

LA RECUPERACIÓN DEL SENTIDO CLÁSICO EN LA ÚLTIMA POESÍA ESPAÑOLA

Luis Bagué Quílez
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Resumen: Este artículo estudia la recepción de los temas y géneros líricos greco-latinos en la poesía española a partir de los años ochenta a través de sus principales orientaciones: neoclasicismo, neorromanticismo, neocostumbrismo, la sátira y la nueva épica.

Resumo: Este artigo estuda a recepción dos temas e xénero líricos greco-latinos na poesía española a partir dos anos oitenta nas súas principais orientacións: neoclasicismo, neorromanticismo, neocostumismo, a sátira e a nova épica.

Abstract: This paper studies the reception of the topics and lyric genres from the Greece and Rome in the Spanish poetry of the eighties (20th century) Prof. Bogue points out their most important tendencies: neoclasicism, neoromanticism, the satire and the new epic.

Desde mediados de la década del setenta, muchos jóvenes autores publican obras poéticas que se caracterizan por la recurrencia a motivos acuñados en la Antigüedad clásica. Los primeros indicios de esta actitud se observan en los libros *Ofrenda en la memoria* (1976), de José Gutiérrez; *Transparencia indebida* (1977), de Francisco Bejarano; *Alma del tiempo* (1978), de Luis Martínez de Merlo; *Primera despedida* (1978), de Fernando Ortiz; *Cielos e inviernos* (1979), de Ramón Irigoyen; *Mitos* (1979), de Abelardo Linares; *Las cosas que me acechan* (1979), de Víctor Botas, y *Los devaneos de Erato* (1980), de Ana Rossetti. Ya a comienzos de los años ochenta, la poesía clásica es una tendencia consolidada, que convive con otros movimientos complementarios, como el esteticismo hedonista y el neorromanticismo, o incluso antitéticos, como la poesía *del silencio* y el neosurrealismo de filiación vanguardista.

Este nuevo clasicismo se define por la recuperación de un concepto humanista del poema. En ello insiste Miguel d'Ors cuando destaca, entre los rasgos más acusados de la poesía grecolatina, la confianza en el poder comunicativo del lenguaje, la sobriedad y contención expresivas, y el equilibrio entre la faceta artística y los aspectos emocionales que se vierten en la experiencia

lirica¹. Mientras que los primeros poetas del 68 primaban el componente estético sobre el vivencial, los autores de la siguiente promoción no rechazan la emanación confesional, el autobiografismo o la renovación de los tópicos literarios.

Esta orientación supone además el redescubrimiento de las formas y de las fuentes textuales, sobre todo de los epigramas de Marcial y de las elegías breves de Catulo. Se adoptan ahora ciertos temas, tales como la alusión mitológica o el paganismo, que se encontraban preteridos desde su tratamiento ocasional en algunos de los poetas del 27, especialmente en Cernuda (*Invocaciones*, 1935). Esta vinculación se interpretó en su momento como un intento de continuismo respecto del núcleo inaugural del 68, acaso desplazando el ya agotado eje veneciano a los no menos decadentes marcos de la Grecia helenística o de Bizancio. No obstante, en las nuevas creaciones la tradición clásica no podía resumirse en un puñado de *loci* culturales, sino que implicaba un evidente cambio cosmovisionario.

En el inicio de la década del ochenta, los jóvenes poetas que cultivan una poesía de aliento clásico coinciden tanto con algunos “novísimos” tardíos (los primeros Colinas, Cuenca y Villena)² como con aquellos otros escritores que habían comenzado a publicar a finales de la década del setenta (Bejarano, Ortiz y Botas). Ya anteriormente, varios autores del cincuenta, como el Gil de Biedma de *Poemas póstumos* (1969) o el Francisco Brines de *Aún no* (1971), habían esbozado las posibilidades de esta línea poética.

