Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 16 (2006)

Artikel: PrólogoRoger Wolfe y el Neorrealismo español de finales del siglo XX
Autor: López Merino, Juan Miguel
Kapitel: 2.3.: Maestros y epígonos
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840906

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

II.3. MAESTROS Y EPÍGONOS

No hay escuelas, hay poetas.
Rubén Darío

A pesar del título que encabeza este apartado, ni todos los autores que han hecho mella en la obra de Wolfe son maestros suyos ni todos aquellos en los que la ha hecho la suya son sus epígonos. Nos interesa especialmente recalcar lo segundo: no vamos a hablar aquí de epígonos sino de autores que tienen una obra propia –por muy breve que sea– diferenciada y significativa. En cuanto a los autores que podrían ser calificados como meros seguidores del «sucismo» poético español, cuya paternidad se ha atribuido a Wolfe, además de quedarse sólo con cierta cara de la carcasa de esta tendencia (precisamente la subrayada por la crítica, y nunca por el propio Wolfe), son legión y están en plena acción; es decir: conforman un fenómeno difuso y de gran envergadura que todavía está teniendo lugar, por lo que resulta prácticamente imposible realizar una aproximación a él en estos momentos. No vamos a hablar, pues, de epígonos con nombre propio, sino que pretendemos señalar una serie de hechos más generales que vienen a demostrar ese epigonismo. Pero repetimos: no consideramos epígonos a los autores cuyos nombres aquí aparezcan, aunque sí creemos que en distintos grados la obra de Wolfe ha supuesto un punto de referencia en las suyas.

II.3.1. Influencias en la obra de Roger Wolfe

Influencia y confluencia.— Con los autores que de verdad nos importan no se establece tanto una relación de influencia como de confluencia. Es el misterio de las almas gemelas. De ahí que podamos estar aparentemente influidos por autores que no hemos leído; se trata de coincidencias fundamentales de visión de mundo. Un gran creador, por otra parte, se parece a todos los demás grandes creadores; en lo esencial, los grandes creadores se parecen hasta cuando son distintos. (OG: 121)

Antes de hablar de la huella que la obra de Wolfe ha dejado en la literatura española, veamos quiénes son los autores que a su vez la han dejado en él.

El hecho de que Wolfe sea, como él mismo prefiere decir, un «escritor total» –es decir, no un poeta, un narrador, un pensador o las tres cosas a un tiempo, sino un escritor *a secas*, omnívoro y grafómano– hace que las influencias en su obra procedan de cultivadores de cualquier género. Por otra parte, su condición de bilingüe y mestizo cultural divide el ramillete de influjos en dos bloques: a un lado, algunos autores hispanos, sobre todo poetas; al otro, numerosos autores foráneos, sobre todo norteamericanos, aunque no sólo. Con todo, el propio Wolfe ha declarado en alguna ocasión sentirse «un escritor español»[123], ya que es en España donde ha vivido prácticamente toda su vida y ya que es el español la lengua

---

[123] «–Aunque la historia española de Roger Wolfe se remonta a los cuatro años, hay vestigios que recuerdan su origen inglés. ¿Cabe atribuirlo a la herencia o a la lectura? Y en todo caso, aún comprendiendo que la creación literaria es mestiza por definición, ¿por qué se perciben en su obra más ecos de Carver que de Baroja, por ejemplo?

»–En primer lugar, Carver no era inglés. Era norteamericano. En segundo lugar, me da la impresión de que, más que haber vestigios de mi nacimiento inglés, lo que ocurre es que la gente se empeña en encontrarlos. Si me llamara José López evidentemente no sería así. Yo, literariamente, soy un escritor español, y punto. Y no tengo ninguna predilección especial por los autores ingleses: son tan falsos, pedantes y estreñidos como casi todos los demás. Las influencias tienen que ver más con la química emocional y lo que yo llamo movimiento que con otra cosa. La tradición norteamericana me gusta porque es mestiza, rápida, violenta, sincera; una tradición anfetamínica y contundente, que saca el máximo partido de los elementos mínimos, que llama a las cosas por su nombre, y que se joda el que lo lea. Es una tradición cuyos mejores exponentes conocen el valor de las cosas y saben lo que es la vida, porque han tenido que luchar por ella, y que no aceptan basura de ningún macaco oligofrénico que lleve la palabra *crítico* o *escritor* sellada en el culo por decreto académico. Y por cierto, adoro a Baroja, precisamente por los mismos motivos. Y a veces incluso escribo tan mal como él.»

(Entrevista de Alberto Piquero, «Literariamente, soy un escritor español», *La Voz de Asturias*, 9-XII-1993, p. 39).

en la que escribe, aunque en ocasiones también lo haya hecho en inglés.

La tradición literaria de la cual parte Wolfe es la más longeva de todas las tradiciones: la realista. Desde el Romancero hasta la Picaresca, pasando por Jorge Manrique; desde el Romanticismo bien entendido –es decir, el que no se dio en España– hasta el Modernismo (Rubén Darío); desde algunos intentos de las vanguardias (cierto Lorca, César Vallejo, E. E. Cummings, W. C. Williams, Blaise Cendrars) hasta los escritores existencialistas (Sartre, Camus, Sábato); desde el realismo decimonónico (Tolstói, Dostoyevski, Chéjov, Galdós) hasta la novela negra (Hammett, Chandler); desde el tremendismo hispano (*La familia de Pascual Duarte*) hasta el minimalismo norteamericano (Carver); desde Nietzsche hasta Maugham pasando por Bertrand Russell y llegando a R. D. Laing; desde Otto Weininger hasta Hubert Selby; desde William Saroyan hasta Pablo Neruda o Blas de Otero, Wolfe toma sin prejuicios de aquí y de allá, ansioso por beber de todas las fuentes disponibles, e integra sin estridencia tan variados ingredientes a su propia voz, abigarrada a la vez que unitaria, diversa a la vez que bien definida. Wolfe ofrece asumida, *apropiada*, esta gran tradición de realistas dispersos, es decir, la de aquellos que nunca cedieron a la tentación del idealismo.

