

EL COMPROMISO LINGÜÍSTICO EN LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL. DE LA DISOLUCIÓN DE LA EXPERIENCIA A LOS NUEVOS NOMBRES (MARÍA DE LA CRUZ Y LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ)

LINGUISTIC COMMITMENT IN CURRENT SPANISH POETRY.
FROM THE DISSOLUTION OF EXPERIENCE TO NEW NAMES
(MARÍA DE LA CRUZ AND LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ)

Raúl MOLINA GIL

Universidad Internacional de Valencia

Álvaro LÓPEZ FERNÁNDEZ

Universidad Complutense de Madrid / Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: Este artículo pretende, por un lado, mostrar la vigencia y la continuidad de una tendencia experimental, basada en la dislocación y reestructuración del lenguaje, en la poesía española de la última década; y, por otro lado, identificar algunos de sus rasgos distintivos en la actualidad. Para ello, en la primera parte del artículo revisaremos las claves de esa continuidad en el tiempo, las aproximaciones que ha hecho la crítica académica del fenómeno, sus principales poetas, el impacto de su compromiso lingüístico y su presunta oscuridad, la importancia de sus plataformas de publicación y difusión, etc. A continuación, en la segunda parte del artículo, emprenderemos un análisis contrastado de los poemarios *Los clavos que dan nombre a la metralla* (2019), de María de la Cruz, y *San Lázaro* (2021), de Laura Rodríguez Díaz, dos de las representantes más jóvenes de esta tendencia deconstructiva. Su lectura cotejada nos permitirá reconocer y estudiar algunos de los motivos, intertextualidades, referentes y tensiones expresivas más relevantes de sus últimas manifestaciones.

Palabras clave: Poesía española actual; Lenguaje; Compromiso; Ruptura; Enfermedad.

Abstract: This article aims, on the one hand, to show the validity and continuity of an experimental tendency, based on the dislocation and restructuring of language, in Spanish poetry of the last decade; and, on the other hand, to identify some of its distinctive features today. To this end, in the first part of the article we will review the keys to this continuity, the approaches that academic criticism has taken to the phenomenon, its main poets, the impact of its linguistic commitment and its presumed obscurity, the importance of its publication and dissemination platforms, etc. Then, in the second part of the article, we will undertake a contrasted analysis of the collections of poems *Los clavos que dan nombre a la metralla* (2019), by María de la Cruz, and *San Lázaro* (2021), by Laura Rodríguez Díaz, two of the youngest representatives of this deconstructive trend. Their collated reading will allow us to recognize and study some of the most relevant motifs, intertextualities, referents and expressive tensions of their latest manifestations.

Keywords: Current Spanish poetry; Language; Commitment; Rupture; Illness.

Entonces sintió miedo.

Un miedo causado por el temblor indescriptible de las formas.

ÁNGELA SEGOVIA, *Pusieron debajo de mi mare un magiëy*

1 . *Pallaksch, Pallaksch*. Introducción

En el año 2018 la poeta española Ruth Llana respondió a las preguntas «¿hacia dónde crees que se dirigen las poéticas actuales?, ¿qué tipo de poesía imaginas y/o deseas para el futuro?» (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 524) con una alusión al mítico e indescriptible poema de Paul Celan sobre el enigma del lenguaje. Solo dijo: «*Pallaksch, Pallaksch*». Esta consciencia sobre la insuficiencia del lenguaje y, por tanto, la necesidad de reformularlo y desbordarlo marca toda su trayectoria y está especialmente explícita en su último libro, *La primavera del saguaro* (2021), publicado por la editorial Ultramarinos, dirigida por el también poeta Unai Velasco. Seguramente Ultramarinos sea el sello independiente que, desde su irrupción en 2016, más ha apostado por consolidar, rescatar o descubrir a poetas que han optado por el experimentalismo formal y la audacia lingüística en el panorama español reciente. En este caso, la primera parte de *La primavera del saguaro* contiene y readapta un cuaderno anterior de Llana, hoy casi inencontrable, *estructuras* (Ejemplar Único, 2015). En sus páginas se comprueba la potencialidad creadora y arrasadora de un lenguaje que ha de rehabilitarse para ser capaz enunciar sentidos, para poder ser habitado, convertirse primero en una proverbial «casa de paja» para pasar a ser más adelante una insondable «caja negra» (2021: 31). En la siguiente sección de *La primavera del saguaro*, Llana explica de alguna forma este proceso en un glosario dividido por secciones correspondientes cada a una letra, que incorporan su propia dislocación y contrasentido poético.

Ante obras como esta, Llana, nacida en 1990, se encuadra en una nómina de autores nacidos entre 1982 y 1992, como Ángela Segovia, Berta García Faet, Lola Nieto, María Salgado, Laia López Manrique, Unai Velasco, Cristian Piné, Alba Ceres, Su Xiaoxiao, Arantxa Romero, Lucía Boscá, Helena Mariño o, en determinadas instancias, Álvaro Guijarro, Gema Palacios o Sara Torres (por citar unos nombres significativos), que han transitado una «poesía vanguardista basada en la fragmentación y reestructuración radical del lenguaje» (López Fernández, Martínez Fernández, Molina Gil, 2018: 15). Varias de estas figuras, especialmente sus autoras, han resultado fundamentales para un nutrido grupo de poetas nacidos a finales de los noventa y principios del nuevo milenio, que han leído y desentrañado sus obras con pasmo y atención. En las páginas que siguen veremos la sombra de algunos de estos referentes compartidos en los poemarios *Los clavos que dan nombre a la metralla* (Entropía Ediciones, 2019), de María de la Cruz (Madrid, 2000), y *San Lázaro* (Editorial Cántico, 2021), de Laura Rodríguez Díaz (Sevilla, 1998), entendidas como representantes jóvenes de la última promoción poética.

El objetivo final de esta investigación es demostrar que, dentro del personalismo inherente de *Los clavos que dan nombre a la metralla* y *San Lázaro*, median una serie de motivos, tensiones expresivas y referencias comunes que podrían servir de caracterización liminar del «espíritu del tiempo» de la poesía vanguardista actual, al tiempo que perviven en ella no pocas de las coordenadas estéticas de los poetas de la década anterior, con los que empiezan a compartir canales de difusión y publicación, espacios y lecturas. Ello supone que estamos en ese punto de inflexión en el que la correspondencia hasta ahora vertical entre ambas promociones va a empezar presumiblemente a tornarse más horizontal.

Por todo ello, antes de adentrarnos en el análisis comparado tanto temático como formal de los dos poemarios, resulta pertinente que realicemos un recorrido crítico por la poesía española última desde la disolución de la poesía de la experiencia como fuerza dominante hasta la aceptación de esta línea de poesía edificada sobre la dislocación y reestructuración del lenguaje como una de las más representativas en la actualidad. En su consolidación, sin embargo, este perfil poético renovador, «cada vez más consciente de sí mismo» (López Fernández, 2018: 200), ha tenido que salvar no pocos escollos críticos. De ahí que este recorrido se asiente sobre dos ejes de estudio: los resortes institucionales, generacionales, etc., que han permitido o provocado su continuidad y el compromiso lingüístico de sus autores y, en general, de todos los actores implicados en su transmisión e interpretación.

2. Hacia un campo abierto y oscuro

A la hora de hablar de poesía joven en España durante la pasada década, la crítica recurrió a múltiples metáforas que hacían referencia a la cantidad y variedad de propuestas existentes: «exuberancia selvática» (Naval, 2010: 119), «maraña» (Prieto de Paula, 2010: 28), archipiélago de «poetas-isla» (Sánchez, 2015: 6), «convivencia sosegada de idearios» (Morante, 2016: 12), «diáspora» (Floriano y Rivero Machina, 2016: 225) o, directamente, «insobornable pluralidad» (Díaz, 2016: 11). Estos términos inconcretos reflejaban una situación de multiplicad y desorden casi imposible de abarcar en un panorama cuya concepción binaria centro/periferia comenzaba a disolverse tras la «ruptura interior» (Villena, 1997) de la poesía de la experiencia como corriente aglutinante.

