filtro de lo humano; toda vez que denunciaba que, por eso mismo, la racionalidad, supuestamente objetiva, no es sino un inmenso autoengaño. Este es su argumento:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos [...] ilusiones de las que se ha olvidado que lo son [...] *Si alguien esconde una cosa detrás de un matorral, a continuación la busca en ese mismo sitio y, además, la encuentra, no hay mucho de qué vanagloriarse en esa búsqueda y ese descubrimiento; sin embargo, esto es lo que sucede con la búsqueda y descubrimiento de la 'verdad' dentro del recinto de la razón. Si doy la definición de mamífero y a continuación, después de haber examinado un camello, declaro: 'he aquí un mamífero', [...] se ha traído a la luz una nueva verdad, pero [...] de valor limitado; quiero decir, es antropomórfica de cabo a rabo y no contiene un solo punto que sea 'verdadero en sí', real y universal, prescindiendo de los hombres. El que busca tales verdades en el fondo solamente busca la metamorfosis del mundo en los hombres; [...] consigue, en el mejor de los casos, [...] una asimilación.* (28-30)⁶.

El austríaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) avanzó, más que un segundo argumento, una matización o especificación del anterior. En *Carta de Lord Chandos [Brief des Lord Chandos]* (1902), su personaje (y alter ego) Chandos resume así su problema incapacitante: «Mi caso, en pocas palabras, es éste: he perdido del todo la facultad de pensar o de hablar *coherentemente* de cualquier cosa» (126). Y es que, al pronunciar cualquier palabra, sea ésta más abstracta o más concreta, experimenta

4 Entre otros muchos ejemplos, pueden compararse, de Abraham Gragera, *Adiós a la época de los grandes caracteres* (2005) y *El tiempo menos solo* (2012); o puede examinarse el dialogismo interno en cada libro de Mariano Peyrou.

5 En lo que sigue, voy a citar a Friedrich Nietzsche y a Hugo von Hofmannsthal de manera muy parcial. Téngase en cuenta que este no es el lugar para dilucidar las complejidades de las posturas de ambos autores por lo que respecta a las polémicas básicas dentro del campo de la filosofía del lenguaje. La razón de que haya seleccionado estos dos extractos tiene que ver con los campos semánticos y tropos mediante los cuales articulan su desazón respecto a nuestras habilidades lingüísticas, epistemológicas y (como arguyo para el caso de Hofmannsthal) vitales. Son extractos significativos en tanto que marcan una determinada pauta no sólo sustantiva y actitudinal sino también retórica; pauta que van a reproducir, con variaciones, los poetas contemporáneos que me ocupan.

6 Todas las cursivas son mías a no ser que se indique lo contrario.

«un malestar inexplicable», por la razón de que ninguna de ellas, ancladas en esa necesidad de hallar «coherencia» que tiene el pensamiento humano, logra referir la complejidad, la multiplicidad, la incoherencia o «amorfidad» del mundo. Todas «se [l]e desmigaj[an] en la boca igual que hongos podridos» (126). Es por esto que las palabras son para él «torbellinos que [...] dan vértigo [...] [y] que giran sin cesar y a través de los cuales *se arriba al vacío*» (128).

Lo interesante de Chandos es cómo esta hiperconsciencia de tales limitaciones lingüístico-epistemológicas, por la propia manía del pensamiento humano de imponer su lógica, le lleva a una crisis personal, a eso que propongo denominar una «impotencia lingüística desvitalizadora». Como ya no se siente cómodo y legitimado pensando y hablando, no sólo promete que éste será el último texto que escriba y que, a partir de entonces, callará. Chandos termina por enfermar: sufre este dolor como una «infección», como una «herrumbre que devora cuanto queda a su alcance» (127). Acaba sumido en lo que él llama una «parálisis espiritual» (121), una inmovilización del «ánimo» (132) que le impide seguir con su día a día. Ya no puede decir: ya no puede vivir.

A un nivel literario, nótese que la poesía que trabaja la crítica al lenguaje hace una desafiante declaración metapoética y archigenérica sobre sí misma, puesto que pone en crisis uno de los presupuestos comúnmente aceptados sobre lo que es la poesía en tanto que género literario: exploración privilegiada de las posibilidades del lenguaje⁷. Cuando se escribe *sobre/desde* esta «impotencia», se está buceando más bien *por entre* sus insuficiencias, su imperfección. Son numerosos los poetas que han indagado en esta cuestión: de entre los más reconocidos, en el siglo XX destacan Paul Celan (1920-1970) e Ingeborg Bachmann (1926-1973). Leemos, por ejemplo, en «Los desguzados tabúes» (traducción de Ela María Fernández-Palacios y Jaime Siles) de Celan:

el ir y venir entre sus límites
húmedos de mundo,
a la *caza* del significado,
a la *fuga*
del significado (115).

En este pequeño texto, la estructura lingüística, como máquina o cuerpo inservible, tiene poco ya de «tabú»: puede decirse —sin castigo— su prohibitivo no-decir. La palabra no puede sino despiezarse como un coche viejo o una pieza de caza. Y es que uno sale de montería (o de carreras) a ver si atrapa el sentido, pero éste siempre se escapa. Cuando se trata de lenguaje, uno siempre derrapa.

En el ámbito anglosajón, casos análogos serían los de los estadounidenses George Oppen (1908-1984) y John Ashbery (1927-2017). Del primero contamos con la siguiente declaración: «Because I am not silent, the poems are bad» (citado en Wessels «Oppen on the Unfinished Voyage»); declaración que va en la misma línea que buena parte de su poesía. Del segundo, leemos en un poema

7 Para ver la evolución del género de la lírica, pueden consultarse los textos reunidos en *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology* (2014), a cargo de Virginia Jackson y Yopie Prins, y sobre todo el capítulo de «General Introduction» (1-8) escrito por ellas, así como los ensayos incluidos en las secciones 1, «Genre Theory» (11-77) y 2, «Models of Lyric» (86-156), por Gérard Genette, M. H. Abrams, Herbert F. Tucker, Jonathan Culler y otros. En este artículo me referiré a las que considero las dos grandes convenciones del género: la exploración privilegiada de las posibilidades del lenguaje y la expresión de la subjetividad y su intimidad.

de *Autorretrato en espejo convexo* (traducción de Julián Jiménez Heffernan): «Las palabras son sólo especulación / (del latín *speculum*, espejo) / buscan pero no hallan el sentido de la música»⁸. (205) Y también:

Esta alteridad,
este 'no ser nosotros' es todo lo que podemos
ver en el espejo, por mucho que nadie sepa
decir cómo ocurrió (203).

Su loa al silencio proviene de la conciencia de que todo lo que no sea silencio no *refleja* bien absolutamente nada: todo y todos somos puro desconocimiento, opacidad mate.

En Latinoamérica y España, se da la circunstancia de que los poetas que tematizan los límites del decir no lo hacen necesariamente desde un espíritu de queja afín al sufrimiento desgarrador que descompone y enmohece a Chandos. De hecho, este tipo de queja convive, y a veces es cancelada, por el fantaseo con una utopía de la infabilidad⁹. En otras palabras: puede que expresen «impotencia», pero no siempre expresan «desvitalización». La lista de los escritores interesados en estas búsquedas es interminable, aunque son de remarcar el mexicano Octavio Paz (1914-1998), el peruano Javier Sologuren (1921-2004) y varios autores argentinos: Amelia Biagioni (1916-2000), Roberto Juarroz (1925-1995), Héctor Viel Temperley (1933-1987) y Alejandra Pizarnik (1936-1972). Veamos un par de ejemplos rápidos. Leemos en un poema de Sologuren:

perdón por la
ya no
página blanca

perdón por la
fisura

[...] *los restos del naufragio* [...]
[...] la
pluma que quiebro
sin
bailar ni cantar [...] (36).

