

POESÍA ESPAÑOLA DE LOS '80: EL DISCURSO POSMODERNO DEL DESENCANTO

Por *Laura Scarano*

En España la modernidad, en términos artísticos, se interrumpe con la Guerra Civil y con el régimen franquista aflora una literatura decimonónica, trasnochada y anacrónica, de auge del soneto, de poéticas edulcoradas y vates civiles cuyas odas alaban al régimen y a su caudillo. Hacia 1960, cuando se comienza a producir el “despegue” económico de España (paralelo a su reingreso a la ONU y a la órbita de Washington), despuntan los primeros procesos de industrialización y se empieza a perfilar una débil pero incipiente sociedad de consumo que, hacia los '70, se irá afianzando en el cultivo de valores “posmodernos”, plenamente en desarrollo en los años '80.

Ya en la década del '70 las posturas incondicionalmente a favor de las poéticas social-realistas pierden fuerza en España y se impone una nueva actitud poética que discute la proclama de la poesía como arma de cambio social e instrumento de comunicación. Sin embargo, la antigua y sacralizada ideología del arte como vía de conocimiento tampoco conquista nuevos adeptos. Lo que se impone mayoritariamente es una concepción lúcida de los límites del lenguaje para referir la realidad. Las tesis desmitificadoras se expanden y prevalece una concepción semiótica del lenguaje, para la cual la poesía es mero discurso, una agrupación arbitraria de signos que produce “alucinaciones textuales” (G. Carnero), “artefactos verbales” (G. Celaya), “escombros” (A. González).

Examinaremos aquí textos de autores que, si bien pertenecen a diferentes generaciones por edad biológica, confluyen en escrituras homólogas a partir de los '70 y '80, articulando un discurso poético posmoderno, signado por el escepticismo gnoseológico, la destrucción de la univocidad del signo y la consistencia del sujeto escritural, la explotación de la mueca paródica y la ironía corrosiva. Se verifica en el discurso un proceso de desmantelamiento radical de los valores y postulados constitutivos de la modernidad literaria. Una actitud de desplante mental e introspección irónica domina este discurso que examinaremos, tomando el concepto de posmodernidad en sentido operativo y a la vez restringido al ámbito artístico (sin asumir los contradictorios contornos del vocablo en el debate terminológico actual). La poesía aquí presentada se goza en exhibir los límites y falacias del propio discurso, generando textos paródicos, desmitificadores de todo credo artístico (metafísico o social) y profundamente irreverentes. La experimentación verbal se orienta hacia el juego intertextual, el chiste verbal o la distorsión lingüística (como en los “prosemas” de González), o bien explota el absurdo conceptual mediante la construcción de “jeroglíficos” verbales (como en la poesía de Carnero), o adopta poses suicidas experimentando con fórmulas terminales como el epítafio, el simulacro de la muerte del autor y la mascarada del silencio poético (Hierro,

Esto es un poema.
Aquí está permitido
fijar carteles
tirar escombros, hacer aguas
y escribir frases como:

Marica el que lo lea,
Amo a Irma,
muera el ... (silencio),
Arena gratis,
Asesinos,
etcétera.

Esto es un poema.
Mantén sucia la estrofa.
Escupe dentro.

Responsable la tarde que no acaba,
el tedio de este día,
la indeformable estolidez del tiempo.

(*Muestra*, p. 293)

El cambio de tono al final del poema nos alerta sobre el carácter irónico del enunciado, y sobre la deliberada construcción de un sujeto que posa de “poeta impuro”, pero que descrea tanto del credo que ataca (la tradición de una poesía pura y esteticista) como de su propia retórica coloquial e irreverente. El sujeto que abre el poema se ve desplazado al final por otro hablante que admite su desencanto existencial y escritural. El título de este poemario, a la manera dieciochesca, significa de por sí ya una notable ruptura con las convenciones poéticas: *Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* [1977]. El volumen es así presentado como un catálogo que supone la concepción de la poesía como transformación de convenciones. Su apariencia científica y descriptiva es una trampa para el lector lo mismo que su extensión, su lenguaje analítico, su referencia a “procedimientos narrativos”. Se trata de un cúmulo de desvíos que destruye nuestras expectativas convencionales ante el título de un poemario; sin embargo rechazamos la noción de libro como “catálogo”, y lo aceptamos a pesar de todo como “poesía”, alertados no obstante de su carácter irónico y lúdico. La sección “Metapoesía”, a la que pertenecen los dos poemas citados, es precisamente una manipulación paródica y desmitificadora de esa tradición.

