

**PABLO GARCÍA CASADO: EN *LAS AFUERAS* DE LA POESÍA**

Jorge Díaz Martínez  
*Investigador independiente*  
jordiamar77@gmail.com

**Resumen:** Este artículo aborda la irrupción de la poesía de Pablo García Casado en el campo literario español de los noventa. Siguiendo a Itamar Even-Zohar y Pierre Bourdieu, este campo se entiende como un sistema relacional en el marco de los polisistemas culturales; por ello, se analizan los modelos escriturales de varios autores desde el punto de vista de su interrelación con el conjunto de tendencias activas en el campo, incluyendo textos de García Casado, Luis García Montero, Raymond Carver, Roger Wolfe, Jaime Gil de Biedma, Ada Salas, Isla Correyero y Violeta C. Rangel. También se tienen en cuenta relaciones de orden supranacional, subrayando, no obstante, las dinámicas que tienen ocasión dentro del propio campo literario español, pues es dentro de este espacio donde se negocian los envites por la consagración que deciden, al cabo, la inclusión de un determinado escritor en un canon histórico de obras y autores.

**Palabras clave:** Teoría de los polisistemas. Campo literario. Literatura española. Poesía. Pablo García Casado.

**Abstract:** This article discusses the emergence of the poetry of Pablo García Casado within the Spanish literary field of the 1990s. Drawing on the theories of Itamar Even-Zohar and Pierre Bourdieu, this field is understood as a relational system within the framework of cultural polysystems. Accordingly, the study analyses the literary models of several authors in terms of their interrelations with the range of active tendencies in the field, including texts by García Casado, Luis García Montero, Raymond Carver, Roger Wolfe, Jaime Gil de Biedma, Ada Salas, Isla Correyero, and Violeta C. Rangel. Supranational relations are also considered; however, particular emphasis is placed on the dynamics unfolding within the Spanish literary field itself, since it is within this space that the struggles for consecration are negotiated — struggles that ultimately determine a writer's inclusion in a historical canon of works and authors.

**Key words:** Polysystem Theory. Literary Field. Spanish Literature. Poetry. Pablo García Casado.

<https://doi.org/10.17846/phi.III.1.2026.1351>

### 1. Pablo García Casado: la ruptura de los márgenes

En 1996 Pablo García Casado era un joven poeta prácticamente desconocido fuera de Córdoba. Por entonces sólo había publicado un pequeño cuadernito: *El poema de Jane*. En aquella época de cartas de papel y fotocopias, los inéditos de García Casado habían llegado a manos de Roger Wolfe, el principal representante del *realismo sucio*<sup>1</sup> en España, quien decidió sacarlos a la luz en una colección que dirigía para el Ateneo Obrero de Gijón. En dicha colección habían aparecido algunas de las primeras publicaciones de autores *rebeldes* y *alternativos* como Karmelo C. Iribarren, Roxana Popelka y David González, entre cuyos renglones contestatarios los poemas de García Casado fueron bien acogidos<sup>2</sup>. El cuadernito se abría con una cita de Raymond Carver (“Por mi parte, yo la enseñé a beber”) y constaba tan sólo de quince breves composiciones. *El poema de Jane* no pasó desapercibido en los círculos literarios cordobeses, causando cierto revuelo entre unos lectores acostumbrados a versos más amables; pero no se trataba del desplante malditista del dandi o el bohemio que transgrede los prejuicios de una sociedad hipócrita; aunque también hubiera una carga de crítica social en sus poemas, estos no pretendían *epatar a la burguesía* –algo bastante difícil en los noventa–, sino romper con otro tipo de convencionalismos más específicamente literarios, esas reglas de etiqueta –o *habitus de estilo*–, vigentes y fructíferas para ciertos *centros de producción*, para ciertas escuelas de escritura cuyos textos se amoldaban especialmente bien a la sensibilidad acomodada de una clase media en alza. En efecto, la hegemonía en el *campo de la poesía* española de los noventa la ostentaba la llamada *poesía de la experiencia*, que algunos críticos habían definido como *figurativa* (véase García Martín: 1992) y cuya pincelada era de tipo *realista*: “poesía que habla desde la cotidianidad, desde un tono lingüístico que no busca lo excepcional, desde la voz de un poeta que se siente un ciudadano común” (de Villena, 1997: 10). Ciertamente, la *poesía de la experiencia* empleaba un tono coloquial –sobre todo en comparación con la de sus predecesores, *los novísimos*–, pero, al mismo tiempo, clasicista, por lo garcilasiano de sus endecasílabos y lo edulcorado de sus imágenes. Sobre su primacía sobre el mercado, prolongada varias décadas, Vicente Luis Mora ha señalado: “hablaré para entendernos de un pensamiento normalizado, que tiene encantados a editores, gestores culturales, responsables públicos, reseñistas literarios y no pocos escritores, por el cual sólo vale lo que vende, sólo se lee lo legible, sólo se publicita lo vendible y sólo se alaba lo que se entiende” (Mora, 2006: 89). Simplificando tal vez en demasía, digamos que esta *poesía de la normalidad* –como la llamó Vicente Luis Mora– declaraba en versos elegantes los sentimientos comunes de un ciudadano *normal*. En cambio, los poemas de García Casado –y de ahí la sacudida que provocaron– transcribían de forma hiperrealista el idiolecto de unos personajes que mostraban las costuras de una intimidad señalizada por el utilitarismo y la precariedad.

La escritura de García Casado no encajaba en ninguno de los puestos del mercadillo poético del momento, el cual se caracterizaba –sobre todo a nivel local– por el enfrentamiento caricaturesco entre una *poesía de la experiencia* que ocupaba la posición central en el *sistema* y una *poesía de la diferencia* que ocupaba la posición periférica. La *poesía de la experiencia* –heredera, en cierto modo, de *La otra sentimentalidad* granadina, pero elevada enseguida a

---

<sup>1</sup> Sin entrar en la polémica sobre la adecuación de una etiqueta ya vaga en sus orígenes, tanto en el mercado español como en el estadounidense. A pesar de que la mayoría de los autores agrupados bajo el sello de *realismo sucio* hayan rechazado en alguna ocasión esta denominación de origen –empezando por el propio Carver– lo cierto es que su uso se ha generalizado –salvo excepciones– tanto en la crítica historiográfica como en las presentaciones comerciales con las que se promocionan tales obras. Lo empleo aquí en ese sentido comúnmente aceptado.

<sup>2</sup> La colección editada por el Ateneo Obrero de Gijón se llamaba *Máquina de Sueños* y publicaba un par de números al año.

tendencia de ámbito nacional— había logrado tras la *transición democrática española*, sumándose a la oleada de cambios que entonces se produjeron, desbancar al grupo de *los novísimos* como corriente canónica de la poesía española de los ochenta, consolidándose en dicha posición durante los noventa, para lo cual contaba con un nutrido cuerpo de paratextos teóricos que la dotaban de legitimidad y cohesión, además de —en muchos casos— su compromiso público con los partidos de izquierda que a menudo gobernaban las instituciones. La *poesía de la diferencia*, en cambio, estaba formada por una amalgama de rapsodas alérgicos a la anterior, relegados a los márgenes del sistema, pero cuyas diatribas habían encontrado eco en algunos medios, entre ellos, el suplemento cultural del *Diario Córdoba*, *Cuadernos del Sur*, que por entonces dirigía uno de sus adeptos<sup>3</sup>. Los autores de *la experiencia* practicaban, en principio, una escritura de corte realista, meditativa y sentimental, sin estridencias, basada en la plantilla métrica de la *silva*, a veces cancioneril, los versos blancos de tono coloquial, cierto aire bohemio, urbano y trasnochado, rechazando aquellas marcas de estilo que habían caracterizado a la promoción anterior —el grupo de *los novísimos*—, tales como las figuras fantásticas, los versos exaltados, el exceso de culturalismo *pop* contemporáneo, una melancolía cuasi decadentista y el versículo largo sin encorsetar. A este respecto, hay que citar siempre la excelente descripción de la *norma* desplegada por Vicente Luis Mora en su ensayo *Singularidades* (véase Mora, 2006: 47-54), donde enumera todos los *repertoremas* proscritos de la estética experiencial. Por otra parte, bajo el marchamo de *poesía de la diferencia* se aglutinaban toda una serie de poetas dispares, mayormente epigonales, a veces experimentales, con frecuencia barroquizantes, sin un programa en común más allá de su ánimo de oponerse a la *poesía de la experiencia* y, sobre todo, a su *posición central* en el sistema, con las obvias ventajas socioeconómicas asociadas a ello. Básicamente, los poetas *de la diferencia* les reprochaban a los *de la experiencia* precisamente aquello que estos enarbolaban como bandera, es decir, una poesía de puertas a la calle —“Una musa vestida con vaqueros”, había escrito Luis García Montero (1996: 69)—, cotidiana y sin ínfulas de grandiosidad; mientras que, por el contrario, los vates *de la diferencia*, pese a su heterogeneidad, propugnaban, grosso modo, una lírica que no obliterara del todo una cierta noción de transcendencia o de espiritualidad, aunque fuera la de la física cuántica.

Este era, a grandes rasgos, el menú nacional del que escapaba García Casado cuando buscaba sus referentes literarios en otra tradición; concretamente, la del *dirty realism* estadounidense, tal y como adelantaba con esa cita de Carver. No obstante, reducir el estado del campo poético español de los noventa al encontronazo paradigmático entre dos proposiciones antitéticas de versificadores es una burda simplificación que he ofrecido sólo a efectos introductorios. La realidad era mucho más compleja y, a la postre, aquella competición propagandística resultaría de escaso interés para la historiografía literaria del siglo XX español. Sin embargo, los años de formación y primeras publicaciones de García Casado coincidieron en el tiempo y también en el espacio con los momentos álgidos de dicha guerra mediática en una Córdoba en la que confluían tendencias de todo tipo, resultando en un continuo debate en paralelo a las muchas actividades literarias que por entonces tenían lugar en la ciudad, generándose así un auténtico caldo de cultivo de poetas del que, andando el tiempo, emergerían varias figuras destacadas a nivel nacional, siendo García Casado el primero de su hornada en adquirir dicha proyección.

En esa Córdoba de los años noventa, una ciudad pequeña de provincias, alejada de las urbes donde se movían los hilos de las letras, pero en plena ebullición de jóvenes escritores que intentaban hacerse un hueco en el concurrido panorama nacional —un territorio en disputa

---

<sup>3</sup> Antonio Rodríguez Jiménez, director de *Cuadernos del Sur* durante los ochenta y los noventa y uno de los principales impulsores de la *poesía de la diferencia*.

y continuamente agitado por la confrontación y la polémica entre bandas rivales de poetas— es donde va a fraguarse, entre ciclos de recitales y talleres de escritura, la poesía innovadora de García Casado, una poética al margen, diseñada desde la frialdad de su escritorio con el firme propósito de diferenciarse de los demás y aportar una nueva perspectiva.

Yo leía a Vallejo y quería ser él. Yo me cambiaba con muchísimos escritores. Quería ser Juan Larrea; quería ser Federico García Lorca. Quería ser todos aquellos que se atrevían a abrir campos. Esos son los escritores que me interesan: los que están en ciertos límites del significado, los que intentan atraer hacia la poesía territorios que no le pertenecen. Yo quería ser esos escritores que querían construir algo importante (García Casado, 2015b).

Frente a la homogeneidad de imitadores de *la experiencia* y la heterogeneidad de voces que se les oponía, *El poema de Jane* era una apuesta arriesgada y rompedora, no sólo por la dureza de su estilo y el ambiente de extrarradio de sus versos, sino, sobre todo, porque el *yo lírico* que habitaba en sus poemas no se parecía en nada al yo de su autor. García Casado se desmarcaba así de la *línea de defensa autoexpresiva*, escapándose del texto permanentemente anclado en la subjetividad del escritor. *El poema de Jane* no sólo tenía como protagonista a una mujer, sino que estaba enunciado por una voz de mujer. En lugar del acostumbrado discurso del poeta compungido que exhibe, reflexiona o reconstruye su experiencia interior, la toma de postura de García Casado ante la página en blanco era más parecida a la del novelista, el dramaturgo o el guionista que diseña una escena, un tipo de narrador y unos diálogos. Ese cambio de postura en el rol del autor tomaba hasta cierto punto por sorpresa al *horizonte de expectativas* de la lírica.

Si excluimos las formas tradicionales de poesía popular, siempre apegadas al canto y a la dramatización, donde los personajes declaman *en persona* sus cuitas, para la tradición literaria moderna y especialmente a partir del Romanticismo el discurso poético dimana del vozarrón de un *yo* estrechamente ligado al del autor, incluso cuando esa ligazón sea sólo una impostura, es decir, la mera reproducción de un *modelo escritural*. Desde la antigüedad clásica —y obviando las excepciones— el género lírico se ha caracterizado siempre por ser —y hoy más que nunca, en términos cuantitativos— el medio más adecuado para la *función expresiva o emotiva* del lenguaje, por lo que la mayoría de sus discursos se encuentran enunciados desde una identidad declarada o tácitamente autoral, aun cuando dicha enunciación sea sólo una convención; y normalmente no es *sólo* una convención. Al publicar *El poema de Jane*, García Casado contrariaba ese habitus semiósico, violentando la frontera entre los géneros y poniendo en el tapete la cuestión de la ficcionalidad de la poesía.

Además del trasfondo poético que implicaba dicho cambio de postura en el rol del autor, la factura de los versos de García Casado también resultaba chocante para el público. A este respecto, me permito introducir una anécdota personal, que espero resulte ilustrativa: durante mi primer año de universidad tuve ocasión de hacerme con un ejemplar de *El poema de Jane*. Fue tal el entusiasmo que me causó su lectura que, no sin ánimo científico, una noche decidí llevármelo conmigo de botellón —al cuadernito—. Quería comprobar si el realismo de sus escenas, la crudeza de su lenguaje y esa falta absoluta de cursilería conseguían despertar en mis amigos la misma admiración que su lectura había provocado en mí. Así pues, cuando llegó el momento oportuno, les leí a mis amigos borrachos varios de sus poemas, obteniendo por respuesta sus reacciones anodinas. No sin sorna, alguno me preguntaba: “¿Eso es una poesía?”. El problema no era que a mis amigos no les interesara demasiado la poesía, sino que la *extrañeza* que les causaban esas composiciones les impedía asociarlas con el género engolado y sentimental con el que normalmente la identificaban. Ellos podían disfrutar del lirismo soez de *Extremoduro*, pero aquello era otra cosa: carecía de los recursos formales tradicionales —

como el metro y la rima— con los que mis amigos hubieran reconocido cualquier texto poético, por muy deslenguado que fuera. Poco tiempo después, una nueva editorial, DVD ediciones, publicó *Las afueras*, el primer libro de García Casado, con el que obtuvo el I Premio Ojo Crítico RNE, quedando además finalista del Nacional de Poesía de ese año, algo excepcional para una *opera prima*<sup>4</sup>. El éxito de *Las afueras* desató entre lectores y crítica una amplia admiración, pero también cierto rechazo nada sorprendente, e incluso algunos autores de renombre se negaron a aceptar —como mis colegas de botellón— que *aquello* fuera poesía<sup>5</sup>.

García Casado no había cumplido los veinticinco años y ya estaba alterando las reglas de la lírica; y obteniendo reconocimiento institucional por ello. *Las afueras* no se adscribía a ninguna de las corrientes de la poesía española del siglo XX: no hacía uso del versículo libre de las *vanguardias históricas*, ni de las estrofas canónicas de la *poesía arraigada*, ni de las imágenes insomnes de la *poesía desarraigada*, ni del esteticismo escondido del *grupo Cántico*, ni del *existencialismo social* de los cincuenta, ni del culturalismo cinéfilo de *los novísimos*, ni del coloquialismo calculado de *la experiencia*, ni era *canción protesta*, ni era *poesía visual*, *conceptual* o *performativa*. En definitiva, a lo que más se parecía la obra de García Casado era —efectivamente— al *realismo sucio* de Carver y Bukowski —o a su versión ibérica, en Roger Wolfe y otros—, pero tampoco era eso. Y no lo era, no sólo por la composición *minimalista* y metódica de sus versos, sino, sobre todo, por una diferencia fundamental: el abandono del *yo romántico* como lugar de enunciación. De hecho, esa voz femenina que leíamos en *El poema de Jane* era sólo una más del coro polifónico que hablaba en *Las afueras*, lo que unido al empleo de puntos de vista insólitos ponía de relieve la ficcionalidad de su escritura. Esa precisa combinación de aspectos —que desglosaremos a continuación— contravenía las convenciones de la lírica, invirtiendo lo que se esperaba de un poema —y de un poeta— y suponiendo un verdadero hito para las letras hispánicas de los noventa, ya en las postrimerías de un siglo que expiraba.

La voluntad de García Casado de no pisar los caminos trillados por las generaciones anteriores le obligaba a inventarse una nueva fórmula. Para empezar, le obligaba a creer que ello era posible. Puede parecer trivial, pero en los años noventa el solo hecho de pensar que era posible escribir *algo nuevo* significaba enfrentarse a un estado de opinión generalizado según el cual en poesía ya estaba *todo dicho* y la única forma digna —o siquiera posible— de escribir era la del respeto por *la tradición* y —consecuentemente— la de la *imitación* de los maestros. Tales admoniciones no sólo se repetían en los cenáculos donde se adoctrinaba a los jóvenes escritores, sino que se predicaban como preceptos escolásticos en los textos programáticos de la *normalidad* —artículos periodísticos, presentaciones y prólogos de libros— funcionando, merced a una tupida red de críticos y antólogos, prácticamente como un aparato poético-ideológico. La aspiración a la originalidad —o la mera idea de su existencia— era tachada de *romántica e ingenua*. Léase en clave irónica la subsiguiente cita de Vicente Luis Mora al respecto:

---

<sup>4</sup> Algo similar había acontecido con uno de los primeros poemarios de Roger Wolfe, *Días perdidos en los transportes públicos* (1992b), finalista del Premio de la Crítica, a un solo voto del ganador, según recoge Juan Miguel López Merino (2005).

