

Zeitschrift:	Hispanica Helvetica
Herausgeber:	Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band:	16 (2006)
Artikel:	Prólogo Roger Wolfe y el Neorrealismo español de finales del siglo XX
Autor:	López Merino, Juan Miguel
Kapitel:	2.2.: El "realismo sucio"
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: 11.01.2026

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

sencillez contemplativa (Andrés Trapiello) también ocuparon un hueco en este tiempo. A medio camino entre la experiencia y el intimismo más radical podemos considerar buena parte de la poesía escrita por mujeres a lo largo de esta etapa (desde las tempranas Ana Rosetti o Luisa Castro hasta las que irrumpen bien avanzada la década de los noventa como Olga Novo o Ana Merino). El surgimiento en Córdoba y Málaga de un foco autocalificado de la diferencia estableció un polo con pretensiones de alternativa y réplica a la poesía figurativa. No faltó una recuperación de las claves de una poesía crítica, emparentada con la poesía social pero sujeta a una profunda renovación y con referentes en el aludido Brecht, en Rene Char o Juan Gelman (Jorge Riechmann, el colectivo Alicia Bajo Cero); tampoco la emparentada con el realismo sucio, ni la de la insubordinación moral y civil representada en la antología *Feroces* (1998) ni individualidades difícilmente clasificables como José María Parreño o Luis Javier Moreno, entre otros. Si en la década de los ochenta asistimos, de una manera clara, a la hegemonía de las formulaciones realistas en sus distintas variantes, a medida que avanzamos hacia el fin de siglo éstas comenzaron a incorporar elementos meditativos y el abanico de estéticas se abrió hasta el punto de configurar, en la actualidad, un mapa poético caracterizado, en lo que a la creación más joven se refiere, por la diversidad, la convivencia y la tolerancia. En el fondo, el siglo XXI parece prolongar las variables que informaron la última década del XX.

II.2. EL «REALISMO SUCIO»

*Primero quedan los malentendidos, también
éstos mueren, luego queda la obra*
Elias Canetti

II.2.1. Realismo *versus* idealismo

Antes de entrar en la materia que aquí realmente nos ocupa, no estará de más hacer una serie de rápidas apreciaciones sobre el realismo a modo de introducción y también para asentar las bases sobre las cuales fundamentar nuestro discurso. Para ello nos vamos a apoyar en dos obras recientes de sendos buenos conocedores de la literatura española actual, las cuales, en mayor o menor medida, tratan el problema del realismo hoy: *La imaginación literaria (La seriedad y la risa en la literatura occidental)* (2002) de Luis Beltrán

y *Los mercaderes en el templo de la literatura* (2004) de Germán Gullón.

Empecemos con la obra de Luis Beltrán. No dice nada nuevo este autor cuando afirma que «uno de los grandes debates estéticos de nuestro tiempo es el debate sobre el realismo. Tan grande ha sido este debate y tal su alcance que, ahora que el realismo ha emprendido su declive, sigue abierto y sigue siendo de la misma virulencia que en otros momentos. Se trata de un debate que dura ya cinco siglos.»⁶⁶ En última instancia, ese gran debate se debe a la oposición esencial entre realismo e idealismo, tal y como dice Beltrán apoyándose a su vez en lo que el historiador de la literatura italiano C. Guerrieri Crocetti afirmara en 1932: «Para Guerrieri realismo quiere decir tomar y representar la vida en su complejidad y variedad, sin titubear ante la bajeza, sin retroceder ante las cosas pobres y humildes. Realismo quiere decir representar la realidad sin ese esfuerzo de purificación [del idealismo] que hace emerger, entre la infinita variedad de casos, tan sólo los relieves de lo selecto y lo superior.» (p. 283) Por eso el realismo, en cualquiera de sus formas y momentos, siempre ha resultado incómodo. No es extraño, pues, que

[...] nuestra época [haya] visto la cuestión del realismo con desconfianza y [haya] ensayado distintas tácticas para responderla sin comprometerse con una solución [...] demasiado concreta y comprometida. Una táctica frecuente entre historiadores de la literatura (al menos, entre filólogos hispánicos) ha sido rehuir la caracterización de realista. Lázaro Carreter asegura [en 1976] que «muy pocos se atreven a pronunciar la palabra, y si caen en la tentación, lo normal será que dejen a salvo la responsabilidad escribiéndola con comillas o itálicas». Otra posibilidad es atemperar el sentido de la palabra realismo mediante la adjetivación. (p. 285)

Al contrario que en el caso del idealismo, «el papel esencial del realismo es sustituir al patetismo», «desprenderse de la heroificación patética sin recurrir a la sátira o a la parodia» (p. 288). También se opone el realismo al didactismo. De hecho, «patetismo y didactismo son dos estéticas gemelas. Ambas responden a un mismo propósito: expresan la utopía de la necesidad de una élite gobernante

⁶⁶ Luis Beltrán, *La imaginación literaria (La seriedad y la risa en la literatura occidental)*, Barcelona, Montesinos, 2002, p. 274.

representada por el héroe y el sabio, respectivamente; en otras palabras, expresan la necesidad de legitimación de la desigualdad.» (p. 289) En cambio, «la necesidad que expresa el nuevo producto [el realismo] no es ya la de la legitimación de una casta dirigente, sino la necesidad de captar la diversidad universal.» (p. 289) Pero frente a esta necesidad de captar la diversidad —«la diversidad se constituye en el horizonte supremo del realismo, “l’ infinite variété de la nature humaine”, según Balzac» (p. 292)—, el idealismo pretende encontrar una identidad única que legitime el estado de cosas:

La gran tarea que ha emprendido el mundo de la desigualdad es la construcción de la identidad cultural —es decir, la respuesta a la pregunta quiénes somos—. El patetismo y el didactismo son las dos grandes alternativas para responder esa pregunta. Pero esas vías de construcción de la identidad se han agotado. La razón de su agotamiento es que se trata de vías selectivas: sólo una élite, una casta, tiene derecho a la identidad. (p. 290)

Pero antes de seguir hay que hacer una apreciación (nos explayaremos más detenidamente sobre ella cuando nos ocupemos de la obra de Wolfe): si el realismo del siglo XIX se pretendía objetivo, si como dice Beltrán, «Bajtín [...] definió la estética de Goethe como “el ojo que ve”» (p. 293), en cambio el *neorrealismo* de Wolfe se sabe y se quiere menos aséptico, intencionadamente subjetivo y personal —es decir: *diverso*—, con lo que la definición podría resultar la siguiente: *el hombre que vive y observa*. A pesar de todo lo cual, como veremos más tarde, esa subjetividad, al ser proferida —sin idealismos— dentro del marco histórico en el que nace, se transforma en una nueva objetividad. Esta idea tan contradictoria será explicada más adelante.

Beltrán apunta otra fundamental diferencia entre el realismo decimonónico y las formas del realismo posterior:

El héroe en crisis ya no es el amante desdeñado, ni el marido engañado, sino el hombre mismo que se rebela ante un destino rutinario, injusto, inhumano [...] El hombre en crisis se ve abocado a una situación insostenible, atrapado entre su grandeza y su miseria. Una enorme carga crítica da sentido a esta estética del absurdo, una protesta radical ante los formidables obstáculos que el mundo moderno ha impuesto al desarrollo de la conciencia humana. (p. 307)

Y en lo que concierne al realismo actual, afirma Beltrán que «en la literatura española más reciente aparecen manifestaciones muy claras de esta estética. [...] En ellas el fracaso existencial –esto es, no de tal o cual aspecto de la vida personal– y el sentido de ese fracaso que tienen los personajes expresan la esencia de la condición humana de nuestro tiempo y su inadaptación a un mundo desvalorizado.» (p. 309).

Pasemos ahora al libro de Germán Gullón. Su obra es mucho más beligerante por lo que tiene de explícita y también porque sus puntos de mira son más concretos y visibles, pero a la postre su tesis fundamental viene a ser la misma que la de Beltrán: la larga y sostenida oposición entre idealismo y realismo en la literatura occidental, aunque en su caso más enfocada en la literatura española reciente, en especial en la novela. En definitiva, sus páginas contienen un buen puñado de ideas y de descripciones de hechos innegables que retratan y acotan el terreno –y los frentes y trincheras– en el cual tuvo lugar la adopción del rótulo «realismo sucio» en las letras españolas de finales del siglo pasado y su machacona aplicación por parte de la crítica a la obra de Wolfe, ya fuera con intención de descalificar ya por simple mimesis con el fenómeno norteamericano del que ésta –sólo en parte– procede.

Lamenta y denuncia Gullón que, hoy día, la práctica totalidad de la literatura

ni transmite ni explora ya esa incapacidad del hombre de reconciliarse con el fluir de la vida, ni, parafraseo a Octavio Paz, el forcejeo con lo que somos, lo que nos hacen los demás, o la difícil adaptación del individuo social a las cambiantes circunstancias. Preferimos, en cambio, la literatura balsámica, la proveniente de lo mítico, de lo imaginado y del ensueño.⁶⁷

Estas palabras vienen a decir tangencialmente lo mismo que las que citábamos más arriba de Beltrán afirmando que el denostado realismo, en sus formas más recientes, habla de la crisis del hombre actual, de su innegable fracaso existencial.

⁶⁷ Germán Gullón, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004, p. 24.

También coincide Gullón con Beltrán en que el rechazo del realismo se debe al conservadurismo institucional (es decir, al de la clase dominante, que es siempre aquélla que tiene algo que conservar: el dominio): «La insistencia –crítica, institucional y social– en que el arte es otra cosa que la realidad resulta un burdo intento de la clase media de separar la literatura de la realidad cotidiana, de guardar para sí un mundo exclusivo, sustituto de la religión oficial, una religión de carácter laico» (p. 43).