La asunción de la lírica grecolatina conlleva también un importante progreso en la superación del culturalismo *de cita externa*

¹ Miguel d’Ors, “Última poesía española: por el sentido común al aburrimiento”, *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 50 (abril-mayo de 1997), pp. 120-128.

² Con el nombre de “novísimos” se conoce a los poetas antologados por José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970). Más tarde, debido a un proceso metonímico, serán llamados “novísimos” todos los autores del orbe inaugural del 68, aunque sus estéticas diverjan de los postulados que Castellet desplegaba en el prólogo de dicha antología.

propio de los “novísimos”³. En éstos, el acercamiento al mundo clásico se articulaba sobre un doble plano: la cita literaria como apoyatura referencial, o bien como homenaje culturalista. Entre los frecuentadores más asiduos de la primera faceta se hallaría José María Álvarez. Sus poemarios de los años ochenta, desde *La Edad de Oro* (1980) a *El escudo de Aquiles* (1987), así como las sucesivas ediciones aumentadas de *Museo de cera*, denotan una hipertrofia estética, donde los apuntes de una poética personal se ven frustrados ante la dificultad de apropiarse de resonancias librescas, clichés y tópicos literarios.

Al homenaje culturalista se adscriben, en cambio, aquellas composiciones que remiten a un sustrato específicamente neoclásico, ya sea en su acotación cronológica, en su referente temático, en su despojamiento emotivo o en su técnica lógico-discursiva. En esta corriente se enmarcarían textos como “Oscar Wilde en París” o “Watteau en Nogent-sur-Marne” (*Dibujo de la muerte*, 1967), de Guillermo Carnero; “Homenaje a Poussin” (*Truenos y flautas en un templo*, 1971), de Antonio Colinas, y “Constantino Kavafis observa el crepúsculo” (*La belleza impura. Poesía 1970-1989*), de Luis Antonio de Villena.

A medida que este neoclasicismo tiende a afianzarse, se certifica la inclinación hacia el pastiche irónico, propio de los primeros autores del 68, y hacia el *revival* imitativo, afín a la archiestética novísima. Frente al planteamiento de García Berrio, para quien la querencia por el manierismo en los poetas del 68 se traduce en un intento de “recuperación poética del tiempo histórico como presente antropológico”⁴, Fernando R. de la Flor alerta acerca de que el pastiche y el *revival* acaban por construir un texto preciso y temporal sobre una matriz ambigua y durable. Así,

³ Juan José Lanz enfrenta el culturalismo de *cita externa* que cuajó en los primeros setenta al culturalismo de *cita interna* de la segunda mitad de la década, que no se opone a la rehumanización y al giro hacia la realidad y el intimismo, en “Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982”, *Ínsula*, 565 (enero de 1994), pp. 3-6.

⁴ Antonio García Berrio, “El imaginario cultural en la estética de los “novísimos””, *Ínsula*, 508 (abril de 1989), p. 15.

el poema neoclásico “se reconoce en este presente [el de la escritura], pero en modo alguno *de él*”⁵. El decorado clásico o legendario, que se erige como símbolo cultural de la Antigüedad grecolatina, se impone en el presente, lo modeliza y termina por suplantar. Esta reflexión, que resulta pertinente para algunos de los “novísimos” epigonales, puede desplazarse, sin violencia, al desleído clasicismo que proliferará desde mediados de los años ochenta.

Así como el pastiche cultural novísimo, mediante un escorzo irónico, aún puede desprenderse de su carga mítica, el *revival*, en su componente de ficción decadente, remite a un vacío historicismo del que sus autores raramente consiguen sustraerse.