<sup>5</sup> Aunque no siempre vertieran su repulsa por escrito. La gran mayoría de las reseñas publicadas sobre *Las afueras* fueron elogiosas, especialmente tras su obtención del Premio Ojo Crítico RNE. No sucedía tanto así en las declaraciones orales y privadas, donde podían verse las opiniones más despectivas sin riesgo de señalarse. Un indicio del rechazo hacia la poética de García Casado en un campo dominado, en gran medida, a través del *sistema de premios literarios* por los autores de *la experiencia* es el hecho de que *Las afueras*, pese a su contrastada calidad, no obtuviera ningún premio de los muchos a los que se presentó mientras estuvo inédito. Volveré sobre algunas de estas cuestiones en el último epígrafe.

Una vez publicado el libro, hay que adoptar una mueca de humilde resignación y declarar que se ha hecho lo que se ha podido, que no es un poemario ambicioso, que para nada intenta hacer algo nuevo u original, porque esos conceptos son tan caducos como la vanguardia que los generó, y negar toda trascendencia a la publicación (Mora, 2006: 52).

El ensayo *Poesía y poder* (Alicia Bajo Cero, 1997)<sup>6</sup> abunda profusamente en tal estado crítico, especialmente beligerante durante los noventa, dirigido a socavar cualquier discrepancia estética, ya fuera la de *los novísimos*, la del *neosurrealismo*, la de la *poesía del silencio* o cualquiera otra, defendiendo por contra y por encima de todo una escritura de *línea clara* e inteligible, donde la única forma válida de originalidad fuera la de la *imitatio* clásica. El ensayo aporta numerosos testimonios en este sentido, sin obviar la dimensión sociopolítica de los paratextos que cita y disecciona en su escrutinio. Según Araceli Iravedra (2007: 120), al colectivo Alicia Bajo Cero le corresponde “el análisis más sistemático y virulento de la poética experiencial”. Pues bien, desvinculándose de dicha opinión generalizada, García Casado quiso ser *original* y, si bien se *inspiró* en el *realismo sucio* estadounidense, no copió directamente su modelo, sino que lo transformó en *algo nuevo*, en un nuevo engranaje, en un *nuevo modelo*. El resultado fueron unos textos cuya efectividad repercutía indefectiblemente en el lector. Tras su éxito, su propuesta supuso –para malestar de tantos– una alternativa válida al resto de *corrientes activas* en el campo de fuerzas de la poesía española de los noventa. Así pues, para facilitar un entendimiento, desde una lógica relacional, de la especificidad del modelo puesto en circulación por García Casado en el mercado editorial con –y desde– *Las afueras* se hace necesario contrastarlo, al menos, con las principales tendencias presentes en el campo de la poesía española de los noventa.

## 2. Tendencias activas en el campo de la poesía española de los 90

Uno está tentado de bocetar, al estilo de Bourdieu, los gradientes de *consagración específica* vs. *rentabilidad comercial* de cada uno de los subcampos, asumiendo que dichas abstracciones no alcanzarían siquiera a reflejar toda la pluralidad de casos en un plano sincrónico del campo. Dicha tarea supera con creces el alcance del presente estudio. Me limito aquí, retomando algunas nociones básicas de Itamar Even-Zohar, a un listado representativo de las principales tendencias *activas* en el campo de la poesía española de los noventa, es decir, aquellas que reproducían modelos del *repertorio activo*, por contraposición al *repertorio pasivo*, referido a los modelos históricos que no gozaban de continuidad –o muy residual– por parte de los escritores vivos. En cuanto a la distinción entre *centro* y *periferia*, me refiero a la oposición entre un modelo de imitación y *consumo* mayoritario –es decir, *reproducción* por parte de los escritores vivos y consumo por parte del público lector–, frente al resto de modelos presentes en el campo, por más que algunos de estos puedan haber *ocupado* el centro del sistema en etapas anteriores, como el de *los novísimos* durante los setenta. La condición de centralidad no implica en ningún caso un juicio de valor estético o ideológico frente al resto de modelos y tendencias, sólo indica que el control de las instituciones literarias y la hegemonía sobre el mercado recaía sobre un grupo concreto de escritores asociados a cierto repertorio.

En muchas ocasiones, el centro de un sistema le corresponde al grupo de *productores primarios*<sup>7</sup> del *modelo del repertorio central canonizado*, acompañados tanto por sus

<sup>6</sup> La primera edición, actualmente inencontrable, de este ensayo firmado por el colectivo anónimo Alicia Bajo Cero fue publicada en 1997 por la Unión de Escritores del País Valenciano. La obra ha sido reeditada en 2019, con un cuidado prólogo de Raúl Molina Gil, por la editorial La Oveja Roja.

<sup>7</sup> No está claro –en parte, por su propio carácter classicista– quiénes son los verdaderos *productores primarios* del modelo del repertorio que asociamos a la *poesía de la experiencia*. La misma denominación “poesía de la experiencia” proviene de Jaime Gil Biedma, miembro de la generación de los 50, quien a su vez la recogió del

antecedentes activos en el campo como por sus continuadores más cercanos. En cuanto a la poesía española de la última década del siglo pasado, hay un amplio consenso por parte de la crítica en considerar a la *poesía de la experiencia* como la tendencia predominante. Puede consultarse, a este respecto, el ensayo-antología de Araceli Iravedra *Poesía de la experiencia* (2007), donde se recogen abundantes testimonios en este sentido –véase: “Hacia la constitución de un nuevo paradigma” (Iravedra, 2007: 9). Por lo tanto, en dicha posición central habría que situar a los autores intelectuales del círculo de *La otra sentimentalidad* granadina, empezando por Juan Carlos Rodríguez, Ángeles Mora, Álvaro Salvador, Javier Egea<sup>8</sup> y Luis García Montero, así como a un conjunto más amplio, pero todavía reducido, de poetas vinculados por lazos de amistad, afinidad estética e ideológica o por la simple complicidad en la negociación del capital simbólico asociado a los procesos de canonización (por ejemplo, formando parte de jurados literarios o elaborando antologías). Aquí cabe mencionar a Benjamín Prado, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Vicente Gallego, Antonio Jiménez Millán, Jon Juaristi e incluso a Joaquín Sabina, entre otros, y también, aunque pertenezcan por edad a una generación anterior, a Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena. Junto a ellos, sus maestros literarios, función que para los poetas *de la experiencia* desempeñaban los autores de la *generación de los 50*, de los cuales un grupo significativo seguía activo en el campo durante los noventa: José Agustín Goytisolo<sup>9</sup>, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald y Francisco Brines. A continuación, y en diferentes grados de centralidad, las sucesivas generaciones de *productores secundarios* que se iban sumando a la corriente experiencial. De los nacidos en los sesenta, cabe mencionar a Álvaro García, Luis Muñoz, Amalia Bautista, Juan Antonio González Iglesias, Inmaculada Mengíbar, José Antonio Mesa Toré, Almudena Guzmán, Eduardo García, Lorenzo Oliván y José Luis Piquero, entre otros.

En cuanto a la periferia, esta estaba compuesta por una gran variedad de subcampos, cada uno con sus propios *circuitos de distribución*, tales como revistas, locales emblemáticos y colecciones de referencia, aunque siempre entrelazados entre sí. Por orden cronológico:

– Autores de la *generación del 36* o *primera generación de posguerra*: José Antonio Muñoz Rojas, José Hierro, Elena Martín Vivaldi<sup>10</sup>, Gloria Fuertes<sup>11</sup> y Carlos Edmundo de Ory. Todos ellos publicando y recibiendo reconocimientos del más alto nivel durante los noventa.

– Autores vivos del *grupo Cántico*: Pablo García Baena, Julio Aumente, Ginés Liébana y Vicente Núñez. Todos ellos con obra publicada durante los noventa y con reconocimientos institucionales en las décadas circundantes.

– *Poetas de los 50* alternativos a la línea canónica realista o que hubieran obtenido reconocimiento con posterioridad, tales como Carlos Bousoño, Luis Feria<sup>12</sup>, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, Rafael Guillén, Mariluz Escribano y Joan Margarit, entre otros.

– *Los novísimos* y sus continuadores. Todos los incluidos en la antología inaugural de José María Castellet (1970) seguían publicando durante los noventa: Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente

---

crítico neoyorquino Robert Langbaum, quien la empleaba en su análisis histórico de la poesía anglosajona. Para el propósito del presente artículo, considero como *productores primarios del modelo del repertorio central canonizado* al grupo de escritores que, tanto en sus obras de creación como en sus textos metaliterarios, proponen y defienden, a partir de la transición democrática y especialmente durante los ochenta y los noventa, unas determinadas concepciones y preceptos que constituyen la base (la poética) de lo que hoy conocemos, en el marco de la literatura española de finales del siglo XX y principios del XXI, como *poesía de la experiencia*.

<sup>8</sup> Hasta el 30 de julio de 1999.

<sup>9</sup> Hasta el 19 de marzo de 1999.

<sup>10</sup> Hasta el 12 de marzo de 1998.

<sup>11</sup> Hasta el 27 de noviembre de 1998.

<sup>12</sup> Hasta el 15 de febrero de 1998.

Molina Foix, Ana María Moix, Guillermo Carnero y Leopoldo María Panero. Además, su estética había generado un amplísimo número de *productores secundarios* y versificadores afines, algunos de notable éxito: Juan Luis Panero, Jaime Siles, Antonio Carvajal y Antonio Colinas, entre otros. A esta segunda hornada pertenecen Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena, que luego virarían hacia posiciones experienciales.

– *Poetas de los 70* alternativos a la línea novísima. Pueden servir de referencia las antologías: *Poetas de los 70* (Palomero, 1983) y *Degeneración del 70* (Gálvez, 1978). Cabe mencionar a Andrés Sánchez Robayna, Pureza Canelo, Jenaro Talens, Clara Janés, Francisco Ferrer Lerín, Ramón Buenaventura, Rafael de Cózar, Justo Navarro, Rafael Álvarez Merlo, Juana Castro, José Luis Amaro y Francisco Gálvez, entre otros.

– *Poetas de los 80* alternativos a la línea canónica experiencial, destacando los subcampos de la *poesía del silencio*, la *poesía de la diferencia*, la *poesía de la conciencia crítica*, el *realismo sucio*, los *productores secundarios* del modelo del repertorio de los *novísimos* que empezaran a publicar durante los ochenta y, por añadidura, un grupo considerable de *poetas isla*, tales como Ana Rosetti, Jesús Aguado, Chantal Maillard, Juan Carlos Mestre, Amalia Iglesias y Manuel Moya. También en esta década se cultivaron códigos mixtos como la *poesía conceptual*, la *poesía escénica* –o *polipoesía*– y la *poesía visual*. La *poesía del silencio* continuaba, de alguna manera, la línea estética de José Ángel Valente y Andrés Sánchez Robayna, siendo Ada Salas su figura más destacada. La *poesía de la diferencia* tuvo su estandarte más visible en la antología *Elogio de la diferencia* (Rodríguez Jiménez, 1997), que incluía a Rafael Guillén, Carlos Clementson, Eduardo Scala, Juana Castro, Ricardo Bellsever, Antonio Enrique, Sergio Gaspar, María Antonia Ortega, Concha García, Fernando de Villena, Alejandro López Andrada, Aurora Luque e incluso a Blanca Andreu, entre otros. Dentro del *realismo sucio* sobresalían Roger Wolfe, David González, Karmelo C. Iribarren y, según la crítica del momento, el propio García Casado. La *poesía de la conciencia crítica* (García Teresa: 2013) era un grupo heterogéneo cuya piedra angular recaía en la denuncia social; dentro de este subcampo tuvieron gran importancia los encuentros onubenses *Voces del extremo* –que llegan hasta la actualidad–, coordinados por Antonio Orihuela, la figura de Uberto Stábile, fundador de la –ya desaparecida– Unión de Escritores del País Valenciano, así como los poetas Eladio Orta, Jorge Riechmann, Belén Reyes, Isabel Pérez Montalbán, Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón y Mercedes Cebrián, entre otros.

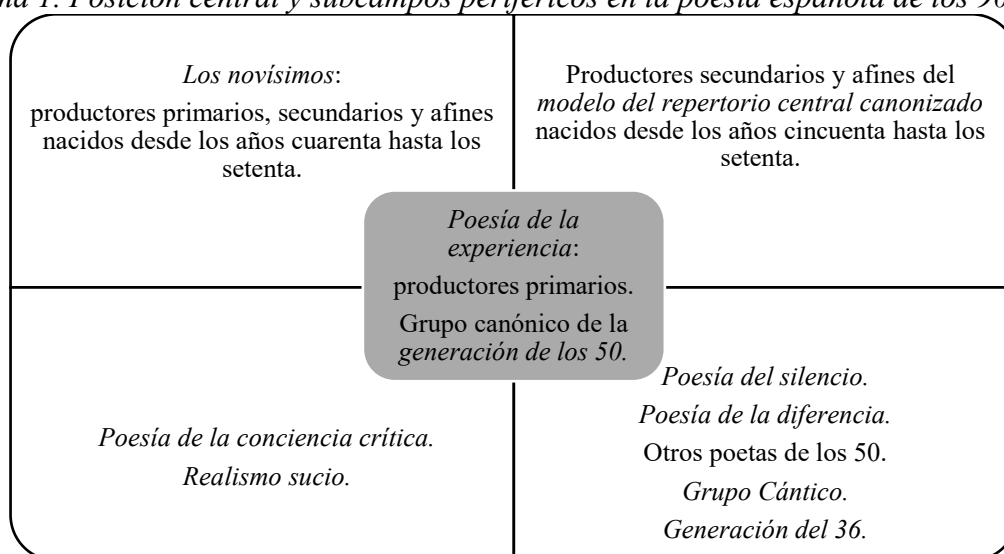
– *Productores secundarios del modelo del repertorio central canonizado* que, no habiendo alcanzado suficiente reconocimiento, quedarán rezagados en los márgenes del sistema y en cierta competencia con los jóvenes continuadores de la línea experiencial que ya empezaban a publicar sus primeras obras durante los noventa, es decir, los nacidos en los setenta. De esta última hornada, habían alcanzado ya cierta relevancia durante los noventa: Ana Merino, Juan Carlos Abril, Rafael Espejo, Martín López Vega, Carlos Pardo, Juan Antonio Bernier, Andrés Neuman y Carmen Jodra Davó, entre otros.

– *Poetas de los 90* alternativos a la estética central. Por ejemplo, los incluidos por Isla Correyero en su antología *Feroces* (Correyero: 1998), como María Eloy-García, Juan Carlos Reche, Miriam Reyes, Alberto Tesán o Jesús Urceloy, entre otros. Además, por supuesto, de muchos otros autores sobresalientes, cada uno con sus propias coordenadas, tales como Vicente Luis Mora, Abraham Gragera y José Luis Rey, entre otros.

Tal y como mencionaba previamente, esta imagen (Esquema 1) refleja las nociones de *centro* y *periferia* entendidas como la oposición entre un modelo de imitación y consumo mayoritario y el resto de tendencias activas en el campo. Se asume que dicha hegemonía tiene ocasión –sobre todo, en la actualidad–, más que por un devenir espontáneo de la cultura, por el dominio buscado de un grupo de escritores y agentes culturales sobre las instituciones y el

mercado. Esta perspectiva, sin duda, privilegia el papel de los repertorios por encima del de los autores individuales, si bien, es posible observar la disyuntiva desde otros puntos de vista. Por ejemplo, es igualmente posible entender que el centro del sistema está integrado por los principales representantes de cada uno de los subcampos, de forma parecida a como un parlamento está formado por los principales representantes de cada opción política. También puede pensarse que aquellos escritores que han ocupado el centro del sistema en alguna etapa, aunque pasen de moda, no acaban de abandonarlo nunca del todo, pues sus obras siguen formando parte del *canon histórico central*, aunque la historia demuestra que dicha centralidad en ocasiones se olvida fácilmente. En todo caso, la imagen propuesta es sólo un esquema orientativo de un momento sincrónico del campo cuya complejidad es susceptible de representarse desde otros muchos puntos de vista.

Esquema 1. Posición central y subcampos periféricos en la poesía española de los 90



### 3. Poemas de los noventa

Dado que el valor relativo de cualquier modelo artístico-textual viene marcado por su relación con el resto de modelos activos –o incluso inactivos– en el sistema-campo, para entender la novedad específica del artefacto explosivo lanzado por García Casado al mercado editorial se hace necesario contrastarlo, al menos, con las principales corrientes activas en el campo de la poesía española de los noventa. Ya que no es posible dar cuenta de todas, me limito aquí a una breve selección. Los siguientes poemas fueron publicados en España con anterioridad a 1996 por reconocidos autores de sus respectivas escuelas, sirviendo por lo tanto de modelos de referencia –ya sea de imitación o de rechazo– tanto para los *consumidores* como para los aprendices de poeta. Se presentan siguiendo un criterio algo impreciso: *poéticas realistas vs. otras poéticas*. Por más que la propia etiqueta de *realista* sea en sí misma discutible, sirve aquí para orientarnos en las aguas revueltas de la poesía española de los noventa.