El potencial paródico manipula también textos de la tradición filosófica y cultural de Occidente. En “Glosas a Heráclito” se opera una degradación del molde estructural presocrático y de su pensamiento: “Nadie se baña dos veces en el mismo río. / Excepto los muy pobres.” (1, p. 302). Los distintos enunciados a modo de versículos proponen una lectura contextualizada y presente de aquellas glosas con una paralela trivialización de lugares comunes de la filosofía: “(*Traducción al chino*). / Nadie se mete dos veces en el mismo río. / (Excepto los marxistas-leninistas).” (3). En un tono de sátira se produce una minimización de contenidos altos y serios. La última finaliza con un tono emotivo reticente y contenido que, sin embargo, no descarta el recurso al humor negro, al comparar la sangre de los caídos que amasó la historia española con la fabricación de morcillas:

⁴ (*Interpretación del pesimista*)

Nada es lo mismo, nada
permanece.

Menos
la Historia y la morcilla de mi tierra:
se hacen las dos con sangre, se repiten.

Michel Riffaterre en su libro *Semiotics of Poetry* sostiene que el discurso poético se constituye a partir de una radical modificación de “views, conventions, texts and perceptions”, familiares al lector.³ Así la lectura resulta ser un proceso dialéctico que empieza con el intento del lector por leer y descubrir en el texto su significado mimético y referencial. Sin embargo todo poema contiene desvíos de la gramática y de tal nivel mimético; el lector percibe estas “ungrammaticalities” porque las confronta con sus previos conocimientos de convenciones literarias y culturales. El texto exige pues una segunda lectura, hermenéutica, que produce la emergencia del sentido (semiosis) por la cual el lector descubre una nueva dimensión textual, no referencial, sino semiótica (poética). Así la operación de lectura consiste en que el lector confronte los elementos del texto, no con los que comúnmente percibimos como “realidad” (de ella sólo tenemos “representaciones lingüísticas”), sino en relación con los sistemas literarios, culturales, filosóficos que están detrás de la obra. Ya Saussure, en los umbrales de la nueva ciencia lingüística afirmó que los signos lingüísticos no se relacionan con lo que designan más que de un modo arbitrario, y acierta Jonathan Culler cuando, revisando esa postura, concluye que en definitiva “el significado referencial es una ilusión inverificable”.⁴

Estas concepciones lingüísticas con sus implicancias epistemológicas sirven de fundamento a experimentaciones poéticas como las de González, buscando extremar la sorpresa y “desautomatización” del lector, violando sus expectativas lingüísticas y quebrando violentamente sentidos convencionales de las palabras.⁵ Un claro ejemplo es el poema de *Breves acotaciones para una biografía* [1971] titulado “Meriendo algunas tardes” (p. 240). Explota aquí un procedimiento recurrente en su obra, que consiste en tomar una imagen familiar y bruscamente alterarla en una secuencia enunciativa que provoca la reacción y sorpresa del lector. Esta transformación inusual de frases e ideas estereotipadas (clichés y lugares comunes de la lengua en su uso social) ya habían aparecido en libros anteriores: “Ayer fue miércoles toda la mañana./ Por la tarde cambió: se puso casi lunes” (p. 93); “Te llaman porvenir/ porque no vienes nunca.” (p. 98) (en *Sin esperanza, con convencimiento* [1961]).

Volviendo al poema “Meriendo algunas tardes”, la reducción de la frase convencional a su significado literal violenta las expectativas lingüísticas del lector:

Meriendo algunas tardes,
no todas tienen pulpa comestible.

Si estoy junto a la mar
muero primero los acantilados,
luego las nubes cárdenas y el cielo
—escupo las gaviotas—
y para postre dejo las bañistas
jugando a la pelota y despeinadas.

Si estoy en la ciudad
meriendo tarde a secas:

³ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

⁴ Sobre la discusión de estos aspectos teóricos cfr. Martha Lafollete Miller, “Literary tradition versus speaker experience in the poetry of A. González”, *Alec* 7, 1 (1982): 79-95.

⁵ Véase el artículo de Viktor Chlovski “El arte como procedimiento”, Eikhbaum, Timianov y Chlovski, *Formalismo y vanguardia*. Madrid: Alberto Corazón Ed., 1970, pp. 83-110.

mastico lentamente los minutos
 —tras haberles quitado las espinas—
 y cuando se me acaban
 me voy rumiando sombras,
 rememorando el tiempo devorado
 con un acre sabor a nada en la garganta.

El circunstancial de tiempo pasa a ser objeto directo del verbo y produce la quiebra o “agramaticalidad” que reclama al lector una lectura semiótica, no mimética (de acuerdo a los términos acuñados por Riffaterre). Subvierte las expectativas del lector porque altera el significado convencional asociado con la frase. La temporalidad se convierte en materia comestible. La alteración no niega la metáfora que persiste (comer las tardes significa devorar el tiempo, existir); el equívoco se monta sobre el doble juego semántico de un sentido literal y un sentido figurado. La reflexión angustiada sobre el paso del tiempo (implícita en el cambio de tono del último verso) queda enmascarada por un humor lúdico que maneja magistralmente la técnica de desfamiliarización del lenguaje cotidiano. Como señala Parker “la desfamiliarización es el resultado de varias técnicas que llevan a cabo el mismo efecto. Al presentar algo conocido en forma insólita, el lector se ve obligado a modificar y aun cambiar radicalmente sus expectativas ante el referente al que se alude”.⁶