En Sologuren sí hay un cierto remordimiento. Pero lo que en él es una certeza, a saber, que ha «pecado» (de ahí que pida perdón), tanto al perder la certeza de que escribir tiene sentido como al, aun así, escribir (y de paso no vivir); en Pizarnik se cuaja en forma de pregunta. Tampoco para ella la

8 Cursiva en el original.

9 Caso (analíticamente) aparte sería el de los autores que exploran la materialidad (y sus fronteras y condicionamientos) del propio lenguaje. Por ejemplo, Diego Zorita ha estudiado el caso de José Luis Castillejo (véase en su artículo «El lugar imposible: la 'escritura no escrita' de José Luis Castillejo» de 2022). Pero digo «(analíticamente) aparte» porque lo cierto es que la materialidad lingüística ha sido investigada tanto desde poéticas optimistas como pesimistas (o que no se pronuncian sobre ello, o bien multivocales) con las posibilidades del decir. Pienso en la complejidad del caso de los neobarrocos latinoamericanos o de algunos de los y las poetas que analizo aquí.

página en blanco es ya posible, aunque quizás sí sería lo único deseable. Así, en «En esta noche, en este mundo»:

el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
 las palabras
 no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré? (citado en el repositorio virtual de *Palabra virtual*)¹⁰.

En el caso español, algo similar pero menos taciturno sucede en la llamada «poesía del silencio» de José Ángel Valente (1929-2000), que sueña con callarse y, al callarse, adelgazar la palabra hasta pulsar místicamente una cierta esquiva verdad¹¹. En su libro *La memoria y los signos*, de 1966, «Un canto» dice así:

Un canto.
 Quisiera un canto
 que hiciese estallar en cien *palabras ciegas*
la palabra intocable.

Un canto.
 Más nunca la palabra *ídolo obeso* [...]

La explosión de un silencio. [...] (250).

El silencio ahora es apetecido sin conformismo, con auténtico deseo: el decir es idolatría, el no-decir (que es un cantar; recordemos que también Sologuren y Ashbery hablaban de «bailar y cantar» y del «sentido de la música») roza, tal vez, a Dios. No hay tanto «oscuridad» o pesimismo respecto al habla como asentimiento sosegado de que la explosiva «luz» de lo cierto está en el enmudecimiento (un enmudecimiento paradójico en tanto que implica un salto a la melodía)¹². Incluso podríamos entrever en su «impotencia» lingüística una sensación de «revitalización», de «resurrección».

10 En otros poemas su «oscuridad» sí es clara, pero también en ese mismo citado. Se dice en las estrofas precedentes: «nunca es eso lo que uno quiere decir / la natal castra / la lengua es un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema / castrado por su propia lengua».

11 Un poeta de la misma generación que Valente pero que va por libre y se compromete con un fatalismo epistemológico y espiritual más afín a los casos latinoamericanos de su época o bien a los casos españoles de las generaciones posteriores es el de Alfonso Costafreda (1926-1974). Su poemario *Suicidios y otras muertes* (1974) ha sido leído hondamente, como veremos, por poetas como Carlos Pardo. Leemos en uno de sus poemas: «¿Hay acaso un lenguaje?»: «¿Hay acaso un lenguaje? Ponlo en duda, / que te juzguen, condenen, desconozcan, / amigos no te quedan ni palabras. // Solitario [...] / en voz baja murmuras sonidos de disparidad.» (247) En este texto no sólo hay «impotencia» lingüística sino también lo que he denominado «desvitalización» («amigos no te quedan ni palabras»).

12 Parecido a lo que apelaba el músico experimental John Cage (1912-1992) (citado en la respuesta de Hertmans incluida en la página 188 de la edición que hemos citado del texto de Hofmannsthal, *Una carta* (De Lord Philipp Chandos

Es esta misma tensión entre palabra y no-palabra la que sondean algunos poetas nacidos en los cuarenta y cincuenta y que publican desde los setenta, tales como Clara Janés (1940), Jenaro Talens (1947), Amparo Amorós (1950), Jaime Siles (1951) y Andrés Sánchez Robayna (1952)¹³; así como poetas más jóvenes y que publican desde los noventa, en especial Ada Salas (1965) y Álvaro García (1965)¹⁴. Estos últimos son representativos de esa conexión que Manuel Rico traza entre el «conceptualismo» o «neopurismo» de corte valentiano que se desarrolla aún bajo el régimen franquista, con las tendencias de «minimalismo conceptual» que se cultivan ya bien entrada la democracia («La poesía española entre 1970 y 2000»). En el poema «Situación», perteneciente a *Intemperie* (1995), de García, leemos:

Hablar de nada es, hoy, hablar de mucho.
No va a llover por más que tú *analices*.
Mantente, pues, *a un lado*, y piensa en Beckett:
no hay nada que decir ni que escribir.
Pero es imprescindible expresar eso. (9).

Y añade en el poema «Ignorancia», de *Para lo que no existe* (1999: 10): «cantar no *explica* nada [...] / el canto es la certeza: / *se obstina* igual que un viento o que una fe». Así pues, para García la poesía, o cualquier ejercicio textual (que siempre conlleva un cierto grado de «análisis», de «explicación») no sirve para responder nada pero, tercios como somos, seguimos acudiendo a su extraña cita. Es justamente ese no-servir de las palabras el propio contenido —y lo que dicta su parca forma— de su escritura; un no-servir que el poeta experimenta como inútil e indispensable. Recordemos la invitación de Samuel Beckett (1906-1989) que le inspira: «Try again. Fail again. Fail better»¹⁵. Si, como Nietzsche y Hofmannsthal, Beckett conceptúa al lenguaje como un «fracaso», su recomendación modifica la reacción en la que se varaba el personaje del austriaco: dejar de escribir; conformarse con ir apagándose. La «impotencia lingüística» beckettiana no es exactamente «desvitalizante» como la chandosiana, por cuanto anima a no dejar de usar la lengua, una y otra vez y hasta la saciedad, para

a Sir Francis Bacon). Seguido de seis respuestas de: José Luis Pardo, Stefan Hertmans, Clément Rosset, Esperanza López Parada, Hugo Mujica, Abraham Gragera.)

- 13 Obras clave serían *Ritual para un artificio* (1971) de Talens y *Canon* (1973) de Siles. Nótese que este tipo de poéticas son contemporáneas de los «novísimos», cuya visión y reflexión sobre la palabra y la no-palabra poco tiene que ver con la de estos otros autores (no es este el lugar para discutir la etiqueta de los «novísimos»; baste señalar que es bastante dúctil y que incluso se le ha aplicado a algunos libros de Talens).
- 14 Algunas obras que pueden consultarse al respecto son la tesis doctoral de Amparo Amorós *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)* (1990) y el ensayo de Túa Blesa *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998). Nótese de todas maneras que el silencio y el vacío pueden tener significados distintos y no necesariamente «pesimistas»; piénsese en la exploración materialista de la palabra y de su ausencia —y sus disposiciones gráficas— que inaugura Mallarmé y que retoman creadores tan distintos como Ulises Carrión, Amelia Biagioni, Haroldo de Campos y, en el caso español, José Luis Castillejo e Ignacio Gómez de Liaño.
- 15 La encontramos en su nouvelle *Worstward Ho*, publicada en 1989. Se trata de una idea que formuló en muchos otros momentos de su vida: «I can't go on, I'll go on» (citado en Hertmans, en la obra ya mencionada de Hofmannsthal, 166). El peruano Mario Montalbetti parece reescribir a Beckett en su famoso poema «Disculpe, ¿es aquí la tabaquería?»: «Nadie dice todo. Nadie dice nada. / Lo deseable es decir poquísimo» (en el repositorio virtual de *Otra Iglesia es Imposible*).

resaltar eso mismo: que no vale y que nunca valdrá. Tampoco llega a ser «revitalizante» como en Valente. La vida se convierte en otra cosa: no en un parón, sino en una reincidencia en el error, una casi despreocupada contumacia.¹⁶

García no espera con esperanza ninguna palabra verdadera valentiana, pero tampoco se duele tan desesperadamente como lo hace Chandos de su no-comparecencia. Su postura beckettiana es serena, resignada. Habrá que esperar a la poesía de los dos mil para que la desconexión entre la lengua y el mundo se aborde desde un negativismo que, si bien parte de Chandos, lo supera con creces. Pero repasemos antes el desarrollo de la crisis de la subjetividad hasta la época contemporánea para poder después trenzar ambas crisis, la del decir y la del «yo digo» (lenguaje), de un lado, y la del «yo digo yo» (subjetividad), de otro.