#### 3.1. Poéticas realistas

Se ofrece un comentario crítico de textos pertenecientes a algunos de los escritores más representativos dentro de las *poéticas realistas*. Siendo el objeto del presente estudio la emergencia en el campo literario español de los noventa de la poesía de García Casado, cuyo carácter es decididamente *realista*, al análisis de este grupo se dedica más espacio que al de su

contraparte *no-realista*. Para el caso que nos ocupa, las vertientes realistas más pertinentes se corresponden, por un lado, con la tendencia hegemónica, la *poesía de la experiencia*, y por otro, con el denominado *realismo sucio*. En todo caso, las restricciones de espacio limitan esta selección a un mínimo de nombres y poemas representativos.

### 3.1.1. Luis García Montero y la ficcionalización del sujeto

Sin duda, “Garcilaso 1991” es uno de los poemas más icónicos de Luis García Montero, probablemente el autor más emblemático, a día de hoy, de la *poesía de la experiencia*. Aparece incluido en su libro *Habitaciones separadas*, por el que obtuvo el Premio Loewe de Poesía en 1994.

GARCILASO 1991

*Mi alma os ha cortado a su medida,*  
dice ahora el poema,  
con palabras que fueron escritas en un tiempo  
de amores cortesanos.  
Y en esta habitación del siglo XX,  
muy a finales ya,  
preparando la clase de mañana,  
regresan las palabras sin rumor de caballos,  
sin vestidos de corte,  
sin palacios.  
Junto a Bagdad herido por el fuego,  
mi alma te ha cortado a su medida.

Todo cesa de pronto y te imagino  
en la ciudad, tu coche, tus vaqueros,  
la ley de tus edades,  
y tengo miedo de quererte en falso,  
porque no sé vivir sino en la apuesta,  
abrasado por llamas que arden sin quemarnos  
y que son realidad,  
aunque los ojos miren la distancia  
en los televisores.

A través de los siglos,  
saltando por encima de todas las catástrofes,  
por encima de títulos y fechas,  
las palabras retornan al mundo de los vivos,  
preguntan por su casa.

Ya sé que no es eterna la poesía,  
pero sabe cambiar junto a nosotros,  
aparecer vestida con vaqueros,  
apoyarse en el hombre que se inventa un amor  
y que sufre de amor  
cuando está solo.

(García Montero, 1994: 48)

El poema exhibe, de primeras, algunas de las características distintivas de la *poesía de la experiencia*: los versos blancos sostenidos por el módulo rítmico del endecasílabo, el tono aparentemente coloquial, con referencias, por ende, a la actualidad del momento –la I Guerra del Golfo– y a la vida ordinaria del *yo lírico*: un profesor que prepara su “clase de mañana” sobre Garcilaso mientras ve en la televisión las noticias y piensa en la mujer de la que se está

enamorando en la distancia: “abrasado por llamas que arden sin quemarnos”. Sin embargo, bajo su aparente sencillez enunciativa se solapan varias capas de lectura. Merece la pena comentar, aunque sea someramente, algunos aspectos.

La famosa cita de Garcilaso, “*Mi alma os ha cortado a su medida*”, de su “Soneto V”, no es en absoluto casual, ni se limita a homenajear al introductor de la métrica endecasilábica al castellano, a cuya tradición se adhiere este poema cumpliendo a rajatabla su regla cortesana –no cabe aquí su comentario métrico, que resultaría sin duda de interés–, sino que anuncia las claves ideológicas que se ponen en juego a lo largo del texto, empezando por la idea del amor como una *construcción*, ya sea ésta del *alma* medieval que corta “a su medida” o del *sujeto lírico* “que se inventa un amor”. Hay que tener en cuenta que tanto el alma medieval como el sujeto moderno, de acuerdo a la doctrina althusseriana que García Montero hereda de su profesor, el catedrático de la Universidad de Granada Juan Carlos Rodríguez, no serían otra cosa que constructos históricos, en lugar de esencias preexistentes y eternas. De igual modo, la poesía –y, en suma, toda la literatura– también se entiende sólo como una “segregación” histórica de la *matriz ideológica* interpuesta por las relaciones económicas que la sustentan. Por eso, García Montero escribe: “ya sé que no es eterna la poesía”. En efecto, todo el poema puede leerse como una respuesta al materialismo histórico de su maestro y mentor de *La otra sentimentalidad*, Juan Carlos Rodríguez, cuya filosofía de base es el *marxismo estructuralista* de Althusser:

Si la lógica interna de una matriz es la única verdadera determinación de todos los tipos de discurso que tal matriz segrega, incluidos los literarios, ha de ser esa “lógica histórica” la que en última instancia deberemos tener esencialmente en cuenta a la hora de enfrentarnos a cualquiera de “sus” producciones.

[...]

Se trata, pues, en última instancia de conocer la matriz ideológica inconsciente (producida, pues, siempre por una “*formación social*” histórica asimismo específica) que segrega la lógica interna que rige al texto, que determina su configuración, su sentido global y la significación concreta de cada uno de los elementos que entran a formar parte de tal articulación estructural (Rodríguez, 1974: 15, 182).

Si, como bien dice Juan Carlos Rodríguez, la “verdadera determinación de todos los tipos de discurso” es su matriz ideológica, la interpretación de este poema ha de hacerse asimismo desde su matriz ideológica, es decir, la lógica althusseriana que Juan Carlos Rodríguez aplica al análisis histórico de la literatura y que su discípulo García Montero había estudiado, asimilado e incorporado tanto a su obra poética como a sus paratextos críticos. De hecho, en *Teoría e historia de la producción ideológica* (Rodríguez, 1974), Garcilaso es una figura clave para su análisis de la dialéctica entre la matriz ideológica animista –feudal– y las relaciones burguesas que se van imponiendo. Así pues, en la formulación de García Montero, el *alma* de Garcilaso se contrapone al *sujeto lírico* que habla en el poema. Ambas instancias remiten, según su pensamiento –según su *matriz ideológica*–, a estadios productivos e ideológicos distintos: el medievo y la Era Moderna, cuyo léxico, sin embargo, se cruza en la lectura de los textos: “regresan las palabras sin rumor de caballos”, pues lo que se transmite, en principio, sería exclusivamente la *materialidad física* de un *lenguaje descontextualizado*: “sin vestidos de corte / sin palacios”, pese a lo cual, dichos textos de temática amorosa –las palabras *impresas* de la literatura– “preguntan por su casa” –es decir, la conciencia del sujeto, donde el lenguaje tiene su lugar– y se actualizan, por ejemplo, a través de la continuidad que ejemplifica este poema de la tradición endecasilábica y la temática amorosa, dado que la poesía “sabe cambiar junto a nosotros”, y de ahí el título: “Garcilaso 1991”. Si Garcilaso representa el ideal del poeta-soldado que padece –y perece– de amor (“por vos he de morir y por vos muero”), García Montero representaría, en este caso, a un *poeta pacifista* –como veremos– que, a pesar de los siglos transcurridos, “por encima de títulos y fechas”, también “sufre de amor”.

Por supuesto, el materialismo histórico de *La otra sentimentalidad*, patente en su *manifiesto* (véase García Montero: 1983), estaba en consonancia con el posicionamiento político de un grupo que se fraguó en las postrimerías del Franquismo, a la contra del régimen y con implicación –primero en la clandestinidad– con los partidos de izquierda que se legalizaron tras el deceso del dictador. El poema expresa ese posicionamiento, pues hay una evidente marca política en el sintagma “Bagdad herido”, de acuerdo a la oposición frontal de todos los partidos de izquierda del arco parlamentario y las multitudinarias manifestaciones ciudadanas que entonces se produjeron en contra de la participación de España en aquella I Guerra del Golfo.

El poema da pie a reflexionar sobre otro de los aspectos centrales de la *poética experiencial*. Claramente, para la filosofía althusseriana no existe el *alma*, ni siquiera el *sujeto*, ni otra cosa que no sea la *continuidad biológica de la especie* humana. En resumen: el sujeto, con todos sus sentimientos, se entiende como una construcción de la matriz ideológica burguesa, pues, según explica Juan Carlos Rodríguez, su tipo de producción mercantil-capitalista precisaría, en lugar de la servidumbre agrícola o del sistema esclavista, de *sujetos libres* para malvender su fuerza de trabajo. Esta idea del sujeto como una construcción histórica tiene su paralelo en la idea del *sujeto del poema* como un *ente de ficción*, dimensión que la *poesía de la experiencia* ha explotado hasta la saciedad, convirtiéndola en una de sus tematizaciones más recurrentes, tal y como sucede en este caso, donde las similitudes entre el autor biográfico y el *yo lírico* del texto son notorias: ambos son profesores que imparten clases sobre Garcilaso y que observan en las noticias los mismos hechos históricos. Incluso hay algún guiño a la pareja biográfica del autor, Almudena Grandes, con quien García Montero se casó en 1996 y a quien conoció, precisamente, según ha declarado en varias entrevistas, en 1991 en un acto contra la Guerra de Irak –en total coincidencia con el título del poema–. Así, el verso “la ley de tus edades” parece hacer referencia a la primera novela de Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989), con la que la escritora saltó a la fama. En cualquier caso, de acuerdo con la *poética de la experiencia*, nada de eso importa *demasiado*, pues bajo la textura del poema todo adquiere una misma consistencia ficcional; lo que importaría, más bien, sería su repercusión social, es decir, el funcionamiento del texto como un objeto literario dirigido a un público lector.

La temática amorosa y la forma melódica de sus versos no dejan de ser, al mismo tiempo, una reelaboración de *topoi* literarios, pues “el hombre que se inventa un amor / y que sufre de amor”, además de inventárselo como constructo ideológico del sujeto biográfico que lo sufre, remite a su vez a la queja amorosa de la tradición retórica. ¿Está el poeta empleando su *experiencia* como excusa para escribir un poema que, simultáneamente, le sirva de consuelo –o de cortejo– y que funcione como objeto ideológico? La cuestión de la ficción, como vemos, atraviesa todo el texto hasta sus últimos versos, los cuales reformulan la famosa paradoja de Pessoa, donde el poeta que “finge que es dolor / el dolor que en verdad siente” equivale a “el hombre que se inventa un amor / y que sufre de amor / cuando está solo”.

### 3.1.2. Raymond Carver y la literaturización de la biografía

Dentro del propio campo literario español, las traducciones funcionan, a todos los efectos, como un repertorio más del sistema –sin entrar en consideraciones respecto a la lectura en otras lenguas–, pues no sólo incorporan nuevos modelos para los lectores, sino también *modelos de imitación* para los escritores, a los que influyen en la producción de obras en su lengua materna –como a menudo testimonian en las entrevistas–. Esta idea estaba ya presente en los primeros trabajos de Itamar Even-Zohar:

To say that translated literature maintains a *primary* position is to say that it participates actively in *modeling the center* of the polysystem. In such a situation it is by and large an integral part of innovatory forces, and as such likely to be identified with major events in literary history while these are taking place. This implies in fact that no clear-cut distinction is then maintained between original and translated writings, and that often it is the leading writers (or members of the avant-garde who are about to become leading writers) who produce the most important translations. Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating these new models (Even-Zohar, 1978: 23).

Las palabras de Even-Zohar nos vienen que ni pintadas, pues qué duda cabe de que las “fuerzas innovadoras” de García Casado, en su creación de “new literary models” se *inspiraron* en un modelo tomado de las primeras traducciones de la poesía de Raymond Carver que llegaron al mercado español. Y qué mejor ejemplo, para el caso que nos ocupa, que el poema que García Casado cita en la primera página de *El poema de Jane*. Se trata de “El televisor de Jean”, incluido en *Bajo una luz marina*, traducido por Mariano Antolín Rato y cuya primera edición data de 1990.

#### EL TELEVISOR DE JEAN

Mi vida anda estupendamente  
 estos días. Aunque, ¿quién se atreve a decir  
 que no vuelva a alterarse de nuevo?  
 Esta mañana recordé  
 a una novia que tuve justo después  
 de que mi matrimonio se rompiera.  
 Una chica muy dulce que se llamaba Jean.  
 Al principio, no tenía ni idea  
 de lo malas que son las cosas. Llevó  
 un tiempo. Pero me quería  
 un montón, de todos modos, decía.

Y sé que es cierto.  
 Me dejaba quedarme en su casa  
 donde yo me enteraba de  
 los miserables asuntos de mi vida  
 por teléfono. Me compraba  
 bebida, pero me decía  
 que no era un borracho  
 como los otros.  
 Llenaba cheques  
 y me los dejaba en la almohada  
 cuando iba a trabajar.  
 Me regaló una chaqueta Pendleton  
 aquellas Navidades, la que todavía llevo.  
 Por mi parte, yo la enseñé a beber.  
 Y a quedarse dormida  
 con la ropa puesta.  
 A cómo despertar  
 sollozando en plena noche.  
 Cuando la dejé, pagó dos meses  
 de alquiler. Y me dio su televisor en blanco y negro.

Hablamos por teléfono una vez,  
 meses más tarde. Estaba borracha.  
 Y, claro, yo también estaba borracho.  
 Lo último que me dijo fue:  
 ¿Podría ver mi televisor otra vez?

Miré por la habitación  
como si el televisor pudiera parecer  
de repente en su sitio  
sobre la silla de la cocina. O si no,  
salir del armario  
y manifestarse por sí mismo. Pero aquel televisor  
había desaparecido calle abajo  
semanas antes. El televisor que me regaló Jane.

No se lo conté.  
Mentí, claro. Enseguida, dije,  
en cuanto quieras.  
Y colgué el teléfono  
después, o antes, de que ella colgase.  
Pero esas palabras que suenan como en sueños  
me hacen sentir  
que llegué al final de una historia.  
Y ahora, con esta última falsedad  
a mis espaldas,  
podría descansar.

(Carver, 1990: 49, 50)

El estilo del poema, su dicción algo forzada por la traducción, pero todavía cercana y confesional, con el tono descarnado de la derrota y sin la música de fondo de la métrica, ya sitúa al lector ante un objeto literario, una matriz ideológica y una sociedad, en suma, completamente distinta a la española.

Nótese, en la tercera estrofa, la errata tipográfica que altera “Jean” por “Jane”, en “El televisor que me regaló Jane” –errata mantenida por Visor en sus siguientes ediciones–. Siendo esta la traducción que cita, todo parece indicar que García Casado adoptó esta errata para su título *El poema de Jane*, el cual haría referencia tanto a la colección de poemas del cuadernito como al propio poema de Carver. De hecho, la misma cita “por mi parte yo la enseñé a beber” se traslada casi intacta al primer verso del primer poema de *El poema de Jane*, así como la idea de fondo de esa secuencia.

Respecto al texto de Carver, destaca su carácter narrativo y la frase cortante –heredera de Hemingway– que junto a su economía compositiva constituía ese estilo *minimalista* con el que se identificaba. Su redacción original, “Jean’s TV”, también prescinde de la métrica clásica, sirviéndose en cambio de los recursos del habla coloquial: parataxis marcada, encabalgamientos bruscos, paralelismos y repeticiones. Por otra parte, el realismo que nos muestra, como se sabe, es de raíz autobiográfica, una cotidianidad que poco tiene que ver con la vida acomodada que leemos en los poemas *de la experiencia*. En Carver, un *protagonista* de extracción proletaria malvive precariamente entre relaciones esporádicas, penurias económicas y alcoholismo, dándose una sintonía, una adecuación retórica –de acuerdo a la norma clásica– entre la oralidad arrastrada y sin florituras de su estilo y la crudeza del mundo que nos muestra. La crítica estadounidense lo llamaba *realismo sucio*, mientras que para Carver era simplemente *realismo*: no se estaba inventando un personaje, sino trasladando al texto sus propias vivencias personales.

Desde un punto de vista estrictamente estilístico, lo relevante tal vez no sea la fidelidad del poema a unos hechos biográficos, sino el acierto con el que el autor haya logrado trasvasar al texto su experiencia transformándola en un objeto de arte verbal capaz de conectar con el lector. Pero desde un punto de vista pragmático, entendiendo a la literatura como un acto comunicativo que participa junto al resto de discursos –periodísticos, televisivos, etc.– en las dinámicas sociales, el carácter biográfico de un texto no es en absoluto baladí. Si bien el mismo hecho de componer un poema –por muy autobiográfico que sea– ya supone un cierto grado de

ficcionalización –entre otras cosas, por su tratamiento artístico, la falibilidad de la memoria y la subjetividad–, fuera de los ámbitos académicos, dicho texto autobiográfico seguirá funcionando en sociedad con un estatus distinto al de las obras puramente de ficción, en las que se establece una distancia de seguridad entre obra y autor, circulando los textos como meros objetos de consumo literario cuyas *modelizaciones de la realidad* pueden llegar a resultar más o menos incómodas para el público, pero nunca imputables a la persona física del autor; al menos, no en los estados donde se disfruta de una supuesta libertad de expresión. En cambio, los textos autobiográficos –incluso los *de inspiración* autobiográfica–, por más literaturizados que estén –y a veces más, cuanto más literaturizados–, participan en sociedad no sólo como textos cargados de valores, sino también como imágenes especulares del autor que *se descubre describiéndose*, con las implicaciones morales y a veces hasta legales que de ello puedan derivarse. En el caso del *realismo sucio*, con frecuencia se da una identificación entre la biografía y la obra del autor, por lo que sus imágenes compelen doblemente al lector: como objetos estéticos y como *documentos* que le informan sobre el estado *sucio* de la sociedad.