Tal y como la crítica, incansable y machacona, se ha apresurado a señalar una y otra vez, es cierto que muchas de las peculiaridades formales de la obra de Wolfe proceden de escritores de habla inglesa, las cuales él asimila o extrema en castellano. El hecho de que Wolfe tenga dos lenguas maternas le permite *importar* con naturalidad del inglés recursos estrictamente formales que de otro modo se quedarían sin un *traductor*. Lo cual, por supuesto, no significa que Wolfe se quede en esto, sino que tiene en ello su punto de partida. Nada surge de la nada. Aunque a simple vista pueda parecer lo contrario, el propio Wolfe descree de *lo nuevo* y se sabe parte de la tradición, *su* tradición, y es consciente de que su obra es –a su manera– continuación de ella. Pero el hecho de que escriba en español habiendo bebido desde su formación tanto de escritores de habla inglesa como de habla española, hace que a nuestros oídos su voz suene más a la de aquellos que a la de éstos. Como ya hemos visto, no hay crítico que no se haya apresurado a catalogar los poemas y relatos de Wolfe como una continuación de los de Carver y

Bukowski (lo cual no deja de ser verdad, aunque no sea toda la verdad) y en cambio nadie ha prestado demasiada atención a que, por ejemplo, gran parte de la cadencia de sus versos procede del verso corto nerudiano y de Cendrars; que la veta más «ensimismada» de su poesía procede directamente del primer Williams Carlos Williams[124], del que además aprende bastantes recursos formales; que en *Diecisiete poemas*, su primer poemario, rinde tributo a maestros como Rubén Darío o Dylan Thomas; que en «perogrullo dixit» (segunda sección de *Cinco años de cama*) hay mucho de Quevedo y de C. C. Cummings; o que la capacidad de elipsis y el dominio de los diálogos de sus relatos proceden directamente de Hemingway. Debido a nuestra proverbial falta de contacto directo con otras literaturas, el desconcierto ante una obra como la de Wolfe, tan heterodoxa y chocante, nos ha hecho etiquetarlo rápidamente con un par de San Benitos reduccionistas («realismo sucio», «poesía urbana», etc.) y con un par de nombres mal conocidos aquí (Bukowski, Carver) con los que «quedarnos más tranquilos» y así no tener que ir más allá. Si un poeta escribe en endecasílabos y usa imágenes y un lenguaje «eminentemente poéticos», no nos acordamos de la legión de poetas que, desde hace cinco siglos, viene haciendo uso de tales recursos; en cambio, si un poeta como Wolfe se atreve a intentar en español formas ya existentes en otras lenguas, nos apresuramos a catalogarlo con un par de simplificaciones con los cuales creemos explicarlo todo. A Garcilaso le ocurrió algo parecido cuando escribió *italiano* en castellano, y a Rubén Darío cuando escribió en nuestra lengua *francés*. Wolfe, en este sentido, escribe *inglés* en español; pero no el *inglés* «británico» y depurado que

---

[124] Quien más y mejor atención ha prestado a las muchas similitudes entre Wolfe y W. C. Williams ha sido Matthew J. Marr ("Out of the Office: Comic Self-Derision as a Vacation from Solemnity in the Postmodern Metapoetry of Roger Wolfe", *Revista Hispánica Moderna*, n° 56.2, 2003): "it is enticing to see a kind of kinship, based on multiculturalism and bilingualism, existing between Wolfe and Williams. Certainly on the level of style, moreover, they share a fondness for a brand of poetic realism rooted in the vernacular and the quotidian: an unconventional poetics which each is instrumental in bringing to the fore of his respective literary scene."

escribieran Biedma o Cernuda, sino el *inglés* «norteamericano» y vivo de la segunda mitad del siglo XX.

En el capítulo biográfico ya hemos hablado de algunos autores influyentes –sobre todo de los que *formaron* a Wolfe durante su infancia y juventud– y cuando nos ocupemos de cada una de las obras de Wolfe iremos señalando sus influencias concretas, así que aquí nos vamos a limitar a enumerarlas sin entrar en los detalles de su influjo.

II.3.1.1. Autores foráneos

Wolfe ha escrito en numerosas ocasiones sobre los autores que más han significado para él; creemos, por tanto, que al ocuparnos de este asunto es más justo cederle la palabra que hablar por él.

Wolfe divide en dos grupos a los escritores no hispanos –casi todos de habla inglesa, un buen puñado de habla francesa y unos pocos de habla alemana– que han hecho mella en su obra: por un lado, los leídos durante «la adolescencia y la primera juventud»; por otro, los demás.

Las influencias literarias decisivas de un escritor –escribe Wolfe–, como todo el mundo sabe, proceden de las lecturas formativas hechas durante la adolescencia y la primera juventud. Hay gente que incluso le ha puesto límites a esa etapa de formación y absorción, estableciendo períodos cronológicos concretos que pueden ir, por ejemplo, de los quince a los veinticinco años, o afirmando que a partir de los treinta un escritor ya no lee nada que le resulte fundamental, sino que se dedica a escribir, repitiendo básicamente la misma historia, sus mismas machacantes obsesiones. En términos generales estoy de acuerdo con esa teoría, que es aplicable en la mayor parte de los casos. Ese tono entre introspectivo y contemplativo, de sorda melancolía desgarrada, que subyace en mis primeros poemas, o esa obsesión por la muerte que yo mismo reconozco en lo que escribo, hunden sus raíces más profundas en Verlaine, en Eliot, en Shakespeare, en Donne y en los metafísicos ingleses, autores de los que me empapé en mi adolescencia, y que siguen ahí, por mucho que luego hayan podido oscilar en mi escala de valores. Volviendo la vista atrás, constato también que ese estilo rápido, nervioso, eléctrico y un poco dislocado que caracteriza muchas de las páginas que prefiero de mi propia obra en prosa se lo debo a Blaise Cendrars, al que devoré casi completo entre los dieciocho y los veinte años y del que puedo decir, sin exagerar, que en buena medida me enseñó a escribir. (OG: pp. 12-13)

A estas lecturas de formación cabe añadir a los poetas franceses Baudelaire y Apollinaire, así como a los siguientes narradores: los también franceses Sartre y Camus, los norteamericanos Hemingway y William Saroyan, y los escritores en alemán Thomas Mann y Herman Hesse.