El pastiche clásico se esboza, con cambios sustanciales, en “Homenaje a Catulo” (*Teoría*, 1971), de Leopoldo María Panero, y en “Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina” (*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, 1974), de Guillermo Carnero. En el primer poema, Panero reproduce la falsilla estética de la invectiva de Catulo en su virulencia expresiva, con concesiones a la escatología y al humorismo, en contigüidad con las sátiras XCVII “*Ad Aemilium*” y XCVIII “*Ad Vettium*”. Panero opta aquí por ampliar el germen circunstancial del ataque satírico hasta sacrificar las coordenadas subjetivas en aras de una *vituperatio* de valor universal. Por otra parte, la rigidez métrica de la invectiva latina es reemplazada por una diseminación versal en la que abundan encabalgamientos abruptos, digresiones parentéticas y frases introducidas a modo de *collage*. Esta pieza rebasa su horizonte imitativo, pues el autor transpone su desgarrado hastío vital y su angustia existencial a la escritura del poema satírico, entendido como una suerte de exabrupto literario. Basta con comparar el inicio (plegado a los moldes de la sátira clásica) y el final (ya completamente personalizado) de la composición que nos ocupa. Reproducimos los primeros versos:

⁵ Fernando R. de la Flor, “Neo-neo-clasicismos en la poesía española última”, *Los Cuadernos del Norte*, 20 (julio-agosto de 1983), p. 64.

clásico, en que el texto poético se concibe como palimpsesto o como refundición de artificios retóricos:

*O conozco los nombres de las aves,
sé cuál es su región y su presagio,
su sesgo al rasear, cuál es su trino.*
Refundición de textos concebida
según requerimiento de la justa retórica,
epopeyas de encargo sobre materia mínima,
disputas y cuestiones sobre si corresponde
atribuir una intención a las horas de Homero
metafórica, acorde con las leyes del clima,
o son justificables en su valor preformativo
o del entorno en el ámbito de la ficción poética
(el rango, las virtudes de las piedras preciosas).
Saqueo de los templos, las estatuas de Pan,
los bosques consagrados a Afrodita
pacerero de cabras—
al amparo de muros
florecerán los temas de este siglo,
en que el poeta *impreque a sus tablillas,*
describa la tersura de la cera,
cante la precisión de su estilete,
*su figura, las leyes de la logodedia*⁷.

En esta composición, a Carnero no le interesa tanto rendir homenaje a Ausonio (310-395 d. C.), uno de los últimos poetas latinos, cuanto privilegiar una reflexión metadiscursiva. El autor clásico, representante del ocaso de la literatura romana, no es sino un correlato objetivo del poeta contemporáneo, que también se adscribe a un período de crisis. Esta crisis se representa, en lo literario, en las referencias a los géneros surgidos durante el *manierismo* clásico —como las “epopeyas de encargo sobre materia mínima”, relacionables con el epilio, o como las “disputas y cuestiones” propias del género simposíaco— y, en lo histórico, en la mención al saqueo de los templos y a la represión del paganismo que los cristianos llevaron a cabo al final de la época imperial.

⁷ Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 243.

Sin embargo, la voluntad de diálogo con la poesía latina aparece truncada mediante un mecanismo irónico. Carnero inserta en su poema diversos fragmentos en cursiva, que supuestamente corresponden a citas de Ausonio. Pero tales citas, que reflejan la armonía compositiva de una cierta lírica clásica, no pertenecen a Ausonio, sino que son del mismo Carnero. Este falso diálogo, o diálogo ficticio con la tradición, deriva en un texto paródico.

La proyección histórica y la personalidad poética de Ausonio, que vertebran la composición, se muestran en realidad muy diluidas. Para Carnero, la similitud entre su propia obra y la del autor clásico estriba en la aceptación, desde diferentes puntos de vista, de una actitud metapoética como síntoma o como conciencia inequívoca de decadencia cultural –recordemos que Ausonio escribió un *Technopaegnon*, o arte de escribir, donde defendía la “logodedalia”, esto es, un estilo retórico, laberíntico e intrincado–. Carnero opina que sólo en tiempos de crisis el discurso poético puede transformarse en tema principal de la poesía⁸.