### 3.1.3. Roger Wolfe y el desdoblamiento interior

En algunas ocasiones, la relación especular entre la imagen literaria y la biografía del autor se encuentra problematizada por los propios escritores, como sucede implícitamente en este poema de Roger Wolfe, de su libro, *Hablando de pintura con un ciego* (1992).

#### EL BORRACHO ES UN FINGIDOR

La cosa es muy sencilla, en realidad.  
Coges y agarras  
una borrachera de dos días  
y al tercero resucitas  
debajo de una pila  
de mierda, sudor rancio,  
sangre coagulada y heridas sin cicatrizar.  
Luego te arrodillas  
en el lugar más propicio de la casa  
–la cocina, por ejemplo–  
extiendes los brazos en cruz  
como un santo enajenado bajo la lluvia  
en una de esas infames películas de la Biblia  
que rodaban hace años  
en este país de todos los demonios,  
y pides clemencia a Dios y a la memoria  
de todos los muertos  
y mediomuertos que conoces,  
y llamas por teléfono,  
agenda en mano, a la esperanza,  
a los amigos,  
enemigos  
y otra gente  
de sexo impreciso o intermedio  
para anunciar a todos la inminencia  
de tu último suicidio  
mientras juras  
y perjuras  
no volverlo a hacer  
hasta la próxima  
vez.

(Wolfe, 1992: 56, 57)

Si el poema “Garcilaso 1991”, de Luis García Montero, contenía una reflexión acerca de la poesía como género de ficción, éste de Roger Wolfe, ya desde su título, “El borracho es un fingidor”, lleva a cabo una dramatización paródica que atañe a la tensión entre *sujeto lírico* y *biográfico*, trasunto de la reduplicación que se solapa entre la posesión étlica del protagonista, su despertar *culpable* y resacoso y la voz que, a una distancia irónica, le sojuzga describiéndole y *transcribiéndose*. La famosa sentencia de Pessoa “O poeta é um fingidor” se enmascara –se *carnavaliza*– en el título conservando su problemática de fondo: el “poeta” se ha sustituido aquí por “el borracho”, pero ambos desempeñan una misma función representativa del sujeto alejado de sí mismo: pragmáticamente, se entiende que tanto Pessoa como Wolfe están hablando de sí mismos –o de su identidad étlico/poética–, pero en la formulación del título el sujeto elocutivo se aleja del sintáctico, despersonalizándose en una tercera persona abstracta y simbolizando así la fractura interior que “en verdad siente”.

No por casualidad se encuentra enunciado en segunda persona este poema. Usando una fórmula coloquial de lenguaje instructivo, Wolfe sitúa al sujeto sintáctico en un plano performativo: el hablante habla de sí proyectando su duplicidad interior en la segunda persona de un oyente/lector: “Mon semblable, mon frère”. Esta segunda persona *encarna* el reflejo que le dicta el emisor, las escenas de sí que rememora e *instruye* a un receptor que imaginaria y gramaticalmente –al menos– ejecuta. El poeta/borracho se encuentra desdoblado en dicha enunciación, pues él mismo es quien dicta y quien *representa* –en presente– su dictado. Al hablar de sí en segunda persona, se desdobra y proyecta su experiencia en el oyente/lector, quien se ve interpelado a *seguir las instrucciones* en el acto de lectura, cuando no en la vida real. Wolfe elige la segunda persona, tal vez, porque el autor biográfico y bilingüe, en permanente lucha contra su ciclo étlico, quizá tampoco se percibe a sí mismo como una identidad consolidada, sino patológicamente desdoblado, siguiendo las *instrucciones* de un guion *sin encontrarse* del todo cómodo en el papel –por muy fácil que sea–, alienado por su propio personaje de *poeta borracho* y reincidiendo así en el tópico del *artista maldito*, el arquetipo del decadentismo francés que tanto admira, tan próximo en el tiempo a la imagen *romántica* del artista atormentado, también adolecido de una fractura interior.

Y sin embargo, qué duda cabe de que aquí Wolfe está *dramatizando*. Como en un esperpento modernista, subraya el patetismo, lo malsonante y lo escatológico de las escenas, al contrario de lo que aconsejaría el *buen gusto burgués*: esos versos amables que leemos en las otras escuelas de poesía. La aparente naturalidad de su estilo oculta un artificio cuya mejor baza es precisamente ese *disfraz* de espontaneidad bajo el que se suceden metáforas lexicalizadas: “una pila de mierda”; enumeraciones degradadas: “sudor rancio, / sangre coagulada y heridas”; prosopopeyas: “llamas por teléfono, / agenda en mano, a la esperanza”; símiles alargados: “extiendes los brazos en cruz / como un santo enajenado bajo la lluvia / en una de esas infames películas de la Biblia”; derivaciones: “juras / y perjuras”; antítesis: “amigos, / enemigos”; hipérboles irónicas: “tu último suicidio”; intertextualidad: “este país de todos los demonios”; y el polisíndeton ligeramente anafórico de la copulativa “y”. Bajo toda esta cuidada pero disimulada elaboración retórica se evidencia una conciencia de estilo. Igualmente, las citas insertadas de Fernando Pessoa y Jaime Gil de Biedma demuestran su conciencia de estar reincidiendo en un tópico de sobra conocido durante los noventa, el del paralelismo de la duplicidad especular entre *ficción* y *realidad* y la duplicidad identitaria –en sus múltiples variantes– del sujeto escritor. Por ejemplo, en la paráfrasis de Pessoa, la figura del *poeta* –símbolo del ser/creador atormentado “Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”– se ha sustituido por la del *borracho*, igualmente atormentado por su propia enajenación

alcohólica. En cuanto a la cita de Gil de Biedma, “este país de todos los demonios”, ésta remite a su poema “Apología y petición”, de temática política:

¿Y qué decir de nuestra madre España,  
este país de todos los demonios  
en donde el mal gobierno, la pobreza  
no son, sin más, pobreza y mal gobierno  
sino un estado místico del hombre,  
la absolución final de nuestra historia?

(Gil de Biedma, 1975: 80)

Esta visión política se transmite *de pasada* al poema de Wolfe; pero, sobre todo, la cita homenajea al propio Gil de Biedma, poeta fundacional de la *poesía de la experiencia* peninsular y reconocido por tratar, precisamente, la cuestión de la ficcionalidad y la duplicidad en sus poemas. En palabras de Alicia Bajo Cero (2019: 86): “la memoria desdobladora de la escritura de Jaime Gil de Biedma”. A este respecto, el poema paradigmático es, sin duda, su famoso “Contra Jaime Gil de Biedma”, donde escenifica una fractura entre su yo sereno (en primera persona) y su yo ebrio (en segunda).

¿De qué sirve, quisiera *yo* saber, cambiar de piso,  
dejar atrás un sótano más negro  
que mi reputación —y ya es decir—,  
poner visillos blancos  
y tomar criada,  
renunciar a la vida de bohemio,  
si vienes luego *tú*, pelmazo,  
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,  
zángano de colmena, inútil, cacaseno,  
con tus manos lavadas,  
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

(Gil de Biedma, 1975: 143. La cursiva es mía)

Como se observa, Gil de Biedma monologa ante una escisión de sí, manteniendo una clara diferencia entre una especie de *yo* idealizado y ese *tú* desplazado al que le habla. El intérprete del monólogo dramático queda así habilitado para dirigirse a esa *su* segunda persona sin abandonar su primera identidad. De hecho, hacia el final del poema ambas personas – gramaticales y psíquicas– se abrazan, como en un viejo matrimonio no tan mal avenido. En cambio, en el poema de Wolfe, hasta el último verso se mantiene la tensión no resuelta entre esa segunda persona performativa y una primera ausente, manifestando así el hueco de un *yo* sustituido por su doble étlico/culpable.

La relación especular entre *Arte* y *Naturaleza* que se problematizó en el prerromanticismo opera aquí en paralelo a la tensión entre *ficción literaria* y *realidad biográfica* del autor, entre el *sujeto lírico* del texto y la *persona física* que lo teclea, entre la *imagen de sí* que ofrece en sus poemas y el *yo* del escritor. Más allá de las pretensiones de *veracidad* que los autores puedan declarar, ésta nunca es una relación unívoca, pues un texto literario no es un espejo neutro de alguna *realidad objetiva*, sino un dispositivo retórico donde la experiencia del autor se dramatiza. Independientemente de su objeto, la *intencionalidad* del escritor está siempre *mediada* –por definición– y esto incluye, por supuesto, al *realismo literario* como estética. De tal manera, en “El borracho es un fingidor” lo que se nos presenta es un *segmento* que *reflexiona* como un espejo cóncavo: una caricatura carnavalesca que subraya sus aspectos más grotescos, un ejercicio de subjetividad selectiva frente a la *realidad de la experiencia*; en definitiva, una *teatralización* que la conciencia proyecta, desdoblándose

—desde una mirada culpabilizadora— de aquello que representa, reduciendo y encapsulando la *experiencia original* en la botella de su elaboración retórica. En este caso, una elaboración retórica fingidamente coloquial, un poema cuyo estilo se encuentra en sintonía con el del *dirty realism* estadounidense, cuyo acusado ejercicio de subjetividad expresiva lo relacionaría —salvando las distancias— con la explosión romántica del *yo*, uno de cuyos motivos más reconocibles era, precisamente, el de “el otro yo”:

En nada se refleja el desgarramiento del alma romántica tan directa y expresivamente como en la figura de “el otro yo”, que está siempre presente en el pensamiento romántico y aparece a lo largo de toda su literatura en innumerables formas y variantes. El origen de esta imagen convertida en idea obsesiva es inequívoco: es el impulso irresistible a la introspección, a la autoobservación maniática y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un desconocido, un extraño, un forastero incómodo (Hauser, 1962: 196).

De familia británica, pero criado desde los cuatro años en España (véase López Merino: 2006), Wolfe encarna un punto de confluencia entre las literaturas europeas y anglosajonas. Aquí, sus referencias a dos poetas ibéricos, Fernando Pessoa y Jaime Gil de Biedma<sup>13</sup>, se imbrican en un texto cuyo estilo la crítica ha tildado reiteradamente de *realismo sucio*, un subgénero estadounidense, minoritario en origen, pero ya muy popular en España durante los noventa. El propio Wolfe ha rechazado esta etiqueta, no así su aprecio por los autores a los que se refiere. Sobre este asunto ha disertado ampliamente José Miguel López Merino (2005) quien propone, en cambio, el término de *neorrealismo*. De cualquier modo, independientemente de la ascendencia que los poetas del *dirty realism* estadounidense hayan podido tener o no sobre la obra de Wolfe, lo cierto es que comparten notorias similitudes, como el desuso de la retórica clásica —o la vanguardista histórica— y su sustitución por la de una *oratoria* coloquial de *estilo bajo*, así como la exhibición de sus vivencias personales —incluyendo experiencias *poco recomendables*— y una mirada amarga hacia la realidad, siempre con un trasfondo de crítica social.

### 3.2. Otras poéticas

Como hemos visto, en el mercado de la poesía española de los noventa coexistían —de manera no siempre pacífica— una diversidad de acercamientos a la escritura: el lenguaje elegante, reflexivo y coloquial de la *poesía de la experiencia*; el vanguardismo barroquizante y culturalista de *los novísimos*; la denuncia social de la *poesía de la conciencia crítica*; la introspección abstracta de la *poesía del silencio* y los testimonios turbios del *realismo sucio*. De todas ellas, tal vez destacaba el legado de *los novísimos*. En 1980, una Blanca Andreu de veintiún años había ganado el Premio Adonáis con *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*. En plena transición hacia una poesía prosaica y narrativa, su libro causó furor, no sólo por la precocidad de la autora, sino, sobre todo, por el irracionalismo exuberante de su verso libre. Algo de esa herencia llegó hasta los noventa. Por razones de espacio, me limitaré a dos breves ejemplos, dos poetas de una expresividad menos focalizada en la función referencial, que se permiten maneras más abiertas de narrar o, simplemente, de proveer al lector de una experiencia estética verbal. Como ya adelantaba, estas poéticas guardan poco parentesco con la estética realista de García Casado. No obstante, desde una lógica relacional, aportan una muestra de contraste —probablemente insuficiente— de algunas de las otras muchas alternativas disponibles en el *campo de los posibles*.

---

<sup>13</sup> Quizá no sea casual que Wolfe cite precisamente a estos poetas, ambos fuertemente influidos por la literatura anglosajona, de la que fueron lectores, traductores y —en el caso de Pessoa— también autores.

### 3.2.1. *Ada Salas y el silencio*

Heredera de la poesía depurada y esencial de José Ángel Valente, Ada Salas obtuvo el Premio de Poesía Hiperión en 1994 con *Variaciones en blanco* (1994). Se trata de una poeta radical: su poemario ejecuta una serie de *variaciones musicales*, breves composiciones de dilación simbolista y metalingüística, siempre con un telón semántico de fondo.

Encienden las acacias los pozos de la nuca  
y un estruendo de pájaros alborota  
las manos. Dan los árboles luz  
en esta noche  
abandono la piel entre la hierba  
de los invernaderos.

(Salas, 2009: 59)

Bajo su verso libre se desliza una métrica apenas camuflada en las yuxtaposiciones y encabalgamientos de los versos. La música de sus *variaciones* es, de nuevo, endecasílaba, compuesta exclusivamente por alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos: “Encienden las acacias (7<sup>bo</sup>) los pozos de la nuca (7<sup>bo</sup>) / y un estruendo de pájaros (7<sup>bo</sup>) alborota / las manos. (7<sup>bo</sup>) Dan los árboles luz / en esta noche (11<sup>bo</sup>) / abandono la piel entre la hierba (11<sup>bo</sup>) / de los invernaderos (7<sup>bo</sup>)”.

Sin llegar al hermetismo, sus imágenes engarzan cuerpo y naturaleza con una intensa carga sensorial y simbolista. Más que precisar de una interpretación, el poema transmite una sensación. No cuenta objetivamente una experiencia ni ofrece una reflexión, pues la autora ya ha asumido la imposibilidad de una comunicación transparente a través de la palabra, situándose, de este modo, en las antípodas estéticas de los preceptos naturalistas publicitados por las *poéticas realistas* que defienden el uso de un lenguaje coloquial, *comunicativo* –es decir, directamente inteligible– y, por lo tanto, igualmente vendible.

### 3.2.2. *Isla Correyero: diario onírico*

Con *Diario de una enfermera* (1995), Isla Correyero ganó el IV Premio de Poesía Ciudad de Córdoba *Ricardo Molina*. El *diario* se abre con este texto:

28 de septiembre de 1993

Inclino la cabeza para que nadie sepa que ya no soy humana.

Debemos pasar inadvertidos.  
Todos los enfermeros provenimos de una raza de autómatas.

Afuera, llueve sobre la Clínica.  
Un polvo pegajoso, negro y denso, cubre los coches y los impermeables.  
Dentro, cada gramo de antibiótico es aplicado con indiferencia.  
Un buscador de oro recorre la zona de los mortuorios.

Los científicos vacían a los animales.

Ya no conozco a nadie que pueda ser humano.  
¡Hay tanta muerte y tanto olor a muerte!

Esta mañana han enterrado a un mono y a un hombre...

Aquí sólo existe la lluvia negra de la muerte en los pasillos.

(Correyero, 1996: 11)

Las silvas asonantadas de la *poesía de la experiencia* se han sustituido aquí por secuencias de versículos flexibles, conservando cierto tono narrativo e imitando las anotaciones diarísticas en prosa, bajo cuya textura reverbera una música idealista –petrarquista– que se rompe. Sobresale, a diferencia del tono reflexivo y descriptivo de las escuelas *realistas*, la pintura *expresionista* de “la Clínica”, transmitiendo una angustia narcótica donde destacan las imágenes delirantes, casi pesadillescas, como ese extraño “buscador de oro” que recorre la zona de los mortuorios, así como la adjetivación mórbida de las cosas: “un polvo pegajoso, negro y denso”, “lluvia negra”, asumiendo la paradoja de que la muerte campe como una presencia espectral en un centro de salud: “¡Hay tanta muerte y tanto olor a muerte!”. Aunque, tal vez, lo más llamativo sea la inversión claustrofóbica de la imagen prototípicamente positiva y políticamente correcta con la que habitualmente se representa en el arte y se promociona en el mercado laboral su oficio. Aquí, en lugar de profesionales serviciales y abnegados, se nos muestra el retrato de unos enfermeros deshumanizados, empleados alienados, auténticos autómatas delirantes y sonámbulos, probablemente a causa de excesivos turnos de guardia.

#### 4. Un nuevo modelo del repertorio

Los poemas de *Las afueras* conjugaban una serie de recursos expresivos cuya combinación constituía un nuevo *modelo del repertorio*, es decir, un tipo de poema inédito hasta entonces en el mercado español. Su *idioma fuente* se encontraba en el *dirty realism* estadounidense, lo que hace de su poesía un caso más de *importación o transferencia cultural* proveniente de Estados Unidos. Sin embargo, a diferencia de quienes simplemente *trasladaban* el estilo de Carver o Bukowski, García Casado creó su propia fórmula. Para ello se sirvió de una serie de *repertoremas* previos cuya combinación constituía un nuevo modelo. Al igual que con cualquier otra receta, lo decisivo aquí tal vez no sea la lista de ingredientes, sino el arte de *la mano* del cocinero; pero, obviamente, sin estos ingredientes –cuya selección ya implica una decisión de estilo– García Casado no hubiera cocinado *Las afueras*. En sus siguientes títulos su modelo evolucionaría hacia formas más abiertas y amplias de escritura, por lo que, como conjunto, los siguientes *repertoremas* atañen sólo a su primer libro:

1) Minimalismo. 2) Ausencia de mayúsculas y signos de puntuación. 3) Desuso de la métrica y la retórica clásica en favor del ritmo visual y del lenguaje oral. 4) Abandono del *yo romántico* en favor de la ficción. Otros puntos de vista. 5) Realismo social.