Estas lecturas formativas iniciales –continúa Wolfe–, que tienen lugar con las compuertas del entusiasmo abiertas de par en par y antes de que el desencanto, el desánimo, la decepción o el cinismo hagan su aparición, forjan para siempre nuestro estilo. Sin embargo, el crecimiento literario es un proceso orgánico, y a lo largo de la madurez creativa de un autor se siguen produciendo descubrimientos y deslumbramientos que no por ser aislados son menos trascendentales. Un escritor que a mí me ha marcado después de los treinta años es por ejemplo Hubert Selby, a quien cito a veces como uno de mis autores favoritos de todos los tiempos, y sin cuya obra no podría concebir ni la literatura ni la vida misma. Pero Selby no ha hecho más que sumarse a una «solera» de autores preexistentes, con los que comparte evidentes afinidades, y de los que yo ya me había nutrido antes de llegar a él. Quiero decir que tras haber pasado por Céline (al que yo por cierto conocí a través de Bukowski) es lógico llegar a Hubert Selby, o viceversa. Hay un flujo invisible de afinidades electivas entre los autores que más nos gustan, y el verdadero «boca a oreja» de un escritor no son las recomendaciones de los demás, sino los apuntes tácitos o expresos de los propios autores que va descubriendo a golpes de intuición. En eso consiste para mí el mayor milagro de la literatura: su capacidad para seguir abriéndonos puertas cuando creíamos que todas estaban cerradas. (OG: pp. 13-14)

También es consciente Wolfe de la variada procedencia de estas influencias y de la consiguiente heterogeneidad que de ella se deriva. La siguiente cita habla de esto y aporta nuevos nombres, algunos de ellos hispanos:

Yo he reflexionado y estudiado y leído mucho, pero caóticamente y a salto de mata, sin introducir jamás un mínimo sistema en mi planteamiento de las cosas. Chandler y Sartre. Hubert Selby y Gabriel Miró. Bukowski y Cernuda. Schopenhauer y Céline. Rubén Darío y e.e. cummings, o el Vallejo de Trilce. Somerset Maugham y Juan Carlos Onetti. Y así sucesivamente. Todo eso, por supuesto, me ha dado una muy especial perspectiva; o mejor dicho, ha contribuido a conformar la muy particular perspectiva que, por motivos congénitos pero también sociales, ya de por sí ha moldeado mi visión de mundo desde que tengo uso de razón. Y he de dar

gracias, porque todo eso me ha impedido caer en la tentación de la «seriedad».[125]

Sigamos. Otra larga cita (insistimos en la lucidez con la que Wolfe reflexiona sobre su propia obra, lo cual –repetimos– creemos que nos avala para reproducir sistemáticamente sus palabras en lugar de hablar por él) en la que Wolfe comienza reconociendo y delimitando la importancia que tiene en su obra la figura de Bukowski, y termina haciendo un repaso de las influencias más fuertes en su prosa de ficción:

Bukowski es una de mis mayores influencias, supongo, ya que hablamos de ello. No me importa reconocerlo. No soy precisamente de los que no leen para evitar las influencias. Pero también es verdad que me endosan el sambenito bukowskiano de una manera un poco automática, sin pararse a pensar, ni por supuesto a leer a fondo lo que hago y he hecho. Todo lo que he hecho. Trabajo en unas cuantas áreas: el poema; el relato; la novela; el ensayo (yo lo llamo «ensayo-ficción»). A esto se le podrían añadir, últimamente, las colaboraciones periodísticas y las reseñas de libros. Es cierto que en algunas de esas áreas la influencia de Buk es fuerte, e incluso algo más que fuerte, sobre todo en mis escritos del principio. Hay cuentos míos, y poemas, que son puro Bukowski. (Como también hay algún relato de la primera época que es puro Carver.) Pero en las novelas –la publicada y la que tengo inédita [Fuera del tiempo y de la vida]– el estilo es completamente diferente, y la voz también. Nada que ver. Y luego están los «ensayos-ficción», que son probablemente mis textos más originales y personales, y los que en alguna medida yo mismo prefiero, y que no se parecen en nada a Bukowski. Quizás en esos textos la clave sea Céline. En mi obra hay muchos cambios de registro. La voz es siempre la misma; pero los registros a veces cambian tanto que incluso pueden llegar a contradecirse. ¿Qué tendrá que ver Dios es un perro que nos mira con Días perdidos en los transportes públicos? En lo único en que se parecen esas dos obras es en que ambas son diferentes de cualquier otra cosa que se estuviera haciendo en España en ese momento. Ya sé que una de ellas es una novela, y la otra un libro de poesía, pero al margen de eso su atmósfera es muy distinta. Como también es muy distinta esa novela de mis dos libros de relatos. Yo reservo el relato para el material más o menos autobiográficos, o viceversa, pero mis novelas son ficciones puras; y, más que novelas, son parábolas, alegorías. Bukowski jamás escribió nada como Dios es un perro

[125] Roger Wolfe, Carta inédita, 20-XI-2002.

que nos mira. Además de todo esto, hay muchas más influencias, por su puesto. Hemingway siempre está ahí, de alguna manera, en alguna parte, supongo. Y Céline, como he dicho. Y Hubert Selby, que casi me mata, el cabrón, la primera vez que lo leí, de lo bueno que es. Y la novela negra norteamericana de los años 40 y 50: Thompson, Goodis, Cain, Chandler. Y Hammet. [...] Yo creo que todo esto no tiene nada de extraño. Los afluentes que nutren el cauce principal de la obra de un autor son muy diversos. A veces son contradictorios, ya digo. Claro que yo me revuelco en la contradicción; la reclamo, la reivindico y la practico. De hecho, mi obra es en buena medida una acumulación de códigos y discursos contradictorios, que acaban fundiéndose en un todo que obtiene su coherencia y su sentido a través, precisamente, de la yuxtaposición forzosa de opuestos. O sea: como la vida misma. La caótica simultaneidad de sucesos y mensajes encontrados que conforman nuestra propia experiencia. Eso es, en parte, lo que yo aspiro a reflejar. El flujo y el reflujo incansable de la vida. (QF: 24-26)

Y en esta otra cita amplía la lista de narradores que han influido en sus propias narraciones –en concreto en su segunda novela– y vuelve hablar de lo diverso de su procedencia:

[Fuera del tiempo y de la vida] de alguna extraña manera conjura una serie de influencias que hay en mí y que siempre he llevado dentro, aunque en cierto modo contradigan mi credo literario supuestamente oficial. Estoy hablando de Onetti, de Faulkner, o incluso de lo que me haya podido llegar, por terceros, de Proust (al que no he leído). O del Valle-Inclán de Tirano Banderas. Es decir, autores y obras que se supone que a un escritor como yo no le deberían gustar. He ahí, sin embargo, el misterio de la simultaneidad posible de los gustos. (QF: 125)

A todo esto habría que añadir los siguientes escritores de habla inglesa: D. H. Lawrence, Robinson Jeffers, Auden, Pound, William Carlos Williams, Dylan Thomas, Delmore Schwartz y Sommerset Maugham; a los pensadores Schopenhauer, Nietzsche, Cioran y R. D. Laing; al cómico Lenny Bruce; a los músicos Leonard Cohen y Lou Reed; y finalmente a los cineastas Orson Wells y Rainer Werner Fassbinder.