Sobre la crisis del sujeto antes de los dos mil: algunas manifestaciones previas

En cuanto a la segunda fuente del desencanto respecto al lenguaje y la subjetividad (y, más en general, la Historia toda) que articulan ciertos poetas de nuestro presente, comencemos por subrayar que las teorías de la postmodernidad suben la apuesta del recelo de fondo nietzscheano y hofmannsthaliano que acabamos de ver, extendiéndolo por doquier. Y es que el recelo típicamente postmoderno ya no se proyecta sin más sobre el decir y la razón que lo sustenta, sino también sobre la misma subjetividad y muchos otros conceptos fundacionales y regulatorios de las sociedades occidentales actuales.

A pesar de lo polémico de este término, «postmodernidad», introducido por el filósofo y sociólogo Jean-François Lyotard en 1979 en su ensayo *La condición postmoderna: informe sobre el saber [La condition postmoderne: rapport sur le savoir]* —y rápidamente adoptado en todas las ciencias sociales y humanísticas desde entonces—, aquí me interesa subrayar tan sólo su sugerencia principal: la de que se está produciendo —o más bien ya se ha producido; cuarenta años después de la primera formulación de esta tesis, podemos afirmarlo— un cambio en el paradigma del conocimiento. Si durante la Modernidad se confiaba en la Racionalidad y la Verdad —con mayúsculas—, ahora viene acelerándose cada vez más un derrumbamiento de lo que él llama «los grandes Relatos». Desde el propio concepto de lenguaje (y razón y ciencia), al de sujeto, comunidad, progreso o incluso futuro (el término «Historia» nos sirve para resumirlos e incluirlos a todos), muchos ideales e ideas van cayendo y cayendo como piezas de dominó. Se instala entonces un nuevo *ethos* anti-idealista, des-sollemnizador, basado en una sensibilidad de la sospecha, del «piensa mal y acertarás»¹⁷; sensibilidad que debemos, a mi entender, a su vez a otras tres influencias.

16 Un poeta similar a García en este sentido sería Manuel Outeriño (1965), que escribe en gallego. En su libro *Depósito de espantos* (1994), «Historia da saúde (II)» dice así: «Os chicles e os clichés / e a boca chea, / e o retorno da infancia: olla-lo mar / calmizo [...] // Doulle voltas as cousas na boca, coma un boi / cuasemente, sintome / no animal alfabético, padezo mal / da cabeza, da escrita.» (*Punto de ebullición. Antología de la poesía contemporánea en gallego* 2015: 172). [«Historia de la salud (II)»: «Los chicles y clichés / la boca llena, / retorno de infancia: observación del mar / calmado [...] // Doy vueltas a las cosas en la boca, como un buey / casi, me siento / animal alfabético, padezco mal / de cabeza, de escritura.»]

17 Esta sospecha ya está en Nietzsche (de hecho, Paul Ricoeur, en su ensayo de 1965 *Freud: una interpretación de la cultural*, lo incluye, junto a Karl Marx y Sigmund Freud, en lo que él llama «la escuela de la sospecha»).

La primera, la de los trabajos de deconstrucción del post-estructuralismo francés de los años sesenta y setenta. Este movimiento puso la lupa sobre el lenguaje (y sobre todo lo humano y lo social, que está conformado por lenguaje/s) por un motivo complementario pero más sofisticado e ineluctablemente a los que argüían Nietzsche y el Chando de Hofmannsthal. Y es que si las palabras no sirven para lo que se supone que sirven —para nombrar certeramente el mundo, o sea, para conocerlo—, no es sólo porque la relación entre el significante y el significado sea antropocéntrica (asimiladora, proyectiva, en Nietzsche) y coherentista (reduccionista, en Chando). Es que además el lenguaje no es neutral: está atravesado de relaciones de poder, es producido por —y, al tiempo, reproduce— preferencias e intereses ideológicos. La segunda tiene que ver con la comprobación horriblemente práctica de las implicaciones coercitivas de toda ideología, incluso de aquellas que, como bellas utopías supuestamente progresistas y emancipatorias (tales como los socialismos y comunismos), jalonaron el siglo XX y perpetraron crímenes autoritarios y totalitarios. La tercera, con el desconsuelo que en algunos ha provocado la certeza (digamos mejor: ¿certeza?) de que ante la hegemonía global, quizás incontestable, del capitalismo, no parece que haya alternativas imaginables o practicables¹⁸.

Hay un «metarrelato», de entre los muchos que se revisan críticamente y van perdiendo fuelle desde los sesenta y setenta, que sale especialmente mal parado con esta lenta pero imparable mutación hacia la consolidación de la mentalidad postmoderna: la noción de sujeto. Los propios estructuralistas vislumbraron un cierto vínculo entre el concepto de subjetividad, asociada a un yo, a un individuo, a sus asuntos «personales», a su «privacidad», con ciertas subyacencias individualistas y, por tanto, egocéntricas, burguesas, autoritarias y, en fin, favorables a —o como mínimo acríicas con— el *status quo* capitalista-neoliberal¹⁹.

A un nivel literario, la poesía de la crítica de la subjetividad —no por casualidad llamada a veces «anti-lyric»—, como la poesía de la «impotencia desvitalizante» también hace una declaración metapoética y archigenérica sobre sí misma que se opone a la definición históricamente más pervasiva sobre lo que es la poesía (más concretamente, la poesía «lírica») ²⁰. En vez de recrearse en la expresión de lo «propio» y lo íntimo, se regodea en su represión. Este enfoque ha encontrado gran predicamento en la llamada poesía «non-expressive» estadounidense, que se ha cebado con un aspecto específico de lo subjetivo: lo emocional. Como argumenta Gillian White en *Lyric Shame. The «Lyric» Subject of Contemporary American Poetry* (2014), esta poesía se desarrolla sobre todo a partir de los años setenta gracias a los poetas del movimiento «L.A.N.G.U.A.G.E.». Es a partir de entonces que comienza a popularizarse una asociación peyorativa (vigente la actualidad, aunque con contestaciones, en EE. UU. y en otros lugares) entre, por un lado, la poesía «lírica» (entendida no sólo

18 Son muchos los pensadores que se han ocupado de estas cuestiones. Sobre el primer punto, por ejemplo Michel Foucault; sobre el segundo, Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer, Emil Cioran, George Steiner, Paul Virilio, Zygmund Bauman...; respecto al tercer punto, entre muchos otros, Susan Buck-Morss, Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, y Mark Fisher.

19 El artículo de Roland Barthes «The Death of The Author» de 1967 y la conferencia de Foucault «¿Qu'est-ce qu'un auteur?» de 1969 fueron fundamentales. Para un estudio sobre la muerte del sujeto y sus implicaciones individualistas (o no) desde el punto de vista de la filosofía política, del lenguaje y la psicología, se pueden consultar el excelente artículo de Juan García-Morán «Retorno al sujeto» (1998), y el volumen *Teorías críticas del sujeto. De Freud y Lacan a Foucault, Touraine y Lévi-Strauss*, de Marie-Astrid Dupret y José Sánchez Para (2013).

20 Ver nota al pie n.º 7.

como «subjética» sino además como «confesional» y «autobiográfica»); y, por otro, la poca o nula experimentación estética y la autocomplacencia yoísta (interpretada, como decíamos antes, como políticamente conservadora)²¹.

En Latinoamérica son muchos los poetas los que han trabajado dimitiendo del yo y sus vicisitudes (o, más bien, de lo que ellos han leído como tal en las poéticas ajenas a las que han tachado de «yoístas» y poco innovadoras), a veces desde un cierto estoicismo (a la manera de Álvaro García) pero más habitualmente desde una ironía que en ocasiones resulta ligera y vivaracha y, en otras, tan extrema que incluso es cruel²². Sería el caso del mexicano Gerardo Deniz (1934-2014) y de los hermanos argentinos Leónidas (1927-2009) y Osvaldo Lamborghini (1940-1985). Dos poetas también argentinos de los noventa y primeros dos mil con los que se los podría relacionar, con muchos matices, serían Martín Gambarotta (1968) y Martín Rodríguez (1978)²³.