##### 4.1. Minimalismo

García Casado hereda del propio Carver la concepción minimalista del poema. En el estadounidense, el *minimalismo* –en gran medida, influencia de Hemingway– se caracterizaba por su uso de oraciones sencillas y cortantes, así como por una narración –ya sea en prosa o en verso– reducida a sus elementos esenciales, con frecuentes elipsis que reforzaban su impacto en el lector (como se sabe, en muchos cuentos, tijeletazos de su editor). Por su parte, García Casado lleva al extremo estas premisas, condensando todos los mecanismos del poema en unas pocas líneas y logrando, así, una intensificación todavía mayor de su efectividad. Si en Carver los poemas podían llegar a ocupar un par de páginas, en *Las afueras* la mayoría tienen menos de diez líneas y el más largo, “La guerra ha terminado”, solamente dieciséis. A este respecto, citaré un documento cedido por el propio autor, donde exponía, previamente a la publicación del libro, su proyecto de escritura: “Me propongo, a la luz de la estructura rítmica, poemas cortos, intensos. En un símil futbolístico, poemas de corto recorrido, que resuelven en muy pocos metros con un disparo contundente” (García Casado: sin fecha. Cedido por el autor).

#### 4.2. Ausencia de mayúsculas y signos de puntuación

En el plano literario, la ausencia de mayúsculas y signos de puntuación suele asociarse históricamente con las vanguardias históricas, cuyos planteamientos eran explícitamente rechazados por la *poesía de la experiencia*. En general, en los noventa, cualquier obra que no respetase la ortotipografía no era tomada en serio. Desde un plano semiótico, una escritura no normativa manifiesta una comunicación *desde los márgenes*. Así, por ejemplo, los colectivos ideológicamente opuestos *al sistema* suelen introducir *por norma*, como seña identitaria, sus propias marcas gráficas. En *Las afueras*, la ausencia de mayúsculas y signos de puntuación cumple varias funciones. Para empezar, sitúa estratégicamente al libro en los márgenes del sistema literario, como un texto periférico a la *norma central*; e incluso periférico a la norma estandarizada de la RAE. En esta clave metaliteraria debe leerse la sentencia “estar en las afueras también es estar dentro” (García Casado, 1997: 17) que se reitera a lo largo del poemario, pues, tanto en la sociedad como en la literatura, estar *en* “las afueras” –el extrarradio, la *periferia*–, también es estar *dentro* del sistema.

Asimismo, dicha supresión incide inmediatamente en la apariencia plástica del texto y, de nuevo, la consideración y manipulación de la imagen visual –la *impresión*– del texto en el papel como una parte intrínseca del *objeto poema* ya lo relaciona conceptualmente con las vanguardias. Y por último, pero no menos importante, esta *alteración* no se limita a la dimensión visual de los poemas, sino que repercute inevitablemente en su ritmo de lectura, en su ritmo de lectura mental y, presumiblemente, también en el ritmo de su elocución. En palabras del propio García Casado:

En principio, el origen de la falta de puntuación fue en mi poesía una cuestión meramente estética. Sin embargo fue tomando cuerpo la posibilidad de conseguir con ello una mayor flexibilidad a la hora del ritmo. Para aspectos tan necesarios como el encabalgamiento, las enumeraciones o el dialogismo continuo, se hacía necesario aligerar de elementos superfluos que en el desarrollo del poema perdían significado por su sobreentendimiento. Esta técnica, ya utilizada por Cela en su “San Camilo, 1936” o por Martín Santos en “Tiempo de Silencio”, lejos de ser un artificio propio de épocas de experimentación, aporta a la literatura una nueva dimensión respecto al lenguaje prosaico convencional (García Casado: sin fecha. Cedido por el autor).

En todo caso, cabe señalar que en *Las afueras* García Casado aplica este principio de manera flexible, empleando guiones, interrogaciones, exclamaciones y dos puntos cuando así lo ha estimado conveniente. Respecto a la ausencia de mayúsculas, cito de nuevo al autor:

En cuanto al uso constante de la minúscula, al igual que otros recursos gráficos, surgió como algo puramente estético para alcanzar, posteriormente, un significado propio: todas las palabras son iguales en el poema. Tan importante es Dios como un vaso. El poema como universo cerrado requiere de esas posiciones a veces extremas (García Casado: sin fecha. Cedido por el autor).

#### 4.3. Desuso de la métrica y la retórica clásica en favor del ritmo visual y del lenguaje oral

Otra decisión técnica de García Casado se refiere a su descarte de los metros tradicionales –aunque, como veremos, pueda hacer uso de su melodía escondida en ciertas ocasiones–. A diferencia del verso libre de las vanguardias históricas, de los *novísimos* o incluso del de Isla Correyero, los cuales suelen integrar en sus renglones diferentes ritmos tradicionales, el verso libre de *Las afueras* se alejaba de los ritmos conocidos mediante la imitación de la prosodia de la prosa narrativa, los recursos expresivos del lenguaje coloquial y de algunos sociolectos y códigos generalmente ajenos a la lírica. Especialmente, destaca su imitación hiperrealista de la oralidad informal de sus personajes. No hay que olvidar que las figuras retóricas tradicionales emergen precisamente de la expresividad del lenguaje

coloquial, que a menudo incorpora en sus registros metáforas lexicalizadas y diferentes niveles de cadenas reiterativas fonéticas, sintácticas y semánticas. Así sucede, por ejemplo, en la secuencia dialogada que constituye por entero el siguiente metapoema:

CO - 2251 - K

ten cuidado no hagas ruido qué pasa?  
creo que hay un tío ahí fuera debe ser  
un maniaco míralo está ahí agachado

será hijoputa? qué hago? que qué haces?  
ponte las bragas y vístete yo cojo las llaves  
y arranco deprisa! no vayamos a salir

en este poema

(García Casado, 1997: 15)

A esta reproducción del lenguaje coloquial se suma la imitación de otros códigos verbales por lo común ajenos al discurso poético, dando cabida a cualquier tipo de código que sirva a los intereses del poema. Son frecuentes los enfoques narrativos, pero también el uso de códigos ajenos, en principio, al repertorio literario. Especialmente, García Casado recicla el lenguaje publicitario, el cual, como demostró Jakobson, fundamenta su efectividad en la función poética del lenguaje. Un ejemplo de esta incorporación se lee en el poema “La edad del automóvil”, que remeda el imperativo acuciante de la publicidad: “pregunta por la marca / el modelo y la amplitud del asiento de atrás / no te reprimas déjate llevar” (García Casado, 1997: 19). Otro ejemplo lo encontramos en el poema “Dixán”, que recoge un famoso eslogan publicitario –un recurso, de nuevo, habitual en el lenguaje coloquial–: “por qué persisten las manchas de grasa de fruta y de tus labios si dixán borra las manchas de una vez por todas” (García Casado, 1997: 61). Por otra parte, la imbricación de los lenguajes poético y publicitario tiene una lectura crítica, pues en los poemas de García Casado las conductas afectivas a menudo se retratan como intercambios mercantiles sujetos a las mismas falsedades y dobleces que el comercio económico y el lenguaje del marketing. Un buen ejemplo de ello es el poema “Publicidad engañosa”, que además le da título a la penúltima sección del poemario.

#### PUBLICIDAD ENGAÑOSA

es cierto reconozco todos los cargos  
mentí lo sé lo sabía desde el principio  
todos lo hacemos es la manera de vender

el producto qué quieres que te diga no soy  
el que andabas buscando sí soy un cerdo  
un grandísimo cabrón un hijoputa... pero dime

qué tiene *todo eso* que ver con el amor

(García Casado, 1997: 64)

En cuanto al *ritmo visual*, todos los poemas de *Las afueras* reiteran una misma estructura: una secuencia de estrofas de tres versos más o menos de la misma longitud que culminan con un verso final independiente. Según los casos, esta serie incluye una o varias de estas estrofas de tres versos, cuyo conjunto siempre se cierra con un verso final separado

visualmente. Muy pocas excepciones se saltan esta regla. Como un molde de imprenta, esta disposición, aunque pueda obedecer, en principio, a un criterio estrictamente visual, repercute doblemente en la lectura. Por un lado, visual y plásticamente, por los principios de regularidad y simetría, genera un efecto estético y, por otro, acelera una secuencia concebida como una cuenta atrás, como un breve artefacto de relojería diseñado para detonar en la última línea. Del solapamiento de ambos recursos, el patrón visual y la cadena fónica liberada de los signos de puntuación, emergen ciertos efectos de encabalgamiento y yuxtaposición que agilizan la lectura y repercuten en el ritmo del poema y su reactividad.

#### 4.4. Abandono del *yo romántico* en favor de la ficción. Otros puntos de vista

Empleo aquí el sintagma “yo romántico”, de manera un tanto laxa, para referirme a esa imagen prototípica bajo la que suelen etiquetarse, como un pack susceptible de asumir una sola visión totalizadora, tanto los discursos *históricamente* románticos como aquellos posteriores a los que se les atribuye el adjetivo. En palabras de Robert Langbaum: “Las acusaciones centrales dirigidas contra la poesía romántica han sido que se trata de una poesía subjetiva, sentimental, de dicción hinchada y falta de forma” (Langbaum, 1957: 86); o más sintéticamente: “el exhibicionismo emocional de los poetas románticos” (Jiménez Heffernan, 1996: 28). Contra esto, puede alegarse que la heterogeneidad de las manifestaciones –o incluso de las definiciones– románticas difícilmente encaja en una sola adscripción poética o gnoseológica. Sin embargo, dichas imágenes han de sustentarse en algo más que en un mero prejuicio historiográfico. La visión comúnmente aceptada coincide en señalar al Romanticismo como un cambio de paradigma decisivo para el arte y la literatura europeas, el cual Langbaum entiende como una reacción en cadena, por partida doble, desde el empirismo dieciochesco de Locke hasta la pérdida de valores del Antiguo Régimen, lo cual tendría como respuesta, en el plano literario, “un intento de rescatar de los cimientos empíricos de la ciencia la validez de la percepción individual” (Langbaum, 1957: 85).

Sin ánimo de profundizar aquí en la compleja relación que podría trazarse entre los modos autoexpresivos que desde la antigüedad grecolatina han caracterizado al género lírico –pensemos en Safo, Catulo o Garcilaso– y la reivindicación romántica de la experiencia individual, sí es de recibo apuntar, al menos, que dicha validación de la subjetividad –desde Kant, Fichte y Schlegel– potenció la dialéctica entre una idea de *Arte* como *reproducción* o *mimesis* y una idea de *Arte* como *proyección*, *expresión*, *desviación* y *deformación* –entre otras cosas–, lo que atañe especialmente al género lírico de la poesía:

The lyric form –used here to include elegy, song, sonnet, and ode– had long be particularly connected by critics to the state of mind of its author. Unlike the narrative or the dramatic forms, most lyrics do not include such elements as characters and plot, which can be readily explained (according to the common mirror-interpretation of mimesis) as imitations of external people and events. The majority of lyrics consist of thoughts and feelings uttered in the first person, and the one readily available character to whom these sentiments may be referred is the poet himself (Abrams, 1953: 84, 85).

Tal y como menciona Abrams, dentro de las muchas variantes históricas del formato literario al que hoy nos referimos simplemente como *poesía*, el *género lírico* ha funcionado siempre como el cauce más adecuado para la *función emotiva* del lenguaje –y con frecuencia, para el lenguaje de quien la escribe–, enunciándose, por lo tanto, prototípicamente, desde la perspectiva de un *yo lírico* que coincide, en gran medida, con el yo del autor, sobre todo a partir del Romanticismo. Es en este sentido coloquial con el que me refiero a la elección estética que toma García Casado cuando descarta la perspectiva del *yo romántico*, referida a sí mismo, como lugar de enunciación en *Las afueras*, sustituyéndola por la del *yo* de sus muchos personajes. A esto se suma su aplicación a rajatabla –y no como una vaga coartada

filosófica– del *principio de ficción* a su poesía, lo cual lleva aparejado un trabajo de creación de escenas y personajes, al igual que en la novela o el teatro. De tal manera, el autor abandona el escenario y se queda observando *al margen* de los poemas, como ese *voyeur* que los personajes descubren, unamunianos, en el citado “CO-2251-K”.

Cuando el discurso poético emana o se construye desde la autoexpresividad de un sujeto autoral, ya sea ésta más o menos *sincera*, espontánea, directa o tamizada por su reelaboración técnica posterior –o incluso anterior–, aun cuando pueda incorporar fragmentos de discursos y códigos ajenos, el *enfoque* prioritario seguirá siendo siempre –con sus correspondientes complejidades dialógicas– el de una subjetividad asumida como el eje gravitatorio del poema. Incluso cuando dicha perspectiva pueda ser una máscara, conservará la apariencia de una subjetividad *inmediata*, es decir, sin la interposición de tramas y caracteres que enfoquen desde otros ángulos. Al desechar la perspectiva *egódica*<sup>14</sup> y *proyectar*, en cambio, toda una serie compleja de escenas y personajes ficticios, García Casado abre el texto a una multiplicidad de puntos de vista extraños –o lo eran hasta ese momento– a la lírica circundante. De hecho, en *Las afueras*, cuando aparece un poema enunciado desde un *yo*, éste siempre pertenece a un personaje obviamente de ficción, tal y como sucede en el titulado “Un cerdo”, cuyo sujeto lírico se reviste de los rasgos prototípicos de los protagonistas del *realismo sucio*: expresidiario, alcohólico, físicamente deteriorado y de lenguaje soez.

#### UN CERDO

me levanto me miro en el espejo –el mismo  
expresidiario de anoche– parece que los días  
pasados no me hicieron más indigno

llego demasiado tarde ceno me tumbo  
en la cama veo películas porno pienso  
en lo poco que este cuerpo contribuye

ella que me prefiere dice que soy un cerdo

(García Casado, 1997: 37)

Otro de los puntos de vista empleados con más frecuencia por García Casado es el de un narrador extradiegético, ocasiones en las que los poemas, ciertamente, se aproximan al microrrelato:

#### PRECONTRATO

se dijo si sólo quieres follar vale pero prohibido  
hablar de sexo o poesía ella pidió café él que subiera  
mi piso está vacío colacao galletas no follaron

pasaron toda la noche en la cocina escuchando  
los primeros discos de los burros la vida parecía  
dar una vuelta de tuerca la costumbre de dormir solo

tenía los días contados

(García Casado, 1997: 29)

<sup>14</sup> Término acuñado por Vicente Luis Mora.

También abunda el uso de diálogos, que en ocasiones ocupan todo el poema, desplazando incluso a la voz del narrador, tal y como sucedía en el ya citado “CO-2251-K”. Veamos otro ejemplo:

POST COITUM

no podemos seguir así a escondidas pensando  
que salgan tus oposiciones que yo me pueda  
quedar en el departamento estoy harta joaquín

harta de lo mismo harta harta! harta dices?  
yo sí que estoy harto harto de esto de joaquín  
ten cuidado de ay así no que me duele de joaquín

cierra las ventanillas que tengo frío de joaquín  
date prisa que tengo que llegar temprano a casa  
de joaquín ten cuidado que vas a ponerlo

todo perdido

(García Casado, 1997: 22)

Reduciendo aún más el ángulo, en el siguiente sólo leemos la voz de una interlocutora:

DESHAUCIO

dime! es que hay otra? otra capaz de lavarte  
de plancharte de hacerte la comida de acompañarte  
al baño después de pasarte el día bebiendo?

sabe esa puta lo que es sentirse como el trapo  
donde te limpias la polla después de la faena?  
no no quiero hablar fuera de aquí a la puta calle

echarlo todo a perder por unas tetas operadas!

(García Casado, 1997: 40)

En “Catsup Blues Again”, rizando el rizo, el punto de vista es el de dos *espectadoras entrometidas* que, dialogando entre sí, insertan remedándola la voz del personaje retratado. Enfocado a través de su mofa sarcástica, la figura del escritor queda así desmitificada, en sintonía con el universo de precariedad y derrota propio del *realismo sucio* estadounidense. Aquí, de nuevo, García Casado le cede todo el espacio a la subjetividad de sus personajes.