Por el contrario, en el campo literario de los años noventa y principios del nuevo milenio la ideología literaria que definía la toma de posición era bastante clara: a favor del paradigma experiencial mayoritario o frente a él, con pocos, aunque interesantes, espacios intermedios. Más adelante, la «diáspora estética» (Prieto de Paula, 2002) de los primeros dos mil supuso un reto de conceptualización para la crítica literaria. Los antiguos modelos quedaban obsoletos a la hora de analizar un «campo» —con toda la resonancia de la noción de Bourdieu (1997)— plural y decisivamente menos beligerante. La crítica habitaba el «desconcierto» (Rodríguez Callealta, 2017) al tratar de encontrar líneas de fuerza que permitieran reproducir el relato dual heredado. Por ejemplo, Manuel Rico manifestaba esta extrañeza al constatar que «El campo de la poesía más joven sigue ampliándose sin que parezca posible establecer espacios claramente acotados, corrientes dominantes o principios estéticos ampliamente compartidos», y añadía: «la multiplicidad de caminos es lo que caracteriza una situación ecléctica, muy propia de un tiempo abierto y, hasta cierto punto, *confuso*» (Rico, 2004)¹. El mismo término era utilizado por Andújar Almansa tres años después: «pese a la evidencia ya aceptada de que nos encontramos ante un reemplazo generacional, el panorama sigue resultando todavía un tanto *confuso*» (2007: 23).

Esta perplejidad se fundamenta en la ruptura con varios presupuestos históricamente estructurales del relato poético de la España contemporánea, construido durante todo el siglo XX, con especial fuerza a partir de los años 50, tras la eclosión antológica castelletiana (Molina Gil, 2020). De este modo, pueden trazarse al menos tres grandes argumentos que dan cuenta de los pronósticos que ha subvertido en su funcionamiento la poesía actual.

1 La cursiva es nuestra.

En primer lugar, los jóvenes poetas han dejado de constituirse en generaciones: no hay fotografías colectivas (como la Generación del 27), ni antologías (como la de *Nueve novísimos poetas españoles*) ni manifiestos («La otra sentimentalidad») alrededor de los cuales se agrupan poetas estética e ideológicamente afines. Por ese motivo, desde finales de los años noventa dejaron de funcionar etiquetas como «generación del 99» (García Martín, 1999), «generación del 2005» (Plaza, 2005), «generación desolada» (Morales Barba, 2005 y 2009) «autores deshabitados» (Abril, 2008), «escritura del desconcierto» (Prieto de Paula, 2010), «generación poética del 2000» (Villena, 2010), o «poetas postnoventistas» (Miguel, 2014). De hecho, si se navega por las antologías más recientes (desde *Tenían veinte años y estaban locos* [Miguel, 2011] hasta nuestros días) se atisba una tendencia hacia el muestreo panorámico y hacia el abandono del listado programático, siguiendo la terminología de Ruiz Casanova (2007). Así sucede en *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio* (Bagué Quílez, 2012), *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española* (Floriano y Rivero Machina, 2016), *Re-Generación. Antología de poesía española (2000-2015)* (Morante, 2016), *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España* (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (Arroita y Fernández Bruña, 2021), *Piel fina. Poesía joven española* (Aguilar, Berbel y Vega, 2019) o *Millenials. Nueve poetas* (Torné, 2022). El campo se fundamenta, ahora, en la «floración de propuestas individuales» (Reche, 2016: 11), lo que imposibilita la constitución generacional o, al menos, habilita únicamente la creación de una «generación sin centro» caracterizada por «la falta de una tendencia dominante» (Rodríguez Callealta, 2017: 47).

En segundo lugar, no se ha dado una «retórica de la ruptura» (Molina Gil, 2020), entendida como el procedimiento mediante el cual los interesados actores del campo establecen diferencias y fracturas con respecto a los miembros y a las estéticas e ideologías literarias de los miembros de la generación inmediatamente anterior, con la finalidad de marcar una distancia que les permita proponer una *nueva* práctica poética. Esta «transición pacífica» (Ruiz Mantilla, 2010) o «silenciosa» (Rodríguez Callealta, 2017: 47) permite a los poetas liberarse del lastre de matar al padre (Bagué Quílez y Santamaría, 2013: 16). De hecho, a pesar de la eclosión de corrientes diferenciadas en las últimas dos décadas, ninguna se ha construido sobre las ruinas de las anteriores (Molina Gil, 2020). «Contra lo ocurrido en etapas anteriores de nuestra historia literaria, no hay —o solo parcialmente— una reacción colectiva en contra de la poética hegemónica protagonizada por sus predecesores [...] Sí hay, sin embargo, una actitud beligerante en favor de la diversidad», afirmaba Manuel Rico muy tempranamente (Rico, 2000: 16). En pleno proceso de cuestionamiento de los modelos duales tradicionales, Rafael Banegas planteaba un poema en el que indirectamente, si lee de un modo metaficcional, se hacían patente tales problemáticas. Pertenece al libro *Inciertas conclusiones* (2011), y dice:

Lo más fácil es matar a tu padre
desacreditarlo y justificar su muerte.

Lo más fácil es pasear por los bulevares
vestido con un traje verde y exhibiendo su cabeza.

Lo más fácil es ensañarte con él,
quemar su testamento, borrar su rastro.

Pero lo más difícil es matar a tu padre
y seguir llevando flores a su tumba (Banegas, 2011: 16).

Relacionado con ello, en tercer lugar, como acertó a indicar Juan Carlos Reche, el campo poético esperaba el advenimiento de una suerte de mesías, «un gran poeta que con un libro revolucionario y rupturista haga evolucionar eso llamado poesía española actual para poder explicársela y encajonarla» (Reche, 2016: 10). Desde mediados de siglo XX, cada generación tuvo a su poeta de referencia, habitualmente encargado de consolidar el siguiente tono literario y de construir cierto aparatage crítico, y que nunca ocupaba las posiciones más vanguardistas del campo (no les correspondió a Carlos Edmundo de Ory, José-Miguel Ullán o Chantal Maillard): Blas de Otero lo fue en la primera generación de posguerra, Jaime Gil de Biedma para los del cincuenta, Gimferrer (con el permiso de Carnero y la ayuda de Castellet) para los novísimos y Luis García Montero para los poetas de la experiencia. Sin embargo, esta figura de referencia ha dejado de existir en las últimas décadas. Es cierto que ha habido fuertes irrupciones: Pablo García Casado con *Las afueras* en 1997; Elena Medel con *Mi primer bikini* en 2002; Ben Clark y David Leo en 2006 con *Los hijos de los hijos de la ira* y *Urbi et orbi*, impulsados por la concesión del Premio Hiperión; Laura Casielles en 2011 al hacerse con el I Premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández» con *Los idiomas comunes*; Ángela Segovia, sobre todo tras *La curva se volvió barricada*, Premio Nacional de Poesía Joven en 2017; Berta García Faet desde *Introducción a todo* (2011) y, principalmente, tras *Los salmos fosforitos*, Premio Nacional de Poesía Joven en 2018; Rosa Berbel con *Las niñas siempre dicen la verdad* en 2018, asentado en 2022 con *Los planetas fantasmas*; o Mario García Obrero, entre otras cosas por el impacto que supuso la noticia en 2018 de que con apenas catorce años había ganado el Premio Félix Grande con *Carpintería de armónicos*. Ahora bien, aunque todas estas poéticas ocupan un lugar bastante centralizado en el campo poético español contemporáneo, no podemos hablar de ninguna de ellas como el/la referente generacional. Asimismo, la importancia de sus propuestas es claro ejemplo de la heterogeneidad y de los vaivenes que el relato poético da a lo largo de los años.

Por varios motivos, una de las fechas clave para comprender el cambio de paradigma es 2011. En primer lugar, porque es convocado el Premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández», que desde entonces ha atendido a la variedad del campo literario premiando escrituras muy diversas. Desde aquel inicial galardón a la poética nomadista de Laura Casielles y hasta la épica vivencial de Ismael Ramos en el último, el reconocimiento ha oscilado entre la ruptura vanguardista de Ángela Segovia, Unai Velasco o Berta García Faet, la experimentación y mezcla de géneros de Xaime Martínez o las líricas más figurativas de Martha Asunción o Constantino Molina, entre otros.