Si los dos poemas que hemos comentado anteriormente son reveladores del pastiche novísimo sobre una plantilla clásica, analizaremos ahora el *revival* en “Museo bizantino” (*Elsinore*, 1972), de Luis Alberto de Cuenca, y en “Navegando hacia Bizancio” (*El viaje a Bizancio*, 1978), de Luis Antonio de Villena. Estas dos composiciones se asemejan no sólo por la presencia del *locus* bizantino, sino también por su carácter narrativo. Ambas se organizan métricamente mediante largas tiradas versiculares, que se acercan a las calidades de la prosa poética.

⁸ Acerca del valor de Ausonio como emblema del presente cultural, escribe Carnero: “Yo diría que [encontrarse en un callejón sin salida] es la situación de la cultura occidental en estos momentos, muy parecida –salvando las diferencias tecnológicas– a la decadencia del Imperio Romano. Creo incluso que la decadencia de una cultura puede detectarse cuando sus escritores dejan de compartir un lenguaje con su colectividad [...]Eso lo hizo el poeta Ausonio, y a señalarlo he dedicado un poema de *Variaciones*, en el que nadie se ha fijado porque los historiadores, que lo hubieran entendido, no leen poesía”; recogido por Ignacio Javier López en Guillermo Carnero, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, cit., p. 244, nota 324.

Bizancio ocupa, en la tardía recuperación del culturalismo que encarnan los primeros Cuenca y Villena, un papel similar al que desempeñaba Venecia en los “novísimos” originarios. No obstante, este desplazamiento geográfico también involucra un desplazamiento tópico, ya que el aura decadente y modernista de la urbe veneciana se sustituye por un esteticismo más abigarrado y heterogéneo, que participa del historicismo y del exotismo orientalista. De hecho, Juan José Lanz señala, como rasgos definitorios de la poesía inicial de Luis Alberto de Cuenca, el exotismo espacial y el exotismo temporal. Junto a ellos, aparecen el exotismo cultural, que actualiza a los personajes y sucesos históricos, y el exotismo mítico, que expresa el anhelo de regreso a un tiempo pretérito y edénico⁹.

En “Museo bizantino”, el homenaje al pintor y erudito Manuel Tzanes es compatible con la reconstrucción de un pasado decadente, en que el esplendor clásico del mundo pagano contrasta con las primeras manifestaciones de la cultura cristiana. Este poema se estructura en un doble plano. Por una parte, cobran relieve aquellos signos externos, histórico-literarios o mitológicos, que lo nutren de sustancia estética, y, por otra, aquellos aspectos relativos al protagonista del poema, que operan un distanciamiento emotivo con respecto al autor contemporáneo:

Toda Grecia ante ti: Constantinopla altiva, Asia Menor, las Islas. Y Creta, sus palacios, sus delfines, sus grifos fabulosos. A lo lejos, Venecia, cortesana y sonora, en tu paleta virginal de húsar de la reina o de guardia de corps.

Preferible es pensarte devorando el espacio sagrado de Hagia Triada, imaginarte en Cnosos o en la gruta de Psicro segado por el hacha doble de los verdugos palatinos.

No alabo sólo tu caligrafía, los signos de grandeza que fundías, la esmerada cultura que te ornaba, el trazo de los pliegues, la elegancia de los fondos dorados, las columnas corintias del entorno, la

⁹ Juan José Lanz, “Poética y evolución en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1994, p. 125.

majestad de la expresión, el halo misterioso que los elfos dibujan sobre tu sepultura.

Es tu indolencia verde pálido, la hoguera de tu cuerpo entre frutales, el increíble escorzo de tu sueño más allá de Venecia, de Candía, más allá del olivo, de los talles escuetos como leves pecíolos, de las rapiñas de los almogávares, de un Minotauro reflexivo y un monarca de naípe o galería interminable, de Nicéforo Focas o Miguel Cerulario, del cofre alado de la Historia.