II.3.1.2. Autores hispanos

En cuanto a la poesía en español, Wolfe ha publicado no hace mucho[126] un listado de los diez poemarios del siglo XX que más han significado para él; los títulos aparecen en orden cronológico: *Cantos de vida y de esperanza* de Rubén Darío, *Campos de Castilla* de Antonio Machado, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, *Trilce* de César Vallejo, *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández, *Ancia* de Blas de Otero, *La casa encendida* de Luis Rosales y *Blanco Spirituals* de Félix Grande.

Otros poetas: Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Juan Luis Panero y Leopoldo María Panero. Otros títulos: *Teatro de operaciones*, primer poemario de Antonio Martínez Sarrión[127], *Cielos e inviernos* de Ramón Irigoyen, *Tabula rasa* de Jenaro Talens, *La caja de plata* de Luis Alberto de Cuenca y la segunda mitad de *Museo de cera* de José María Álvarez[128].

Y en lo que a la prosa en español se refiere, ha bebido Wolfe, sobre todo, de fuentes como Pío Baroja, Josep Pla, Gabriel Miró, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti o *El Pascual Duarte*.

---

[126] *Quimera*, enero de 2003.

[127] En especial los poemas que cuentan una historia mediante la aparentemente caótica yuxtaposición de sintagmas, eliminando cualquier toque de nostalgia, con una convincente sequedad. En palabras de Eduardo Moga, «en *Teatro de operaciones* [...] observamos encabritamientos léxicos, que golpean en un fluir segmentado y, muy a menudo, coloquial y hasta feísta» y «conviven un lenguaje guarro y otro refinado». («Poesía incómoda», http://www.elcritico.es/consulta.php?id=96&inicio=0&verSec=0)

[128] Roger Wolfe, Carta inédita, 25-I-2000: «[...] estoy leyendo lo último de José María Álvarez. [...] me gusta mucho ese poeta. El tipo riza el rizo del culturalismo, pero al mismo tiempo tiene una tremenda EMOCIÓN. Emoción que yo no encuentro en ningún otro poeta de su generación. Tiene también la rara virtud del candor, que es algo que yo aprecio mucho en literatura (de ahí que me guste Tolstói, por ejemplo).»

II.3.2. Influencia de la obra de Roger Wolfe

> No sólo he influido en poetas más jóvenes que yo,
> sino en poetas de generaciones anteriores a la mía.[129]

II.3.2.1. Influencia directa

Luis Antonio de Villena (1951) marca un antes y un después en su producción poética con *Marginados* (1993). El título mismo ya es toda una declaración de intenciones. Este poemario pretende expresar las zonas soterradas de nuestras sociedades mediante la sucesión de monólogos y estampas de personajes perdidos en la ciudad; para ello se sirve de voces varias, pero en especial del *sermo urbanus* actual. En palabras de Carlos Marzal,

> desde la aparición de Marginados, la poesía de Villena, sin dejar de ser la misma, se ha vuelto otra. Sus lectores reconocemos su antiguo culturalismo de estirpe existencial, su preferencia por el poema de personaje, su aliento narrativo, su sentenciosidad aforística, pero descubrimos que se ha violentado su dicción, se han entenebrecido sus temas y se ha radicalizado su universo moral. Al poeta hímnico de siempre le ha aparecido un Mr. Hyde elegíaco que escribe desde el desafuero [...][130]

En resumidas cuentas, lo que Villena intenta con este libro es acercarse a los aspectos que él había señalado en los poemarios de Wolfe publicados hasta entonces, es decir, en *Días perdidos en los transportes públicos* y en *Hablando de pintura con un ciego*.

Fernando Beltrán (1956) progresó desde un neosurrealismo inicial hasta lo que él mismo, a mediados de la década de los ochenta, llamó una «poesía entrometida» que con los años se fue haciendo más explícita y crítica. Antes de la aparición de *Días perdidos en los transportes públicos*, Beltrán ya había publicado

---

[129] Entrevista de Karmelo C. Iribarren, «Charlando con Roger Wolfe», *Bart*, n° 4, otoño de 2002, pp. 33-38.

[130] Carlos Marzal, «El vitalismo furioso de Luis Antonio de Villena», 20-VI-1998, http://www.elmundo.es/elmundolibro/1998/06/20/anticuario/965840067.html

varios libros –*Gran Vía* (1990), *El gallo de Bagdad (y otros poemas de guerra)* (1991)– en los que la «crítica del mundo se sustentaba en un lenguaje de base realista asistido por palabras cotidianas»[131], e igualmente había publicado una suerte de manifiesto en defensa de lo que llamó «poesía entrometida»[132]. En *Bar adentro* (1997) esos elementos se extreman y tal y como advierte su título tienen como escenario un lugar «poco limpio». A todo esto, en su siguiente entrega, se añade una mayor lógica narrativa; según Ángel L. Prieto, «las composiciones de *La semana fantástica* (1999) suelen desplegarse narrativamente, más atenidas al discurso lógico que en otros momentos de la trayectoria del autor»[133]. Por último, señalar que una de las secciones de su antología *El hombre de la calle* (2001) se titula «El peso del mundo», que es el título que Wolfe le da al primer poema de *Cinco años de cama*.

Concha García (1956), según Miguel García-Posada[134], «en *Pormenor* [1993], el quinto de sus poemarios, vuelve [...] sobre uno de sus temas básicos, la soledad, una soledad urbana, negativa y habitada por el alcohol y el desamor. Ciertos climas y tonalidades recuerdan a la poesía de Roger Wolfe; también el uso del verso libre y el deliberado prosaísmo. Los poemas de Concha García son instantáneas que reflejan una suerte de pequeña épica antiheroica y vulgar.»