Según Gullón –para el cual «el mundo literario es uno de los reductos de mayor solera del conservadurismo español» (p. 78)–, en la literatura española, ya fuera abierta o subrepticiamente, dependiendo del momento, todos aquellos que «intentaron ser realistas, descender al nivel del ciudadano de a pie, revelar sus verdaderas angustias y deseos, sufrieron persecución por la justicia» (p. 138). Hoy la represión se ha transformado en *ninguneo* organizado o silenciamiento pacífico, de manera que el escritor abiertamente realista, salvo contadas ocasiones, es rechazado por las grandes editoriales, ya que «hablar del mundo y de la vida carece hoy del caché de decirse inventor de mundos inéditos» (p. 142).

Aunque las causas ulteriores tal vez sean mucho más graves y profundas, Gullón está en lo cierto cuando denuncia –a la vez que explica– esta preferencia:

La crítica, las editoriales, los escritores y una parte amplia de la audiencia aceptan que la obra de arte posee un no sé qué inconcreto que conecta con una antropología mítica, y que los fetiches (o sus sustitutos, las formas de la obra), cuando se los lanza encima (como cuando uno juega con la herradura de un caballo), iluminan una vía impensada. Quizás por ello la literatura se haya alejado de la gente normal, y los textos formales, para llamarlos de alguna manera, sean el equivalente de una corbata de seda cara, de un sombrero de mujer elegante, como los que lucen las aristócratas en las bodas reales. Sirven de adorno: son una forma de aportar distinción, de añadir clase al acontecimiento. Pues estos libros defendidos por su oculta verdad formal son como el sombrero de la reina, que es útil para distinguirla de sus súbditos; los bobos esperan que ella sea distinta, que tenga aires de superioridad, que lleve esos sombreros superferolíticos. Desde luego, esos tocados de cabeza no cumplen ninguna función práctica, pero sí simbólica, la de distanciar, la de diferenciar. (p. 155)

Algunas páginas después vuelve Gullón a este mismo asunto y aporta razones de mayor calado. Lo que la siguiente larga cita viene a formular, a la postre, es la oposición realismo/idealismo, que es el bastión principal a partir del cual debemos entender dónde se sitúa la obra de Wolfe, así como la estela que ésta está dejando en la literatura española:

En resumidas cuentas, la literatura [...] se manifiesta de muchas maneras, siendo principalmente dos las que llevan luchando años entre sí. Una de ellas habla de las añoranzas, la felicidad, el deseo que busca un espacio azul y soleado, inesperado, donde reine la paz, un orden no humano, donde exista la justicia humana y el pobre, el hombre sensible, el maltratado, reciba justicia. Ese lugar azul es el paraíso en la Tierra, aunque a veces en ese cielo azul aparezcan nubes negras; de todas maneras, la luz de la aurora acaba dejándose ver. Los románticos, los modernistas, los esteticistas, los literatos, cultivaron esta literatura e hicieron de ella un gran espacio deseado. La otra manera es la de quienes han cantado el lugar del hombre en un lugar específico, éhos en vez de la sensibilidad prefieren usar otras facultades humanas («Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas», cantaría Juan Ramón Jiménez; o piénsese, por ejemplo, en el Toledo del siglo XVI, cuando un pequeño pícaro intentaba ganarse el pan y el cobijo con las artes aprendidas de un viejo ciego). Pensemos en esos obreros de la miserable mina francesa retratada por Émile Zola, o en la pobreza de la España del fin de siglo retratada por el Pío Baroja de la trilogía *La lucha por la vida*, o en el mundo de la juventud desorientada y de la droga, de tantos y tantos destinos fracasados, de las *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas. Porque todos aquellos que viven felices visitando en cada libro que leen el trastero azul, que aguarden un poco, que quizá un día, él, ella, sus hijos, la enfermedad, la vida, en fin, los visita y dejarán de lado esas bellezas, el mundo donde nos disfrazamos, ayudados por la imaginación literaria, y hemos de vestir los harapos del miserable, de los atormentados, de aquellos a quien el destino roba cualquier esperanza. (pp. 164-65)

Afirma Gullón que a partir de 1990 surgió en España una generación de escritores, a los que él llama «neorrealistas» (no de otro sitio procede el sustantivo *neorrealismo* que da título a nuestro trabajo), que fue rechazada en bloque por la crítica: «los años noventa ofrecieron en el campo literario español un fenómeno curioso, el rechazo crítico de una generación entera de escritores, los que yo denomino neorrealistas» (p. 201). (El motivo de este rechazo

ya ha quedado sobradamente explicado a la luz de las reflexiones tanto del propio Gullón como de Beltrán.) Gullón además no desiste en señalar una y otra vez, y de todos los modos posibles, que ya que «los márgenes del mundo resultan visibles, reconocibles, y forman parte de nuestro entorno», «si la literatura juvenil o alternativa los refleja hay que adoptarlos, aceptarlos, extendiendo el campo literario» (p. 170).

¿Cómo es posible –se pregunta Gullón– que la ceguera de unos pocos críticos, ultras o condescendientes con el poder editorial, cerrase las puertas de la literatura a una generación entera? Resulta inconcebible. Sólo algunos valientes como Roger Wolfe, en unos libros de crítica cultural impresionantes [sus «ensayos-ficción»], les ha llamado lo que debía llamárseles, pero eso le ha hecho pagar un coste personal elevado: el permanente intento de marginar su poesía, su novela, su crítica. (p. 203)

Y algunas páginas después se responde a sí mismo: «Los burgueses, las clases medias, jamás buscan complicaciones, ni drogas, ni putas, ni muchachas necesitadas de amor, ni ladrones en una sociedad injusta. Demandan una literatura de ensueño, antirrealista, artística, que cae bien con la vida experimentada en las anodinas ciudades-dormitorio.» (p. 222)

II.2.2. Procedencia del término

En junio de 1983, el crítico norteamericano Bill Buford tituló “Dirty Realism” el número ocho de su revista literaria inglesa *Granta*, anunciando así el nacimiento de una nueva escuela de escritores norteamericanos que, con un estilo realista, pretendían que sus obras arrojaran luz sobre el lado sombrío de la Norteamérica contemporánea. Cuando Buford usó la palabra «sucio» quería –además de llamar la atención– recalcar que se trataba de un realismo minimalista manchado por la vida, por las pequeñas cosas cotidianas, y en ningún caso pretendió referirse a elemento escatológico alguno. En palabras de Antonio Ortega, los «realistas sucios» perseguían, sencillamente, «un desvelamiento de la realidad

tal como era, sin añadidos de cualquier índole que tendieran a modificarla, ya fuera mejorándola o empeorándola»⁶⁸.

Entre los escritores allí incluidos se encontraban, entre otros, Raymond Carver (con el relato titulado “The Compartment”), que fue y sigue siendo considerado el padre y máximo representante del movimiento, Richard Ford (con “Rock Spring”), Marek Nowakowski (con “War Reports from Poland”) y Jayne Anne Phillips (con “Rayme: A Memoir of the Seventies”). La etiqueta utilizada por Buford para calificar a los autores allí reunidos trascendió y fue usada por la crítica a partir de entonces como tarjeta de presentación de sus obras, así como de la de aquellos que adoptaron postulados cercanos.

Cuando, pocos años después, en 1986, *Granta* lanzó el número titulado “More Dirt”, Carver ya estaba unánimemente considerado uno de los grandes escritores de relatos del siglo XX y respetado como poeta, así como el impacto de su obra en las nuevas generaciones de escritores norteamericanos era un hecho indiscutible. La obra de Carver mostró que la literatura podía asentarse en una observación rigurosa de la cotidaneidad misma, tuviera lugar donde tuviera, incluso si transcurría en los aburridos y romos escenarios de la clase media-baja norteamericana. Esta enseñanza insufló un renovado vigor al realismo en lengua inglesa y supuso algo verdaderamente novedoso en un momento en que la metaficción académica era el modo dominante de escritura tanto en Estados Unidos como en el Reino Unido.

En definitiva, los «realistas sucios» fueron un grupo de escritores norteamericanos de los años ochenta que apostaron en sus obras por contenidos realistas y cotidianos, y por estilos claros y sin excesivos ornamentos, frente a lo que ellos consideraban la irrelevancia de los juegos literarios posmodernos; y si el adjetivo con el que se les conoce puede sugerir una intención pornográfica, en su caso tiene más que ver con la suciedad, pongamos por caso, de la pila de una vieja cocina, que con la obscenidad o con lo escatológico.