CATSUP BLUES AGAIN

Ese es míralo *pobrecito* su mujer le ha dejado  
te acuerdas ella tirándole botes de cátsup  
a la cabeza y él diciendo de rodillas perdona

cariño yo te quiero las cosas van a cambiar  
pues a mí me han dicho que él escribe sí sí  
yo he visto alguna vez su foto en el periódico

con un tío así comprendo que la pobre esté harta

(García Casado, 1997: 65)

Otra muestra de la pluralidad de puntos de vista empleados en *Las afueras* es el poema “REC”, que se sirve del recurso –ya entonces habitual en el cine, pero no tanto en la poesía– del mensaje *grabado* –escrito, detenido– en un contestador automático, como metáfora del *diálogo en ausencia* de la literatura:

REC

Estás llamando al tres siete cuatro uno dos uno en este  
momento no estoy en casa he cogido la maleta las llaves  
del coche me voy por algún tiempo quizá para siempre

puedes hablar decir lo que nunca dijiste ahora que seguro  
no voy a escucharte delante de tus labios tienes el teléfono  
la soledad el silencio todo el silencio del mundo puedes hacerlo

una vez que suene la señal gracias —————

(García Casado, 1997: 58)

Quizá no esté de más señalar que el *abandono del yo romántico* como recurso de representación por parte de García Casado se encuentra en sintonía con su rechazo de la imagen romántica del artista como un ser escindido de la sociedad. En palabras de Hauser (1957, II: 190), los artistas románticos “Echan de menos la cercanía y sufren por su extrañamiento de los hombres, pero al mismo tiempo los evitan y buscan con diligencia la lejanía y lo desconocido”. Muy al contrario, García Casado, tanto en sus declaraciones públicas como en su entorno cercano, manifiesta un carácter y unas aficiones absolutamente consuetudinarias –es bastante conocida, por ejemplo, su afición futbolística–. La normalidad de la que el poeta hace gala en sus entrevistas tiene a su vez un componente ideológico, en concordancia con el *realismo social* de su escritura. En todo caso, la concepción de la poesía como un discurso realista y construido –en lugar de inspirado– y la concepción del poeta como un ciudadano normal o un artesano ya habían sido formuladas anteriormente, desde la *poesía acmeísta* rusa hasta *La otra sentimentalidad* de los ochenta. Sin embargo, en comparación con lo que se había publicado hasta entonces en el campo literario español, la poesía de García Casado representaba tal vez una realización más fidedigna de tales premisas.

#### 4.5. Realismo social

El *realismo sucio* de García Casado bien podría llamarse *realismo social*, como la narrativa ibérica de los cincuenta. Lo determinante, en todo caso, no es su preocupación por una clase u otra: las escenas pueden tener lugar en entornos más o menos deprimidos, periurbanos, proletarios, de clase media-alta o del mundo empresarial –si bien, en *Las afueras*, es evidente, se juega constantemente con el simbolismo del extrarradio–, pero lo decisivo –e incisivo– de su estilo no reside tanto en eso –que también– como en su traslación hiperrealista del sociolecto propio de cada uno de los personajes y entornos que retrata. Son numerosos los versificadores que glosan el ambiente deprimido de las clases menos pudientes adaptando su lenguaje a la estructura métrica de sus versos. Tampoco faltan los *productores secundarios* del flujo autoexpresivo característico del *realismo sucio* estadounidense. A diferencia de ambas opciones, García Casado traslada el habla prototípica de cada personaje sin amoldarla a las reglas de una métrica pretérita, sino sobre la plantilla compositiva de sus poemas, construyendo, en cada caso, una estructura rítmica autónoma e irrepetible, siempre con esa idea de fondo del poema “de corto recorrido” que *resuelve* en una última línea contundente.

Así, García Casado daba entrada en sus renglones a registros de habla excluidos –o con cuentagotas– del estilo elegante y académico de *la poesía de la experiencia*, de *los novísimos* o

*del silencio*. En cambio, en las obras de los poetas *feroces* del *realismo sucio* y de la *conciencia crítica* sí podían encontrarse los registros *vulgares* del idioma; de hecho, esas etiquetas apuntaban en muchas ocasiones a los mismos autores. A tenor de lo cual, cabría decir que en el mercado de la poesía española de los noventa seguía operando, en cierto modo, la estratificación de la *teoría de los estilos*, por lo que los registros vulgares del idioma quedaban excluidos de la poesía elevada y normativa –de *estilo medio-alto*– de los filólogos, quedando tales feísmos reservados para la de *estilo bajo*. En cambio, García Casado practicaba una poesía al margen de tales prejuicios sociolingüísticos, pues el carácter ficcional y *representativo* de su escritura prácticamente le obligaba a incorporar en la textura de sus composiciones los diferentes *registros de habla* de sus personajes, cualesquiera que éstos fueran.

García Casado mostraba una realidad social no tan amarga como la del *realismo sucio* de Carver, ni tan estilizada como la de esa “musa vestida con vaqueros” de García Montero. La premisa de los tres poetas era básicamente la misma: mostrar la *realidad social*, pero cada uno enfocaba esa vida cotidiana desde su propio ángulo. García Casado no caía ni en la *mistificación del malditismo* ni en el *sentimentalismo de la experiencia*, sino que enfocaba hacia las zonas grises de la sociedad, desmontando las visiones idealizadas con las que se nos cuentan los cuentos del amor, el éxito personal y la familia, y mostrándonos, en cambio, la *cara B* de la urbe: los suburbios, las mentiras egoístas, la resaca emocional, la promiscuidad insatisfecha, el sexo mercantilista, el fatalismo económico y, en ocasiones, hasta las mistificaciones de la literatura.

#### ESCRITURA PÚBLICA

remarcando con bolígrafo la etiqueta del buzón  
como si fuese lícito afirmar que somos quienes somos  
que estaremos en este lugar nosotros aquí

siempre

(García Casado, 1997: 34)

#### 5. Una bala perdida de García Casado

Una vez contrastados los *repertoremas* descartados frente a los puestos en juego en el *modelo del repertorio* que García Casado implementa en *Las afueras* –y que luego ampliará en sus poemarios posteriores–, veamos ahora una muestra de cómo se fue fraguando esa fórmula. El siguiente poema apareció en una colección independiente de Mérida, hoy día inencontrable<sup>15</sup>. Pese a su lograda factura, podría considerarse un ejercicio de estilo, ya que no fue incluido en *Las afueras*.

#### BALA PERDIDA

dónde estabas en mil novecientos noventa  
en qué barra garito pensión de mala muerte  
quién dibujaba ceros en la casilla

del debe de tu cuerpo por qué te fuiste  
qué mentiras más dulces  
los sueños que tú y yo compartíamos

qué sexo más duro

(García Casado, 1996b)

<sup>15</sup> La colección *Pintalo de Verde* editaba poemas impresos sobre una cartulina del tamaño de una tarjeta postal.

Como puede observarse, en su composición ya están presentes todos los ingredientes que van a caracterizar a los poemas de *Las afueras*: la brevedad, la concentración de los recursos, la ausencia de mayúsculas y signos de puntuación, el desuso –matizable– de la métrica y la retórica clásica, la ordenación de la secuencia en renglones más o menos de la misma longitud –aquí todavía irregulares– agrupados en estrofas de tres versos más un verso final, así como la *interposición* de personajes ficticios y el *realismo* de sus registros de habla.

En cuanto a la métrica, aun siendo verso libre, saltan al oído algunos heptasílabos: “en qué barra garito”, “pensión de mala muerte”, “quién dibujaba ceros” y “qué mentiras más dulces”; pero –salvo una excepción– estos no llegan a formar endecasílabos, como se observa al *desenrollar* la estructura sintagmática de sus versos.

<i>dónde estabas en mil novecientos noventa</i>	(13 <sup>bo</sup> / 14 <sup>bo</sup> )
<i>en qué barra garito pensión de mala muerte</i>	(14 <sup>bo</sup> )
<i>quién dibujaba ceros</i>	(7 <sup>bo</sup> )
<i>en la casilla del debe de tu cuerpo</i>	(12 <sup>bo</sup> )
<i>por qué te fuiste</i>	(5 <sup>bo</sup> )
<i>qué mentiras más dulces</i>	(7 <sup>bo</sup> )
<i>los sueños que tú y yo compartíamos</i>	(11 <sup>bo</sup> )
<i>qué sexo más duro</i>	(6 <sup>bo</sup> )

Para un oído acostumbrado a la rítmica endecasilábica –que lo impregnaba todo en los noventa–, la irregularidad del texto ya suscitaba cierta *extrañeza* acústica. Veamos, para empezar, la ambivalencia del primer verso. Aparentemente, se trata de un tridecasílabo, pero también sería posible considerarlo un alejandrino con cesura después de sexta sílaba tónica en aguda o monosílabo, es decir, como un verso compuesto por dos hemistiquios heptasilábicos: “dónde estabas en mil / novecientos noventa”, tal y como se encuentran en la tradición poética castellana desde la Edad Media hasta el Modernismo. Por ejemplo, el verso de Rubén Darío (1905: 70) “domador de corcel de cascos de diamante” sólo contiene trece sílabas gramaticales y, sin embargo, pertenece a un soneto en alejandrinos, sumándose una sílaba más después de la aguda “corcel”, donde cae la cesura. Igualmente, en nuestro caso, haciendo cesura después de “mil” se obtendría una serie de hasta cinco heptasílabos seguidos. No obstante, para el siguiente análisis he optado por mantener su forma tridecasilábica en atención a las siguientes consideraciones: primero, porque siendo el verso inicial del poema no recibe *directamente* la coerción de una estructura métrica *anterior* –sí lo haría considerando, como Lotman, su nivel paradigmático, es decir, el repertorio de textos de su género– y, segundo, porque el sintagma numeral “mil novecientos” se encuentra habitualmente fijado en el oído estándar del idioma como una cadena fónica unitaria. En cualquier caso, ambas opciones son posibles y cabe preguntarse si esa forma potencial puede activarse retroactiva y simultáneamente en la conciencia del lector conforme avanza la lectura.

A continuación, observamos que, efectivamente: “los sueños que tú y yo compartíamos” es susceptible de medirse como un endecasílabo con acento en 5<sup>a</sup> sílaba –considerado cacofónico– si se suspende la sinalefa entre “tú y yo”; y, en principio, funcionaría *bien*, es decir: sus acentos en 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> *deberían* hacerlo sonar como un octosílabo y, sin embargo, el eco de las tónicas en 6<sup>a</sup> de toda la tirada anterior, el hiato de la ambigua sinalefa y el hiato de la esdrújula final *arrastran* la enunciación, obligando a un alargamiento vocálico que le confiere cierto *aire* musical y melancólico. Por ende, ese acento en 5<sup>a</sup> posición, *a contratiempo*, fuera de lugar, subraya el vocativo al que *se extraña, fuera de lugar*, ese “tú” que la *sinalefa rota* aleja aún más del “yo”. En cualquier caso, la rítmica marcada del poema bien merece un análisis más atento. Respetando su forma original:

Tabla 1. *Bala perdida. Esquema métrico*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
1.	<b>ó</b>	o <sup>1a</sup>	<b>ó</b>	(o o) <sup>1a</sup>	<b>ó</b>	(o o) <sup>2a</sup>	<b>ó</b>	(o o) <sup>3a</sup>	<b>ó</b>	o					13 <sup>bo</sup>
2.	o	<b>ó</b>	<b>ó</b>	(o o) <sup>4a</sup>	<b>ó</b>	(o o) <sup>5a</sup>	<b>ó</b>	o <sup>2a</sup>	<b>ó</b>	o <sup>3a</sup>	<b>ó</b>	o			14 <sup>bo</sup>
3.	<b>ó</b>	(o o) <sup>6a</sup>	<b>ó</b>	o <sup>4a</sup>	<b>ó</b>	(o o o o)	<b>ó</b>	o							12 <sup>bo</sup>
4.	o	<b>ó</b>	(o o o)	<b>ó</b>	(o o) <sup>7a</sup>	<b>ó</b>	o <sup>5a</sup>	<b>ó</b>	o						12 <sup>bo</sup>
5.	<b>ó</b>	o <sup>6a</sup>	<b>ó</b>	o <sup>7a</sup>	<b>ó</b>	<b>ó</b>	o								7 <sup>bo</sup>
6.	o	<b>ó</b>	(o o) <sup>8a</sup>	<b>ó</b>	o <sup>8a</sup>	<b>ó</b>	(o o) <sup>9a</sup>	<b>ó</b>	o	(o)					11 <sup>bo</sup>
7.	<b>ó</b>	<b>ó</b>	o <sup>9a</sup>	<b>ó</b>	<b>ó</b>	o									6 <sup>bo</sup>

dónde estabas en mil novecientos noventa  
en qué barra garito pensión de mala muerte  
quién dibujaba ceros en la casilla

del debe de tu cuerpo por qué te fuiste  
qué mentiras más dulces  
los sueños que tú y yo compartíamos

qué sexo más duro

Tónicas en negrita. Cadencias en azul.

A simple vista, llaman la atención varios aspectos: en primer lugar, la fijación del *acento en 6<sup>a</sup>* que se repite en todos los cinco primeros versos; en segundo lugar, la acumulación de *acentos yuxtapuestos*; y en tercer lugar, la tensión de un *compás acelerado* con muy pocos tiempos átonos entre golpes de tónicas. Pues bien, la resonancia del acento de 6<sup>a</sup> remite inmediatamente a la musicalidad endecasilábica, generando en el lector acostumbrado a dicha rítmica –por entonces absolutamente mayoritaria en el campo– una *expectativa* que enseguida se frustra, pues los versos se desvían continuamente de esa *música conocida* a la que vuelven, alternando expectativa y frustración –el mecanismo de la ansiedad amorosa–. Igualmente, para cualquier lector, ese paralelismo rítmico escondido ya genera una indudable musicalidad. Por otra parte, los acentos yuxtapuestos, desaconsejados –salvo excepciones– en la métrica clásica, se repiten aquí hasta en cuatro ocasiones –que serían cinco si hiciéramos sinalefa en el sexto verso–, recreando la prosodia de la expresividad oral del personaje. Más aún, las tónicas yuxtapuestas imprimen una carga de intensidad que se incrementa *in crescendo* hasta llegar al último verso: un hexasílabo que contiene, de sus cinco posibles sílabas tónicas, hasta cuatro acentuadas, es decir, que está *a rebosar* de intensidad, en coincidencia con la semántica *del texto*. En cuanto al susodicho compás acelerado: sin contar las sílabas en anacrusis y las finales después de última acentuada, restan diecinueve posiciones átonas, de las cuales, nueve marcan *un tiempo* –una sílaba métrica–; nueve marcan *dos tiempos* –lo que se correspondería, incurriendo en una adaptación seguramente indebida, con el *cursus planus* de la prosa latina medieval–; una dura *tres tiempos* –*trispondaicus*– y solamente una se ralentiza hasta *cuatro tiempos átonos seguidos*: “ceros en la casilla”. Esta estructura impone un pulso acelerado, tanto por la acumulación de acentos yuxtapuestos como por la reiteración de las tónicas simétricas y, sobre todo, por la *velocidad* de su cadencia, es decir, por esa brevedad de las alternancias átonas, con momentos de *arritmia* y un final *recargado*, de acuerdo a la emoción que se quiere transmitir.

Respecto a su retórica, la única metáfora no lexicalizada que aparece, “quién dibujaba ceros en la casilla del debe de tu cuerpo”, encaja con la visión mercantilista con la que García Casado suele retratar las relaciones afectivas; sin embargo, aquí alude seguramente a las coacciones de la prostitución. Por otra parte, las preguntas retóricas recuerdan al *ubi sunt* que podríamos leer en cualquier otro texto lírico. Precisamente, la literariedad de este poema –más allá de su artesonado técnico– reside en ese efecto de *contraste* que provoca la superposición de un *apóstrofe melancólico* sobre el registro de habla *callejera* de un personaje que alude a la existencia sórdida de una meretriz a la que añora. Los mecanismos métricos arriba comentados se solapan así con el paralelismo de esa *enumeración* de preguntas y exclamaciones retóricas que hacen que todo el poema funcione prácticamente como un *coupling* en sí mismo.

Tabla 2. *Bala perdida. Coupling*

Interrogativos y exclamativos	Forma verbal	Locativos, argumentativos y atributos	Adjuntos	Complementos del nombre	Sujeto
dónde	estabas		en mil novecientos noventa		
en qué		barra garito pensión		de mala muerte	
quién	dibujaba	ceros	en la casilla	del debe de tu cuerpo	
por qué	te fuiste				
qué		mentiras		más dulces	los sueños que tú y yo compartíamos
qué		sexo		más duro	

Más que un paralelismo tradicional –como el que se aprecia entre “qué mentiras más dulces” y “qué sexo más duro”–, aquí se da una serie de oraciones donde las funciones sintácticas emergen siguiendo un mismo orden, aun sin repetirse simétricamente en cada una de las oraciones; es decir, los versos no demuestran una disposición en paralelo –ni en quiasmo– de funciones sintácticas efectivamente realizadas –como sí sucede en el ejemplo antedicho–, pero todas las funciones que efectivamente se realizan lo hacen siguiendo un mismo *orden de aparición*, según la cadena indicada en la tabla; de manera que el texto puede leerse dentro de la tabla, de izquierda a derecha, sin alterar la secuencia del poema. Esta ordenación es susceptible, tal vez, de interpretarse como un tipo de *coupling*, según la idea de Samuel R. Levin cuando afirma que “las construcciones comparables o paralelas en que se dan las formas naturalmente equivalentes pueden ser muy amplias”, incluyendo –y esto no es novedad– “apareamientos que abarcan todo el poema” (Levin, 1962: 56). Así sucede en esta enumeración de preguntas y exclamaciones retóricas, donde la cadena sintagmática respeta en todo momento la siguiente ordenación (véase *Tabla 2*): en primer lugar, los elementos interrogativos y exclamativos –independientemente de la función sintáctica que cumplan dentro de cada oración, todos ellos dan pie a una de las preguntas o exclamaciones retóricas del texto–; en segundo lugar, una forma verbal, dándose el caso de que cuando ésta se encuentra elidida habría de situarse postpuesta, rompiendo así el orden subliminal de la secuencia, como en “en qué barra garito pensión de mala muerte (estabas)”, en “qué mentiras más dulces (eran) los sueños que tú y yo compartíamos” o en “qué sexo más duro (era)”; a continuación, un complemento argumental o un atributo, que puede ser de tipo locativo<sup>16</sup>;

<sup>16</sup> Hay controversia dentro de la propia RAE respecto a la clasificación de los sintagmas preposicionales locativos introducidos por el verbo *estar*. Para el caso, tanto da que estimemos “en qué barra garito pensión” como un circunstancial –como quería la *antigua gramática*–, atributo locativo, locativo argumental o cualquier otro tipo de nomenclatura, ello no afectará a nuestro análisis, pues siempre se cumpliría el mismo *orden de aparición* dentro de la cadena sintagmática indicada en la tabla, es decir, después del interrogativo y antes del complemento del nombre. En cuanto a “mentiras” y “sexo”, los estimo *atributos* de un verbo *ser* elidido, pero su posición tampoco variaría de considerarse *objetos argumentales* de cualquier otro verbo, como *tener* o *compartir*.

seguidamente, un complemento adjunto –es decir, circunstancial–; después, un complemento del nombre; y por último, un sujeto. Esta ordenación resulta en una suerte de *simetría alterna*, la cual –ya responda a la intención o a una intuición del poeta– no puede por menos que considerarse un mecanismo de poeticidad, pues nada obligaba a ello. La flexibilidad del idioma castellano permitiría igualmente escribir: “qué dulces mentiras eran los sueños que compartimos en las noches de inocencia”, por ejemplo, una oración notablemente más larga y en la que se cumplen todas las funciones expresas en la tabla, pero en distinto orden.