Isla Correyero (1957) publica dos poemarios en los años ochenta –*Cráter* (con el nombre Esperanza Rodríguez, 1984) y *Lianas* (1988)–, y a partir de su tercer libro, *Crímenes* (1993) –una reflexión sobre la violencia social–, su poesía se hace más radical y heterodoxa. Sus dos siguientes poemarios amplían esa línea: *Diario de una enfermera* (1996) y, sobre todo, *Amor tirano* (2003), obra

---

131 Araceli Iravedra, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 3.

132 Fernando Beltrán, «Hacia una poesía entrometida (Manifiesto fugaz)», *Leer*, 1989, pp. 32-33.

133 Ángel L. Prieto, «Fernando Beltrán y la poesía *entrometida*», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 39.

134 Miguel García-Posada, «Algunos poetas del 93. Diferentes estilos y actitudes en la lírica española actual», *El País*, suplemento «Babelia», 25-IX-1993, p. 12.

dedicada a la violencia que late en el amor. Estos tres poemarios últimos forman un ciclo sobre las caras ocultas de la apacible sociedad del bienestar. Correyero es también autora de la relevante antología *Feroces (Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española)* (1998), que como veremos después tuvo como punto de referencia más importante la poesía de Wolfe y en la que están incluidos algunos de los autores aquí mencionados.

Eladio Orta (1957), después de su primer poemario, *Los cuadernos del tío prudencio* (1992), ha cultivado en libros como *Encuentro en H* (1994), *Resistencia por estética* (1998) y *+ de poemas tontos* (2003) una poesía que, en palabras de Antonio Méndez Rubio[135], apela «a una corporalidad grotesca y al lenguaje bajo». Aunque estos libros están influidos por el «sucismo», por otra parte se aproximan a la otra tendencia emergente de la década de los noventa, la nueva poesía social (impulsada por autores como Jorge Riechmann, Antonio Orihuela o el ya mencionado Fernando Beltrán, y por poetas integrantes del colectivo *Alicia Bajo Cero* como el también lúcido ensayista Antonio Méndez Rubio o Enrique Falcón. Trayectoria semejante a la de Orta es la seguida por otros autores como Graciela Baquero, Vicente Muñoz o David González, que también han aunado elementos «sucistas» con el llamado «compromiso» (generalmente pasando primero por el «sucismo» y después incorporando el segundo componente).

Karmelo C. Iribarren[136] (1959) es el escritor más próximo de todos a la obra de Wolfe. Aunque no empezara a publicar hasta mediados de los años noventa, este poeta llevaba ya escribiendo poesía *neorrealista* casi una década. Fue el propio Wolfe quien publicó los primeros poemas de Iribarren –la *plaquette Bares y noches* (1994)–, en la colección de poesía del Ateneo Obrero de Gijón, de la cual era por aquel entonces director. Si algunos poemas

---

[135] Antonio Méndez Rubio, «Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 3.

[136] Me he ocupado de la obra de este autor en «Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren», *Versants (Revista suiza de literaturas románicas)*, n° 43, Ginebra, Slaktine, 2003, pp. 35-70. Este trabajo está también publicado digitalmente en http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/12-iribarren.htm

de su primer libro propiamente dicho, *La condición urbana* (1995) –paradójicamente, escrito en gran parte durante los años ochenta– *suenan* todavía a Wolfe, sus siguientes entregas cuentan ya con una voz propia inconfundible. Su siguiente entrega, *Serie B* (1998), es una obra de una conseguida dicción, sobria, efectiva y de una dificilísima sencillez, que alcanza momentos de gran intensidad; tal vez sea el poemario más logrado de lo que hemos llamado poesía *neorrealista* española. Su último poemario hasta la fecha es *Desde el fondo de la barra* (1999) y más recientemente ha publicado la antología *La ciudad* (2002), que incluye bastantes inéditos. En breve aparecerá en Renacimiento su poesía reunida, con nuevos inéditos, bajo el título *Seguro que te suena esta historia*.

Manuel Moya (1960) ha publicado bajo su nombre poemarios como *La noche extranjera* (1994), *Las horas expropiadas* (1995), *Las islas sumergidas* (1997) y *Salario* (1998), todos ellos más cerca de una poesía *experiencial* que «sucista», aunque muchas veces echando mano de un lenguaje jergal y coloquial y de un estilo directo. Paralelamente ha publicado firmados por su heterónimo Violeta C. Rangel los poemarios *La posesión del humo* (1997) y *Para nada* (1999), los cuales –como ya hemos visto– la crítica cataloga de lleno dentro del «realismo sucio».

Eduardo Errasti (Oviedo, 1960) es el codirector junto a Ángel Sierra de la colección Línea de Fuego, en la que han visto la luz poemarios de más de una docena de autores próximos al *neorrealismo* (entre ellos él mismo, el propio Wolfe, Iribarren, David González y Pepe Ramos) y la antología de tendencia *Poemas para cruzar el desierto*. Su libro *Cualquier noche puede ser la última* (1999) reúne toda su obra anterior; en sus páginas vemos el tránsito desde una poesía próxima a la de la *experiencia* hacia otra más propiamente *neorrealista*.

Felipe Benítez Reyes (1961), en su muy premiado *Vidas improbables* (1995), hizo una aproximación, sobre todo paródica pero también fallida, a lo que él debió de entender por «realismo sucio» mediante uno de los juguetones heterónimos que conforman ese libro, Pau Rinkel, «cantor del lumpen».

Carlos Marzal (1962) también puso un pie fuera de su línea habitual –contenida y comedida– con su libro *Los países nocturnos* (1996), en el cual el lenguaje es más coloquial que en cualquiera de sus restantes libros, anteriores o posteriores, y el tono más directo y

rudo, llegando en alguna ocasión incluso a echar mano de vulgarismos inimaginables tanto en su etapa *experiencial* (*El último de la fiesta* y *La vida de frontera*) como –con más razón– en su posterior giro hacia una estética menos figurativa (*Metales pesados* y *Fuera de mí*).