⁶⁸ Antonio Ortega, «La seductora luz de lo cercano», <http://www.elcritico.es/consulta.php?id=6&inicio=0&buscar=realismo+sucio>

Si atendemos a estas palabras de Eloy Fernández Porta, cae por su propio peso que «sucio» no es el mejor calificativo para este tipo de realismo:

Publicitado desde sus inicios como una respuesta anti-intelectual y más bien populista a las tendencias experimentales que habían dominado la década anterior [...], el realismo sucio reveló las peripecias de un nuevo tipo de clase medio-baja, siempre en precario y despojada de sus valores civiles y culturales, a la vez que una geografía sentimental de familias rotas y crisis de la mediana edad, todo ello situado en los Estados Unidos de las conurbaciones y del fin del espacio social y aderezado con referencias a la cultura de los mass media y del pop que, por lo general, aparecían como decorado presentista más que como objeto de una crítica ideológica sustantiva. La influencia de esta corriente en el sistema de las letras tuvo tres consecuencias ostensibles: devolver el arte del relato breve –modalidad principal de esta tendencia– a la misma hora en que lo había puesto Hemingway cuarenta años antes; recuperar para la novela los acentos sentimentales e incluso moralistas que en la década anterior, bajo el auge de la deconstrucción, habían quedado proscritos; y –en las literaturas no norteamericanas, que empiezan a ser un género como tal– conseguir que en Alcorcón o en Bratislava se escribiera casi tan bien como en París, Texas.⁶⁹

II.2.3. La adopción del término en España

Aunque la crítica española lleve aplicando desde principios de la década de los noventa el membrete «realistas sucios» a una serie de escritores (poetas o narradores) nacidos entre 1960 y 1975, todavía nadie se ha ocupado de explicar convincentemente qué se entiende por tal en nuestra literatura. Salvo un breve estudio de Dieter Ingenschay, parte de un trabajo más genérico de Araceli Iravedra y ciertas páginas del prólogo de Eloy Fernández Porta a la recientemente publicada antología de cuentos *Golpes*, la inmensa mayoría de la crítica viene haciendo uso frecuente de ese marbete –casi siempre de pasada, en obras más genéricas o en críticas de prensa– sin señalar nunca qué entienden por él. Si atendiéramos a las

⁶⁹ Eloy Fernández Porta, «Golpe por golpe. El género realista ante el fin del simulacro», *Golpes. Ficciones de la crueldad social*, Barcelona, DVD ediciones, 2004, pp. 10-11.

menciones en prensa de tan vaga y laxa etiqueta, tal vez lográramos deducir el porqué de su elección y también de la unanimidad con que fue rápidamente aceptada para calificar primero a Wolfe y después a un rosario de autores influidos en mayor o menor medida por Wolfe. En la mayoría de estas reseñas, quienes las firmaban daban por más que suficiente, para justificar su etiquetado, colocar junto a él nombres de escritores norteamericanos como Raymond Carver o –sobre todo– Charles Bukowski (cuya obra, dicho sea de paso, ha sido tan mal comprendida en España como la del propio Wolfe⁷⁰); les parecía a estos críticos, y en algunos casos les sigue pareciendo, que decir Bukowski o Henry Miller –o cualquier otro nombre de autor norteamericano con una mínima aura de crudeza– lo dejaba todo clarísimo, cuando resulta que ninguno de esos escritores fue un «realista sucio», entre otras cosas porque empezaron a publicar mucho antes de que el marbete fuera inventado.

⁷⁰ A este respecto, Luis Antonio de Villena ha escrito hace poco las siguientes acertadísimas apreciaciones («Poemas de la última noche de la Tierra», *El Mundo*, suplemento «El Cultural», 24-06-2004, http://www.elcultural.es/Historico_imprimir.asp?c=9835): «Si lo que sigue puede llamarse mala suerte (no lo sé) Charles Bukowski (1920-1994) la tuvo respecto a sus primeras traducciones españolas. Era en los años setenta y a Bukowski se le presentó como un autor sucio, atrevido, pornógrafo y solamente narrador: la poesía llegaría más tarde. [...]»

»Los críticos crearon para Bukowski la expresión *realismo sucio*, que luego aplicaron (mal) a poetas y narradores como Raymond Carver, y aún después a españoles como Mañas o Roger Wolfe, influido por Bukowski en poesía. [...] El que se enfrente a la poesía de Bukowski [...] habrá de tener en cuenta que quizás más del noventa por ciento de sus poemas (algunos breves pueden ser más líricos) son narrativos. Es más, cuentan una historia, incluso una anécdota, pero no son un relato. Son poemas. El diálogo, la elipsis, la iluminación de palabras casi aisladas en la página, componen una estructura retórica indefectiblemente poética. Coloquial, áspera, tierna, desesperada o bruta, la poesía de Bukowski (nihilista y vitalista, incluso al envejecer) posee una inmensa fuerza, una nítida pegada que certificando su sensación de biografía y verosimilitud contribuye a que esa fuerza parezca más honda.»

Así, cuando en España, a principios de los años noventa, empieza a oírse la fórmula «realismo sucio», casi siempre es asociada a Bukowski y a la idea sesgada –no había traducciones de su poesía– y reprobatoria que entonces se tenía –y que en ciertos sectores todavía se tiene– de su obra. Pero aunque en España se le haya considerado y en parte aún se le considere el padre del *dirty realism* norteamericano, lo cierto es, como ya hemos dicho, que Bukowski no perteneció a dicho movimiento. Pero este malentendido no sólo ha afectado a la crítica española: tal y como ha afirmado Dieter Ingenschay, «en la recepción internacional actual se vinculan estos principios de escritura [los del «realismo sucio»] más bien con un Charles Bukowski»⁷¹.

Hagamos, pues, un repaso de las primeras menciones en prensa que califican a Wolfe de «realista sucio». Curiosamente, antes de que se le aplicara ese membrete por primera vez, Wolfe –tal vez previendo lo que se le iba a venir encima– ya había empezado a rechazarlo, así como a descalificarlo. Fue en una temprana entrevista concedida a principios de 1992 con motivo de la publicación de *Días perdidos en los transportes públicos*, antes incluso de haber recibido la primera reseña. Ante la pregunta «¿Le gusta que le califiquen en la línea del *dirty realism*?», Wolfe responde: «[...] El *dirty realism* es una cosa que no existe, como todo lo que se inventan los críticos»⁷².

Un mes después llegaría la primera reseña del poemario, de manos de José Luis García Martín⁷³. Aunque García Martín todavía no utiliza la expresión «realismo sucio», sí menciona entre los «maestros» de Wolfe a «Charles Bukowsky [sic]». Es más que probable que este crítico aún no hubiera leído la poesía de este autor; no sólo porque en España todavía no hubiera traducciones de ella, sino porque salvo la mención del nombre de Bukowski en la contraportada del poemario –en la que se señala que Wolfe había traducido poemas suyos– lo cierto es que, a excepción de algunas similitudes como el uso del argot o la presencia del alcohol, en este

⁷¹ Dieter Ingenschay, «El *realismo sucio* o la poesía de los márgenes», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 47.

⁷² Entrevista de Jaime Priede, «Roger Wolfe: “En este país hay demasiados escritores”», *La Voz de Asturias*, 16-I-1992, p. 34.

⁷³ José Luis García Martín, «Al carajo con la literatura», en *La Nueva España*, 14-II-1992, p. 43.

libro de Wolfe –que, como veremos en el capítulo dedicado a esta obra, por entonces sólo había leído a fondo la prosa del norteamericano– es difícil encontrar otros parecidos formales con la poesía de aquél. En cambio sí hay una influencia clara, y declarada, de autores como Williams Carlos Williams o Blaise Cendrars, pero parece que García Martín tampoco conocía la poesía de estos otros escritores.

El primer crítico que se refiere al «realismo sucio» al hablar de la poesía de Wolfe es Miguel García-Posada –y, como veremos, lo ha seguido haciendo hasta hoy mismo⁷⁴ cada vez que ha escrito sobre su obra–, a mediados de 1992. En aquella primera mención, García-Posada todavía no resulta demasiado tajante: «La boga del *dirty realism* norteamericano llegará también aquí. De hecho, estos poemas de Roger Wolfe me han recordado a veces los de Raymond Carver.»⁷⁵

A partir de la primavera del siguiente año, y hasta el final del mismo, se sucederán numerosas reseñas primero de *Días perdidos en los transportes públicos* y acto seguido de *Hablando de pintura con un ciego*, en las que, después de los titubeos iniciales, los reseñistas –hay algunas excepciones– parecían haber llegado, animados unos por otros, a un consenso final: «¿Wolfe? Despachado: “realismo sucio”, Carver, Bukowski.» Habían encontrado un marbete *adecuado* para el nuevo inquilino, un etiquetado rápido con el que salir del paso sin mayores complicaciones, y con el que catalogar y clasificar lo que no terminaban de explicarse del todo a sí mismos y lo que, en ocasiones, desestimaban y atacaban. Aunque al menos la mitad de las reseñas a estos dos libros fueron positivas, cuando no fue así les resultó fácil a los detractores hacer uso insultante del rótulo «realismo sucio» tirando de la madeja de su adjetivo y, a veces, aderezándolo con algún exabrupto contenido en los propios libros, claramente sacado de contexto.

⁷⁴ García-Posada titula «El realismo sucio, canonizado» (*ABC*, suplemento «Blanco y Negro Cultural», 11-IX-2004, p. 14) su reciente reseña de nuestra edición crítica de *Días perdidos en los transportes públicos* y *Hablando de pintura con un ciego*.

⁷⁵ Miguel García-Posada, «El realismo, de nuevo», *El País*, suplemento «Babelia», 20-VI-1992, p. 12.

He aquí una serie de citas de estas reseñas, favorables o no, pero siempre con alguno de los elementos mencionados («realismo sucio», Carver, Bukowski) presentes. Van en orden cronológico. Rafael Conte: «Roger Wolfe es una especie de francotirador aislado que opta por un minimalismo “a la norteamericana” (piénsese en Raymond Carver como poeta)»⁷⁶; Luis Antonio de Villena: «Entre la tradición del feísmo y Raymond Carver»⁷⁷; José Luis Piquero: «Con la excusa del despojamiento, la máscara de un malditismo trasnochado y el magisterio del dudoso Bukowsky [sic], la poesía de Roger Wolfe se llenó de camisetas sudadas, tazas de water, vómitos y demás excelencias de un realismo sucio que terminaba siendo más sucio que realista»⁷⁸, Luis Antonio de Villena, otra vez: «coincide, digamos, con Bukowski –que también ha escrito poemas– o con Raymond Carver»⁷⁹; Miguel García-Posada, también por segunda vez: «en la estela de la poesía de Carver, el maestro del *realismo sucio*»⁸⁰; Víctor García de la Concha, que aunque señala que «Wolfe rechaza toda adscripción», no titubea en dejar bien claro que «su poética [...] comienza por abrir los ojos –no engañarse: desde los libros de Carver, Bukowski, etc.– a la vida real, y los oídos al habla de la calle»⁸¹; Ernesto Salanova: «Bukowski, Carver»⁸²; y Nelson

⁷⁶ Rafael Conte, «Días perdidos...», *ABC*, suplemento «ABC literario», 7-V-1993.