Dentro de esta estructura, todavía es posible señalar una red de isotopías en las enumeraciones, rimas internas y posiciones equivalentes de la secuencia visual y fonética del poema, como la asonancia interna entre “ceros” y “cuerpo” –ambas en 6ª sílaba tónica– o la asociación paralelística entre “mentiras”, “sueños” y “sexo”, reforzada por la sutil paranomasia de los pares “sueños / sexo” y “dulce / duro”, en contraste semántico. En suma, todos estos mecanismos se ponen al servicio de un apóstrofe que expresa la emotividad de un sujeto lírico, el cual, de acuerdo con los cánones del género elegíaco, rememora el pasado y se lamenta por la pérdida del ser amado, exactamente igual que un pastor de Garcilaso. Tanto los pastores de las églogas de Garcilaso como el sujeto lírico de este texto son personajes ficticios, la operación de García Casado –el efecto de *extrañamiento* poético que consigue– consiste, en este caso, en la sustitución del paisaje bucólico e idealizado característico de la lírica clásica por el universo sórdido –por el *realismo sucio*– de un personaje que añora las dulces mentiras que le suministraba, presumiblemente, una prostituta.

## 6. La lírica venérea de Violeta C. Rangel

Precisamente, una prostituta firma la única obra comparable a *El poema de Jane* en el campo de la lírica española de los años noventa: *La posesión del humo* (1997), de Violeta C. Rangel. Se trataba, al igual que *Las afueras* –coincidiendo su año de publicación– de un libro periférico, ajeno a las escuelas nacionales de poesía. Así lo recuerda Francisco Gálvez:

Corría el otoño de 1997 cuando en La Posada del Potro, entonces todavía Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba, se fallaba el V Premio de Poesía Ciudad de Córdoba Ricardo Molina, recayendo en Violeta C. Rangel con su libro *La posesión del humo*. El libro fue recibido con sorpresa, esa es la palabra, y en sus primeros días con cierta y ferviente atención momentánea, luego al cajón nacional del olvido, como tantos libros fuera de los caminos trazados (Gálvez, 2013).

Efectivamente, *El poema de Jane* y *La posesión del humo* se encontraban “fuera de los caminos trazados”, pero compartían algo más que eso. Para empezar, en ambos casos se trataba de poemas enunciados por una mujer; también en ambos casos, los libros se componían, en su mayor parte, de piezas breves –cabría decir *minimalistas*– en verso libre, rehuyendo el lenguaje florido de la retórica clásica y recurriendo, en cambio, a una expresividad oral de tono agrio –si bien, *Violeta* superaba a *Jane* en *vulgaridad*–; ambas mostraban sin tapujos episodios sexuales y emociones de rabia y frustración, enfocándose en lo turbio y mercantilista de las relaciones humanas –aunque, de nuevo, sobresalía *Violeta* en esto–; pero, sobre todo, en ambos casos se trataba de obras de *lírica-ficción*. En aquellos años previos a internet, *La posesión del humo* había aparecido firmada por una poeta cuya biografía se incluía en la contraportada del libro:

VIOLETA C. RANGEL nació en Sevilla en abril de 1968, pero la mayor parte de su vida transcurre en el Born barcelonés. Hacia finales de 1992 fue recluida en el hospital A. Gosier de Marsella a causa de una enfermedad degenerativa. A pesar de ello escapó del hospital un año más tarde y, salvo una breve estancia en Barcelona, ha recorrido frenéticamente los dispensarios sociales de media España.

Sin embargo, resulta que, en realidad, esta poeta no era más que un heterónimo de su verdadero autor. Hoy día, los libros de Violeta C. Rangel se incluyen –conservando su firma de hetaira– en la bibliografía del escritor onubense Manuel Moya. Veamos unos versos de esta poeta maldita.

SUPÓN por un momento que tu vieja por cien pavos  
se lo hace en los camiones con cualquiera,  
que la bofia por dos gramos te manda pal talego,  
que el cabrón de tu vecino le ha metido  
por dos veces fuego a tu garito,  
y ese menda te ha dejado un marrón en las entrañas,

que estás viva,

tan completamente viva, que qué importa  
ponerles por delante el pastelito envenenado  
que guardas en los muslos,  
mar adentro.

(Rangel, 1997: 25)

Aquí, la protagonista no es, como en *El poema de Jane*, una mujer de clase media, sumida en su soledad, que recuenta el carrusel de sus fracasos amorosos, sino una prostituta de vuelta de la vida, definitivamente al otro lado de la moralidad, que condensa en un puñado de versos la losa de los males que la asedian, cada uno de los cuales podría dar lugar a una película completa: el trauma de una madre prostituta, el mundo de la droga, los conflictos con *la autoridad*, la violencia vecinal, un embarazo no deseado –posible interpretación del sexto verso– y una enfermedad venérea inespecífica, pero tal vez mortífera, de acuerdo al simbolismo del *mar* “que es el morir” en la tradición lírica castellana, aunque aquí “mar adentro” tiene también otras connotaciones: la intimidad y la sexualidad de Violeta, quien –no lo olvidemos– es una prostituta que se vende por las calles del puerto de Barcelona. Llama la atención, por eso, un lenguaje que combina la retórica culta de la tradición literaria con el *sociolecto sucio* de la marginalidad y los eufemismos gastados del argot. Por otro lado, destaca en este poema su *percusión* sostenida –junto a las aliteraciones y demás sistemas reiterativos– sobre una combinación de metros tradicionales.

Nótese que el quinto verso, evitando la sinalefa en “fuego a”, sería susceptible de formar un endecasílabo –algo forzado– con acento en 5ª sílaba, pero veremos que funciona mejor como decasílabo. Asimismo, el sexto verso sería susceptible de formar otro pentadecasílabo si se hiciera sinalefa en “dejado un”; no obstante, interpreto que su sonoridad encaja mejor con la de un hexadecasílabo compuesto por dos hemistiquios octosilábicos con cesura precisamente ahí, en “dejado / un”. Dada la ambigüedad implícita en las composiciones irregulares, cabe preguntarse si pueden darse mentalmente ambas realizaciones en un acto de habla o de lectura.

En todo caso, según la interpretación propuesta (véase *Tabla 3*), el poema presenta tres pentadecasílabos, los cuales, todos ellos, contienen insertados endecasílabos canónicos con acento en 6ª sílaba. De estos *endecasílabos insertados*, dos de ellos son de tipo *heroico*, es decir, con acento en 2ª: “Supón por un momento que tu vieja” y “ponerles por delante el pastelito”; y otro sería *melódico* por su acento en 3ª: “que la bofia por dos gramos te manda”, si bien, su acento en 7ª ya va empujando su ritmo hacia la sonoridad octosilábica de la siguiente tirada. A estos tres endecasílabos insertados hay que sumarles dos más: el *heroico* del segundo verso, “se lo hace en los camiones con cualquiera”,

reforzado por la asonancia entre “vieja” y “cualquiera”, ambas en 10ª sílaba; y el que se formaría *recordando* los dos últimos versos encabalgados, otro *heroico largo*, “que guardas en los muslos, mar adentro”. Así pues, en total, sin mayores solapamientos ni cálculos, el poema incorpora directamente nada menos que cinco endecasílabos, cuatro de ellos *heroicos*.

Tabla 3. *Supón por un momento... Esquema métrico*

	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª	11ª	12ª	13ª	14ª	15ª	16ª	
1.	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	ó	o	(15 <sup>bo</sup> )
2.	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o						(11 <sup>bo</sup> )
3.	o	o	ó	o	o	ó	ó	o	o	ó	o	o	o	o	ó	o	(15 <sup>bo</sup> )
4.	o	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o					(12 <sup>bo</sup> )
5.	o	ó	ó	o	ó	o	o	o	ó	o							(10 <sup>bo</sup> )
6.	ó	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	o	ó	o	(16 <sup>bo</sup> )
7.	o	ó	ó	o													(4 <sup>bo</sup> )
8.	ó	o	ó	o	ó	o	ó	o	o	ó	ó	o					(12 <sup>bo</sup> )
9.	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	o	ó	o		(15 <sup>bo</sup> )
10.	o	ó	o	o	ó	o											(7 <sup>bo</sup> )
11.	ó	o	ó	o													(4 <sup>bo</sup> )

SUPÓN por un momento que tu vieja por cien pavos se lo hace en los camiones con cualquiera, que la bofia por dos gramos te manda pal talego, que el cabrón de tu vecino le ha metido por dos veces fuego a tu garito, y ese menda te ha dejado un marrón en las entrañas,

que estás viva,

tan completamente viva, que qué importa ponerles por delante el pastelito envenenado que guardas en los muslos, mar adentro.

Tónicas en negrita. Endecasílabos en azul.

Llama además la atención la absoluta ausencia de tónicas en 4ª y 8ª posición –a excepción del *endecasílabo encabalgado* final, donde “mar” recaería en 8ª sílaba–. Igualmente, sólo hay dos acentos en 5ª y sólo uno en 9ª. Por lo tanto, se constata un patrón rítmico de tónicas simétricas alternando con posiciones átonas de cierta duración. A ello se sumarían los *acentos yuxtapuestos*, los cuales, a menudo considerados cacofónicos en la métrica clásica, recalcan aquí el carácter oral de la expresión: “por cien pavos”, “que estás viva”, “que qué importa”.

Superpuesta a la rítmica petrarquista también es posible escuchar la octosilábica, haciendo contrapunto a través de los acentos en 3ª, 5ª y 7ª sílabas. Algunos octosílabos que suenan claramente serían: “que el cabrón de tu vecino”, “y ese menda te ha dejado”, “un marrón en las entrañas” y “tan completamente viva”. Sin embargo, la *meraviglia* de este poema no se limita a su lograda combinación de la musicalidad endecasilábica y la octosilábica. Basta observar su esquema métrico para distinguir en él el predominio de una determinada *cadencia* (véase *Tabla 4*), un compás en atonía que se correspondería –reincidiendo en nuestra apropiación indebida– con el *cursus trispondaicus* latino: la distancia de tres sílabas átonas entre sílabas tónicas.

En este poema, la cadencia trispondaica se repite no sólo en todos los finales de verso que no presentan acentos yuxtapuestos –excepción hecha del último *endecasílabo encabalgado*, donde se rompe en “mar”–, sino también, insistentemente, en el interior de los versos. Hasta *quince* veces se cumple esta cadencia, algo más del doble que la siguiente, de dos sílabas átonas, que se cumple *seis* veces, aunque en anacrusis dos de ellas, por lo que, siendo estrictos, serían sólo *cuatro* veces. De nuevo, este cómputo se modificaría ligeramente de hacer sinalefa entre los hemistiquios del sexto verso, pero seguiría dando el doble de *trispondaicus* que de *planus* (14 y 7). Este análisis demuestra cómo bajo la apariencia descuidada de una dicción descarnada y vulgar se esconde en ocasiones el diseño de una premeditada elaboración.

Tabla 4. *Supón por un momento... Cadencias*

	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª	11ª	12ª	13ª	14ª	15ª	16ª
1.	o	ó	(o o o) <sup>1ª</sup>	ó	(o o o) <sup>2ª</sup>	ó	[o o] <sup>1ª</sup>	ó	ó	o						
2.	o	ó	(o o o) <sup>3ª</sup>	ó	(o o o) <sup>4ª</sup>	ó	o									
3.	[o o] <sup>2ª</sup>	ó	[o o] <sup>3ª</sup>	ó	ó	[o o] <sup>4ª</sup>	ó	(o o o) <sup>5ª</sup>	ó	o						
4.	[o o] <sup>5ª</sup>	ó	(o o o) <sup>6ª</sup>	ó	(o o o) <sup>7ª</sup>	ó	o									
5.	o	ó	ó	o	ó	(o o o) <sup>8ª</sup>	ó	o								
6.	ó	o	ó	(o o o) <sup>9ª</sup>	ó	(o o o) <sup>10ª</sup>	ó	(o o o) <sup>11ª</sup>	ó	o						
7.	o	ó	ó	o												
8.	ó	o	ó	o	ó	o	ó	[o o] <sup>6ª</sup>	ó	ó	o					
9.	o	ó	(o o o) <sup>12ª</sup>	ó	(o o o) <sup>13ª</sup>	ó	(o o o) <sup>14ª</sup>	ó	o							
10.	o	ó	(o o o) <sup>15ª</sup>	ó	o											
11.	ó	o	ó	o												

Cadencia plana en azul. Cadencia trispondeica en naranja.

En definitiva, desde un punto de vista relacional, la poesía de Violeta C. Rangel constituye el único modelo del repertorio comparable al de *El poema de Jane* y *Las afueras* en el campo literario español de los noventa y, probablemente, en cuanto a su factura técnica, también de las décadas siguientes. En ambos casos: 1) el yo lírico que habla en los poemas pertenece a un personaje femenino de ficción; 2) la composición rehúye los cauces clásicos para combinarlos en un verso libre de lenguaje coloquial y apariencia informal, pero que esconde en su interior el engranaje de una astuta retórica concentrada en pocas líneas y 3) su *realismo sucio* enfoca los aspectos menos complacientes de las relaciones humanas y de la sociedad.

### 7. Pablo García Casado y la poesía de la experiencia

Cuando García Casado empezó a publicar, la mayoría de sus detractores provenían de las filas de la *poesía de la experiencia*. Así, por ejemplo, José Luis García Martín –responsable de algunas antologías que ayudaron a encumbrar a dicha corriente–, en su reseña a *El mapa de América* (García Casado, 2001), no perdió ocasión de denostar las “supuestas novedades” de *Las afueras*, añadiendo que en *El mapa de América* “abundan los casos en que la fórmula no acaba de funcionar, y el presunto poema se queda en una nadería”. Para terminar, decía: “los elogios a *Las afueras* le han hecho rehén de una fórmula. Si no acierta a escapar de ella, puede quedarse en poeta de un único libro con sucesivos apéndices de decreciente interés” (García Martín, 2001). Con su “supuesta” y “presunta” adjetivación, García Martín ponía en duda la misma atribución de género de dichas obras, que en su opinión no serían ni siquiera poesía. De alguna manera, resulta fácil entender la animadversión inicial de los poetas de *la experiencia* hacia García Casado, siendo estilos tan aparentemente opuestos y teniendo el *recién llegado* tan buena acogida entre los lectores. Más adelante, la continuidad del éxito de García Casado y el hecho constatable de que, en el fondo, ambas poéticas guardaran importantes afinidades haría inconveniente dicha confrontación.

La humana envidia entre los escritores puede explicar por sí sola el rechazo hacia cualquier autor de éxito; sin embargo, este rechazo es siempre más virulento cuando sus obras ponen en circulación un nuevo modelo del repertorio. Para los escritores que ocupan las posiciones centrales del mercado, la súbita aparición de un autor de éxito no resulta tan amenazante si su obra comporta simplemente una *reproducción* de su mismo modelo de escritura –o una ligera actualización de este–, pues con ello su lugar en el canon no resulta discutido, sino refrendado, mientras que sus obras pueden seguir circulando como parte del *repertorio activo* del sistema. En cambio, si el éxito de un nuevo escritor o grupo de escritores lleva aparejado un cambio en el *modelo del repertorio* –

otro tipo de poema o narración–, ello supone una seria amenaza tanto para su posición en el campo como para el estatus *activo* de sus modelos escriturales. Obviamente, los repertorios desplazados del centro del sistema no desaparecen de la noche a la mañana, pero poco a poco dejan de funcionar como *modelo mayoritario de imitación* para otros escritores y como *modelo mayoritario de consumo* para el público –tal y como sucedió con el desplazamiento de *los novísimos*<sup>17</sup> durante los ochenta– y a la larga pueden llegar a perder incluso su condición *activa*, pasando a formar parte del *repertorio histórico y pasivo* del sistema. Si bien el rechazo hacia un nuevo modelo del repertorio es hasta cierto punto inherente al funcionamiento del campo –algo así como la tercera ley de Newton–, en el caso de García Casado dicha reacción comportaba ciertas peculiaridades. Me refiero, por un lado, a la etiqueta de *realismo sucio* y, por otro, a la tensión entre su poética y la de *la experiencia*, dos estéticas aparentemente disonantes, pero con una base en común: *el realismo y la ficción*.