En lo que atañe a la crisis de la subjetividad para el caso español, la situación es muy distinta. Si bien es cierto que en la «poesía del silencio» y sus derivados se da un vaciamiento del yo personal, este no se lleva a cabo desde la animadversión declarada a la subjetividad y/o la emocionalidad; subjetividad y emocionalidad que, aunque de forma muy desigual y hasta antitética, encontramos en algunas de las tendencias líricas predominantes en los ochenta y noventa (y que siguen en activo todavía, reformuladas): desde la «poesía de la experiencia» de Ángeles Mora (1952), Luis García Montero (1958) e Inmaculada Mengíbar (1962), hasta la politizada «poesía de la conciencia» de Jorge Riechmann (1962), Isabel Pérez Montalbán (1964) y Enrique Falcón (1968)²⁴. Y es que todos estos autores son deudores, a su modo, de la intensidad emocional de la poesía social de la postguerra de, entre otros, Gabriel Celaya (1911-1991), y de la llamada «generación del 50», con Jaime Gil de Biedma (1929-1990) y Ángel González (1925-2008) a la cabeza. No es sino hasta los dos mil que hace su

21 No es el tema de este artículo pero no puedo dejar de subrayar que White explica fantásticamente cómo la poesía «anti-lyric» de EE. UU. parte de unas creencias sobre la poesía que ellos consideran «lyric» que son falsas, en tanto que se basan en lecturas hiper-parciales de la poesía «lyric» y en «hombres de paja». Opino que lo mismo sucede en el caso latinoamericano y español cuando desde ciertos círculos «anti-líricos» o «no-expresivos» intervienen animosamente contra la poesía que ellos etiquetan de subjética y/o sentimental (previa predefinición despectiva de qué es lo subjético y/o lo sentimental).

22 Sobre la ironía como clave de la caída del *ethos* anti-idealista, des-solemnizador puede consultarse el prólogo de la antología *Cuerpo plural*, donde Gustavo Guerrero contrasta a Rubén Darío como poeta visionario y a Rafael Cadenas como poeta irónico. Sostiene el antólogo que hoy los poetas ya sólo pueden ser irónicos. Es una afirmación cuestionable, en estos tiempos no sólo post-irónicos sino incluso de fatiga con lo post-irónico, pero en lo que sí estoy de acuerdo es que hoy los poetas ya no pueden ser visionarios a la manera de Darío. Dejo para otra ocasión (explorada parcialmente en mi tesis doctoral; ver nota al pie n.º 3) la sugerencia de White de que detrás de las poéticas de la «vergüenza lírica» anglosajonas hay un sustrato misógino, que en el caso de la poesía en español me parece encontrable, de nuevo con matices, en los Lamborghini y Deniz pero no en los poetas de los dos mil (aunque sí quepa señalar, como veremos, una cierta marca de género).

23 Y otros poetas recogidos en la antología de 2014 de Maurizio Medo, Benito del Pliego y Mario Artega *País imaginario: escrituras y transtextos: poesía latinoamericana 1980-1992*.

24 En estos últimos el estatuto de sus yoes es más complicado, en tanto que, aunque siguen usándolos (muchas veces saturándolos de referencias autobiográficas o autoficcionales), no son infrecuentes en sus poemas las críticas explícitas a la individualidad que entienden que implica la utilización de lo subjético y/o lo emocional. Pienso en concreto la serie de poemas de Riechmann que se llaman «Teoría del yo» (por ejemplo en *El común de los mortales* 253).

aparición en una parte de la poesía española un tipo de ironía y auto-ironía contra la legitimidad del «yo digo» y del «yo digo yo» de llamativa virulencia²⁵.

La crisis del lenguaje y del sujeto en la poesía española de los dos mil: espiral de violencias

En la corriente de poesía española de los dos mil que llamo «del desencanto lingüístico-subjetivo» convergen y se ensanchan las perspectivas críticas sobre el propio decir y sobre el «yo digo» y el «yo digo yo» que venimos historicando y trenzando. Son tres los puntos que quiero tratar en lo que sigue: la negatividad extendida y extensiva de estas escrituras líricas²⁶, que recae con no poca violencia retórica sobre todo y todos y que además tiene «sabor histórico», en tanto que abundan las referencias a las teorías postmodernas y a eventos tanto del siglo XX como del XXI; su particular «impotencia lingüística» (a veces muy «desvitalizante»), que planteo que tiene su punto de partida, pero también de llegada, en la violencia y auto-violencia del *logos*; y la ironización sobre el yo, que sostengo que es una instancia más de auto-violencia. En estos tres puntos tiene su influencia el estilo, no idéntico pero sí resonante, de estos autores. En comparación, por ejemplo, con Valente y García, que como hemos visto también se han confrontado con los límites de la expresión y del intelecto, estos poetas del nuevo siglo optan por una estética más minimalista que expansiva y recurren a una desestabilización y fragmentación del discurso que torpedea toda lectura lineal. A este respecto adoptan variadas estrategias tales como: combinación de imágenes y metáforas coloquiales-experienciales con tropos más herméticos; saturación de alusiones intelectuales y cultistas que nunca se clarifican del todo y que juegan a despistar al lector (que a veces se queda con las ganas de poder ejercer de cómplice); juegos conceptuales; digresiones; elipsis; desvíos de las referencias; finales anticlimáticos... Aunque no todo es «elevado» desde lo intelectual, por supuesto: también hay en ellos «elevación» imaginativa y un cierto «caerse» del guindo de lo serio. Lo que Luis Bagué Quílez, como crítico, ha dicho con gran belleza sobre Mariano Peyrou en una reseña de *Niños enamorados* (2015), «Vida líquida» (2015), bien podría ser dicho de los decires entredichos de varios otros poetas actuales: a pesar de que sus desencantos lingüísticos y subjetivos se dan desde una hiperconsciencia

25 Cabe aclarar que en la «generación del 50» ya había ironía y auto-ironía, pero contra los yoes individuales de cada cual, y no tanto contra el yo como concepto; piénsese en los poemas «Contra Jaime Gil de Biedma» de Gil de Biedma y «Dato biográfico» de González. La ironía y auto-ironías de los dos mil son, no obstante, todavía más aceradas, y además se entretajan con una muy cáustica crítica del lenguaje.

26 No las denomino «anti-líricas» (como es muy habitual en EE. UU. y Latinoamérica, y como ocurre en España puntualmente) puesto que considero que el género lírico es tan ancho y variado que hasta el impulso en teoría «anti-lírico» puede entenderse como «hiper-lírico»; en mi tesis doctoral (ver nota al pie n.º 3) he estudiado el caso de la argentina Fernanda Laguna en conexión con la vanguardia «antipoética» de, por ejemplo, el chileno Nicanor Parra. En el mismo sentido estimo que la noción de «analírica» de María Salgado, expuesta en su tesis doctoral *El momento analírico: poéticas constructivistas en España desde 1964* (2014), puede leerse desde lo lírico, si atendemos a su naturaleza históricamente cambiante (y, por mi lado, nunca normativa) (ver notas al pie n.º 7 y 21). No significa esto que la noción de lo lírico sea tan abierta que se quede en una abstracción vacía: los poetas se leen e influyen entre sí y de esas revisitas se van nutriendo las capas históricas de las propias consideraciones metapoéticas y archigenéricas; en este punto estoy con lo que apunta Jonathan Culler en *Theory of the Lyric* (2017).

que cabría calificar de analítica, asoman en sus escrituras no pocas «ondulaciones perceptuales» y «rupturas lógicas y psicológicas», y el «placer de lo discontinuo»²⁷.