En segundo lugar, porque es el año de la publicación de *Tenían veinte años y estaban locos*, en cuyas páginas Luna Miguel daba cuenta de 27 autores jóvenes que manifestaban la pluralidad de la poesía española en una antología panorámica sin voluntad generacional. Entre estos autores figuraban ya los rupturistas Ruth Llana, Unai Velasco y Berta García Faet.

Finalmente, en el año 2011 Raquel Lanseros, Fernando Valverde y Daniel Rodríguez Moya fueron incluidos como representantes españoles en *Poesía ante la incertidumbre*, una antología de mirada internacional en cuyo prólogo se describe con inquietud y cierto temor «que cierta parte de los nuevos poetas en español se han adscrito a una tendencia tan experimental como oscura» que es «destruictiva para la poesía porque conduce, de manera inevitable, a su deshumanización» y en la que «el irracionalismo como dogma y el abuso del artificio han supuesto la ruina de la poesía en muy diferentes etapas de la historia de la literatura» (VV AA, 2011: 9)².

2 La ausencia de argumentación crítica y el abuso de afirmaciones basadas en el gusto y la opinión impresionista han sido heredadas del tono que cultivaron los grandes nombres de la poesía mayoritaria en sus ataques a las líricas no

Este exabrupto, cuyo título, «Defensa de la poesía», dialoga con Shelley y su intento de definición de la poesía a partir de nociones eternas y universales y no aparece firmado por ninguno de los compendiados en *Poesía ante la incertidumbre* ni por editor alguno, es absolutamente sintomático del inicio de una sacudida en el seno del campo poético que modificó (más si cabe) los presupuestos del mismo y desconcertó (aún más) a la crítica mayoritaria. Hablamos de la emergencia de unas corrientes rupturistas y experimentales que ubicaban en primer término la reflexión sobre el lenguaje, que se anclaban en diferentes tradiciones dislocadas, como la soterrada vanguardia de los setenta con Ullán o Pino, las poéticas silenciarias de Ada Salas, Chantal Maillard, Olvido García Valdés o Antonio Méndez Rubio, los Language Poets, la poesía latinoamericana más renovadora, la poesía china, la poesía persa, la lírica popular, la relación con el cine y la fotografía, etc., y cuyo auge estuvo protagonizado principalmente por autoras. En definitiva, una emergencia que vino a romper el «continuum realista» de la poesía española (Molina Gil, 2020) y cuya propuesta de lectura, quizás más exigente, no planteaba una escisión con lo político o lo ideológico ni «una desconexión de lo real, sino, más bien, una relación con lo real en términos de opacidad y de conflicto, y no de claridad o de reconocimiento» (Méndez Rubio, 2004: 40). Años después, Ruth Llana reflexionaba de forma similar sobre su relación con la «función política del lenguaje», como respuesta a realidades que no permitían un uso «atajado» de la palabra:

Creo que hay un sector de la sociedad que asocia lo político con ciertas temáticas y con un uso más convencional del lenguaje, y por ello se le exige que, en tanto que político, sea directo, convincente, sencillo. (Estas palabras son problemáticas de por sí: ¿qué entendemos por directo, convincente y sencillo?). Creo que hay ciertas realidades que no permiten un uso breve, atajado, del lenguaje. Hay realidades que exigen un lenguaje por aproximación, un lenguaje por necesidad, un lenguaje de la carencia, o de una carencia que son muchas (Llana en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 520-521).

Entre medias de estas dos declaraciones, se cristalizaron varios avisos recurrentes, como los del poeta Eduardo Moga, que advertían de la llegada de una consolidada tendencia poética de corte experimental «que persigue la subversión léxica y sintáctica» (Moga, 2015: 66), y que no ha dejado de consolidarse desde entonces.

3. Una década de experimentación y rupturas. Continuidad y compromiso lingüístico

La consolidación de esta corriente de poetas rupturistas se ha sustentado, entre otras plataformas, en editoriales de reciente creación (Esto no es Berlín, Ultramarinos, Letraversal, etc.) o en editoriales preexistentes que han adaptado su contenido y han promocionado poéticas más experimentales (La Uña Rota, Cántico, La Bella Varsovia), en colectivos de escritura y pensamiento como el *Seminario Euraca*, en el auge de Internet y de las redes sociales como plataformas de difusión creativa³,

figurativas. Valgan como ejemplo las siguientes: «Las vanguardias hoy son como la Europa del Este, una verdadera estafa» (García Montero, 1994: 16), «Son los poetas llamados —con bastante imprecisión— de vanguardia, poetas que acaban dibujando letras, balbuceando incoherencias o inventando neologismos» (García Martín, 1992).

3 La influencia de las redes sociales en la poesía experimental es un asunto que merece una investigación todavía no realizada, que aquí esbozamos, aunque no podemos profundizar en ella por motivos de espacio y por no desviar el foco. Sí ha sido hecha para otras formulaciones, como la poesía best-seller, por Martín Rodríguez Gaona en *La lira de*

o en revistas como *Kokoro*, cuyos diez años de actividad son un excelente indicador de este proceso histórico. Coordinada por Laia López Manrique, Antonio Francisco Rodríguez Esteban y Lola Nieto, *Kokoro* inició su andadura en junio de 2012 definiéndose de la siguiente forma:

Kokoro acoge las lenguas huérfanas, abre el espacio para lo híbrido, lo mezclado, lo impuro, lo no catalogable por las taxonomías profilácticas trazadas por la lengua de poder [...] Kokoro es, también, una forma de despertar y decir: no nos rendimos, somos pequeños, somos pocos, pero cantamos (2012).

Desde la actualidad es fácil interpretar que la creación de *Kokoro* en 2012 respondía a una necesidad: ofrecer un espacio de resistencia donde convivían las poéticas fracturadas que no encontraban tanto acomodo en editoriales y en revistas de inercia figurativa. Una de las principales diferencias con otras publicaciones periódicas era la disposición y la presentación de los números. *Kokoro* mostraba los textos desnudos, sin más añadido que el título y el nombre del autor o autora, ubicando en primer plano la palabra poética o reflexiva (a veces combinada con materiales artísticos de otras disciplinas). No importaban las biografías, en un mecanismo igualador que privilegiaba el texto. Este debía orientarse al tema vehicular del número, cuyo encaje suponía un pequeño reto conceptual. Cabe precisar que *Kokoro* era, además, una apuesta por la fractura en un instante absolutamente iniciático: Laia López Manrique publicó su primer poemario, *Deriva*, ese mismo año, en la colección «La gruta de las palabras» de la Universidad de Zaragoza, y hasta 2014 Lola Nieto no publicó *alambres* en el sello Kriller71, también surgido en 2012 con el objetivo de recoger poéticas «transformadoras, inusuales y disonantes [...] difíciles de encontrar en ese momento en el panorama español», como decía su editor, el argentino Aníbal Cristobo (en Nehuén, 2022).

Entre las personas incluidas en el primer número de *Kokoro* destacan hoy Ruth Llana, que todavía no había publicado ningún poemario, o los primerizos Enrique Morales y Sara Torres, que compartían número con los más veteranos Yaiza Martínez, Álex Chico, Daniela Camacho o Mariel Manrique. En los números posteriores, *Kokoro* señaló hacia tradiciones por entonces desconocidas para la mayor parte de la poesía española que se han convertido en intertextos fundamentales para estas corrientes rupturistas, como las poéticas de Europa del Este (Natalia Litvinova), la lírica oriental (Tada chimako, Mutsuo Takahashi), la obra vanguardista de autoras y autores de Europa o Norteamérica apenas antes tenidos en consideración por la crítica española (Alice Notley, S. J. Fowler, Jorie Graham, Sophia de Mello, etc.), o los referentes de otras disciplinas. Lola Nieto, una de las coordinadoras de *Kokoro*, manifestaba de esta forma su acercamiento a otros lenguajes artísticos:

Me siento más cerca de cierto cine, como el de Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Tsai Ming-liang o Lav Diaz, así como de algunos mangas de Inio Asano, Yuki Urushibara, Shintaro Kago y Junji Ito, o incluso de los cómics descomunales de Marc-Antoine Mathieu o los libros de ilustración de artistas que he descubierto recientemente, como Paz Boïra, Louise Ducatillon, Hanneriina Moisseinen, Doublebob o Jung- Hyoun Lee. La poesía quizás es una forma de entender el mundo o de reventarlo, y en estas miradas descubro algo que me asombra de una manera extraordinaria, aterradora y deslumbrante (Nieto en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 261).