Al igual que la memoria colectiva de las sociedades hace perdurar pretéritos prejuicios con independencia de lo que digan las nuevas constituciones –por ejemplo, en lo tocante a los privilegios de clase–, en el mundo de la literatura y especialmente en el de la poesía también perduran antiguas concepciones. Desde una especie de complejo de superioridad, las escuelas académicas y sofisticadas de escritura tienden a mirar por encima del hombro al *estilo bajo* del *realismo sucio*, como un subgénero perteneciente a un escalafón inferior al de la *alta literatura* de los filólogos y sus imitadores. Si la *teoría de los tres o cuatro estilos* reproducía la jerarquía social, en cierto modo, las biografías de algunos escritores como Charles Bukowski, Lucia Berlin y Raymond Carver parecían corroborar cierta correspondencia entre su estatus socioeconómico y sus elecciones de estilo y, sin embargo, esta regla no se cumpliría con Tobias Wolff, Richard Ford, Amy Hempel, ni con García Casado. Aun limitándonos a la dimensión estrictamente textual de la literatura, la imagen peninsular del *realismo sucio* como un *estilo degradado* se ha manifestado en ciertas percepciones críticas. Por ejemplo, Araceli Iravedra en su famoso ensayo *Poesía de la experiencia* considera al *realismo sucio* como una mera escisión de la corriente experiencial, algo así como un subgénero degenerado:

El realismo sucio se sitúa, no obstante, en los aledaños de la poesía de la experiencia y se configura tal vez –así lo saludaba Luis Antonio de Villena– como una derivación extrema que radicaliza sus postulados de cotidianidad, narratividad y coloquialismo léxico hacia la degradación referencial, el desaliño estético y la insolencia expresiva; por otra parte, frente a la vocación de “normalidad” del yo lírico de la experiencia, diseña una subjetividad marginal y transgresora más próxima al malditismo que al ciudadano de a pie (Iravedra: 2007: 80).

En puridad, Luis Antonio de Villena se estaba refiriendo solamente a Roger Wolfe, aunque su impresión seguía siendo parcialmente errónea: “Wolfe aparecía como el último paso, uno de los más extremados, de la llamada *poesía de la experiencia*” (Villena, 2000: 129). No cabe duda de que Roger Wolfe –como cualquier otro poeta español de los noventa con un mínimo bagaje de lecturas– conocía la producción literaria de la *poesía de la experiencia*, sin embargo, de su apuesta por un estilo extremadamente coloquial no se infiere necesariamente su descendencia de dicha escuela. En este autor anglohispano confluyen tanto la tradición anglosajona como la peninsular, siendo el *realismo sucio* de su escritura –más allá de que el propio Wolfe rechace la etiqueta– más bien una *importación* de un estilo originado dentro del campo literario estadounidense, un estilo que ni se genera a partir de la *poesía de la experiencia*, ni en un contexto hispanohablante, representando, por tanto, un caso más de *transferencia cultural* procedente de Estados Unidos, al

---

<sup>17</sup> La virulencia de los ataques hacia la poética de *los novísimos* por parte de los autores y críticos de *la poesía de la experiencia* ha sido documentada en algunas obras ya citadas en este artículo, especialmente en *Poesía y poder* (Alicia Bajo Cero, 1997) y en *Poesía de la experiencia* (Iravedra, 2007).

igual que la música rock o el spaghetti western. La poesía de García Casado, aunque sume otros referentes, también hunde sus raíces en esa tradición; sin embargo, su traducción –por así decirlo– del *realismo sucio* estadounidense resulta en un *lenguaje poético* distinto al de su fuente, diferenciándose así tanto de sus *productores primarios* como de sus imitadores peninsulares. Si en la poesía más típica del *realismo sucio* predomina el *enfoque autobiográfico* y la *función expresiva* del lenguaje, en García Casado sucede todo lo contrario: sus poemas son constructos de ficción, fríamente diseñados y sin relación explícita con la biografía del autor –sobre todo en sus primeros libros, puesto que en sus siguientes se consentirá algunos cameos–. Por ende, su perfil de escritor –digamos, su *estilo de vida*– tampoco encaja con el prototipo del poeta maldito: no se trata de un alcohólico que malvive en los suburbios de California o Washington, sino de un licenciado en derecho, aficionado a jugar al fútbol con sus amigos y que lleva a sus hijos a un instituto público. Su poesía no confiesa el periplo vital de su derrota, sino que retrata a través de personajes inventados las aristas observables en una sociedad que puede variar de un libro a otro. En este sentido, García Casado compone su poesía igual que un narrador redacta sus relatos y, de hecho, ha publicado también una novela de estilo minimalista, *La madre del futbolista*, en 2022.

En cuanto al *realismo*, en el caso de la *poesía de la experiencia* y especialmente en el de su núcleo granadino de *La otra sentimentalidad*, está claro que su preferencia por el lenguaje coloquial y la identificación de la figura del poeta con la de un ciudadano común –además de oponerse al esteticismo de *los novísimos*–, provenía de una postura eminentemente política que subrayaba la función social de la literatura. En efecto, los poetas y teóricos de *La otra sentimentalidad* hicieron gala desde el principio de su afiliación política.

La propuesta poética actual (la que aquí presentamos, al menos) coincide de este modo con nuestra propuesta democrática básica: hacer la historia (o la poesía) implica la capacidad de transformarla. Porque éste es el horizonte increíble que se abre por fin no sólo al inconsciente sino a la consciencia de lo que hoy podríamos llamar una izquierda real (Rodríguez, 1999: 90)<sup>18</sup>.

De ahí que los jóvenes poetas de *La otra sentimentalidad*, en consonancia con su pensamiento político, eligieran, desde el principio, una poética *realista*, referida a los hechos *objetivos* de la sociedad. En palabras de Juan Carlos Rodríguez (1999: 91): “la plasmación de una poética de la realidad objetiva”. Su poesía aspiraba a reflejar las condiciones de vida de los ciudadanos normales, así como su lenguaje cotidiano. Sin embargo, el coloquialismo de los autores de *la experiencia* quedaba siempre tamizado por su uso de recursos formales tradicionales, tales como la musicalidad endecasilábica, sin desprenderse nunca de los giros habituales del lenguaje figurado de la retórica clásica y reincidiendo en ciertos tópicos del modernismo bohemio, como, por ejemplo, comparar a la poesía con “la última copa en una de esas noches en las que uno no acaba de irse”, tal y como comenzaba su manifiesto antológico (García Montero, 1983). En cambio, en la escritura de García Casado, el texto liberado de tales recurrencias centenarias daba cabida a registros más inmediatamente realistas, sin la estilización interpuesta por una forma pretérita. García Casado evitaba cualquier cosa que sonara a la *retórica de siempre*, por ejemplo, reproduciendo de modo hiperrealista el habla coloquial de sus personajes, el tono distanciado de una voz narradora o empleando códigos extraños a la lírica, como el lenguaje publicitario y el mercantil.

Respecto a la *ficción*, no nos es dado afirmar que García Casado adoptara este enfoque directamente de la *poesía de la experiencia*, pero sí que la cuestión estaba sobre la mesa durante sus años de formación. La idea estaba ya presente en el citado *manifiesto* de “La otra

---

<sup>18</sup> La cita corresponde a la presentación leída por Juan Carlos Rodríguez del cuadernillo *Pais de amor*, publicado por el Área de Juventud de Izquierda Unida de Granada y en donde se incluían poemas de los miembros de *La otra sentimentalidad*. En algunas bibliografías, el cuadernillo aparece publicado en 1986, mientras que, en la obra citada, Juan Carlos Rodríguez fecha su texto en 1994.

sentimentalidad”, aparecido por primera vez en *El País* en fecha tan temprana como 1983 y en donde García Montero afirmaba que “sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira –en el sentido más teatral del término–, puede empezar a escribirla de verdad” y que “No nos preexiste ninguna verdad pura (o impura) que expresar” (García Montero, 1983). Pero, sin duda, es en su artículo “De la poesía como género de ficción” (García Montero, 1996: 13-32) donde ahonda más en esta concepción. En dicho artículo, García Montero argumenta en favor de una idea de ficción que relaciona, sobre todo, con la elaboración técnica de los versos, más que con su fidelidad a una *verdad anterior*, la cual, a efectos del poema, estima irrelevante o, incluso, inexistente –a tenor de la cita mencionada–. García Montero entiende que el texto se realiza a través de la lectura y con independencia de *lo que sea* que haya inspirado al autor. Así, reafirmando la idea ya expuesta en el manifiesto, subraya: “la poesía no expresa a través de metáforas una verdad sentimental anterior a las palabras” (García Montero, 1996: 19). Como se sabe, estas nociones provenían de su profesor, el catedrático Juan Carlos Rodríguez, a su vez discípulo de Althusser, quien defendía que la idea de *sujeto* era un constructo histórico-ideológico y, consecuentemente, también lo eran sus sentimientos. Por eso, para los poetas de *La otra sentimentalidad*, la “verdad sentimental anterior a las palabras” no era más que una “segregación histórica” y, por lo tanto, sus propios sentimientos y su misma identidad no eran más que construcciones ideológicas burguesas susceptibles de borrarse y reescribirse con una *nueva sentimentalidad* en el poema.

La argumentación de García Montero establecía una serie de pares conceptuales, según los cuales *espontaneidad* equivaldría a *sinceridad* –y la sinceridad a la *subjetividad del sujeto burgués*–, mientras que *conciencia estética* y *técnica literaria* equivaldrían a *ficción*, asumiendo que el trabajo técnico sobre los textos garantizaba o repercutía *positivamente* en la calidad de estos y *negativamente* en su vínculo con una *verdad anterior/interior*. Sin embargo, las citas que traía a colación de Charles Baudelaire y Federico García Lorca, entre otras, no hablaban exactamente ni de veracidad ni de ficción, sino “de la técnica y del esfuerzo” –la famosa cita de García Lorca– necesarios para plasmar en palabras aquello que se quiere transmitir, con independencia de su régimen ontológico. Por cierto, como han demostrado ya algunos investigadores, a García Lorca, por desgracia, la ficción literaria no le salvó de las represalias de sus personajes. En cualquier caso, García Montero defendía que el poeta establecía con el protagonista de sus poemas la misma relación que el novelista con los personajes de sus novelas y que, en definitiva, el solo hecho de aplicar una serie de mecanismos técnicos a un texto ya le confería a éste el estatus de ficción. Como efecto colateral, cabría interpretar que el autor quedaría tan a salvaguarda de las imágenes morales que ofrezcan sus poemas como el novelista de cualesquiera hechos reprobables cometan sus personajes; al menos, en teoría, aunque a Baudelaire no le pasó lo mismo.

En la práctica, esa suplantación que proponía García Montero del individuo de carne y hueso que redacta los textos por un *alter ego* ficticio y objetivable que favoreciera su identificación con *el lector* tuvo como resultado, según han señalado abundantes críticos, una estandarización de dicho prototipo, el cual, dado el éxito de esta escuela, se ha repetido en centenares de poemarios: un *yo lírico* amoldado, por inferencia dialógica, a los supuestos rasgos generales de ese otro ente abstracto, igualmente ficticio y moldeable, que es *el público lector*. Mientras que, al mismo tiempo, el público lector real y constatable, ese agregado de individualidades, se ajusta y *se conforma* –pues así funciona la psicología de masas– al molde homogeneizador que le proyectan, cualesquiera que sean sus rasgos identitarios, al igual que, en general, la gente nos amoldamos –qué remedio– a las tendencias que los diseñadores de moda nos proyectan. Paradójicamente, después de tanto insistir en sus inicios en la deconstrucción de la sentimentalidad burguesa, la mayoría de los poemas *de la experiencia* han resultado enunciados por sujetos bastante acomodados y poco problemáticos. En definitiva, casi podríamos decir que la *poesía de la experiencia* es *poesía de autoficción*.

A diferencia de dicho resultado, las obras de García Casado suponen una realización mucho más drástica del principio de ficción aplicado a la poesía. Sus poemas no aparecen enunciados desde el punto de vista de una subjetividad omnímoda, sino que alternan diferentes voces y perspectivas. Sus objetos textuales pueden ser construcciones hasta cierto punto autónomas, pero más que ignorar la consistencia de una *verdad anterior*, su poética se enfoca en la *representación realista* de una serie de problemáticas sociales. Y como parte de dicha sociedad, en sus últimas obras, el propio autor se permite alguna que otra aparición en escena<sup>19</sup>. En todo caso, tanto la *poesía de la experiencia* como García Casado comparten la idea básica del *realismo estético* como principio de representación, así como el mecanismo técnico de la *ficción literaria* aplicada a la poesía, enfocándose en la vida cotidiana de los ciudadanos *normales* y en las dinámicas comunes de la sociedad, ofreciendo, por su parte, García Casado un retrato algo más crudo y descarnado de ésta.

### Bibliografía

- ABRAMS, M. H. (1953), *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Printed in the United States of America, Oxford Paperbacks, 1971.
- ALICIA BAJO CERO, colectivo (1997), *Poesía y poder*, Madrid, La Oveja Roja, 2019.
- CARVER, Raymond (1990), *Bajo una luz marina*, Madrid, Visor.
- CASTELLET, José María (ed.) (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.
- CORREYERO, Isla (1996), *Diario de una enfermera*, Madrid, Huerga & Fierro.
- CORREYERO, Isla (1998), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxas en la última poesía española*, Barcelona, DVD Ediciones.
- DARÍO, Rubén (1905) *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978), “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, en *Papers on Historical Poetics*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1978, pp. 21-27.
- GÁLVEZ, Francisco (2013), “Vuelve Violeta”, *Cuadernos del Sur, Dario Córdoba*. 23.10.2013. Disponible en: <https://www.diariocordoba.com/cuadernos-del-sur/2013/11/23/vuelve-violeta-37318421.html>
- GÁLVEZ, Francisco (ed.) (1978), *Degeneración del 70 (Antología de poetas heterodoxos andaluces)*, Córdoba, Antorcha de paja.
- GARCÍA CASADO, Pablo (1996), *El poema de Jane*, Gijón, Máquina de Sueños, Ateneo Obrero de Gijón.
- GARCÍA CASADO, Pablo (1996b), “Bala perdida”. Mérida. Colección Pintalo de Verde.
- GARCÍA CASADO, Pablo (1997), *Las afueras*, Barcelona, DVD ediciones.
- GARCÍA CASADO, Pablo (2001), *El mapa de América*, Barcelona, DVD ediciones.
- GARCÍA CASADO, Pablo (2015b) “Pablo García Casado en *Cosmopoética*”. Disponible en: <https://www.poemas-del-alma.com/blog/entrevistas/pablo-garcia-casado-los-seres>
- GARCÍA CASADO, Pablo (2022) *La madre del futbolista*. Madrid, Visor Libros.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (2001), “El mapa de América”, *El Cultural*: 31.11.2001. Disponible en: [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/poesia/20011031/mapa-america/4250377\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/poesia/20011031/mapa-america/4250377_0.html)
- GARCÍA MONTERO, Luis (1983), “La otra sentimentalidad”, *El País*, 8.1.1983. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html)

<sup>19</sup> Dejo para un futuro artículo el comentario de otras cuestiones tocantes a la evolución de su poética y a la recepción de García Casado en el campo literario español.

- GARCÍA MONTERO, Luis (1994), *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996), *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-textos.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (2013), *Poesía de la Conciencia Crítica (1987-2011)*, Ciempozuelos, Tierradenadie Ediciones.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1975), *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- GRANDES, Almudena (1989), *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets Editores.
- HAUSER, Arnold (1962) *Historia social de la literatura y del arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*, Madrid, Debolsillo. Random House Mondadori, 2009.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (1997), “Introducción”, en *La poesía de la experiencia*, Robert Langbaum, Granada, Comares, 1996.
- LANGBAUM, Robert (1957), *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996.
- LEVIN, Samuel R. (1962) *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1975.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2005), “Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete «realismo sucio»”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. n. 31. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/28106026\\_Sobre\\_la\\_presencia\\_de\\_Roger\\_Wolfe\\_en\\_la\\_poesia\\_espanola\\_1990-2000\\_y\\_revision\\_del\\_marbete\\_realismo\\_sucio](https://www.researchgate.net/publication/28106026_Sobre_la_presencia_de_Roger_Wolfe_en_la_poesia_espanola_1990-2000_y_revision_del_marbete_realismo_sucio)
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2006), *Roger Wolfe y el neorrealismo español de finales del siglo XX*, Zaragoza, Pórtico.
- MORA, Vicente Luis (2006), *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby Editores.
- IRAVEDRA, Araceli (2007), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.
- PALOMERO, Mari Pepa (ed.) (1983), *Poetas de los 70*, Madrid, Hiperión.
- RANGEL, Violeta C. (1997) *La posesión del humo*, Madrid, Hiperión.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1974), *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal editor.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1999), *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio (1997), *Elogio de la diferencia: Antología consultada de poetas no clónicos*, Córdoba, Obra social y Cultural Caja Sur.
- SALAS, Ada (2009), *No duerme el animal (Poesía 1987-2003)*, Hiperión, Madrid.
- VILLENA, Luis Antonio de (1997), *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, Valencia, Pre-Textos.
- WOLFE, Roger (1992), *Hablando de pintura con un ciego*, Sevilla, Renacimiento.
- WOLFE, Roger (1992b), *Días perdidos en los transportes públicos*, Barcelona, Anthropos.

#### Apéndice: otras obras literarias de Pablo García Casado

- (2007) *Dinero*, Barcelona, DVD ediciones.
- (2015) *García*, Madrid, Visor Libros.
- (2019) *La cámara te quiere*, Madrid, Visor Libros.
- (2025) *Cada uno es mucha gente*, Madrid, Visor Libros.