⁷⁷ Luis Antonio de Villena, «Timón de navegar poemas», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 28-V-1993, p. 13.

⁷⁸ José Luis Piquero, «Hablando de poesía con Roger Wolfe», *Fin de Siglo*, mayo/junio 1993, p. 32.

⁷⁹ Luis Antonio de Villena, «Un hosco ardor contemporáneo», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 5-VI-1993, p. 10.

⁸⁰ Miguel García-Posada, «Del nuevo realismo: la confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10.

⁸¹ Víctor García de la Concha, «Hablando de pintura con un ciego», *ABC*, suplemento «ABC literario», 9-VII-1993, p. 8.

⁸² Ernesto Salanova, «*Hablando de pintura con un ciego*, de Roger Wolfe», *El Comercio*, suplemento «Literatura y Arte», 26-VII-1993, p. 47.

Marra, hablando ya de *Quién no necesita algo en que apoyarse*, su primer libro de cuentos: «Bukowski y Raymond Carver»⁸³.

Las menciones seguirían a lo largo de los siguientes años, hasta hoy mismo, pero creemos que esta muestra es más que suficiente para ilustrar que, después de semejante insistencia, en menos de medio año quedó visto para sentencia que Wolfe ya jamás podría desvincularse de esas palabras y nombres: Carver, Bukowski, «realismo sucio». Y no es que Wolfe renegara de esos autores –aunque sí rechazó y sigue rechazando abiertamente la etiqueta «realismo sucio»–; muy al contrario los cita a menudo y ha reconocido más de una vez su admiración por ellos⁸⁴. Pero también ha hablado en los mismos términos de otros muchos escritores, cuya influencia es tan visible o más que la de aquellos, y en cambio la crítica se ha empeñado en reducirle –y toda reducción es una simplificación– a ese par de nombres y a la desafortunada y prestada etiqueta del «realismo sucio», que, además de tener ya de por sí unas

⁸³ Nelson Marra, «La belleza de la irreverencia», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 23-X-1993, p. 9.

⁸⁴ «[Roger Wolfe] todo él entero, como escritor, viene de fuera, de una tradición que en España tiene pocos nombres (me parece que ninguno) y que arranca inequívocamente de Charles Bukowski, y ni lo niega ni lo esconde. Al contrario, lo exhibe como desafío de genuinidad auténtica y lealtad, y también, menos voluntariamente, como escudo contra tontos y precipitados.» Jordi Gracia, «Prosa bruta, lírica y expansiva», *El Periódico*, 6-XII-2002, p. 23.

Preguntado sobre el influjo de Bukowski, afirma Wolfe (entrevista de Mariano García, «La vida es dura para todos, pero terriblemente bella», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/Espectáculos», 15-VII-2000): «reconozco que su obra me ha influido mucho. Pero la verdad es que no tenemos mucho que ver. El escritor norteamericano es la sencillez absoluta, es casi como un artista oriental que trabaja a finas pinceladas. Su mundo es mucho más sencillo que el mío, y a él el ritmo parece no importarle.»

Y en una entrevista de Santiago Martínez («El vértigo de lo cotidiano. Roger Wolfe», *Ajoblanco*, diciembre de 1994, p. 63), a la pregunta «¿Cuáles son las deudas [...] con la poesía de Raymond Carver?» responde Wolfe: « [...] la virtud de condensar las cosas de manera muy efectiva y convertir los aspectos más anodinos de la vida cotidiana en cosas angustiosas. [...] Es el vértigo de lo cotidiano.»

connotaciones peyorativas, jamás ha sido explicada en su aplicación a la literatura española con un mínimo de rigor y de extensión. Esta desgraciada situación –que se repite, frecuentemente y con variantes, cada vez que la crítica tiene que encajar la obra de un autor que empieza⁸⁵, aunque no siempre con tanta insistencia o, en algunos casos, con tanta saña– ha propiciado la lectura sesgada no sólo de estos primeros libros de Wolfe sino de toda su producción posterior.

En aquellos momentos fueron pocos los que parecieron percibirse de todo esto. Por ejemplo, Salustiano Martín señaló en una reseña de *Arde Babilonia*, aparecida todavía en el fragor de la contienda, que «es práctica habitual en la crítica literaria identificar los textos con conceptos acuñados previamente. Operan los prejuicios y no se iluminan los textos. ¿De qué sirve decir que la poesía de Wolfe es realista o social o coloquial o existencial? “Realismo” o “social” o “coloquial” o “existencial” son palabras-comodín bajo las cuales se puede encerrar casi cualquier cosa.»⁸⁶ El propio Wolfe intentó inútilmente en entrevistas resistirse a esta simplificación, de la que siempre ha sido plenamente consciente:

Tengo la sensación de que aunque yo mañana publicara el puto *Ulises* revisado, seguirían con la murga del «realismo sucio» y de mi «renovación de la poesía española de los 90 con la introducción de temas y registros avulgarados y etc. etc. y bla bla bla». Lo cual en cierto modo –a pesar del inevitable malentendido y de que en realidad no se acaban de enterar– está muy bien. Pero tienen que aprender que uno sigue escribiendo, y viviendo, y madurando y avanzando como escritor, y dejando cosas atrás, y entrando en áreas nuevas. En el *Nostradamus* y en *Motores* se advierte ya claramente mi proceso de migración. Y en *El Arte*. Pero no. Eso es demasiado complicado. Dale que te pego con la etiquetita de los huevos. Claro, es mucho más cómodo. Y se evitan tener que seguirle la pista a uno. Prefieren dejarlo visto para sentencia y enterrado. Aunque sea, en su caso, con elogios. Una forma como otra cualquiera de neutralizar a un autor, y

⁸⁵ Germán Gullón (*op. cit.*, p. 51) ha señalado este problema, aunque refiriéndose al fenómeno en general: «Lo malo en el arte y en la vida es cuando alguien quiere hacer de entomólogo y pincharnos en una casilla, y rehusamos la etiqueta: que no es así, que también cabemos dentro de otra casilla.»

⁸⁶ Salustiano Martín, «*Arde Babilonia*: exabruptos de desesperanza», *Reseña*, diciembre de 1995, p. 35.

sacarlo de la circulación, y disecarlo vivo para que ya no dé más la guerra, por mucho que pueda seguir escribiendo. Es desesperante, pero no se puede hacer nada, salvo seguir en la brecha. E intentar no leer nada que escriban sobre uno y simplemente no hacer caso.⁸⁷

Puestos a buscar etiquetas, Wolfe mismo ha propuesto varias para su propia obra: en la primera mitad de la década de los noventa, hablaba de «hiperrealismo»⁸⁸; más adelante ha preferido hablar de «realismo expresionista»⁸⁹ y de «escritura intrahistórica»⁹⁰.

Pero conviene no olvidar –añade Wolfe– que en buena parte de mi poesía hay también considerables dosis de «ensimismamiento», de introspección contemplativa. De hecho puede que mis mejores poemas sean precisamente éhos: los más «contemplativos»; pero son los textos en los que menos se han fijado los críticos. En realidad, en mí hay muchas «miradas», muchas voces y muchos cambios de registro.⁹¹

Aurora Luque y Emilio Carrasco⁹² han hablado de «realismo urbano»; Luis Antonio de Villena, refiriéndose a *Mensajes en*

⁸⁷ Roger Wolfe, Carta inédita, 25-IV-2003.

⁸⁸ «Escribo lo que veo, lo que ocurre, como si fuera un hiperrealista» (entrevista de Paché Merayo, «La poesía debe descubrir cosas, pero no con grandes palabras, sino con las que están gastadas por el uso», *El Comercio*, 13-IV-1993, p. 28); «soy hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay» (entrevista de Mariano Antuña, «Soy hipercronista, hiperrealista; escribo de lo que hay», *Diario 16*, 16-VI-1993, p. 36).

⁸⁹ «Yo preferiría hablar, si es que hay que hablar de algo, de “realismo expresionista”». Entrevista de Karmelo C. Iribarren, «Charlando con Roger Wolfe», *Bart*, n.º4, otoño de 2002, p. 34.

⁹⁰ «El concepto unamuniano de “intrahistoria” es clave. Más que realismo cotidiano, más que minimalismo, más que cualquier otra cosa que se le pueda querer llamar, mi escritura aspira a ser *intrahistórica*.» (OG: 76)

⁹¹ Entrevista de Karmelo C. Iribarren, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁹² Aurora Luque y Emilio Carrasco, «Notas a Roger Wolfe», *El invento (Antología poética)*, Málaga, Miguel Gómez, 2001, p. 7.

botellas rotas, de «realismo alucinado»⁹³; y Mayte Serra, refiriéndose a sus novelas, de «futurismo sucio»⁹⁴.