I. De la negatividad y su «sabor histórico»

Los títulos de los poemarios mencionados de varios autores nacidos en los setenta (*De las cosas que caen*, *Echado a perder*, *El rencor de la luz...*) subrayan lo que el siglo XXI tiene de desilusión, de encono, de interrogante. De chasco añejo y, simultáneamente, actualizado: chasco acumulado y nuevo cada día, puesto que las decepciones con el ahora se conectan con decepciones históricas de, como mínimo, un siglo y medio atrás, pegadas a las decepciones políticas más recientes (entre ellas, la cara B de las revoluciones y los socialismos y comunismos; los fraudes de la Transición democrática española; la memoria y dignidad histórica que aún no llegan; el triunfo del capitalismo...). Lo mismo puede intuirse en los títulos de los poemarios de varios poetas nacidos en los ochenta: *Días no imperio* (2004), *Éxodo* (2006), *Os poemas de como se rompe todo* (2007) y la antología bilingüe *Huelga general* (2018) de Daniel Salgado; *Materiales para un derribo* (2018) y *Las indagaciones* (2020) de Carlos Bueno Vera; y *Nueve meses sin lenguaje* (2018) de David Leo García. De nuevo: alejamientos, roturas, interrogantes, privaciones. Pero más allá de los títulos, el cuerpo de los propios poemas reincide en su énfasis en «lo que no», «lo que ya no», «lo que nunca no», lo que está «sin». En ocasiones, este acentuar lo negativo tiene que ver con estados anímicos deflacionarios; por ejemplo, en «limbo», perteneciente a *Desvelo sin paisaje*, el yo lírico de Carlos Pardo nos cuenta que la «abulia» es «su mejor costumbre» (33-34). Del mismo modo, en un poema sin título de *Echado a perder* nos relata que ha llegado allí donde está «por desvío», por una «atracción de embudo»: «mi amuleto es *la nada*», insiste (18). En muchos otros momentos, este negativismo revela un fuerte «sabor histórico», en tanto que los guiños a las teorías postmodernas y a sucesos públicos identificables son muy obvios. Recordemos a este respecto el título del poemario de Abraham Gragera *Adiós a la época de los grandes caracteres*, trasunto de los «grandes relatos» de Lyotard, o fijémonos en las minúsculas que privilegia Pardo, dando a entender que ya no es legítimo «mayuscular» los puntos de vista de cada cual (justamente en diálogo con Lyotard). En «The illusions of postmodernism» de Salgado la voz poética menciona «a nove orde mundial» que acumula «*bocas cosidas*» [«el nuevo orden mundial» que acumula «*bocas cosidas*»] y aduce que «*case* había ser mellor / recuperarnos / *os grandes relatos de emancipación*» [«*casi* sería mejor / recuperar / *los grandes relatos de emancipación*»] (*NOVAS de poesía. 17 poetas* 2013: 169-171), vinculando silencio (o, más bien, silenciamiento) y crisis lingüístico-epistemológica, de fondo político. Otros «santos y señas» historizantes en sus versos nos trasladan a ciertos acontecimientos, ambientes, inflexiones que reconocemos como «propios» (occidentales, nacionales, estatales, presentes). En «Desacato», también de Salgado, perteneciente a *Ruido de fondo* (2012), leemos:

esta *friaxe* evidentemente
evolutiva, esta *precariedade*
de todas as cousas. o tempo
cautivo: prea, certificación,

27 Añade que su «fraseo recuerda a las desviaciones imprevistas del *free jazz*»; esta observación me parece muy atinada para el caso concreto de Peyrou.

asalto ao vector desagradábel da *vida*
moderna. somos *débeda*,
material cortado, *os plásticos*
do idioma [...]
(*Punto de ebullición. Antología de la poesía*
contemporánea en gallego 2015: 280).

[esta *frialdad* evidentemente
evolutiva, esta *precariedad*
de todas las cosas. el tiempo
cautivo: *carroña*, *certificación*,
asalto al vector desagradable de la *vida*
moderna. somos *deuda*,
material cortado, *los plásticos*
del idioma [...]].

A los lectores no nos cuesta asentir ante esa caracterización de la «vida moderna» tan cruda, en la que ni el lenguaje (que está «plastificado») ni la razón (que sólo atestigua su propia condición de «carne putrefacta») sobreviven; lo que es peor, la existencia se «precariza» (la economía es su sinécdoque) y todo es «deuda», nada es don. No existe ya ese tiempo que fluye hacia un horizonte de posibilidades soñables: el tiempo mismo está preso, lo «certifica» su —y nuestra— frigidez, tibieza.

II. Del adiós al lenguaje por violento y de la auto-violencia desvitalizante

El segundo aspecto que nos da el peso del desencanto que permea a estas escrituras convierte esta negatividad, tan colectiva como minuciosa, que acabo de bosquejar, en algo más delimitado: un sondeo (una «indagación» detrás de otra, diríamos con Carlos Bueno Vera y su poemario *Las indagaciones*) particularmente agudo de lo que he llamado «impotencia lingüística desvitalizadora». La crítica al lenguaje y al conocimiento humanos son una constante en ellas. Por ejemplo, un verso de Peyrou en *Niños enamorados* (2015) nos recuerda que «mirar es tubo» (23): no existe la mirada omniabarcante, toda mirada enfoca y, al enfocar, se deja mucho en el «afuera» de su marco²⁸. Pero más allá de observar las limitaciones del ojo (y la lengua) de nuestra mente, resulta todavía más habitual (y más demostrativo) que estos poetas se deleiten enfatizando que el antropocentrismo y el coherentismo del *logos* no funcionan *porque son violentos*. Sus metáforas (directas o tácitas, cimentadas con sus elecciones léxicas) apuntan a una manera de entender (y de querer desentenderse de) el lenguaje y la razón humanos como *domadores* de la realidad: con sus conceptualizaciones, sujetan lo real, y en esa sujeción hay daño. Pensemos por ejemplo en «Casi demasiado serio» de Gragera, en *Adiós a la época de los grandes caracteres*: «la orilla añora el roce de sus eles: *mirar un río es también ahogarse*» (12); de ahí (en el poema que da título al poemario) el deseo de que algún día logremos «*depurar*

28 Como he clarificado, hay complejidad interna en la obra de los poetas tratados. En el caso de Peyrou, pueden compararse estos fragmentos de «Emergencia», perteneciente a *Temperatura voz* (2010): «viene desde las habitaciones del aire // la forma de una idea avanza hacia los límites // llora al calcular el peso de las cosas / y articula el azar» (38); con estos otros: «no entiendo lo que dice pero entiendo que dice la verdad» (38).

ciertas palabras de su exceso de infinito» (16)²⁹. Para referir esta violencia de la palabra, las palabras de Gragera son violentas: se comprometen con campos semánticos que tienen que ver con la muerte («ahogarse»), con la purga («depurar»); en definitiva, con el violentamiento de lo que existe.

El poema «fotografía de Alfonso Costafreda en su despacho de ginebra» de Pardo resulta paradigmático al respecto: no nos encontramos en él con lo que cabría esperar, a saber, un «retrato» —hecho de palabras fieles como fotos— del poeta-intérprete Alfonso Costafreda (1926-1974) en plena tarea de traducción³⁰. Antes al contrario, leemos:

Las palabras lo mismo que la nieve:
arpones que uno lanza contra su cuerpo,
aves que nada dicen sino el vuelo
en torno de su presa (Desvelo sin paisaje 25).

Por un lado, Pardo tematiza la inadecuación de las palabras, como Gragera, desde la violencia. Como para Nietzsche, para él las palabras sólo se *captan* —se *cooptan*— a sí mismas: «[...] aves que *nada dicen sino el vuelo...*». Como en Hofmannsthal, las palabras son tan abstractas y simplificadoras que no llegan a ningún sitio: se van de vacío. Pero al recurrir al campo semántico de la caza, el poeta va más lejos que los dos filósofos, puesto que connota al lenguaje como «arponeador». Como morbosas aves rapaces, las palabras acechan a *eso* a lo que pretenden significar. Mas el arpón no encaja en la presa.

Por otro, las palabras de su poema ejemplifican en la práctica tal inadecuación. Sus palabras también se quedan sin trofeo, sin víctima, sin comida: Costafreda no «aparece» por ningún lado, sólo queda en el aire la marca de su no-presencia. No tocan (no traducen) a su referente, a su homenajeado: desconectadas de él, de su corporalidad, se ponen a hablar de otra cosa (del propio lenguaje, la propia poesía) y lo golpean —como a ciegas— como armas.

Los poetas nacidos en la década siguiente emplean imágenes análogas para transmitir la misma idea. En uno de los poemas en prosa de Bueno Vera, en *Las indagaciones*, el yo lírico conversa consigo mismo y se conmina a admitir la dolorosa verdad: que no hay verdad que pueda aprehender la poesía, que nuestra mirada es invidente y que la creencia de que sí logramos verbalizar el mundo nos compele a destrozarlo:

Sabes que la escritura está unida al mundo de algún modo. ¿De qué modo? Es difícil de decir, no sabrías precisarlo. Pero que estén unidos el mundo y el tópico del mundo hace que pienses que caminamos *ciegos*, que te comportes *violentamente* y que *rompas* aquello que tienes cerca [...] (12).