A su vez, desde la colección asociada «Kokoro Libros», publicada en Kriller71, además de apostar por poemarios como *Luciérnaga* (2017) de Alba Ceres, Kokoro se aproximó a la poesía no mimética, en este caso de ciencia ficción, a través del volumen colectivo *Voz vértebra. Antología de poesía futura* (2017), que juega con la autoría y sus disoluciones sin abandonar la proyección de poéticas dislocadas. Se unía así *Kokoro*, por mediación de Kriller71, a los distintos sellos editoriales de tirada y difusión reducidas pero catálogo audaz que se han ido dando paso desde entonces, con desigual recorrido: desde la prematura desaparición, como sucedió con Ediciones Paralelo y Entropía, hasta la consolidación editorial, como es el caso de Ultramarinos y, sobre todo, de La Bella Varsovia, dirigida por Elena Medel, que forma parte del grupo Anagrama desde 2021.

En junio de 2022, cuando se cumplían diez años de sus inicios, la revista *Kokoro* echó el cierre con el número *Ternura*, un título especialmente significativo, como lo había sido el anterior, *Madre*. *Ternura* es un homenaje a todas las personas que hicieron de *Kokoro* un punto de reunión, sin voluntad programática, donde esta generación sin centro pudo verse acogida y secundada en su idea de reivindicar las posibilidades del lenguaje. Poéticas referentes para la ideología literaria de *Kokoro*, como las de Chantal Maillard, Antonio Méndez Rubio, Luz Pichel, Laura Giordani, Víktor Gómez, Julieta Valero, Chus Pato, Míriam Reyes o Enrique Falcón, cohabitan así junto a las de quienes fueron construyendo su discurso en paralelo a los años de andadura de la revista, como las propias Laia López Manrique y Lola Nieto, Ángela Segovia, Berta García Faet, Álvaro Guijarro, Gema Palacios, Su Xiaoxiao, Arantxa Romero, Lucía Boscá, Óscar Pirot, Pablo López Carballo, David Trashumante, Sara Torres, etc. El número queda, por tanto, como un ejemplo testamentario de difusión y muestreo de autores que, consciente o inconscientemente, han intentado seguir aquel modelo del que hablaba Deleuze de «inventar dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida [...], sacar a la lengua de los caminos trillados» (2006: 9).

Por fortuna, el considerable hueco dejado por *Kokoro* está siendo ocupado hoy por nuevas revistas de distinto espectro surgidas con una idea de espacio abierto, resistencia y promoción de nuevas voces iberoamericanas, en cuya nómina se integran con naturalidad poéticas de reestructuración del lenguaje, por ser una de las líneas visibles de la poesía actual. Entre esa espiral de publicaciones periódicas que poco a poco se está constituyendo empiezan a destacar *Casapaís* o la revista anual *Caracol Nocturno*, creada en 2021 por, precisamente, Laura Rodríguez Díaz y Alfredo F. Crespo en torno a los lugares de reunión de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. En el prólogo del primer número los editores declaraban su deseo de que *Caracol Nocturno* fuera «una casa abierta donde celebrar la conjunción, la amistad, haciendo del tiempo y del espacio una conversación única y múltiple» (Rodríguez Díaz, 2021: 7). En el segundo número, publicado en mayo de 2022, tras el magisterio de Chus Pato, han participado autores como Andrea Sofía Crespo, Héctor Aceves, Juanpe Sánchez López, Rodrigo García Marina, Laura Sanz Corada o Adrián Viéitez, nacidos entre 1993 y 2001, cuya escritura tiene ya asimilados varios de los mecanismos de exploración de lenguaje de los referentes inmediatamente anteriores.

Por su parte, dispositivos de lectura y pensamiento colectivos en activo como el mencionado *Euraca. Seminario de investigación en lenguas y lenguajes de los últimos días del euro*, dirigido por las poetas María Salgado y Patricia Esteban desde 2012, han propiciado el surgimiento de otros, como el colectivo de escritura e investigación *Una fiesta salvaje*, conformado en 2022 por las poetas Helena Mariño y Violeta Gil (fundadora de la compañía teatral *La tristura*). Todo ello evidencia una lógica de continuidad y compromiso lingüísticos en torno a la reflexión y experimentación sobre la palabra.

A este respecto, cabe señalar que el compromiso que lleva aparejado este tipo de poesía es triple, afecta también al editor, que ha de hacerse cargo de la disposición atípica y reformulada del texto en el papel, así como de la dificultad de su venta; y afecta al lector, no por aquella presunta oscuridad del texto, sino por una expectativa poética de partida, fruto de una educación lírica que podríamos llamar «machadiana», cuyo resultado puede desconcertar y producir una suerte de frustración comunicativa. Una frustración paradójica, sobre todo en poesía, donde el lenguaje puede decir más por su legitimidad para tensar o deshacer las normas con el fin de lograr ese propósito comunicativo. Al hilo, el profesor y poeta Pablo López Carballo citaba en un iluminador artículo sobre poesía española actual y comunicación unas palabras del poeta Eugenio Montale. El italiano recordaba con ellas que ningún grupo de escritores tiene «una sistemática no comunicación como objetivo» (en López Carballo, 2018: 206). Más adelante, López Carballo demostraba el claro interés comunicativo de la poesía de María Salgado, Lucía Boscá, Su Xiaoxiao y Ruth Llana y la necesidad de que la crítica no aplicara categorías cerradas a la hora de delimitar la relación texto-mundo de sus obras, más compleja de lo habitual. Antes de que sucediera eso, proponía que era mejor «hablar de una adaptación continua a los conflictos que van encontrando en la escritura y de un deseo por ampliar las posibilidades significativas» (2018: 212). De este modo, en referencia a Ruth Llana, por ejemplo, López Carballo insistía en la importancia que tiene en su poesía el binomio formado por la superficie y la profundidad, la insistencia en la direccionalidad, el juego con los límites y los umbrales, la yuxtaposición de emociones en una dialéctica constructiva/destructiva o la relevancia de las sensaciones relacionadas con el oído y el tacto.

Ángela Segovia exponía un planteamiento similar en el prólogo que hizo al poemario *Asilo*, de Cristian Piné: «Yo creo que en parte hay una confianza en la posibilidad comunicativa del lenguaje poético, con toda su herrumbre, su tensión, su enfermedad, una confianza en ese tocar y hacer contacto» (2017: 10). Segovia fue la primera autora encuadrable dentro de esta línea de dislocación y reestructuración del lenguaje que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández» en 2017 con el poemario *La curva se volvió barricada*, tras haber habitado durante años «la periferia de ese mapa cambiante que compone la nueva literatura» (López Fernández y Molina Gil, 2016). Desde entonces, han ganado este Premio Nacional dos poetas más que podemos adscribir a esta corriente, Berta García Faet y Xaime Martínez. Todos ellos empiezan a respuntar hoy, avalados por su recepción crítica y capacidad de influencia, en los temblorosos cánones de la poesía española reciente. Entre medias, Ángela Segovia publicó un ensayo titulado «El vado de la lírica», inserto en su poemario *Pusieron debajo de mi mare un magüey* (2020), donde discurría más ampliamente sobre este afán de dislocación del lenguaje e indagación de nuevos sentidos:

Es por eso que cada acto de libertad del lenguaje me parece, de hecho, una promesa de lírica, y por eso mismo no debe tomarse a broma ninguno de los momentos en que la lengua derrapa, falla, falta o se desborda de sus sistemas, porque aun en esa abstracción en que tal crisis sucede, está la semilla de la aventura posible: en un vado, en un paso [...] Y bueno, todo este recorrido era para, más o menos, preguntarme, preguntaros, ¿cuál es nuestra crisis? ¿Cuál nuestro momento intermedio? ¿Cuál será nuestra aventura? [...] Tengo mi propia idea de respuesta, y esta experiencia del método lírico: hay que cruzar el vado por el lugar de en medio» (Segovia, 2020: 47-49).