En Jorge Riechmann (1962) no encontramos tanto influencia como coincidencia con algunos aspectos de la poesía de Wolfe, tales como ciertos planteamientos retóricos y el descontento social. Las siguientes palabras de Araceli Iravedra hablan de ambos aspectos:

> Desde lo que llama una «estética de la pobreza», el poeta se dirige al lector, casi siempre, con la claridad de la palabra directa, prosaica, que elude la ambigüedad del sentido, y que no rehuye el feísmo ni la violencia expresivas; es más, el expresionismo de las imágenes extremadas y el léxico efectista son la base del hiperrrealismo crítico a que Riechmann acude con frecuencia.[137]

Con todo, hay entre ellos una diferencia esencial: Wolfe no cree en el hombre y Riechmann lo quiere salvar; Wolfe escribe *porque sí* y Riechmann escribe *para*. Tal vez por miedo a que se le puedan adscribir ciertos rasgos «sucistas», Riechmann ha criticado en alguna ocasión este marbete (o mejor dicho lo que él entiende por tal[138]). Puede que ese miedo proceda, en parte, de la costumbre que

---

[137] Araceli Iravedra, *op. cit.*

[138] «–¿Qué opinas sobre la corriente de "realismo sucio", aparentemente en auge en la poesía española contemporánea?
»–Reinventar a Charles Bukowski no me parece un programa demasiado atractivo. En poesía, del malditismo *prêt à porter* se han explotado todas las gamas, tejidos y tonalidades: un poco de nihilismo por aquí, unas dosis de satanismo por allá... Lo que no está visto, lo que resultaría verdaderamente raro y original –pero tiene pocas posibilidades de atraer los focos de los medios masivos–, es lo que podríamos llamar *poesía social* en su verdadero sentido (no lexicalizado): la del poeta, escriba como escriba, comprometido *prácticamente* con los movimientos sociales emancipatorios de su tiempo. (No hay, claro está, una sola línea de escritura ni un solo criterio estético compatible con este compromiso práctico).
»Me gusta mucho más este tipo de literatura crítica que la radicalidad metafísica exenta de compromisos prácticos de un Cioran o un

cierta crítica tiene de mencionarle junto a Wolfe porque ha visto en ellos a dos poetas que, manteniéndose dentro del realismo (y nacidos el mismo año), han ido más allá de la poesía de la *experiencia* en direcciones distintas aunque no totalmente opuestas.

Entre los poemarios publicados por Manuel Vilas (1962) durante la primera mitad de los noventa –*Desdén del cielo* (1990), *El rumor de las llamas* (1990) y *El mal gobierno* (1993)– y los publicados después –*Las arenas de Libia* (1998) y *El cielo* (2000)– es patente un deslizamiento hacia una dicción más híbrida, más narrativa y coloquial, y que no silencia contenidos. *El cielo* tal vez sea, junto con *Serie B* de Iribarren, uno de los libros más redondos del *neorrealismo*. Valgan las siguientes palabras del propio autor como argumento a favor de su adscripción a esta manera de entender la escritura:

> La poesía [española actual] aparece, en su conjunto, como una manifestación artística prescindible: es un acompañamiento en los mercados y en los suplementos literarios y se ha refugiado en la «institución literaria». Tal vez pueda pensarse que en la poesía el lector no encuentra las claves de su tiempo. [...] La poesía le ha dado la espalda a nuestro tiempo.
>
> [...] La poesía que nos importa siempre ha sido crítica y siempre ha sido entendida, demasiado entendida. Demasiado entendido fue Baudelaire en su tiempo, por citar nombres. A los grandes poetas se les entiende en seguida, otra cosa es que guste lo que dicen. Sospecho que hoy como ayer los innovadores pueden pasar desapercibidos o con el marchamo de que no son «poetas verdaderos».
>
> [...] hay mucho conservadurismo estético, y por tanto moral, en la poesía española. Mucho miedo a salirse de las tradiciones prestigiosas, reconocidas, que validan el hecho poético en nuestros días. Terror a no resultar «poético». Terror a usar las palabras y las ideas que emplea la gente de la calle.[139]

Bernhard, por mencionar a dos grandes escritores. No me basta con saber, pongamos por caso, que el mundo es una gran prisión: quiero conocer a los carceleros y a los presos con nombres y apellidos.»
(En el libro de entrevistas de Noemí Montetes *Qué he hecho yo para publicar esto*, Barcelona, DVD, 1999.)

[139] Manuel Vilas, «Encuesta», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 30.

David González (1964) publicó un primer poemario (*Ojo de buey, cuchillo y tijera*, 1993) más simbolista que realista y muy alejado de su posterior autobiografismo. En 1995 fue incluido en la antología *Gijón Express*, editada por Roger Wolfe en el Ateneo Obrero de Gijón, con poemas de su siguiente libro, *Nebraska no sirve para nada* (1995). Desde entonces su obra se basa en unos postulados estéticos aprendidos primera y directamente de Wolfe[140], y después sobre todo de Bukowski. De hecho, tal vez sea González el poeta español más bukowskiano de todos: por su fuerza, por su desnudez, por su sangrante y a veces lograda sencillez, por su candor y por su fuerte autobiografismo. Con todo, aunque estilísticamente sus poemas sean mucho más parcos y abruptos, y también más limitados, su autobiografismo, su coloquialidad extrema y su versolibrismo recuerdan en ocasiones a los de Wolfe. Pero el personaje de sus poemas es bastante diferente, y, por tanto, también lo es su voz, y eso hace que su obra no sea mero epigonismo. En los últimos años, González se ha aproximado a la llamada «estética de la resistencia» o poesía *de la conciencia*, de la cual se tiene por miembro[141]. Él mismo ha definido su poesía como «narrativa, realista, autobiográfica, confesional, comprometida, marginal y detallista»[142]. En palabras de Antonio Méndez Rubio, «los poemarios más recientes de David González son una exploración vivencial de lo

---

140 «Roger Wolfe abrió un camino en esto que llaman realismo sucio y yo voy en esa onda, pero al mismo tiempo me veo al margen. Yo escribiría como escribo aunque no estuvieran Roger Wolfe o Gil de Biedma. Hay mucha gente en este registro pero a veces se quedan en la superficie, están muy perjudicados por las lecturas de Bukowski o Carver: no salen de ahí.» (Entrevista de José Luis Piquero a David González, *Les Noticies*, 18-II-2001, http://arte-nativa.com/david/entrevista5.htm).

141 «–¿Tienes la sensación de formar parte de alguna clase de grupo?
»–Sí, yo creo que sí. Me siento cercano a algunos autores porque tocamos problemas sociales, cotidianos, con un lenguaje realista. Con cierto compromiso por parte de unos y un compromiso muy marcado por parte de otros. Podría hablarse de poesía de la conciencia.» (Entrevista de Chus Fernández a David González, *Interferencias*, n° 19, mayo de 2001, http://arte-nativa.com/david/entrevista6.htm).