Más adelante en otros fragmentos Bueno Vera pone a conversar a «lo real» y a «la cosa», y en uno de sus intercambios, «Dice Objeto [a Hecho]»:

29 En *El tiempo menos solo* (2012), Gragera aporta otro punto de vista. En «Los años mudos», si admite que «perdimos la palabra», acaba el poema diciendo que «tratamos de encarnar en lo posible / este amor imposible / por todo lo que es, perece y muda» (11-12).

30 Ver nota al pie n.º 11.

El lenguaje que observo es el lenguaje *drenado*, mil veces *tamizado*. Por eso, el lenguaje y el sistema son estructuras *espurias*; por eso, *cada día a la misma hora me golpeas y, por eso, yo te golpeo después*. [...]

Pero ahí hablas del mundo, no de mí, dice Hecho. (15-16).

Los significantes (como también los hechos del mundo y el mundo en sí, a los que el lenguaje aspira a representar) «adulteran» lo pretenden significar: el lenguaje se desenmascara como «falso» puesto que, en su núcleo, no hay sino abocetamientos/abofeteamientos, apaleamientos contra la realidad. Es más: «toda palabra tiene inscrito en su centro un movimiento, el de destruir» (16)³¹.

David Leo García, en otros dos poemas sin título de *Nueve meses sin lenguaje*, abunda en tropos parecidos: «a cada palabra / la abraza la razón, / la *estrangula*» (32); «cualquier acto es un *suicidio* / y conserva ese brillo de *navaja*» (13). Como en Gragera, Pardo y Bueno Vera, el pensamiento del *logos* aparece retratado como asesino (que mata con el cuerpo o con arma blanca), y toda acción (que es también letra) es asesina y, es más, auto-asesina. Como en Chandos, hay algo «desvitalizante» en la inspección profunda de nuestra «impotencia» lingüística: cuando la palabra y la mente que la articula a esta se descubren como violentas, esa violencia resulta tan penetrante que se proyecta sobre la propia vida de su emisor. Decir «yo no puedo decir porque al decir mato» es como decir —y cumplir— «yo me mato»³².

III. Del adiós al sujeto, y la auto-violencia anti-subjetivante

El tercer y último vértice del desencanto de estos poetas de los dos mil se explyea en su negativismo esparciéndolo sobre el concepto (y la *praxis*) de subjetividad; no sólo de la subjetividad habladora y escritora, caso del punto anterior (el decir y el «yo digo»), sino también de la subjetividad en sí y la subjetividad en tanto que identidad y personalidad (el «yo digo yo»).

Esta operación de auto-derroque del sujeto es frecuente en la poesía de Pardo, e implica una gran ironización. Pensemos por ejemplo en su poema «Un dos piezas», en *Desvelo sin paisaje*. El texto se plantea como un autorretrato tan pronto como alude a ello en el título, anunciando un díptico, y tan pronto como, ya en el primer verso, promete lo siguiente: «Al final del poema estaré yo» (48). Al finalizarlo, o eso hemos de suponer fiándonos de esta declaración inaugural, habremos logrado hacernos una idea cabal del sujeto que se está auto-figurando en estas líneas. Nada más lejos de la realidad: cuando se despide el poema, burlonamente el yo hace ya rato que se ha despedido, y lo que queda titilando es nuestra expectativa insatisfecha. Ya uno de los primeros versos desactiva la legitimidad de la escritura autobiográfica, calificándola de mero subterfugio (no queda claro subterfugio *para qué*), y apuntando que, de todas maneras, el yo no tiene eje, es un misterio: «Autorretrato: / la *excusa* por la

31 En Bueno, cuando hay amor en el decir parece que la distancia entre la palabra y la cosa se contrae y se produce el milagro del engarce palabra-cosa. Leemos en otro fragmento: «Ella decía negro como quien dice hueco o profundidad y yo dije: No, negro no es eso. Y ella dijo: No, negro puede que no sea eso exactamente, pero diré negro. Yo dije entonces: Negro. *Estábamos de acuerdo, nos abrazamos.*» (21).

32 Y también «yo mato». Así se atisba en un poema de Alberto Blandina (1975), «Ghost Whispher»: «platón nos jodió la vida / [...] nos la jodió plotino / un puto esquizofrénico sin dictamen / que creía ver fantasmas a cada rato / nos la jodió san agustín [...] / [...] nos jodió el primer / mono que utilizó una palabra / para nombrar un árbol un río o a sí mismo / iniciando la / espiral de deixis en modo random / el torbellino de desconocimientos» (post de Facebook en el muro del autor 21/01/2017).

voz *venida a menos* / moral de desayuno y *hermetismo* / *sin centro*) (48). La voz lírica se auto-minimiza, impera en ella el «menos», no el «más». Como ya sucedía en «fotografía de alfonso costafreda en su despacho de ginebra», el lenguaje, que quiere generar conocimiento sobre su objeto, no hace sino revolotear alrededor de él, sólo que ese él no es un todo, es un conjunto descoyuntado de pedazos imposibles de acoplar; pedazos que se subliman pasando de lo sólido a lo gaseoso: se esfuman. A medida que progresa el poema, prospera la consolidación de la descomposición de la identidad y la personalidad; lo que se perfecciona es el fracaso del yo, unido a sí mismo (y unidor de su palabra y las cosas del mundo) apenas como «lazos de humo». Los últimos versos climatizan este anti-clímax del desconocimiento total de sí. Son el colmo de lo incompleto, y nos lanzan también a nosotros, los lectores, la evidencia de la ineludibilidad del no saber, del no saberse:

Biografía: *pretexto*
para los *funerales* del destino.
Una *suma de fugas*.
Esperar que alguien vuelva.

Y al esperar no sabes *quién se aleja*. (49).

Cuanto más avanzamos en el poema, más retrocede el sujeto; he ahí su sarcasmo sutil. Sumar palabras es restar fes, y ese a quien quedamos «esperando», estáticamente, no hace sino poner cada vez más tierra de por medio, exponencialmente. De nuevo recurre Pardo a campos semánticos que tienen relación con la muerte: los «funerales», que en este caso son «auto-funerales», en combinación con elecciones léxicas que nos trasladan a universos escapistas, huidores: «pretextar», «fugarse», «alejarse»...

Este desmantelamiento de la subjetividad ocurre asimismo en textos de varios de los otros poetas mencionados, como Espejo y David Leo García; aunque recurren mucho menos a tropos relacionados manifiestamente con lo violento y lo auto-violento, también en ellos florece una espiral de auto-desapariciones. Del primero, en «idéntico a lo mismo» (nótense otra vez las minúsculas, aunque en el cuerpo del poema sí usa mayúsculas), leemos:

También yo soy planeta.
Valgo igual que una mosca,
que una encina, la lluvia.

Cuando el tiempo, inconsciente, me deshaga
volveremos a ser
(mosca, lluvia, yo, encina)
materia convertible [...]

Sólo un envase hoy:
sin mí continuará
a ciegas su aventura la energía. [...]

Nos prestamos amor,
pero ese amor no es nuestro. [...] (30).

Si en Pardo el autorretrato descalabrado se modulaba desde un desdoblamiento, en Espejo la voz lírica sí se sitúa gramaticalmente en la primera persona singular, pero ironiza sobre sí misma quitándose importancia: es temáticamente que la desvencija a esta, bajándole los humos al yo humano, igualándolo en calibre ético, pero también ontológico, con el mundo: bichos, árboles, precipitaciones... Así, los sentimientos del yo son ilusorios: nada «nuestro» nos pertenece, la subjetividad es una apariencia, un autoengaño, pura desposesión, un desperdigamiento. En un poema aparentemente más autobiográfico, «espejos enfrentados», que trata sobre la mutua incompreensión entre el hijo, Rafael Espejo, y su padre, también apellidado Espejo, el poeta emplea la misma imagen que Pardo en «Un dos piezas»: «y al final del camino / no estarás, / como tampoco yo / podré ir a buscarte» (26). En este caso el desconocimiento del yo es respecto al yo de su padre y viceversa. En el poema «presente», aunque como en Pardo tiene lugar el motivo de la fuga (y el de la necesidad íntima de perseguir a ese o eso que se fuga), no encontramos connotaciones tanáticas:

Me he traído hasta aquí
sin más certezas que lo cuestionable:
siento, pienso, deseo. [...]