Desde los paratextos de *La curva se volvió barricada*, no obstante, la autora comenzaba a adelantar estas ideas, que han estructurado coherentemente su poética desde *¿Te duele?* (2009) y, sobre todo, desde su libro precursor *de paso a la ya tan* (2013). Segovia insistía así en la reflexión de poesía

como «espacio entre», como un vado derridiano por lo que enuncia y lo que no: «Estoy pensando en la poesía como falla de la lengua (...) Es veladura cuando nubla, corta, desordena y embrolla los procedimientos normales de la comunicación verbal. Y es veladura porque el ejercicio es precisamente tapar para mostrar lo que de otro modo no se ve» (2016: contraportada).

3.1. La búsqueda de las madres

Recientemente, el 23 de marzo de 2023, en el marco de la jornada «La poesía joven. Aproximaciones y debate», que tuvo lugar en la Universidad Complutense de Madrid con motivo de la celebración del *Día de la poesía*, y al hilo de una reflexión sobre el no ajusticiamiento al padre en la poesía española reciente, Martha Asunción aseguraba que para ella y otras muchas poetas de su generación no había sido tan relevante «matar al padre literario» como «buscar a la madre». En este sentido, la dificultad de las poetas comentadas en las páginas anteriores, en su mayoría nacidas en los ochenta o primeros noventa, fue doble: a la búsqueda de la madre se le sumaba la necesidad de hallar asideros poéticos experimentales. Fue entonces cuando comenzaron a reclamarse las figuras de Chantal Maillard (esencial para Lola Nieto o Laia López Manrique), Ada Salas (presente en Gema Palacios y otras autoras de tradición silenciaria), Luz Pichel (traducida por Ángela Segovia del gallego rural al navero en *Co co co u*, con epílogo de María Salgado), Chus Pato (traducida por Gonzalo Hermo para Ultramarinos), etc.

Al mismo tiempo, se reeditan y reclaman a los poetas experimentales menos considerados por la crítica mayoritaria como José-Miguel Ullán, Aníbal Núñez, Ignacio Prat o los postistas Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro; sin olvidar la poesía en otras lenguas no centralizadas, tan demandada por la generación anterior:

Peor precio ha sido el ensimismamiento españolista (con cuarenta años de dictadura franquista a las espaldas), o ahora el ensimismamiento europeísta o norteamericanista. Hay vida más allá de la poesía española o en castellano, y de la poesía escrita en inglés como nueva lingua franca mundial. En mi caso el papel de las traducciones, por ejemplo, de la poesía china antigua o de las escasas traducciones de poesía árabe, ha sido y todavía está siendo fundamental y un motivo de ilusión (Méndez Rubio en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil, 2018: 708).

Basta ver las citas que intercala *La primavera del saguaro* de Ruth Llana para advertir el largo viaje hasta su encuentro con esas madres poéticas y la exploración de nuevos registros en otras lenguas y disciplinas. El juego con los referentes llega hasta tal punto que Llana dialoga con Marina Tsvetaieva, Agota Kristof, Ana Mendieta, Ruy Belo, Jesús Montoya, Forugh Farrokhzad, M. Nourbese Philip, y culmina con un texto anónimo inuit.

Todos estos reclamos y recuperaciones han contribuido a allanar este sinuoso pero continuado camino de vanguardia para una nueva hornada de poetas nacidos a finales de los 90 y principios de los dos mil, que han interiorizado varios de los procedimientos de erosión y transformación del lenguaje de la generación inmediatamente anterior. A su vez, la impactante producción de estos referentes desde 2011 hasta ahora, así como el progresivamente mayor respaldo institucional y atención especializada a esta tendencia de ruptura, han aclarado más sus componentes, sus referencias y sus afinidades. No son pocos, de hecho, los poetas de esta vanguardia que se han retroalimentado en los hallazgos del otro en una vertiginosa y positiva dinámica de incorporaciones y de lecturas. Todo ello nos permite hablar hoy de una serie de marcos y motivos comunes que han de desmentir la imagen

de unos «poetas-isla» aislados y sin puentes (en forma de actos, seminarios, editoriales o revistas comunes) en medio de la confusión.

4. Los nuevos nombres. Correspondencias entre *Los clavos que dan nombre a la metralla* y *San Lázaro*

En las páginas que siguen se analizan contrastivamente los poemarios *Los clavos que dan nombre a la metralla* (2019), de María de la Cruz (Madrid, 2000), y *San Lázaro* (2021), de Laura Rodríguez Díaz (Sevilla, 1998). Hay cuatro motivos que impulsan esta comparación. Para empezar, los libros suponen dos de las más sobresalientes muestras recientes de esta línea continuada de dislocación y renovación lingüísticas. Es más, el motor principal que mueve ambos textos, firmados por escritoras por entonces menores de veintitrés años, es la reivindicación de su propia forma de manifestar el asombro por el lenguaje. La segunda razón es que los dos libros han funcionado como representantes de proyectos editoriales que reflejan bien los distintos avatares de este género en el mercado. Por un lado, *Los clavos que dan nombre a la metralla* fue uno de los mascarones de Entropía Ediciones, sello de interesante catálogo que, sin embargo, quebró tres años después por una gestión editorial con muchas deficiencias e irregularidades; por su parte, *San Lázaro* inauguró la colección «Culpables», dirigida por Rodrigo García Marina, de la Editorial Cántico, que promete ser una de las colecciones independientes más pujantes del presente próximo, aunque sus resultados de difusión sean necesariamente discretos. En términos de maquetación, en ambos poemarios el resultado material está visiblemente cuidado y ligado a las intenciones de ruptura del texto y a sus juegos logofágicos y metatextuales. El tercer motivo es que el proceso de escritura de *Los clavos que dan nombre* y *San Lázaro* se desarrolló en fechas coincidentes, por lo que las autoras no se leyeron entre ellas. Relacionado con esto, el cuarto y principal argumento es que, a partir de las intertextualidades, las referencias y los leitmotivos compartidos con los que ambos libros dialogan, podemos trazar un esbozo de algunas de las tensiones expresivas y temáticas más relevantes de esta última manifestación de la vanguardia poética en España.

Así las cosas, los dos poemarios establecen una suerte de recorrido biolingüístico, que habla y somatiza el lenguaje desde un cuerpo enfermo, hendido. Atendemos al padecimiento físico por «decir», concebido como un parto (imposible) por decir bien pero también por decir más allá del nombre exacto de las cosas y que ha de colocarnos ante el pasmo por la palabra. En términos de César Vallejo en *Trilce*: «Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE». Esta es una de las citas que encabeza *San Lázaro*, de Laura Rodríguez Díaz. También María de la Cruz recurre para dividir una sección de *Los clavos que dan nombre a la metralla* a un poema de *Trilce*, en este caso el XLII, donde el autor peruano nos dice con destellante y calmada sorna: «Esperaos. Ya os voy a narrar / todo. Esperaos sossiegue / este dolor de cabeza. Esperaos». No se trata de ahondar en la originalidad de la referencia, pues ya Berta García Faet había emprendido una inmersión, un proceso de reescritura a partir de *Trilce* en su poemario *Los salmos fosforitos* (2017), muy leído por ambas; sino en su acertada pertinencia.

En cuanto al sentido de ese lenguaje del padecer, sin retrotraernos demasiado en esta tradición, Cristian Piné en su poemario *Asilo* de 2017 hablaba ya desde «un cuerpo envenenando de sintaxis», como decía su prologuista, Ángela Segovia (2017: 10). Para Munir Hachemi esa escritura opaca, en aislamiento, era precisamente lo que permitía que sus palabras y estructuras no tuvieran más que

hacer, siguiendo a Foucault, que «centellea en el fulgor de su ser» (Hachemi, 2018). A su vez, un año antes, Lola Nieto reclamaba en su poemario *Tuscumbia* la conveniencia de:

Hablar otra sintaxis, una sintaxis enferma. Enfermo viene del latín *infirmus*: no firme. El enfermo es el no-firme, el que no firma, el que no afirma, el que no mira al firmamento. No mirar arriba sino abajo. No la boca sino los pies. No los ojos sino el ano. El enfermo tambalea la vida, nuestro orden, vomita, excrementa, tiene heridas. Su cuerpo nos pone en duda, su cuerpo es una grieta en el muro firme de la especie. No se le compadece, no; se le odia. Porque habla otra lengua, porque su cuerpo desaprende el sentido y nos arroja a la cara una sintaxis sin-sentido (2016: 18).