Para siempre tu luz, tu Dios y tus pinceles, Manuel Tzanes. Desde una tarde helénica imposible, desde Ana Comnena y su *Alexíada*, desde el Porfirogénito, desde la *Biblioteca* de Focio el patriarca, siento tu corazón como una exedra precipitada en todos sus empujes hacia la luminosa cúpula de mi alma¹⁰.

En “Navegando hacia Bizancio”, de Luis Antonio de Villena, la llegada a la capital del Imperio Romano de Oriente se concibe como la realización de una utopía. Bizancio, saturada de referencias sensoriales y coloristas, se edifica sobre una arquitectura simbólica que se imbrica con un discurso vagamente hedonista y con una textura legendaria lindante con el *topos* arcádico. Reproducimos a continuación la tercera y última parte del poema:

No son las imágenes ni el mármol. Ni una nave siquiera quien consigue hacer del deseo la forma que quiere el labio y el tacto ambiciona. No es la nave, cargada de atributos, ni la danza sobre el verde mosaico que el vino abrasa como un cuerpo que se ama. Pero todo es Bizancio. Cada palabra que se escurre y combate, cada sonido pleno como el sol y sus ubres, cada retumbe que se siente, todos los amores que ambicionas, el fuego que te arde, ese sin nombre hermoso que te exige maldad, el árbol, la planta, el cuerpo que desconozco, su perfume de axilas y de ajenjos, su cabello perfecto, su pecho como el ámbar que redime y golpea... Allí está Bizancio, las fraguas doradas del Emperador, el oro y el bronce junto al mar

¹⁰ Luis Alberto de Cuenca, *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid: Visor, 1999 (2ª), pp. 44-45.

espumeante que resuena. Ese mar que rasgan los delfines y que un gong atormenta...¹¹

Esta perspectiva, más épica que lírica, tiñe también el homenaje clasicista de sus autores. Nos referimos a textos como “Amor y muerte de Calímaco de Cirene” (*Elsinore*, 1972), de Luis Alberto de Cuenca, y “Homenaje a Catulo de Verona” (*Hymnica*, 1979), de Luis Antonio de Villena. Aquí, el homenaje se convierte en un mero pretexto literario para la evocación de otros temas adyacentes. El núcleo tópico del género, el panegírico o la alabanza del sujeto poético, se sacrifica en la fabricación de un discurso personal. En “Amor y muerte de Calímaco de Cirene”, el tema central no es la reflexión sobre la figura del poeta alejandrino, ni siquiera la reflexión a partir de dicha figura, como en “Décimo Magno Ausonio”, de Carnero, sino la perdurabilidad del arte sobre la realidad vital del hombre. A su vez, en “Homenaje a Catulo de Verona”, la invocación al poeta neotérico no da lugar a un pastiche irónico, como en Leopoldo María Panero, sino que desemboca en un planteamiento teórico acerca del enigma de la Belleza. Sirva, a modo de ejemplo, el desenlace de este último poema:

¿Qué extraño don es la Belleza? ¿Lo
sabe quien la tiene? ¿De dónde procede,
cómo surge, por qué es tan oscuro su
nacer, por qué tan diversos sus poseedores?
¿En qué consiste su hechizo? ¿Y cómo
puede surgir en el denso olor de unos billares?¹²

Una vez agotados los últimos rescoldos de la archiestética novísima, las alusiones culturales se confunden con la experiencia vital. Así, adquiere protagonismo una poesía intimista y autobiográfica, que puede ilustrarse en la posterior trayectoria de Luis Alberto de Cuenca, quien, desde *La caja de plata* (1985),

¹¹ Luis Antonio de Villena, *La belleza impura. Poesía 1970-1989*, Madrid: Visor, 1996, pp. 68-69.