Pero vengo *negándome*, si busco
no debo detenerme.
Mira el camino, avanza
como siguiendo un rastro. (41).

¿Esos «mira» y «avanza» son descripciones de un indeterminado él o ella, en indicativo? ¿O bien son auto-conminaciones del yo, en imperativo? No se resuelve la incógnita, pero no importa: lo importante es que, otra vez, hay desdoblamiento, y el yo, aunque en este caso no se desautoriza íntegramente, sí pierde integridad. Se «niega» a sí mismo, pero no se para: sigue rastreándose.³³

David Leo García resulta todavía más auto-irónico. En un poema que comienza «Muy buenos días, descoordinación» leemos: «¿qué tal estás, conciencia?, / [...] ¿recuerdas una suma / de *yoes repetidos hasta el cero?*» (16) De nuevo estamos ante un yo que socarronamente se divide en sus partes (la que pregunta, la que no responde; la que se dirige a la conciencia, la propia conciencia) y que se autodefine como sumatorio de auto-restas, iteraciones infinitamente asiduas hasta perder el sentido y derivar en el punto cero de la auto-significación. En el poema que comienza con «Y de repente ahí» abunda en esta sensación:

el vestido del Ser que siempre viene grande,
los harapos de Estar, siempre ajustados,

la mente, el mundo, dos desiertos,
inténtalos medir. (48).

33 En aras de no dejar de enfatizar la complejidad interna de la obra de cada uno de los poetas tratados, cabe subrayar que en la escritura de Espejo, como en la de Bueno, en ocasiones el amor y/o el sexo le dan alegría, y casi derogan, el desmantelamiento del yo; sucede por ejemplo en el poema «incompleto», donde leemos: «De un amor a otro amor / sin hacer escala en mí [...] // No anclo [...] // De un amor a otro amor, / a la intemperie / del presente absoluto de dos cuerpos.» (21).

En este caso la separación entre la mente y el mundo es un desierto, como la propia mente y el propio mundo, y esas nada que son (y que se son, mutuamente) inconmensurables: nada, y mucho menos el yo, tiene Esencia, que es una palabra demasiado grande y que presupone demasiada grandiosidad; todo es mero Estar, y el mero Estar se nos hace (pretendidamente imponentes como somos) demasiado pequeños, y sufrimos. El desarme de la subjetividad en David Leo García es quizás causa, quizás consecuencia (pero en todo caso lo que se remarca en su escritura es un desertizante, desasosegante hermanamiento entre ambos fenómenos) del despojamiento de todo *logos*. Como en Espejo, y a diferencia de Pardo, también en él la dicción se vuelve menos violenta cuando se trata de explorar la crisis de lo subjetivo en comparación con lo que ocurre cuando indaga en la crisis de lo lingüístico-epistemológico, aunque no deje de rezumar desencanto.

Así pues, en parte de la obra de los poetas mencionados, en diferentes grados, hallamos encarnada esa metáfora tan acertada del título de la antología preparada por Luis Antonio de Villena en 2010, *La inteligencia y el hacha*. Y es que la poesía del «desencanto lingüístico-subjetivo» se aplica a hurgar en la herida de los límites de la inteligencia, y lo hace *muy inteligentemente*, hasta el punto de que localiza su naturaleza «hacheadora» (el *logos* es violento) e, inspeccionándose críticamente a sí misma, se auto-aplica ese «hachear» (el *logos* resulta auto-violento). Con Nietzsche y Hofmannsthal, la inteligencia que se activa en la locución y en la racionalidad es capaz de darse cuenta de su «lado oscuro»: entonces cortocircuita, y el decir, el «yo digo» y el «yo digo yo» se desvelan como heridas contra el mundo y heridas que rebotan contra la superficie del mundo y acaban dándose contra sí.

Si nos fijamos, los poetas que hemos examinado (pero también la mayoría de los poetas incluidos en las antologías y estudios al comienzo de este artículo) son hombres. Resulta interesante tener en cuenta que las poetas mujeres que han tematizado la cuestión de la crisis lingüística y subjetiva desde una hiperconciencia no sólo poética sino también teórica (esto es, que demuestra intertextos con la filosofía de las crisis del sentido tanto del paso del siglo XIX al XX como del siglo XX al siglo XXI) lo han hecho de formas que resultan disruptivas respecto a las consideradas hasta ahora. Para terminar, veamos tres breves ejemplos de cómo Erika Martínez (1979), Olalla Castro (1979) y Elena Medel (1985) apuestan por poetizar la catástrofe de las certezas desde lo propositivo y el fantaseo, o lo que llamo «desvíos extravagantes», que esquivan la seducción de la espiral de violencias.

Coda: los desvíos extravagantes de algunas poetas mujeres

Varios poemas del primer libro de Elena Medel, *Mi primer bikini* (2002), demuestran una grave preocupación por la distancia entre el decir y lo dicho, si bien se desvían del callejón sin salida nietzscheano-hofmannsthaliano con un salto de fe que cabe calificar de extravagante por cuanto tiene de creencia «anti-científica» en la conexión mágica entre la palabra y la cosa.³⁴ Leemos en «El secreto de Heidi», en la subsección «Luna llena»:

34 Por supuesto, lo enfatizado para los autores hombres que vengo analizando es igualmente válido para las autoras mujeres, a saber, que sus proyectos líricos tienen etapas, son internamente plurales y resultan lo suficientemente sustanciosos como para no poder ser simplificados en una tesis totalizadora. Este trabajo hila versos para que de su tapiz emanen concurrencias, disentimientos y hasta oposiciones: poemas sueltos, sí, pero significativos y generadores de asociaciones.

Heidi tiene hambre [...]
Si tienes sed, toma y bebe,
llevaba la palabra *luna* en mi ombligo,
[...] que se licúa para que Heidi cace mariposas en noviembre,
para que se unte con merengue y recorran las abejas su túnel. (52-53).

Recordemos que Pizarnik se preguntaba: «si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?» La respuesta del yo lírico de Medel es tajante, como un buen cuchillo que sirviera para degustar un buen manjar: la palabra sí alimenta, sí calma el hambre y la sed; ese cuchillo ya no es cortante como en Pardo, Bueno Vera *et al.* sino que es «untador», suntuoso, nutricional, guloso. Más adelante añade en «Luna menguante»: «Heidi afila cuchillos para cortar la tarta, / *Deseando mancharse con la palabra chocolate*» (54). En Medel, esa magia del discrecional engarce entre deseo y referencia deambula por todo lo que existe y es susceptible de «activarse» *ad libitum*, a demanda³⁵.

En lo que atañe a la crisis de la subjetividad, también Erika Martínez y Olalla Castro resultan propositivas y fantasiosas, aunque no tanto desde lo pop o lo kitsch como Medel como desde la dicción propiamente filosófica. Vale la pena citar dos de sus poemas cortos. Leemos en «Abolirse» de Martínez, en *Chocar con algo* (2017):

Se podría afirmar: yo soy mi cuerpo.
Sin embargo, si perdiera la pierna derecha en una batalla o huyendo de la batalla o más bien en un estúpido accidente doméstico, seguiría siendo yo.
También seguiría siéndolo si perdiera las dos piernas, o incluso todos mis miembros.
¿Cuánto cuerpo tendría que perder para dejar de ser yo?
Quizás una mínima parte de mí representaría al resto por sinécdoque. O quizás mis restos me convertirían en otra.
Cortarte las uñas te modifica existencialmente. (14).

Comparémoslo fugazmente con «Un dos piezas»: tanto en el poema de Pardo como en el de Martínez el yo va empequeñeciéndose por sustracción, pero mientras que en el de Pardo el yo, de hecho, deserta y, muy esquivo, consigue desaparecer de nuestra vista, Martínez pone a su ojo a no quitar ojo a las rarezas de la personalidad y la identidad, pero sin irse del todo. En específico, Martínez, desde un yo, investiga sobre la famosa «paradoja de Teseo» aplicada a ese mismo yo suyo. En contraste con el del poema de Pardo, el yo de Martínez sí se queda, y lo hace posándose en la alternancia entre la pregunta y la hipótesis y en apenas una mínima (y graciosamente humilde y, al tiempo, tremenda) afirmación: «Cortarte las uñas te modifica existencialmente».