En un sentido similar María de la Cruz enuncia: «Es este el color de mis **vértebras** / Enfermas de sintaxis / Volar un sistema es absurdo es absurdo» (2019: 27) y Laura Rodríguez Díaz habla de «desemantizar el cuerpo [...] / con todas sus letras / a b c d etc» (2021: 31). Lo importante no es la audacia de los marcos de estos poemas, sino la complicada labor de sus autoras de seguir produciendo hallazgos, cada uno con sus huellas y connotaciones personales. A pesar de ello, en esta investigación resultan fundamentales las resonancias comunes en los dos libros, con las que se integran en una tradición vanguardista consciente. En este sentido, es muy significativo que María de la Cruz divida varias secciones de *Los clavos que dan nombre a la metralla* con versos de inmediatos referentes-compañeros de esta tendencia que empezaron a escribir una década antes, como los mencionados Sara Torres o Cristian Piné. No solo eso, en su composición «Esto no es un poema» de la Cruz alude a la ansiedad de influencia que le causa Berta García Faet en un juego-homenaje que primero reproduce el estilo de la autora, especialmente de su poemario *La edad de merecer* (2015), y *más adelante* nos advierte sobre el impacto que tiene en su escritura:

I.
quería escribir aquí mismo ahora aquí en la tierra que alcanzo a remover ahora mismo y aquí algo bastante triste algo muy triste un poema que palpase los clavos más pequeños y mejor clavados de mi diafragma [...]

VI.
dice berta garcía faet a quien tiendo si me propongo escribir un poema muy triste no soy capaz de mucho más que de imitar igual que no soy capaz de mucho más que repetir
dice berta garcía faet que toda educación sentimental es básicamente lingüística

(Cruz, 2019: 77-80).

En *San Lázaro* Laura Rodríguez Díaz señala que «matamos a platón y / a todos los teóricos renacentistas (no / fui yo no me miráis / así) / solo queda el cuerpo a-di-ós-cu-er-po» (2021: 49), lo que podría leerse como un guiño sutil al poemario *Matar a Platón*, de Chantal Maillard, también citado por María de la Cruz en *Los clavos que dan nombre a la metralla*. Estas referencias, en cualquier caso, no responden a un simple academicismo de *captatio* y glosa, sino que, primero, incorporan interesantes réplicas y, segundo, están abiertas a su distanciamiento, hay una ironía palpable. Los poemarios se muestran en estos comentarios como artefactos críticos que buscan desacralizar su propio mensaje, lo que también implica una complicidad con el público al que van dirigidos (en buena parte compuesto por otros poetas, estudiosos y críticos). Esto se comprueba con el uso lírico que se otorga a las notas al pie, mayor y más provocativo en el caso de *San Lázaro*, y que funciona como un segundo nivel de significación del poema, a veces ligado a la parodia de las lecturas y ediciones filológicas que ambas —filólogas— desarrollan. Ejemplos de esto en el caso de *Los clavos que dan*

nombre a la metralla serían la nota al pie que acompaña al poema «/sílabas/⁷⁴ y la que acompaña a la palabra final «aquí/⁷⁵ en la composición «clavando el hocico». Por su parte, Laura Rodríguez Díaz en *San Lázaro* se vale de este recurso hipertextual para remarcar la materialidad de la enfermedad, introducir una voz humorística de varios registros (desde la mordacidad al chiste) y practicar distintos simulacros editoriales. Así, en nota al pie se cita el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, se nos advierte a partir del sintagma recurrente «gracias muchas grac» que el yo lírico «a veces no termina las frases» (Rodríguez Díaz, 2021: 21), se nos (des)informa que «hay dos Lázaros en la Biblia tal vez tres» (2021: 95), etc. El primer poema del libro incluye ya dos notas al pie, relativas a las palabras «hereditario/⁷⁶ y crónica/⁷.

Además de estas técnicas de distanciamiento, en otros registros de similitudes, tanto *Los clavos que dan nombre a la metralla* como *San Lázaro* emplean sonsonetes bíblicos, incorporan canciones infantiles, distribuyen un léxico de la desinfección y practican un erotismo basado preeminentemente en la fisicidad de la boca como aparato emisor de la palabra, una palabra material, que crea un estrago en la cavidad. En consecuencia, Laura Rodríguez Díaz habla de hundir la boca y no el dedo para comprobar la materia resucitada (de la enfermedad): «esta herida no es un simulacro / la laméis con fruto en cada / golpe de sílaba / hundid la boca aquí tocad / de fuera palpitando las entrañas» (2021: 69).

Por su parte, María de la Cruz recurre a una sensualidad clínica, de cuerpos exudados y recursos de impronta postista (Carlos Edmundo de Ory es otro de los poetas citados en el libro) que potencian la resonancia de los significantes:

tu cadencia de gigante atarantado
como el canto en el cristal repercutía
sobre mí sobre mi pelo libaciones
una cuerda rasuraba la saliva
que rendía silenciosa tras la lengua
al contacto de los hilos melodías
te llegabas
removiendo muy despacio

(2019: 43).

4 «sirva de ejemplo la sílaba *no* también la sílaba *fui*: *fui* conforma una sola entidad en sí misma *fui* como amasijo de ondas y desde un punto de vista fonético *fui* manojito de pétalos al trasluz *fui* inútilmente articulada articulando sobre el aire que alcanza el arco de mi labio superior (en el anexo puede encontrarse un diagrama de mi arco su profundidad la inclinación de su sombra el claroscuro al contacto con tu mentón de acero y demás información muy relevante y técnica y grandilocuente equiparable sólo a mi arco superior estallando a cielo abierto o, en su defecto, al amor que sostiene mi pubis frente al tuyo)» (2019: 35).

5 «según apuntan los críticos, aquí, aquí mismo queda-suma-mente-claro-aquí-la-palabra-lo aclara-todo» (2019: 62).

6 «no me preguntaría por el sexo de mis hijos sí por la textura de sus heces» (2021: 19).

7 «Según el *DLE* (23.^a edición, actualización 2018):

Del lat. *chronīcus*, y este del gr. χρονικός *chronkós*; la forma f., del lat. *chronīca*, y este del gr. χρονικά [βιβλία] *chroniká [biblía]* ‘[libros] que siguen el orden del tiempo’.

1. adj. Dicho de una enfermedad: larga.

2. adj. Dicho de una dolencia: habitual.

3. adj. Dicho de un vicio: inveterado.

6. f. Narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos» (2021: 19).

Este erotismo llega a adquirir características fónicas, como cuando el yo lírico habla de su pelvis «africada / instalada / eyaculando en la memoria larga / [significado-orgasmo]» (Cruz, 2019: 46). En ambos libros el lenguaje de lo bulboso, de lo bajo bajtiniano, del síntoma, repele y a la vez expone un padecimiento ritual tangible y lingüístico, en el sentido más bucal y pautado. Es coherente, entonces, que María de la Cruz decida recrear el mítico inicio de *Lolita* de Vladimir Nabokov, en el que se detalla cómo la «lengua emprende un viaje de tres pasos paladar abajo hasta apoyarse, en el tercero, en el borde de los dientes» (2006: 13) hasta pronunciar el nombre del sujeto de deseo: «Lo. Li. Ta». La palabra elegida en el caso de *Los clavos que dan nombre a la metralla* será, sin embargo y grotescamente, «úlcera», término asociado al miedo y a la repulsión, aunque:

al decir **úlcera**:

no existe pus ni dolor no duele la lengua no sube y roza chas chas el paladar ull sube siempre al decir úlcera repite conmigo baila tu lengua despunta frente al velo claC claC úlccce ce diente con diente i ra úlcera tú dices úlcera y tu lengua cuando sube y roza sube y sesga corta todo aire todo átomo pero nunca igual que yo al decir úlcera no existe para mí dolor para alguien un animal sangra para alguien el amor para mí las interdentes que arañan la lengua diente con diente para mí el amor dentado al decir úlcera (Cruz, 2019: 55).