II.2.4. Un concepto mal entendido

Ricardo Virtanen⁹⁵ ha señalado que «el concepto “realismo sucio”, utilizado en primeras calificaciones por Miguel García-Posada y asumido [sic] por el propio Wolfe, sin embargo no ha sido del todo entendido por la crítica literaria. El término procede de una revista inglesa (*Granta*) en la cual, en los años ochenta, se presenta a algunos escritores norteamericanos como Raymond Carver, Richard Ford o Tobias Wolff. El marbete *dirty realism* implicaba “manchado por la vida”, proponiendo una escritura de sesgo minimalista. En España, sin embargo, se ha referido más en su sentido escatológico que vivencial o cotidianista, qué duda cabe, en un sentido peyorativo como da a entender García Martín en su artículo escrito en torno a la poesía de Wolfe: “Extremos a que ha llegado la poesía española” (*La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 192-195).» Lo que aquí dice Virtanen es exacto y casi lo mismo que Wolfe ha afirmado en más de una entrevista, con una importante diferencia: Wolfe jamás ha aceptado o «asumido» ese marbete⁹⁶, lo cual no significa –como

⁹³ Luis Antonio de Villena, «Incendios cotidianos, aire sombrío», *El Mundo*, suplemento «La Esfera», 22-III-1997. p. 13.

⁹⁴ Mayte Serra, «Fuera del tiempo y de la vida», *Lateral*, julio/agosto 2001, p. 22.

⁹⁵ Ricardo Virtanen, *Hitos y señas (1966-1996) Antología crítica de poesía en castellano (27 propuestas para principios de siglo)*, Madrid, Laberinto, 2001, p 171.

⁹⁶ Entrevista de Álvaro Colomer, «Roger Wolfe», *Vanidad*, marzo de 1999, p. 53:

«—El realismo sucio, al que nunca te quisiste subir, quiere apropiarse de tu nombre.

»—Ese término se lo sacó de la manga la revista *Granta* a mediados de los 80: llamó así a un número dedicado a Carver, Ford... y otros autores que hablaban de las pequeñas alegrías y miserias de la vida cotidiana de la gente corriente. El matrimonio que discute, el niño que sufre un accidente el día de su cumpleaños... Problemas reales explicados con

ya hemos dicho— que haya negado la influencia tanto de Bukowski como de Carver en su poesía y en sus relatos (no así en sus novelas y en sus «ensayos-ficción»):

—¿Se siente vinculado a la etiqueta del realismo sucio?

—Es un término que nunca he manejado. Me han colocado la etiqueta de escritor vinculado al realismo sucio, pero no me parece que tenga mucho sentido. A mi modo de ver se ha aplicado la etiqueta del realismo sucio de una forma errónea en España. Cuando surgió esa etiqueta, los propios autores a los que pretendía catalogar tampoco la aceptaban demasiado. Fue un término que surgió en los años ochenta en una revista inglesa para describir la obra de una serie de autores norteamericanos, entre los que estaban Raymond Carver, Richard Ford, Tobias Woolf y narradores que hacían una especie de realismo cotidiano. Lo de sucio sería porque se trataba de un realismo manchado por la vida, pero no pretendía ser una cosa escatológica, sino historias de todos los días sobre problemas domésticos y cotidianos.

—¿Y cómo se aplicó esa etiqueta en el panorama literario español?

—En España se aplicó esa etiqueta de otra manera e intentaron darle una lectura escatológica o de realismo sucio y empezaron a aplicarla a cosas como la novela negra y a cualquier cosa que fuera más o menos sucia, literalmente sucia, pero sin ningún criterio, por eso nunca he aceptado esa clasificación.

—Sin embargo sí tiene usted muchas influencias de Raymond Carver y de Charles Bukowski, considerados en España como escritores de esa tendencia.

—Sí, pero Carver y Bukowski son autores de dos generaciones completamente diferentes. Bukowski nació en 1920 y viene de un realismo

una gran sencillez, sin pirotecnia. Cuando llegó a España se malinterpretó y se usó para una literatura realmente sucia: mierda, vómitos, tiros y no sé qué hostias más. El rótulo tuvo mucho éxito y a mí me lo han sellado en el culo, pero rechazo esa etiqueta.

»—Pero ciertas similitudes sí que tienes, ¿no?

»—Tengo puntos en común con esa gente, con Bukowski y con la novela negra. He introducido vulgarismos, frases coloquiales y tacos en mi obra, pero de una forma dosificada y estructurada. Hay mucha gente por ahí que piensa que hay que empezar un poema diciendo “me cago en Dios y en la Virgen”, y no es eso. Mi poesía resulta ofensiva por la actitud radical que tomo, no por el uso de tacos.»

clásico, de Hemingway, y hace un realismo diferente al de Carver. En España metieron a un montón de gente en el mismo saco.⁹⁷

Tuvo que pasar más de una década desde que se introdujera –ya hemos visto que a costa de Wolfe y de su obra– el desafortunado marbete en España, para que Miryam Roche⁹⁸, en 2001, señalara que la figura de Wolfe había sido «reducida abusivamente a la etiqueta del realismo sucio heredado de Bukowski» (aunque al mismo tiempo con esas palabras Roche continuara asociando, erróneamente, la etiqueta «realismo sucio» con Bukowski, y a la vez reduciéndolo así, igual de «abusivamente», a él). Ese mismo año también hubo quien, como Manuel Rico⁹⁹, por fin puso en tela de juicio la tan repetida clarísima ascendencia carveriana de la poesía de Wolfe. No es que Rico niegue la influencia de Carver en la obra de Wolfe, lo cual sería excesivo, sino que, a diferencia de lo que venía siendo habitual, en lugar de caer en el tópico de señalar sin más tal influencia, se preocupa por apuntar ciertas diferencias.

«Todos los poemas son actos de amor, y de fe». Así respondía Raymond Carver –escribe Rico– a una pregunta sobre el sentido de su poesía. Roger Wolfe ha sido, desde su iniciático [en realidad se trata de su segundo poemario] *Días perdidos en los transportes públicos* (1992), un escritor no ajeno a la influencia del norteamericano. Es, pues, inevitable aludir al realismo sucio en la poesía de Wolfe. Como lo es preguntarse si la definición de Carver es aplicable al enfoque con que el poeta hispano-británico afronta la creación poética.

Ha sido Eloy Fernández Porta quien, recientemente, ha intentado con mayor ahínco una explicación de algunos de los motivos de la rápida y exitosa introducción del rótulo «realismo sucio» en la literatura española última y también de las diferencias entre el modelo norteamericano y su versión vernácula. El primer

⁹⁷ Entrevista de José Luis Tapia, «Vivimos en una sociedad de secretos a voces», *Ideal*, 5-IV-2001, p. 50.

⁹⁸ Miryam Roche, «Nulla dies sine linea», *Quimera*, nº 217, junio de 2002 pp. 79.

⁹⁹ Manuel Rico, «Al borde del nihilismo», *El País*, suplemento «Babelia». 27-X-2001, p. 11.

motivo para que penetrara en España habría sido su «aura de desolación y desgracia» con sabor norteamericano:

En términos de sociología literaria, la aceptación entusiasta de que gozó esta tendencia en España puede explicarse de la siguiente manera: el dirty realism fue aceptado en virtud de su aura –el aura de desolación y desgracia esencial con marca registrada en Norteamérica– y de su limpieza, esto es, su indiscutible elegancia formal, su estilo doliente y escueto, su caballerosa manera de retratar la conflictividad suburbana, describiendo frecuentes circunloquios respeto de los temas del sexo, la violencia y la abyección. Simulacro de verismo, por tanto; simulacro de suciedad. Si se compara este registro con la tradición realista española y con algunos de sus extremos –el extremo esperpéntico, el extremo carpetovetónico–, el realismo sucio se nos aparece como un objeto de una limpieza acrisolada y, a despecho de sus testimonios sobre la pesadilla del sueño americano, o quizá precisamente gracias a ellos, resulta presentable, llevadero y cool. Leído desde nuestro país, y de paso en el contexto de los debates estéticos que nos tocan más de cerca, el realismo sucio vendría a ocupar un confortable punto intermedio entre las dos orillas de nuestra estética: la castiza y la cosmopolita, o, si se prefiere, el bando de los garbanceros –que encontraron al fin un tipo de literatura norteamericana apta para castizos– y el de los angloaburridos –que por una vez pudieron leer historias de pobres sin que se les cayeran los anillos.¹⁰⁰

Otro motivo, tal vez de mayor peso, sería «su peculiar visión de la esfera social» y el uso que de él ha hecho el *establishment*:

Si pasamos de la sociología literaria a la sociología de veras podemos aventurar que la razón del éxito de este subgénero es, precisamente, su peculiar visión de la esfera social. Si lo comparamos con la tradición norteamericana de novela de denuncia, el realismo sucio resulta menos panfletario; comparado con el realismo español, se nos antoja más «analítico», más compasivo o menos cruel en el bosquejo de los personajes [...] En este ámbito lo que distingue al realismo sucio de otras versiones aledañas del género es lo que se ha denominado la psicologización de los problemas sociales, esto es, la relativización de los asuntos económicos, jerárquicos y de clase a favor de la descripción de síntomas, incapacidades emocionales y rupturas sentimentales que funcionan como tenues metáforas

¹⁰⁰ Eloy Fernández Porta, «Golpe por golpe. El género realista ante el fin del simulacro», *Golpes. Ficciones de la crueldad social*, Barcelona, DVD, 2004, p. 11.

de un problema más extenso. [...] Más allá de sus méritos estéticos [...], la recepción del *dirty realism* lo configuró como un exitoso y rentable simulacro de realidad dirigido a una clase media fantasmal que ya sólo puede aceptar una versión estetizada de las tensiones y desigualdades contemporáneas, y que necesita de una literatura que, aun aparentando ser el testimonio jevi de la calle puta, sirva de corolario a las políticas conservadoras.¹⁰¹

A continuación Fernández Porta habla del uso indiscriminado que del marbete hicieron la crítica y las editoriales, que paradójicamente aceptaron a Carver y a otros norteamericanos –tal vez por esa aura ya mencionada– a la vez que rechazaban a los escritores españoles que tuvieran algo que ver con ellos:

A lo largo de los años noventa el término *realismo sucio* se aplicó con mayor o menor convicción a varias formas artísticas de nuestro país: por orden de importancia y de elaboración teórica del término, a la poesía, al relato y a la novela. Entre los poetas Carver se convirtió en el único autor al que respetaban tanto los seguidores de la poesía de la diferencia como los de la experiencia, pero la consideración para con su obra fue de la mano de un menosprecio formalista y pureta contra los poetas españoles que en aquel momento –ocasionalmente y de manera equívoca [...]– asumieron ese membrete. Otro tanto sucedía en el terreno del relato breve, donde se concedió el rango de exquisito autor de culto a un escritor tan, ejem, «bienintencionado» como Denis Johnson mientras la obra de un autor de la categoría de Roger Wolfe quedaba con frecuencia desatendida.¹⁰²

A este respecto resulta sumamente clarificador observar que Anagrama, aunque es la editorial que más ha publicado a los «realistas sucios» propiamente dichos (es decir, a norteamericanos como Carver o Richard Ford) y a otros autores extranjeros con estéticas más o menos próximas (a los también norteamericanos Bukowski, Sam Shepard y Paul Auster, al cubano Pedro Juan Gutiérrez, al galés Irvine Welsh o al francés Michel Houellebecq), en

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰² *Ibid.*, p. 13.

cambio ha rechazado sistemáticamente a escritores españoles con obras emparentadas con las de ellos¹⁰³.

Sea como sea, señala Fernández Porta, «[...] el nuevo tipo de realismo que empezó a fraguarse en España a principios de los noventa [...] no se propuso como un equivalente local del *dirty realism* ni debe ser leído como tal, y eso a pesar de que algunos de sus autores asumieran ocasionalmente el término»¹⁰⁴. Para Fernández Porta, en España no hay ni ha habido «realismo sucio» –que al fin y al cabo «fue una práctica *respetablemente literaria*, elaborada a partir de un sentido convencional y moderado del estilo»¹⁰⁵–, sino una nueva tendencia realista que lo ha tenido como referente pero desarrollando unas características propias –en general más radicales¹⁰⁶– que no encontramos en él. El «sucismo» español es más agresivo, más involuntariamente político y más procaz que el norteamericano; es decir, más tremendista, más incisivo en lo social y más existencialista¹⁰⁷.

¹⁰³ El propio Wolfe, hablando del éxito de los libros de Pedro Juan Gutiérrez en España –en concreto de *Trilogía sucia de la Habana*–, reflexiona más o menos en los mismos términos pero refiriéndose a la crítica: «Ese primer libro tuvo un sonado impacto por aquí (algo que no deja de ser irónico si consideramos que los gacetilleros nacionales elogiaron a Gutiérrez por su estilo crudo, sencillo y descarnado y su tono patentemente bukowskiano, cuando esas mismas características, en cualquier escritor del ámbito español, siempre han sido motivo de escarnio).» (QF: 148)

¹⁰⁴ Eloy Fernández Porta, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁶ En 1999 Luis Antonio Villena («Imágenes de abandono y rabia», *El Mundo*, suplemento *El Mundo de los Libros*, 16-I-1999) apuntó, refiriéndose a Wolfe, que aunque «sus modelos poéticos (como se ha repetido) son Carver y Bukowski; su alma, sin embargo, se parece más a la de Louis Ferdinand Céline.»

¹⁰⁷ «Toda mi concepción del realismo se basa en el brutal choque del individuo con el medio circundante. No estoy hablando –ni he estado hablando nunca– de hacer fotografías, pintar bodegones o recoger conversaciones con una grabadora, sino de meter los dedos del alma en el enchufe de la realidad hasta carbonizarse.» (HG: 95).

A grandes rasgos puede decirse que entre los autores que empiezan a publicar en los noventa el realismo sucio es un referente por lo que respecta a algunos modos estilísticos, a la construcción del yo narrativo autobiográfico y a la voluntad de tratar temas de extremitad, si bien el ámbito de clase que describen es muy distinto, las ideas de «suciedad» y «violencia» resultan menos esteticistas y la voluntad crítica es menos metafórica y más literal.¹⁰⁸

II.2.5. Aproximación al *neorrealismo* poético español

Por todo lo dicho hasta el momento, parece claro que, con el fin de evitar malentendidos y de que las aproximaciones teóricas resulten más justas, hace falta echar mano de otro término para referirse a la obra de Wolfe y a la estela que ha dejado en la letras españolas desde su aparición¹⁰⁹. Nosotros hemos elegido la palabra «neorrealismo» porque carece de cualquier tipo de connotación reduccionista y porque su prefijo señala que no es más que la reaparición –con las diferencias que exige el nuevo momento histórico– de una estética que en realidad nunca ha dejado de existir¹¹⁰.

¹⁰⁸ Eloy Fernández Porta, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁹ «Roger Wolfe ha abierto en España (y en español) la ventana del realismo sucio extremado y de la literatura más dura» (Luis Antonio de Villena, «Roger Wolfe», *Hélice*, invierno/primavera de 1994, p. 47); «Wolfe ha traído a la literatura española las formas extremas del «realismo sucio», yendo más lejos quizá que nadie en la demostración de la apoteosis de la marginalidad, el sexo y la violencia. Él ha mostrado, quizá el primero, el otro rostro de la modernidad social española [...]» (Miguel García-Posada, «Poemas y relatos del vacío». *ABC*, suplemento «ABC Cultural». 26-I-2002, p. 15).

¹¹⁰ «Es curioso que en los últimos años se haya puesto de moda lo que algunos han dado en llamar “minimalismo” (aunque en España, como es natural, se popularizó la versión prostituida del concepto, el mal definido y peor comprendido “realismo sucio”). La buena literatura siempre ha sido minimalista. Desde la Antología Palatina hasta el Romancero, desde Li Po hasta Raymond Carver, las tres reglas de oro se mantienen. Realismo, sobriedad, brevedad. El que desee entablar una discusión con dos mil setecientos años de historia que empiece cuando quiera. Yo

En lo que atañe al término elegido, somos conscientes de que puede dar pie a nuevos malentendidos, en especial a los que puedan derivarse del hecho de que cierta tendencia cinematográfica italiana de posguerra se llamara precisamente así: neorrealismo. Pero ya que toda etiqueta conlleva los peligros de las asociaciones simplificadoras, creemos que al elegir la palabra «neorrealismo» esos peligros se debilitan enormemente si los comparamos con el mal provocado por la expresión «realismo sucio». Además, si salvamos las distancias que hay entre distintas artes (cine y literatura) y distintos momentos históricos (la posguerra italiana y el fin del milenio), creemos que los postulados ulteriores de ambos neorrealismos tienen mucho en común. Para avalar esta afirmación valgan como ejemplos las declaraciones de dos de los cultivadores del neorrealismo cinematográfico italiano¹¹¹.

En un texto publicado originalmente en la revista *Cinema* en 1943, el realizador Luchino Visconti se refería al «cine antropomórfico», dando a entender su interés por contar historias de hombres vivos: «hombres vivos en las cosas, no las cosas en sí mismas». Diez años después, Roberto Rossellini, en el artículo «Dos palabras sobre el Neorrealismo» publicado en la revista *Retrospective* en abril de 1953, arremete contra aquellos que habían calificado este tipo de cine como una mera contemplación de harapos y padecimientos, y da su propia interpretación de lo que el movimiento en realidad persiguió:

Una mayor curiosidad hacia los individuos. Una necesidad específica del hombre moderno de decir las cosas como son, de darse cuenta de la realidad de manera, diría, despiadadamente concreta [...] Una sincera necesidad, también, de ver con humildad a los hombres tal como son, sin recurrir a la estratagema de inventar lo extraordinario con rebuscamiento. Un deseo, finalmente, de aclararnos nosotros mismos y de no ignorar la realidad cualquiera que ésta sea.

seguiré adelante, haciendo las cosas como hay que hacerlas. Sólo hay una manera de hacer las cosas. Y es la única que me interesa.» (TM: 63).

¹¹¹ Todo lo que aquí decimos sobre el neorrealismo cinematográfico italiano está tomado de la obra de Daniela Arónica *El neorrealismo italiano* (Madrid, Síntesis, 2004, pp. 22-39).

Aunque más adelante hablaremos algo también de sus ramificaciones en la prosa de ficción, en este intento de enumerar los principales rasgos de lo que llamamos *neorrealismo* literario español vamos a ceñirnos a la poesía, muy en especial a la de Wolfe y en menor medida a la de algunos poetas cuya obra está indiscutiblemente influida por él (los ejemplos más claros serían Karmelo C. Iribarren y David González, a los que la crítica –las pocas veces que se ha fijado en ellos– también ha sellado en la espalda la etiqueta «realismo sucio»):

1. Desprecian el conservadurismo, el excesivo ensimismamiento y el encorsetamiento formal de la *poesía de la experiencia*; aunque en sus obras también prevalezca la experiencia sobre la imaginación.
2. Son políticamente incorrectos y opuestos a la moral establecida: no callan contenidos.
3. Generalmente proceden de estratos sociales medios y en ocasiones incluso bajos. Esto hace que su «experiencia» tenga poco que ver con la «experiencia» canónicamente aceptada en la poesía española.
4. En muchos casos no tienen formación superior y muy rara vez pertenecen al mundo universitario.
5. Rechazan cualquier tipo de canon que no sea personal. Consideran la tradición española tan sólo una más entre las distintas tradiciones y prestan especial atención a la literatura norteamericana del siglo XX.
6. Desacralizan el hecho poético y la figura del poeta.
7. No pretenden entretenir al lector –aunque lo hagan– sino reflejar el mundo en el que viven.
8. Pese a sus diferencias, sus obras han acuñado un nuevo paradigma cuyos rasgos distintivos más visibles son:
 - a) abandono de la métrica tradicional, de la rima y de la estrofa;
 - b) rechazo del lenguaje aceptadamente lírico y exploración en la capacidad retórica del *habla*, de lo que se derivan su uso casi exclusivo y sin miramientos del lenguaje coloquial y el empleo de todo tipo de términos procedentes del ámbito cotidiano;
 - c) desinterés por la elegía e interés por el presente;

- d) importancia del humor en su función crítica;
- e) verdadera temática urbana, sin mitologías ni idealizaciones;
- f) autobiografismo aparente que combina lo individual con la circunstancia social en la que se inscribe;
- g) importancia en sus poéticas de los siguientes elementos: brevedad, realismo, narratividad, inteligibilidad, emoción, fuerza y relevancia;
- h) rechazo –hay excepciones– de lo conceptual y de lo abstracto.