¹² *Ibid.*, p. 107.

engarza con los presupuestos de lo que José Luis García Martín denomina “poesía figurativa”¹³. También Luis Antonio de Villena, a partir de *Hymnica* (1979) y, sobre todo, de *Huir del invierno* (1981), propende hacia un repliegue elegíaco contaminado por el erotismo, la anécdota personal y el hedonismo de raíz grecista.

Al mismo tiempo que el neo-neoclasicismo se perfila una actitud neorromántica, que pretende hacer compatible la exaltación hímica del Romanticismo primigenio con la expresión directa del *yo*, sin filtros destinados a evitar el contagio emotivo. Esta poesía rescata el fulgor irracional de la tradición visionaria europea, en un camino que abarcaría desde el Romanticismo alemán (Hölderlin, Novalis) o inglés (Blake, Keats o Shelley) hasta ciertas derivaciones del simbolismo (Mallarmé) y del surrealismo (Breton, Péret o Soupault) francés.

La herencia del Romanticismo, en los autores del 68, se relaciona con una interpretación del universo clásico ajena al neo-neoclasicismo. Como señala Lanz, “los autores del Romanticismo muestran a los poetas de la generación del 68 el modo de encontrar en la tradición clásica una forma de conocimiento del *yo*, una manera de hacer personal dicha tradición”¹⁴. El Romanticismo, en definitiva, permite integrar el clasicismo a partir de la fusión de la experiencia personal con la experiencia estética. Esta tendencia, a la que a veces se aproximan Juan Luis Panero o Antonio Hernández, tiene su exposición más depurada en la poesía de Antonio Colinas. Se trataría de un Romanticismo nocturnal y elegíaco que suele vincularse con la transitividad emotiva, si bien en ocasiones el autor no renuncia a mecanismos de distanciamiento¹⁵.

¹³ José Luis García Martín, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla: Renacimiento, 1992.

¹⁴ Juan José Lanz, *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000, p. 596.

¹⁵ Un ejemplo de esta voluntad de distanciamiento sería el poema “Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein”. En él, Colinas adopta el monólogo dramático para introducir, en un entorno decadente y pretérito, a un Casanova que guarda más parecido con el protagonista de la película de Fellini que con el seductor

La adhesión de Colinas con respecto al mensaje que transmite en su poesía se advierte en “Invocación a Hölderlin” (*Preludios a una noche total*, 1969) y en “Novalis” (*Sepulcro en Tarquinia*, 1975). En el primero, el poeta ofrece una semblanza de Hölderlin desde una perspectiva que concuerda tanto con la proyección encomiástica que se atribuye tradicionalmente al homenaje literario como con la recreación de los *loci* más significativos del Romanticismo: el paraíso inencontrado, los bosques sombríos, el fuego noble, las estatuas, las noches otoñales, el sueño de otra vida... La composición, organizada como un diálogo literario, culmina con la invocación del *tú* poético, Hölderlin¹⁶. Aquí, Colinas insta a su interlocutor a que muestre, a través de su ejemplo, lo que hay de consciente, pero también de irracional, en la creación artística: “Rasga los polvorientos velos de tu memoria / y que discurra el sueño, y que sepamos todos / de dónde brota el agua que sacia nuestra sed”¹⁷.

A su vez, “Novalis” podría considerarse como un monólogo dramático enunciado por el sujeto poemático, el Novalis de los *Himnos a la noche* al que apunta el título. Sin embargo, como sugiere Prieto de Paula, no hay razón para no atribuir el monólogo al propio sujeto-autor, Antonio Colinas, que se inspira en los citados himnos de Novalis¹⁸. Este poema refleja una clara pulsión romántica, que se evidencia en la referencia a la

donjuanesco de la tradición literaria. Al final, el poeta sugiere una resignación estoica que actúa como contrapunto desmitificador de la aureola libresca del personaje: “Señor, aquí me quedo en vuestra biblioteca, / traduzco a Homero, escribo de mis días de entonces, / sueño con los serrallos azules de Estambul”, en *Poesía (1967-1981)*, Madrid: Visor, 1982, p. 122.