Narrativamente, la sintomatología y viscosidad de la palabra no afectan al cuerpo proyectado sino a la capacidad de evocación del lenguaje. Uno de los mantras que sacuden el libro es, de hecho, «nada limpia el lenguaje». En el poema «¿podré perdonarme?» expresa el yo lírico: «cajitas de tiempo y esternón / nada limpia el lenguaje / nada merma el vaivén / de esta verdad» (2019: 50). Reveladoramente, este poema bien podría formar un díptico con otro de Laura Rodríguez Díaz en *San Lázaro*, que dice:

blanco roto
ahora que nuestra pureza
es grieta
eficaz y breve
en la página
nada más sucio
que la pulcritud
nada más limpio
que la llaga
inventada y deshecha
una y otra vez

(2021: 81).

Despejadas estas correspondencias, es indispensable referir algunas características individuales de cada texto, especialmente las que competen a sus estructuras, por ser uno de los puntos donde mejor se aprecia el afán estético y vertebrador de ambas autoras. En este sentido, *Los clavos que dan nombre a la metralla*, de María de la Cruz, se organiza en cuatro partes («carne», «nombre», «hendidura» y la renuncia a lo lírico en «no más poesía») a través de las cuales se va rehaciendo, puntualmente, un

largo poema de sucesivas reiteraciones que va cortando la lectura y que sirve como contrapoética del libro. Por orden de aparición sus primeros versos se agruparían de la siguiente forma:

Escribir es un acto de soberbia; la soberbia es un gesto poético; todo poema es un poema soberbio; el lenguaje es un síntoma del poema; a quien escribe en la enfermedad de sus dientes de leche; la metralla será perpetua y todo un gesto un síntoma soberbio y muy poético tal y como lo son la metástasis del embarazo el vacío inmediato a una bomba el punto que buscan las granadas el amor y el hambre (2019: 8-32).

Páginas después, su conclusión nos aboca a la renuncia de lo poético por su entidad falaz e infértil: «en el poema no en el poema / nunca habrá de nacer la vida», sentencia (2019: 71). La reivindicación de la memoria colectiva y de la convocatoria a través de la palabra que hace el poemario se precipitan entonces como un parto frustrado, un estrépito irreversible, anunciado por varios motivos y letanías suspendidas como aquel «nada limpia el lenguaje». Una de las imágenes de ese imponente fracaso es curiosamente la del elefante, quizás el animal preponderante (junto con las moscas) del reducido bestiario de *Los clavos que dan nombre a la metralla* y que aparece desde sus primeros poemas asociado a la ruina, bien por su propia caída bien por su potencia destructora:

no huelen este dolor de **elefante**
tambor que <astilla nuestros dedos de estuco
y tiembla el suelo
tiembla el suelo
tiembla el suelo

un e l e f a n t e

(Cruz, 2019: 11).

En otras composiciones dirá: «Ya llegan conquistándonos las células / en éxtasis alterno de elefante» (2019: 13) o «en mi lengua / yo / estática y falta de placenta / que huelo a temblor caído / caído a los pies de un elefante» (2019: 65). También Ángela Segovia en uno de sus poemas más reproducidos, «¿me oyes oírte?», se valió de la exuberancia del animal como apertura: «paquidérmico parecía / cómo el tiempo para / y es verso parecía / me oyes oírte, ahý?» (2013: 19).

Por su parte, Laura Rodríguez Díaz recrea en *San Lázaro* el mito de Lázaro en tres estancias y padecimientos, la espacial-real, del hospital de San Lázaro en Sevilla, la sufriente y sabia del leproso bíblico, y por último la del resucitado que ha de pasar por el trance de la no-existencia. Sin embargo, a estas referencias se podría añadir libremente cualquier encarnación del personaje mítico en un juego infinito de desdoblamientos (que podrían incluir hasta aquella revisión del personaje que hizo David Bowie para el videoclip de «Lazarus», en el que aparecía con los ojos vendados en un hospital).

El libro se compone de cuarenta poemas sin interrupciones ni presentación, encabezados por epígrafes romanos, pero con una calculada dinámica de ecos sucesivos y poco a poco retorcidos. Así, por ejemplo, el credo que aparece en el poema XI en torno a la «*literatura dios amor*», en cursiva, se va deshilachando y a la vez reivindicando sobre la materialidad del cuerpo enfermo, que ha de saber nombrar el tejido, el sufrimiento. Entre medias, el lenguaje plantea un camino de progresivo desconocimiento, cuestionamiento y acercamiento hacia la verdad. Se ratifica, así, una estructura en círculo. A pesar de la salida, de la curación o de la resurrección de San Lázaro, la obra empieza y termina con

un glosario distanciado de términos anatómicos («íleon del yeyuno al ciego colón») como contrapunto arcano del asombro místico ante el lenguaje y la existencia. Si arrancaba diciendo: «tiene que ser humana esta sorpresa ante la muerte» (Rodríguez Díaz, 2021: 20), se cerrará con: «*Lázaro, ven fuera / mira esta sorpresa humana ante la vida*» (2021: 97). Entre medias, encontramos un poemario atravesado por el blanco, el blanco como color clínico, como color de la mancha en biología, pero también el blanco como destino del impacto en el cuerpo y el blanco que cubre la hoja, lo por decir.

5. Coda

En el extremo de estos procedimientos de acción sobre la palabra, la sílaba y hasta el fonema, *La primavera del saguaro*, de Ruth Llana, uno de los libros más rupturistas en la erosión, deconstrucción y, en definitiva, reflexión del lenguaje que se han publicado recientemente en España, llega a adoptar rasgos altazorianos en sus distorsiones, que se alejan definitivamente de los mecanismos, más diluidos, de los libros de *Los clavos que dan nombre a la metralla* y de *San Lázaro*. Sin embargo, se pueden advertir preocupaciones comunes, pequeñas resonancias similares en estos tres interesantísimos libros de escritura simultánea, atravesados por una obsesión compartida por la idea de lenguaje. Por más que haya considerables diferencias tonales y argumentales entre *La primavera del saguaro* y la obra de María de la Cruz y Laura Rodríguez Díaz, estas resonancias puntuales dan cuenta de una continuidad en la vanguardia poética y de un compromiso renovado por la experimentación lingüística que la propia Ruth Llana ha demostrado desde sus primeras contribuciones en la antología *Tenían veinte años y estaban locos* (2011) y desde los números iniciales de la revista *Kokoro* (2012).

A lo largo del artículo se ha insistido en la influencia que han generado algunas de las referentes renovadoras más inmediatas (Berta García Faet, Ángela Segovia, Lola Nieto, etc.) en la promoción de autores nacidos a mediados de los noventa y principios del nuevo milenio. Por ello y por el siempre inaprensible «espíritu del tiempo», entre otras cosas, se pueden reconocer hoy una serie de concomitancias y preferencias formales en la poesía de algunos representantes recientes de esta línea de dislocación y reestructuración del lenguaje. Así, en los casos de *Los clavos que dan nombre a la metralla* y *San Lázaro*, llama la atención que ambos libros compartan un prolongado interés por lo biopolítico, la preponderancia de una retórica de los afectos mezclada con el discurrir lingüístico, los profusos juegos meta e hipertextuales que desarrollan (por ejemplo a través de los pies de página), la importancia de la ironía, la parodia, el antirretoricismo y otras técnicas de distanciamiento, la tensión expresiva entre lenguaje y verdad y entre lenguaje y vida, el gusto por estructuras en marea llenas de permutaciones y reiteraciones en un poemario cerrado, la referencia mística, el uso de un esporádico recurso grotesco, la incorporación puntual de un lenguaje infantil (a través por ejemplo de las canciones), la preferencia de mecanismos de ruptura del lenguaje menos extremos en favor del mantenimiento de la línea vehicular del poemario, etc. Estos paralelismos han de erradicar la idea de poéticas aisladas en medio de un macrocosmos impreciso o solo vinculadas por órbitas personales: María de la Cruz y Laura Rodríguez Díaz no se leyeron entre ellas. Por supuesto, todas estas son coincidencias demasiado parciales para radiografiar todavía una deriva, haría falta un corpus mucho mayor, pero sí apuntan a una trayectoria y a una consolidación de esta tendencia no figurativa.