En lo que al elemento social de estos autores se refiere, hay que señalar que es muy distinto al de los movimientos poético-políticos surgidos en España en los últimos años (Fernando Beltrán, Jorge Riechmann, el colectivo *Alicia Bajo Cero* o Antonio Orihuela). Los *neorrealistas* no se proponen en primer término incidir en la realidad social o denunciarla, sino que se preocupan únicamente de reflejarla mediante un testimonialismo sin tapujos, lo cual de por sí pone en evidencia las lacras y taras de esa realidad social. Araceli Iravedra ha dicho esto mismo con otras palabras:

[...] se vienen dejando ver de un tiempo a esta parte algunos autores que crean una poesía resistente de cuño radicalmente político, aunque establezcan distancias notorias con las viejas realizaciones de los años cincuenta y sesenta. Y, aún con más frecuencia, emerge una poesía intempestiva e incómoda [la de los neorrealistas] que, sin contemplar la palabra como arma de combate, condensa su fuerza disolvente en la práctica de un crudo testimonialismo que se vuelve corrosivo método crítico de la realidad social.¹¹²

En el estudio del que la cita procede –incluido en el monográfico dedicado por la revista *Ínsula* a «Los compromisos de la poesía»–, Iravedra vuelve a referirse en varias ocasiones a estos autores, a los que, por supuesto, llama «realistas sucios». Aunque el tema central de ese estudio sea, como aclara su propio título, las

¹¹² Araceli Iravedra, «¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002, p. 2.

actuales «versiones del compromiso» en la poesía española (y por tanto cada vez que alude a los *neorrealistas* lo hace desde ese punto de vista), lo cierto es que algunas de sus reflexiones nos pueden servir para perfilar un poco más la obra de estos autores.

Iravedra añade a los pocos nombres ya mencionados por nosotros el de Violeta C. Rangel. En el capítulo siguiente hablaremos con más detalle de los autores con una obra propia personal que –a nuestro juicio– le deben algo o mucho al *neorrealismo* inaugurado por Wolfe; baste ahora con señalar que, en nuestra opinión, hay algo en la obra de Rangel que la deshabilita para pertenecer a este grupo: es un heterónimo de Manuel Moya. Además la poética de Rangel no es exactamente la misma que hemos intentado perfilar más arriba; tiene, por ejemplo, un indiscutible elemento folklorista y gusta de juguetear con las palabras, aunque pertenezcan al argot, elementos ambos que no se encuentran ni en Wolfe ni en Iribarren ni en González. Y el hecho de que Manuel Moya haya publicado libros enteros firmados por su heterónimo sólo puede servir como argumento cuantitativo, nunca cualitativo. El realismo de Rangel es el mismo que podemos encontrar en los poemas del también heterónimo Pau Rinkel, «cantor del lumpen», creado por Felipe Benítez Reyes en su muy premiado y muy flojo *Vidas improbables*, es decir: ninguno. Iravedra esgrime como argumento para incluir en el grupo a Rangel el hecho de que su poesía retrate la vida de los márgenes, que según ella es la materia poética específica tanto del «realismo sucio» norteamericano como de sus seguidores españoles:

El relato de la marginalidad social es precisamente la materia poética específica de lo que ha dado en llamarse realismo sucio, y que, inspirado en modelos anglosajones como Raymond Carver o Charles Bukowski, es cultivado en España con voz propia por un grupo cada vez más nutrido de poetas, entre los que se encuentran Roger Wolfe, Karmelo Iribarren, Violeta C. Rangel o David González [...] Bajo el signo del escepticismo y una bien afincada desilusión, estos autores se aplican a retratar con imperturbable crudeza la realidad sumergida en los bajos fondos de la vida social y personal.¹¹³

¹¹³ *Ibid.*, p. 6.

Creemos haber dejado suficientemente claro en las páginas precedentes que «la materia poética específica» del «realismo sucio» norteamericano no fue la marginalidad, sino la cotidianeidad de la clase media-baja. Del mismo modo, aunque con el mayor extremismo ya señalado, los *neorrealistas* españoles no se dedican sistemática y premeditadamente a hablar de la marginalidad, sino de sus propias vidas y del lugar en el que éstas acontecen¹¹⁴. Tal vez el hecho de que David González pasara algunos años en prisión haya colaborado a esta falsa concepción; pero lo cierto es que –salvo los poemas dedicados por González a su experiencia carcelaria, sobre todo en su libro *El diablo te coma las orejas*– los *escenarios e historias* de los poemas de estos autores no tienen nada de marginales. O al menos no lo tienen para dos tercios de los habitantes de Occidente. Otra cosa es que casi toda la crítica y los escritores de las clases más acomodadas piensen que todo lo que no tenga que ver con sus vidas o con los temas literarios canónicamente aceptados, está al margen (lo cual reduce su visión de la realidad a un círculo estrechísimo). ¿Qué tiene de marginal, en nuestras sociedades, el alcoholismo? ¿Qué tienen de marginales las estrecheces económicas del traductor autónomo de algunos poemas de Wolfe? ¿Qué tiene de marginal el que muchos de los poemas de Iribarren los profiera un camarero? ¿Qué tiene de marginal el peón de fábrica o el diabético de ciertos poemas de González? Hay más alcohólicos, autónomos, camareros, peones de fábrica y diabéticos sólo en España que críticos y escritores en todo el planeta.

¹¹⁴ «—En esto [escenas de sexo], y en algunos de sus personajes, ambientes y argumentos se aprecia cierto gusto por lo marginal. ¿Es algo natural o premeditadamente buscado?

»—Me interesa toda la experiencia humana. Y durante muchos años he estado flotando en el mundo crepuscular de la supuesta marginalidad. Frecuenté esos ambientes y aquello me marcó de forma indeleble. Luego envejeces o maduras y entras en otras situaciones. No ha habido voluntad deliberada de centrarme en ese mundo: escribía de ello porque era lo que estaba viviendo. Uno siempre escribe sobre sí mismo y sobre lo que conoce. Y a mí lo que me interesa es la triste, terrible y maravillosa condición humana.» (Entrevista de Mariano García, «La vida es dura para todos, pero terriblemente bella», *Heraldo de Aragón*, suplemento «Cultura/Espectáculos», 15-VII-2000).

En el estudio de Iravedra las demás alusiones a estos autores siguen en la misma línea. Está en lo cierto cuando habla del desencanto de los sujetos poéticos que pueblan las obras de los *neorrealistas*, pero ella misma nubla cualquier acierto mediante la machacona repetición de la palabra «marginalidad»:

El protagonista de estos poemas [...] se configura como una sujeto urbano problemático, escéptico y desencantado, que habita en los dominios de la marginalidad y en el borde del nihilismo, que no aspira sino al ejercicio de la supervivencia, y se emplea en la tarea con un impulso tan desganado como radicalmente individualista: un antihéroe con la dosis suficiente de desengaño para haber aparcado cualquier gesto activo de rebeldía y cualquier esperanza en la transformación.¹¹⁵

Mucho más atinadas nos parecen las palabras que dedica al estilo de estos autores, aunque sólo preste atención a lo escabroso y aunque la rotundidad de los adjetivos y sustantivos que utiliza no haga entera justicia a otros tonos menos broncos de muchos poemas de Wolfe y de Iribarren.

La poética del realismo sucio, fundada en el lenguaje de la provocación, pone sus bases en la concepción del poema como una narración directa, descarnada, de episodios de la desolación, sin escatimar en el intento toda la crudeza, todo el tremendismo o la dosis de esperpento necesarios para provocar la desestabilización de los cimientos del lector. En consonancia con el universo narrado, el estilo será deliberadamente prosaico, desaliñado y bronco, desnudo de adjetivos y metáforas en las [sic] antípodas del esteticismo, y –porque la vida también lo es– radicalmente antipoética.¹¹⁶

En el mismo monográfico, Dieter Ingenschay¹¹⁷ ha ensayado una aproximación más detallada al fenómeno de los poetas *neorrealistas*, a los cuales él también llama «realistas sucios». Su trabajo continúa, ordena y fortalece las diversas y vagas ideas que se manejaban hasta entonces al referirse a estos autores. No aporta ideas

¹¹⁵ Araceli Iravedra, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Dieter Ingenschay, «*El realismo sucio o la poesía de los márgenes*», *Ínsula*, nº 671-672, noviembre/diciembre 2002, pp. 46-48.

distintas a las que la crítica anterior había ido exponiendo de un modo disperso aquí y allá, pero en cambio sí lleva a cabo una compilación casi completa de esas ideas. Hagamos, pues, un repaso de este trabajo, ya que no sólo es el primero sino también hasta ahora el único que se ocupa con exclusividad, cierto rigor y extensión del tema, es decir: qué se entiende por «realismo sucio» en la poesía española actual y quiénes son sus principales componentes.