¹⁶ Hölderlin, desde finales de los años sesenta, será uno de los autores preferidos por los jóvenes poetas. Su grecismo, frente al de Cernuda —en quien los dioses y mitos del pasado han de convivir con la imagen degradada que de ellos encontramos en el presente—, es un paisaje anímico, íntimo más que histórico, en el que se atisba la huella de lo imperecedero y en el que el espíritu del poeta se adivina proclive a la afirmación vital.

¹⁷ Antonio Colinas, *Poesía (1967-1981)*, cit., p. 87.

¹⁸ Ángel L. Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid: Hiperión, 1998, p. 362.

noche con que se abre y se cierra, de un modo semejante a como sucedía en la "Oda Venecia ante el mar de los teatros" (*Arde el mar*, 1966), de Pere Gimferrer. Mientras que Colinas alude a la noche con las expresiones "Noche mía" o "Noche, Noche dulcísima", Gimferrer mencionaba la "Noche, noche en Venecia", "noche de estío" y "Helada noche, ardiente noche, noche mía". Si bien Colinas elude el voluntario despeggo sentimental de Gimferrer, su homenaje a Novalis se halla igualmente surcado por imágenes de signo irracional, según denotan los versos finales: "Noche, Noche dulcísima, pues que aún he de volver / al mundo de los hombres, deja caer un astro, / clava un arpón ardiente entre mis ojos tristes / o déjame reinar en ti como una luna"¹⁹. No olvidemos que en *Sepulcro en Tarquinia*, donde se incluye "Novalis", Colinas alterna el matizado culturalismo con un leve surrealismo o, al menos, con un cierto irracionalismo²⁰.

En los años ochenta, el neo-neoclasicismo y el neorromanticismo se impregnan paulatinamente de notas elegíacas, intimistas y experienciales. La tradición clásica se desplaza ahora hacia una actitud sentimental que aspira a conmover al lector a través de la concentración de la intensidad emotiva. Los apuntes familiares y cotidianos, la importancia de la temporalidad, el lenguaje coloquial y el retorno al verso clásico blanco o a la métrica tradicional son rasgos inherentes a esta nueva forma de plasmar el discurso poético. Del mismo modo, el mundo clásico no se conecta sólo con la reconstrucción del pasado grecolatino. A veces puede actualizarse mediante la aproximación a la vida contemporánea,

¹⁹ Antonio Colinas, *Poesía (1967-1981)*, cit., p. 124.

²⁰ La aparente paradoja se salva si tenemos en cuenta que el surrealismo español, a diferencia del francés, nunca llegó a cimentarse en el quiebro de la lógica y en el automatismo lingüístico, como ponen de relieve las obras más irracionales de Cernuda (*Un río, un amor*, 1929; *Los placeres prohibidos*, 1931), de Alberti (*Sobre los ángeles*, 1929) y de Lorca (*Poeta en Nueva York*, 1940, aunque redactada una década antes). En ellas, bajo la pátina de una cosmovisión surreal, hallamos la fascinación por una imaginería que no desdeña, al igual que ocurre en Colinas, la indisimulada emoción personal.

como en la poesía neocostumbrista, o abstraerse hacia un corolario filosófico-moral, como en la renovación de la tópica literaria.

La pluralidad de perspectivas que el poeta puede adoptar al enfrentarse a la poesía clásica exige una sistematización de sus rasgos. Según Jaime Siles, el nuevo paradigma presenta los siguientes caracteres distintivos:

a) la vuelta a la métrica, a la rima y a la estrofa; b) el uso del lenguaje coloquial y el empleo de términos del ámbito cotidiano; c) la reactivación de la épica; d) el interés por la elegía; e) la introducción del humor, el pastiche y la parodia; f) la temática urbana; g) el sentimiento de lo íntimo y lo individual; h) un énfasis mayor en el sistema perceptivo que en el representativo; i) la presencia, casi como denominador común en las poéticas, de tres palabras-clave que imantan el núcleo generador de los distintos discursos: *emoción*, *percepción* y *experiencia*; y, como consecuencia de todo ello, j) un cambio en el sistema referencial²¹.