Precisamente una de las características de la continuidad vanguardista en esta última década ha sido su progresiva autoconsciencia. En los últimos años vivimos un punto de inflexión en el que los poetas más jóvenes han empezado a compartir canales de difusión y publicación y lectores con los nacidos en la década anterior, incluso a promoverlos (Laura Rodríguez Díaz es una de las co-editoras

de *Caracol Nocturno*), de tal modo que la correspondencia presumiblemente se tornará todavía más horizontal. A ello hay que sumar que el interés crítico por el fenómeno y el respaldo institucional no parece que vayan a aminorar, por lo que compete preguntarse: ¿se mantendrá entonces ese compromiso de renovación lingüística en escenarios más apacibles para su desarrollo? ¿veremos pronto nuevas formas de experimentación? ¿se diluirá en favor de nuevas corrientes y registros? Como decía Paul Celan (y Ruth Llana): *Pallaksch, Pallaksch*.

Bibliografía

- ABRIL, Juan Carlos (ed.) (2008). *Deshabitados*. Granada: Maillot Amarillo.
- AGUILAR, Juan Domingo, BERBEL, Rosa y VEGA, Mario (eds.) (2019). *Piel fina. Poesía joven española*. Oviedo: Maremágnum.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2007). «Retrato robot de la poesía reciente», *Paraíso: revista de poesía*, 2, pp. 23-38.
- ARROITA, Jorge y FERNÁNDEZ BRUÑA, Alejandro (eds.) (2021). *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas*. Palma de Mallorca: Sloper.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (ed.) (2012). *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*. Zaragoza: Letra Última.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis y SANTAMARÍA, Alberto (2013). «2001-2012: una odisea en el tiempo», en Luis BAGUÉ QUÍLEZ y Alberto SANTAMARÍA (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, pp. 11-32.
- BANEGAS CORDERO, Rafael (2011). *Inciertas conclusiones*. Barcelona: Temenos.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- CRUZ, María de la (2019). *Los clavos que dan nombre a la metralla*. Madrid: Entropía Ediciones.
- DELEUZE, Gilles (2006). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- DÍAZ, Rafael-José (ed.) (2016). *Identikit. Muestra de poesía española reciente*. Vallejo & Co. Disponible en: https://issuu.com/vallejoandcompany/docs/muestra_poesia_espa__ola
- FLORIANO, Miguel y RIVERO MACHINA, Antonio (eds.) (2016). *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española*. Sevilla: Renacimiento.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992). *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento.
- (ed.) (1999). *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*. Oviedo: Nobel.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1994). *Además*. Madrid: Hiperión.
- HACHEMI GUERRERO, Munir (2018). «Poesía posthumana». *Revista de Letras*, 19 de febrero. Disponible en: <http://revistadeletras.net/cristian-pine-poesia-post-humana/>
- KOKORO (2012). «Quienes somos», *Kokoro*. Disponible en: <https://www.revistakokoro.com/Quienessomos.html>
- LLANA, Ruth (2021). *La primavera de un saguaro*. Barcelona: Ultramarinos.

- LÓPEZ CARBALLO, Pablo (2018). «A favor no es contra; en contra es a favor. Poesía y comunicación en la actualidad». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 205-220. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.11496>
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro, MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela y MOLINA GIL, Raúl (eds.) (2018). *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*. Valencia: Kamchatka. *Revista de Análisis Cultural*. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12663>.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro y MOLINA GIL, Raúl (2016). «Segovia, Ángela (2013), *de paso a la ya tan*, Madrid, ÁRTEse quien pueda, 89 pp». *Cuadernos de Aleph*, 8. Disponible en: <http://cuadernosdealeph.com/pdfs/2016/17.pdf>
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2018). «La alegre libertad en la catástrofe: tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía española joven (2011-2018)». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 179-203. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12286>
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004). *Poesía sin mundo*. Mérida: Editorial Regional de Extremadura.
- MOGA, Eduardo (2015). «Los habitantes del río». *Quimera: Revista de literatura*, 377, p. 66.
- MOLINA GIL, Raúl (2020). «El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma», *Artifara*, 20, 2, pp. 47-65. Disponible en: <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/4362>.
- MORALES BARBA, Rafael (2009). *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*. Madrid: Devenir.
- MORANTE, José Luis (ed.) (2016). *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*. Granada: Valparaíso Ediciones.
- NAVAL LÓPEZ, María Ángeles (2010). «Historia e historia literaria en la poesía del realismo posmoderno», en María Ángeles NAVAL LÓPEZ, (coord.), *Poesía española posmoderna*. Madrid: Visor, pp. 119-142.
- NABOKOV, Vladimir (2006). *Lolita*, trad. de Francesc Roca. Barcelona: Anagrama.
- NEHUÉN, Tes (2022). «Kriller 71 Ediciones: editar poesía en tiempos difíciles», *Poemas del alma*, 05/10/2022. Disponible en: <https://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/kriller-71-ediciones-editar-poesia-en-tiempos-dificiles>
- NIETO, Lola (2016). *Tuscumbia*. Madrid: Harpo Libros.
- PINÉ, Cristian (2017). *Asilo*. Madrid: Ediciones Paralelo.
- PLAZA, José María (2005). «Generación 2005. Poetas de veintitantos años», *Leer*, 164, pp. 100-108.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2002). «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000», *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, 6, pp. 373-390. Disponible en: <http://roderic.uv.es/handle/10550/64403>.
- (2010). «Acordes del desconcierto: encrucijadas de la poesía española actual», en María Ángeles NAVAL LÓPEZ (coord.), *Poesía española postmoderna*. Madrid: Visor, pp. 17-36.
- RECHE, Juan Carlos (2016). «El cometido del poeta», *Años diez. Revista de poesía*, 10, pp. 3-23.
- RICO, Manuel (2000). *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio*. Cuenca: Olcades.
- (2004). «Sin problemas de convivencia», *Babelia*, 31 de enero, p. 12. Disponible en: https://elpais.com/diario/2004/01/31/babelia/1075510227_850215.html.

- RODRÍGUEZ-CALLEALTA, Ana (2017). «Un deseo frustrado: la hegemonía (o el desconcierto de la crítica ante los autores del 2000 a lo largo de la primera década del siglo XXI)», *Versants*, 3, 64, pp. 45-53. Disponible en : <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/64.3.6>.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Laura (2021). *San Lázaro*. Madrid: Editorial Cántico.
- (2021b), «Una fiesta», *Caracol Nocturno. Revista de poesía*, 1, pp. 7-8. Disponible en: <https://www.caracolnocturno.com/>
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007). *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2010). «Poetas de aquí y ahora», *El País Semanal*, 13 de junio. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410415_850215.html.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2015). «Presentación», en Remedios SÁNCHEZ GARCÍA (eda.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1080-2015)*. Madrid, Akal, pp. 5-7.
- SEGOVIA, Ángela (2013). *de paso a la ya tan*. Madrid: ÁRTEse quien pueda.
- (2016). *La curva se volvió barricada*. Segovia: La uña rota.
- (2017). «Espejos de a(i)s(i)lo». PINÉ, Cristian. *Asilo*. Madrid: Ediciones Paralelo: 7-10.
- (2020). *Pusieron debajo de mi mare un magüey*. Segovia: La uña rota.
- TORNÉ, Gonzalo (ed.) (2022). *Millenials. Nueve poetas*. Barcelona: Alba Editorial.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*. Valencia: Pre-Textos.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (2010). *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética del 2000)*. Madrid: Visor.
- VV. AA. (2011). *Poesía ante la incertidumbre*. Madrid: Visor.