En primer lugar afirma Ingenschay que Wolfe es el más destacado representante de esta «línea poética», que «no constituye ninguna escuela» y que «se aparta de las grandes corrientes de la poesía hispana».

Es «en la temática de la metrópolis [donde] emergen los rasgos típicos de los realistas sucios». Esto no es nada nuevo: la ciudad aparece ya en la poesía de Baudelaire o en *Poeta en Nueva York* de García Lorca, indica el propio Ingenschay, así como en cierto Dámaso Alonso, en algunos de los componentes de la *generación del 50*, en los *novísimos*, en los poetas de *la experiencia*; lo que diferencia a los *neorrealistas* en su tratamiento de los materiales urbanos es «una perspectiva neutral y objetiva» que retrata las ciudades en su totalidad y sin reparos. «Mientras los versos de Lorca –aclara Ingenschay– adoptan el tono elegíaco de la subjetividad lírica y la consternación, nuestros autores asumen una perspectiva neutral y objetiva.» Esto mismo puede decirse con estas otras palabras: los *neorrealistas* hablan de lo inhumano de la gran ciudad *desde dentro*, es decir, en su condición de miembros de ella, y nunca como señoritos de vacaciones.

«Para los realistas sucios el texto ha dejado de ser una expresión de subjetividad, incluso cuando sea estrictamente autobiográfico». Es decir, a pesar del aspecto arbitrario y personal de esta poesía, de su confesionalidad permanente, lo que termina reflejando no es la vida del poeta –aunque también– sino la vida de cualquier habitante de una ciudad. El siguiente texto de Wolfe avala plenamente las palabras de Ingenschay:

Las situaciones que presento en mis poemas abarcan, o intentan abarcar, el más amplio registro de emociones humanas. El «yo» de esos poemas aspira a ser intercambiable con el del lector. Lo que yo mismo sienta en esos textos se convierte, de hecho, en algo irrelevante; es el registro de emociones posibles lo que importa. (HG: 49)

Volvamos a Ingenschay: «A los realistas sucios les fascina el papel de iconoclastas, de *enfants terribles*, y la lectura de los autores establecidos del canon nacional o internacional les resulta superflua». No es cierto que los *neorrealistas* adopten el papel de iconoclastas, sino que la crítica, alarmada por su «rudeza» y sus verdades peligrosas, les aplica ese nombre con el fin de neutralizarlos. Y no es cierto que consideren superfluos a todos los clásicos del canon nacional e internacional –como demuestra, por ejemplo, la devoción declarada de Wolfe por Manrique, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Dostoyevski, Tolstói, Rubén Darío, Neruda, Baroja, Hemingway y un largo etcétera–, sino que rechazan la propia idea de canon pre establecido y prefieren crear el suyo propio.¹¹⁸

También reflexiona Ingenschay sobre el propio término «realismo sucio», que como ya hemos dicho él mismo utiliza sin ningún reparo:

El obligado empleo del lenguaje corriente y vulgar es una de las causas por las que el realismo poético de nuestros autores ha recibido el epíteto de «sucio», a pesar de no haber sido nunca definido o aplicado a su propia obra por ninguno de los poetas en cuestión. No obstante, el marbete realismo sucio, que supuestamente determina la obra del grupo, está en boga.

¹¹⁸ «Los clásicos están bien pero siempre he pensado que unas cuantas lecturas clave, pero bien escogidas y asimiladas, son suficientes para dar a luz un genio si hay madera. Quiero decir que desde hace años me guío por ese método, el olfato, el instinto, y sólo leo lo que me llama y lo que me sale de punta polla y cuando un libro no me entra –sea el *Ulises* o *La Araucana* o lo que coño quiera–, sale volando por ventana metafórica más cercana antes de la página 15, y eso si tiene suerte. Siempre me he guiado por ese sistema. A mí me funciona; lo único es que no creo que valiera para «tertuliano informado»; aunque esa gente en cualquier caso es más falsa que un duro de 6 pelas; fusilan más Bompianis que otra cosa. Igual que los críticos. Y ahora ya pueden tirar de enciclopedia en CD-Rom así que no te digo nada. Siempre he preferido decir «No sé» que llenarme la boca de mierda, Yo me enorgullezco de lo que he leído; pero también de mis lagunas. En mis lagunas entierro a todos mis enemigos; los muertos y los vivos también.» (Roger Wolfe, Carta inédita, 7-VI-1996).

Afirma Ingenschay que el «realismo sucio», en el contexto de la poesía española de las últimas décadas, supone «un contraproyecto a un “realismo social”, como una escritura que no articula ninguna condena contra las injusticias sociales, que no implica ninguna llamada a las transformaciones; más bien, esta lírica asume como programa llevar toda la fealdad de lo cotidiano a su discurso lírico.» Está en lo cierto Ingenschay cuando afirma que los *neorrealistas* no hacen ninguna llamada a las transformaciones sociales, aunque –como ya hemos dicho– el crudo y veraz testimonio de sus obras expresa abiertamente el rechazo que sienten por la sociedad en la que viven, y eso, de algún modo, ya es una denuncia¹¹⁹. Yerra, en cambio, Ingenschay cuando afirma que este tipo de poesía pretende sistemáticamente «llevar toda la fealdad de lo cotidiano a su discurso». Lo que ocurre, sencillamente, es que los *neorrealistas* no callan contenidos e integran sin estridencias a su poesía todos –sin excepciones– los elementos de su cotidianidad: no elementos premeditadamente «sucios» (¿qué tienen de sucios un bar, el odio, el alcohol, el sexo, las palabras nuestras de cada día, las estrecheces económicas, el tráfico, la incomunicación o el rock?), sino sencillamente elementos infrecuentes en los discursos poéticos más tradicionales. En realidad lo que ocurre es lo siguiente: no es que los *neorrealistas* sólo vean lo «sucio» (ven eso y también lo demás), sino que gran parte de la crítica y de los poetas creen que en poesía sólo debe hablarse de lo canónicamente tenido por «limpio». No otra cosa viene a decir el propio Ingenschay cuando afirma que «la innovación de los realistas sucios consiste concretamente en haber ampliado el espectro de los temas y las técnicas»; y no otra cosa afirmaba Miguel García-Posada cuando escribió que Wolfe «transfigura la mediocre materia urbana en un discurso líricamente

¹¹⁹ «Esta poesía ha renunciado a la retórica obrerista y de resistencia que nutrió a nuestros poetas sociales: habla desde otros postulados [...], pero el objetivo sigue siendo el mismo al diseñar la imagen de un sujeto errante [...], marginal [...], desencantando [...] y consciente de su alineación [...].» (Miguel García-Posada, *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996).

eficaz»¹²⁰, aunque ambos insistan en llamar a esas materias y temas «sucios» o «mediocres».

Ingenschay repite la opinión generalizada y vuelve a equivocarse cuando afirma que los «realistas sucios» son «representantes del malditismo». En primer lugar, para poder discutir con rigor este asunto habría que llegar a un acuerdo sobre lo que la palabra «malditismo» significa. Sea como sea, el propio Wolfe ha rechazado públicamente el dudoso honor de ser su representante¹²¹. Miryam Roche ha escrito estas certeras palabras sobre la supuesta condición maldita de Wolfe:

¹²⁰ Miguel García-Posada, «Del nuevo realismo: La confirmación poética de Roger Wolfe», *El País*, suplemento «Babelia», 19-VI-1993, p. 10.

¹²¹ «—[...] se le adscribió a la corriente del malditismo, lo que no le gusta.
»—No me gusta. Ni sé qué se entiende por malditismo. Si se refiere al tópico de la bohemia y el desarreglo vital, no veo las razones para que un escritor haya de llevar esa vida. Juan Ramón Jiménez o Víctor Hugo fueron monacales.

»—No obstante, ha de reconocer que el mundo interior tormentoso al que alude mantiene vínculos con la corriente de la poesía maldita.

»—Hay registros de mi obra en los que se ha visto malditismo, realismo sucio... Es posible, pero no hay un apriorismo, una pose, que me parecería ridícula. Sábato divide a los escritores en gratuitos y problemáticos, a los últimos de los cuales denomina escritores del abismo. En ese sentido —y muy humildemente—, sí puedo sentirme próximo a Van Gogh, a Toulouse-Lautrec o a Baudelaire. Porque eran pintores o poetas desavenidos con el mundo. Lo que quiero decir es que la desavenencia se produce previamente en tu vida, y sólo después, en tu obra.»

(Entrevista de Alberto Piquero, «La literatura es mi propia vida, una forma de respirar», *El Comercio*, 7-VIII-2004.

<http://www.elcomerciodigital.com/pg040807/prensa/noticias/Sociedad/200408/07/GIJ-SOC-130.html>

Ver también: Roger Wolfe, «Malditismo y lentejas sin chorizo», *El Mundo*, 21-VII-1999.

Si consideramos la panoplia habitual del artista maldito, casi parece que al fin y al cabo el autor se ha quedado con la parte menos divertida: las dificultades materiales y los tormentos existenciales.¹²²

Ingeschay incluye en esta tendencia, junto a Wolfe, «ciertas zonas de la poesía de David González, Pablo García Casado, Graciela Baquero y Violeta C. Rangel». Hablaremos un poco de cada uno de esos autores y de algunos otros en el siguiente capítulo, así como del fenómeno que llamaremos cristalización del «sucismo», que se encuentra todavía en actividad y, por eso mismo, resulta especialmente escurridizo.

¹²² Miryam Roche, «Nulle dies sine linea», *Quimera*, nº 217, junio de 2002, p. 79.