142 David González «Una novia vestida de luto», *Ínsula*, n° 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 48.

que significa ser carne de cañón en un estado supuestamente avanzado, democrático y rico como la España del ya siglo XXI»[143].

Lo único que distancia a Antonio Orihuela (1965) del *neorrealismo* propiamente dicho son sus postulados ideológicos. Este autor defiende con esmero y tesón en sus textos teóricos la necesidad de una politización de la poesía, la cual –por suerte– en sus mejores poemas no llega a calar del todo. Su mejor libro hasta el momento tal vez sea el impresionante *Edad de Hierro* (1997). Orihuela también se adscribe –junto con los ya mencionados Fernando Beltrán, Eladio Orta, Jorge Riechmann y David González, y junto con el colectivo *Alicia Bajo Cero*[144]– a la llamada «estética de la resistencia». Araceli Iravedra ha señalado que «esta *estética de la resistencia* afila sus armas desde un discurso realista y narrativo de extraordinaria claridad referencial, directo y desnudo de imágenes, donde lo que prevalece es un registro de enorme viveza coloquial, callejero, desinhibido, y que a menudo se asimila, en el gusto por el feísmo expresivo, al lenguaje del llamado *realismo sucio*.»[145] En cualquier caso, conviene no olvidar que en literatura primero se escribe y luego se buscan o construyen los supuestos teóricos de lo que se ha escrito; y si ocurre lo contrario, entonces estamos ante un texto simple y llanamente político.

Pepe Ramos (1971), en su espléndido *La copa rota* (1999), practica una poesía fresca, efectiva y original que parte de postulados radicalmente realistas aprendidos en Wolfe y en Iribarren, y personalizados con naturalidad. A una voz desenfadada, coloquial e irónica, añade Ramos el uso virtuoso de técnicas publicitarias y gráficas, de letras del rock en español y de referencias al cine, en unos poemas por lo general cortos y nunca anodinos. Tal vez se trate

---

143 Antonio Méndez Rubio, *op. cit.*

144 Las cabezas más visibles de este grupo son Antonio Méndez Rubio y Enrique Falcón. Ambos cultivan una poesía que, paradójicamente, resulta más hermética que otra cosa. Tal vez sea éste el primer caso en las letras españolas de una poesía claramente socializada y a la vez más cerca del irracionalismo que de una línea clara. Esto viene a demostrar que las tendencias «comprometidas» actuales son diversas y no comparten tanto una estética más o menos común sino cierta ideología crítica frente al estado de cosas.

145 Araceli Iravedra, *op. cit.*, p. 5.

–junto con Iribarren– del *neorrealista* más diáfano y de mayor gancho popular, así como del menos conocido de todos ellos.

Los poemas de Pablo García Casado (1972), en palabras de Luis Arturo Hernández, nacen «bajo la advocación de Carver, algunos letristas de rock norteamericano y la afinidad de temas y estilo de Roger Wolfe –colega en cuanto que parecen leer juntos de las mismas fuentes–»[146]. Su *plaquette El poema de Jane* (1996) –incluida un año después en su importante *Las afueras*– fue publicado por el Ateneo Obrero de Gijón, cuya dirección estaba por entonces en manos de Wolfe. García Casado tal vez sea el poeta más personal e intenso de los nacidos en la década de los setenta.

II.3.2.2. Influencia indirecta: cristalización del «sucismo»

Con el tiempo, el camino abierto en la poesía española por Wolfe –y ensanchado o transitado a tramos por los autores citados– ha terminado creando «escuela». Cabe decir que Wolfe es al «sucismo» lo que Gimferrer fue al «esteticismo» de hace décadas, esto es: el padre involuntario. Como siempre que surge el epigonismo en torno a la figura de un escritor, sus meros seguidores –que por el hecho de no ser más que eso, meros seguidores, carecen de voz propia– por lo general se quedan sólo con la carcasa y los tics más visibles de su maestro. Leopoldo Sánchez Torres ha señalado ya que el «talante antirretórico no deja de generar una retórica de otro signo, que, además, con el paso de los años, va cristalizando y formalizándose, convirtiéndose en fórmula estereotipada y previsible.»[147] El «sucismo» se ha expandido hasta convertirse en una nueva retórica, en un conjunto de tópicos codificados que están funcionando mecánicamente en los poetas epigonales, como mecánicamente funcionó cualquier escuela o movimiento. Valgan como ejemplos, por lo cercano, *la poesía social* de la posguerra, *el culturalismo* de los años setenta o *la poesía de la experiencia* de los

---

[146] Luis Arturo Hernández, «Enterrado con un sólo juguete», http://www.espacioluke.com/2000/Agosto2000/libros.html

[147] Leopoldo Sánchez Torres, «De lo real y sus retóricas: realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso», *Ínsula*, 671-672, noviembre-diciembre 2002, p. 50.

ochenta y parte de los noventa; sin embargo, en su momento todos estos movimientos fueron innovadores. Pasada ya una década, resulta difícil negar que el impacto de los poemarios de Wolfe durante los años noventa ha sido grande. La referencia «sucista» es, por adhesión o contraste, ineludible para entender la evolución de nuestra lírica durante estos años. Los guiños o tics «sucistas» se han infiltrado y se están infiltrando incluso en poetas que dicen «abominar» de sus supuestos o que se consideran insertos en corrientes poéticas bien distintas.

II.3.2.3. Antologías: *Feroces* (1998), *Poesía española, años 90* (2000) y *Poemas para cruzar el desierto* (2004)

El primer síntoma colectivo y tangible de esta cristalización del «sucismo» tiene lugar a finales de 1998 con la aparición de la antología *Feroces, radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, realizada por Isla Correyero y editada por la editorial barcelonesa DVD, dirigida por Sergio Gaspar[148]. Tal y como ha señalado Eloy Fernández Porta, en «la idea de heterodoxia poética elaborada por Correyero [...], Wolfe, aunque no antologado, es una presencia implícita, y mencionada como precedente [...]»[149]. Nacida de la necesidad de dar a conocer un tipo de poesía desencadenado en mayor medida por la obra de Wolfe, esta publicación supuso la confirmación de distintos movimientos poéticos más o menos realistas, más o menos «radicales», «marginales» y «heterodoxos», pero siempre críticos con la ya fosilizada retórica de los seguidores de la poesía de *la experiencia*. Entre esos distintos movimientos –no del todo perfilados todavía y en ocasiones interrelacionados–, destacan el *neorrealismo* y los ya mencionados poetas abiertamente

---

[148] La editorial DVD, junto con la colección asturiana de poesía «Línea de Fuego» –dirigida por Ángel Sierra y asesorada por Eduardo Errasti– cuentan con los dos catálogos que más salida han dado a los escritores *neorrealistas*. García Casado, David González, Iribarren, Vilas y el propio Wolfe, entre otros, tienen obras publicadas en una o ambas colecciones.