La relectura de la tradición se enmarca en un nuevo horizonte de expectativas en el que coexisten el hedonismo grecista (Luis Antonio de Villena, Ana Rossetti), la nueva épica (Julio Martínez Mesanza), la elegía (Eloy Sánchez Rosillo, Fernando Ortiz) y la sátira (Jon Juaristi, Miguel d'Ors y Víctor Botas).

Esta reiteración de los cauces genéricos y de los moldes retóricos clásicos acabó por generar una esclerosis estética que afectó a aquellos escritores menos dotados para apropiarse de las claves compositivas del mundo antiguo o para rehuir los tópicos literarios más visibles. Desde mediados de los ochenta, la mayoría de los jóvenes poetas se distanciaba ya una poesía de sesgo grecista y de forzado acento latino, en que se conjugaban el helenismo elegíaco, y aun funerario, de Cernuda; el esteticismo vitalista de los poetas del cordobés grupo *Cántico*, y el erotismo crepuscular y mitológico de Kavafis.

Con todo, algunos poetas, como Víctor Botas, Eloy Sánchez Rosillo o Miguel d'Ors, fueron capaces de naturalizar o de interiorizar los aspectos de la tradición más impermeables a las

²¹ Jaime Siles, "Dinámica poética de la última década", *Revista de Occidente*, núms. 112-113 (julio-agosto de 1991), p. 149.

oscilaciones y contingencias del presente literario. Sus obras líricas exhiben una factura clásica que dialoga con el lector contemporáneo gracias a la viveza de su estilo, a la modernización de sus anécdotas y referentes, y a la reactivación de la tópica y de los esquemas compositivos grecolatinos. En esta encrucijada entre tradición y modernidad, entre el respeto por el pasado y el interés por la experimentación, se encuentran hoy las propuestas que desbrozan uno de los caminos más apasionantes de la última poesía española.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, J. M. (1974), *Museo de cera*, Madrid: Visor, 1993 (6ª).
- CARNERO, G. (1998), *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Madrid: Cátedra.
- CASTELLET, J. M. (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península, 2001.
- COLINAS, A. (1982), *Poesía (1967-1981)*, Madrid: Visor.
- CUENCA, L. A. DE (1998), *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid: Visor, 1999 (2ª).
- GARCÍA BERRIO, A. (1989), “El imaginario cultural en la estética de los “novísimos””, *Ínsula*, 508, pp. 13-15.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (1992), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla: Renacimiento.
- GARCÍA MORAL, C. Y PEREDA, R. M. (1979), *Joven poesía española*, Madrid: Cátedra.
- GIMFERRER, P. (2000), *Poemas (1962-1969)*, Madrid: Visor.
- LANZ, J. J. (1994), “Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982”, *Ínsula*, 565, pp. 3-6.
- LANZ, J. J. (1994), *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- LANZ, J. J. (2000), *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ORS, M. D’ (1997), “Última poesía española: por el sentido común al aburrimiento”, *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 50, pp. 120-128.
- PANERO, L. M. (2001), *Poesía completa 1970-2000*, Madrid: Visor.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (1998), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid: Hiperión.
- R. DE LA FLOR, F. (1983), “Neo-neo-clasicismos en la poesía española última”, *Los Cuadernos del Norte*, 20, pp. 61-65.
- SILES, J. (1991), “Dinámica poética de la última década”, *Revista de Occidente*, 112-113, pp. 149-169.
- VILLENA, L. A. DE (1996), *La belleza impura. Poesía (1970-1989)*, Madrid: Visor.