Leemos en «Aceptemos», en *Inventar el hueso* (2019), de Castro:

Está bien.
Aceptemos que hay un yo

35 Filosóficamente esta postura de Medel sería más que cratística (en la aproximación que plantea Platón en su *Cratilo*), afirmando como una realidad empírica no tanto que puede haber conexión natural entre el significante y el significado porque hay algo divino en la capacidad lingüístico-epistemológica de los humanos como que puede haber una conexión mágicamente performática: yo tengo hambre y sed, digo «chocolate» y «zum de luna», y ya no tengo hambre ni sed.

que, de un *golpe de voz*,
 puede ser dicho.
 Aceptemos que ese yo
 que es capaz de nombrarse
tiene a veces mi cara,
 se parece a este cuerpo *esquinado*.
 Está bien.
No hablemos de ficción ni de relato.
Repitamos yo, yo, yo
 tantas veces
 como sean precisas para *armarlo*.

Juntemos las astillas
hasta inventar el hueso.
 Pronunciemos yo
 y veamos *qué turba*
 se despierta al decirlo. (11).

Castro no deja de ponderar lo violento que resulta creerse una a pies juntillas el concepto de yo («golpe de voz» que «esquina» al cuerpo; el yo necesita de un «armarse»); pero asimismo parece conocer bien (parece haberlo probado en el propio cuerpo postergado) que hay intemperie en el adiós definitivo al yo: si sólo es un cuento, una invención, ¿cómo vivir? Como Medel y Martínez, Castro se arroja a lo propositivo de volver a creer en un nuevo relato, ya no lyotardianamente «grande» sino minúsculo como un añico de sentido. Apuesta por una nueva fantasía: no una suma de restas, sino una suma de pequeñeces que, juntas, puedan crecer: esquirlas de yoes que se peguen a voces menos «golpeadoras» e ingenien «huesos», renovados esqueletos de un yo que se sabe un hervidero de yoes, un nosotros, un nosotras.

En definitiva: las mismas inquietudes mueven a unos y otras: «¿cómo decir?», «¿cómo decir yo?» Poetas como Pardo y Bueno Vera, entre otros, optan por pensar la dificultad de creer en la potencia del lenguaje y en la firmeza de nuestra subjetividad desde ciertas decisiones retóricas que reconocen en la lengua y el sujeto instancias de violencia. Medel, Martínez y Olalla no son ajenas a la preocupación de que el lenguaje no vale y el yo es una ficción, pero los campos semánticos y tropos que modulan prefieren recrearse en la (quizás chocante) posibilidad de que el lenguaje y el yo puedan llegar a desviarse de sus propias limitaciones. Algunos de sus poemas nos invitan a imaginar que las palabras, a veces, mágicamente funcionan y hacen magia; de la mano, el yo, proyectado fuera de sí, hacia la otredad, de pronto nos sostiene.

Referencias bibliográficas

- ASHBERY, John (2004). *Autorretrato en espejo convexo*. Trad. de Julián Jiménez Heffernan. Barcelona: DVD.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2015). «Vida líquida» (reseña de *Niños enamorados* [2015] de Mariano Peyrou. Disponible en: <https://www.pre-textos.com/prensa/wp-content/uploads/2015/11/vida-liquida.pdf>
- BLANDINA, Alberto (2017). Post de Facebook en el muro del autor, 21 de enero.

- BUENO VERA, Carlos (2020). *Las indagaciones*. Segovia: La Uña Rota.
- CASTRO, Olalla (2019). *Inventar el hueso*. Valencia: Pre-Textos.
- CELAN, Paul (2002). *Hebras de sol*. Traducción de Ela María Fernández-Palacios y Jaime Siles. Madrid: Visor.
- COSTRAFREDA, Alfonso (1990). *Poesía completa*. Barcelona: Tusquets.
- CULLER, Jonathan (2017). *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- ESPEJO, Rafael (2007). *Nos han dejado solos*. Valencia: Pre-Textos.
- (1995). *Intemperie*. Valencia: Pre-textos.
- GARCÍA, Álvaro (1999). *Para lo que no existe*. Valencia: Pre-Textos.
- GARCÍA, David Leo (2018). *Nueve meses sin lenguaje*. Barcelona: Ultramarinos.
- GORRÍA, Ana (ed.) (2013). *NOVAS de poesía. 17 poetas*. Lugo: Fundación Uxío Novoneyra.
- GRAGERA, Abraham. *Adiós a la época de los grandes caracteres*. Valencia: Pre-Textos.
- (2012). *El tiempo menos solo*. Valencia: Pre-Textos.
- GUERRERO, Gustavo (ed.). *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2008). *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon). Seguido de seis respuestas de: José Luis Pardo, Stefan Hertmans, Clément Rosset, Esperanza López Parada, Hugo Mujica, Abraham Gragera*. Valencia: Pre-Textos.
- JACKSON, Virginia, y PRINS, Yopie (eds.) (2014). *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LYOTARD, Jean-François (2006). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, Erika (2017). *Chocar con algo*. Valencia: Pre-Textos.
- MEDEL, Elena (2002). *Mi primer bikini*. Barcelona: DVD.
- MEDO, Maurizio, ARTECA, Mario y JIMÉNEZ, Reynaldo (eds.) (2014). *País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía latinoamericana 1980-1992*. Madrid: Amargord.
- MONTALBETTI, Mario (2022). «Disculpe, ¿es aquí la tabaquería?». Repositorio virtual de *Otra Iglesia es Imposible*. Disponible en: <http://campodemaniobras.blogspot.com/2017/05/mario-montalbetti-tres-poemas.html>
- MORA, Vicente Luis (2022). «El cratilisismo en la poesía española contemporánea: algunos ejemplos de presencia y resistencia», *Bulletin of Spanish Studies Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* 96, 2, pp. 281-310. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2019.1574374>
- NIETZSCHE, Friedrich (2012). *Verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- PARDO, Carlos (2002). *Desvelo sin paisaje*. Valencia: Pre-Textos.
- (2007). *Echado a perder*. Madrid: Visor.
- PEYROU, Mariano (2010). *Temperatura voz*. Valencia: Pre-Textos.
- PEYROU, Mario (2015). *Niños enamorados*. Valencia: Pre-Textos.
- PIZARNIK, Alejandra (2022). «En esta noche, en este mundo». Repositorio virtual de *Palabra virtual*. Disponible en: https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_video.php&wid=234&t=En+esta+noche+en+este+mundo+fragmento&p=Alejandra+Pizarnik

- PLATÓN (2014). *Apología de Sócrates. Menón. Cratilo*. Madrid: Alianza.
- RIECHMANN, Jorge (2011). *El común de los mortales*. Barcelona: Tusquets.
- SOLOGUREN, Javier (2021). *Altos volúmenes de cielo*. Lima: La Balanza.
- REYES, Miriam (ed.) (2015). *Punto de ebullición. Antología de la poesía contemporánea en gallego*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- RICO, Manuel (2013). «La poesía española entre 1970 y 2000». Conferencia impartida en fecha 08/07/2013 en el curso de verano «Leer y entenderla poesía», promovido por la UCLM y celebrado en Priego, recogida en su blog *La estantería*, 23/09/2013. Disponible en: <http://regorique.blogspot.com/2013/09/la-poesia-espanola-entre-1970-y-2000.html>
- VALENTE, José Ángel (1999). *Obra poética I. Punto cero (11953-1976)*. Madrid: Alianza.
- WESSELS, Christian (2021). «Oppen on the Unfinished Voyage.» Blog de *Ploughshares at Emerson College*. Disponible en: <https://blog.pshares.org/oppen-on-the-unfinished-voyage/>
- WHITE, Gillian (2014). *Lyric Shame. The «Lyric» Subject of Contemporary American Poetry*. Cambridge: Harvard University Press.
- ZORITA, Diego (2022). «El lugar imposible: la ‘escritura no escrita’ de José Luis Castillejo», *Ausart aldizkaria: are ikerkuntzarako aldizkaria = journal for research in art = revista para la investigación en arte*, 10, 1, pp. 43-53. Disponible en: <https://doi.org/10.1387/AusArt.23466>