[149] Eloy Fernández Porta, «Ficciones de la crueldad social. El "giro a la abyección" del relato realista español», www.BarcelonaReview.com, n° 35, marzo/abril 2003.

comprometidos (adjetivo últimamente en boga y que a fuerza de ser insistentemente repetido está adquiriendo un significado holgado y difuso). Bien mirado, en *Feroces* no se opera una ruptura abrupta (tampoco entre la poesía de *la experiencia* y los *novísimos* la hay en sentido estricto), sino una vuelta de tuerca más en relación con el tibio pseudorrealismo que aquella poética practicaba. Esta vuelta de tuerca que ensayan los *feroces* se concibe, mayormente, desde una libertad formal que el clasicismo de la poesía de *la experiencia* desdeñaba y desde la confrontación con una situación social e intelectual tenidas por insatisfactorias.

En palabras de Eloy Fernández Porta, «*Feroces* sacó a la luz a principios de los noventa el modelo poético que en su día se llamó realismo sucio [...]»[150]; a lo que habría que apostillar que no sólo. Sea como sea, entre los «sucistas» reconocidos por la crítica, encontramos en la antología a David González, a García Casado, a Violeta C. Rangel y a Graciela Baquero. También hay autores como Antonio Orihuela, Manuel Vilas o la propia Isla Correyero que, aunque no tildados de «sucistas», tienen –como ya hemos visto– elementos *neorrealistas*. No están, en cambio, Iribarren o Wolfe, calificados por la crítica como los más «sucistas» de todos, y en ambos casos su ausencia se debe a la negativa de los dos autores a ser incluidos en el volumen. Hay unas declaraciones de Wolfe a este respecto:

> –Su heterodoxia, en cualquier caso, es incluso contra los heterodoxos. Se negó a que le incluyeran en la antología Feroces. Radicales, marginados y heterodoxos en la última poesía española.
>
> –No me interesa encasillarme en ningún grupo. Huyo de esas clasificaciones como de la peste.[151]

La antología de tendencia *Poemas para cruzar el desierto* (2004) ha aparecido recientemente en la colección Línea de Fuego, la cual –como ya hemos dicho– ha publicado obras del propio Wolfe y

---

[150] Conversación entre Eloy Fernández Porta y Vicente Muñoz Álvarez, «Golpes en la vida tan fuertes...», www.BarcelonaReview.com, n° 43, julio/agosto 2004.

[151] Entrevista de Alberto Piquero, «El escritor es un animal solitario», *La Voz de Asturias*, 5-XI-2001, p. 85.

de otros *neorrealistas* más o menos reconocidos (Karmelo C. Iribarren, David González o Eduardo Errasti), así como de autores hasta entonces prácticamente inéditos (Pepe Ramos, Michel Gaztambide, Ignacio Recio, Pablo G. Bao o, próximamente, Pablo Casares). En el prólogo, el antólogo –y director de la colección– Ángel Sierra toma postura y declara decantarse por la poesía realista practicada por estos y por los demás autores incluidos. Aparecen en la selección, entre un total de más de treinta poetas, todos los autores «de la casa» salvo Wolfe, que al igual que ocurriera con *Feroces* decidió quedar fuera. Con todo, Wolfe es el más claro referente del volumen. En la entrevista de David Taberna a Sierra (titulada «Una antología de poesía cercana al realismo sucio reúne a treinta escritores "comprometidos"»), leemos:

> Dos nombres envuelven los Poemas para cruzar el desierto [...] Uno de los de los últimos escritores malditos, Charles Bukowski –«una referencia en la antología»– y el escritor [...] Roger Wolfe, que además de abrir la antología con uno de sus poemas, es el autor del título de esta recopilación de textos.[152]

Otra antología que incluye a bastantes de los autores mencionados aquí es *Poesia espanhola, anos 90*, de Joaquim Manuel Magalhães, aunque, al igual que *Feroces*, no es una selección que se ciña a una única tendencia. En sus páginas encontramos, entre otros, a Manuel Moya, a David González, a Antonio Orihuela o a Pablo García-Casado. En el epílogo de esta obra, José Ángel Cilleruelo apunta con tino algunas características comunes no sólo a estos autores sino a todos los incluidos en ella:

> La nueva generación de poetas españoles se ha beneficiado de una conjunción de factores que han facilitado esta variedad de caminos poéticos. Aunque no se trata tanto de una característica de este grupo de edad concreto, como de un signo de la época que a ellos les ha afectado de manera directa. Estos factores son, a grandes rasgos, la multiplicación de los itinerarios de formación y de información culturales (ampliación de

---

[152] David Taberna, «Una antología de poesía cercana al realismo sucio reúne a treinta escritores "comprometidos"». http://servicios.diariovasco.com/pg041021/prensa/noticias/Cultura/2004 10/21/DVA-CUL-259.html

estudios, conocimiento de lenguas, viajes y estancias en el extranjero. y sobre todo una oferta cultural –libros, teatro, cine.– compleja y dinámica); la decadencia de los magisterios culturales tradicionales (universidades, publicaciones.) a favor de una descentralización constante de las influencias; y, en suma, un entorno social que al facilitar las comunicaciones y el ágil acceso a la información debilita las tradicionales estructuras piramidales en el medio literario y al mismo tiempo cultiva otro tipo de relaciones, que por nacer de un modo más libre, reúnen a poetas de diferentes edades sin que entre ellos medie una distancia jerárquica.[153]

[153] José Ángel Cilleruelo, «La poesía española en los años 90», *Poesia Espanhola, Anos 90*, Lisboa, Relógio d'Agua Editores, 2000, pp. 342-43.