Del mismo modo en “Eso era amor” el juego de palabras queda montado sobre una situación amorosa convencional: el cliché romántico de la seducción amorosa por la alabanza a los ojos (emblema predilecto de la poesía amoratoria tradicional) es parodiado y trivializado en un diálogo de restaurante que equipara el rímel a la salsa o aderezo con que se sirve la comedia (un plato de huevos, probablemente, por su analogía geométrica con los ojos):⁷

Le comenté:
 —Me entusiasman tus ojos.
 Y ella dijo:
 —¿Te gustan solos o con rímel?
 —Grandes,
 respondí sin dudar.
 Y también sin dudar
 me los dejó en un plato y se fue a tientas.

El encadenamiento de equívocos no oculta sin embargo una crítica social a las costumbres que rebajan el amor a una entrega sacrificial (dar los ojos por el amado resulta un emblema de la sumisión de la entrega femenina), realidad deconstruida con afán paródico por la ceguera voluntaria y la entrega literal de los ojos. El efecto final del poema explota la ambigüedad de una lectura que abre paradojas e invita a nuevas relecturas.

Por último, en 1984, González publica *Prosemas o menos*, donde propone una escritura híbrida, fronteriza entre el poema y la prosa, que extrema su carácter ficticio e irreverente, apelando al chiste lingüístico y al juego verbal. En el poema “Hay tres momentos graves, más el cuarto” (p. 354) el hablante adopta un tono serio para abordar un asunto aparentemente grave, enumerando las instancias claves de la existencia humana: el nacimiento, la muerte de seres queridos y el paso del tiempo que trae el olvido. Para enunciar el cuarto explota la doble acepción del vocablo en la figura del homónimo (número ordinal y parte de la casa):

⁶ Cfr. Stacey Parker, “Desfamiliarización en la poesía de A. González” *Inti* 21 (primavera 1988): 75-82.

⁷ Cfr. Douglas Benson, “Linguistic parody and Reader-response in the worlds of A. González”, *ALEC* 7, 1 (1982): 11-30.

Hay tres momentos graves en la vida de un hombre,
 a saber:
 cuando nace,
 y cuando pierde el uso de sus seres queridos.
 Luego transcurre el tiempo,
 y el olvido acontece,
 y ya como si nada,
 como si casi nada,
 nos sentimos vivir en un lugar extraño.

El cuarto es conocido;
 lo que pasa es que apenas tiene muebles.

Otras secciones de este libro se ocupan sistemáticamente de desmontar los falsos mitos que la sociedad moderna erige como absolutos, desde el religioso (“Teoelegía y moral”), al artístico (“Diatribas, homenajes”) y amoroso (“Poemas amorios”). La risa y la burla se extiende al propio yo autoral, al hombre que la emite, en parodias pseudo-autobiográficas donde el sujeto pasa revista a su propia vida, definiéndose como un sobreviviente de las múltiples catástrofes a las que nos expone la condición de ser humano (como aparece ejemplificado en el largo poema “Vean lo que son las cosas”, p. 392-3).

Como hemos visto hasta aquí, la experimentación verbal que domina los rumbos poéticos del '80 se orienta hacia el juego lingüístico, la ruptura de las convenciones y normas dominantes, el alarde irónico y la corrosiva desmitificación de los emblemas tradicionales mediante la parodia de los discursos hegemónicos. Pero también se articula en poemas tautológicos que explotan el absurdo semántico, la ilogicidad racional, y que irritan al lector mediante “jeroglíficos verbales” que nada significan. La poesía de GUILLERMO CARNERO es en este sentido paradigmática. Baste leer los primeros versos de “Meditación de la pecera” (p. 188) de *El azar objetivo* [1975]:⁸

La perfecta y homogénea redondez es el primer obstáculo pues
 por ella se opera una limitación básica a la posibilidad de plan-
 tear un programa efectivo que un supuesto punto de observación
 pueda adoptarse. Porque un giro de 360 grados tomándola como
 centro no descubre en lugar suyo alguno un rasgo diferenciador
 cualquiera
 —textura del cristal, por ejemplo, su espesor coloración u otra
 circunstancia que haga refractar la luz allí de manera distinta.

.....

Este discurso, que simula ser una serie de enunciados analíticos y racionales, sin embargo no es lineal, explota el sinsentido y el absurdo irracional, exhibe una lógica montada sobre un vacío (la aparente futilidad o inadecuación del objeto de meditación elegido —una pecera— ahonda el absurdo del poema), se burla del lector y lo defrauda.

El poema “Histeria de los estereodoxos españoles” (de *El sueño de Escipión* [1971]) consiste precisamente en una especulación poética en torno a los estéreos y su histeria, jugando con la similitud verbal con “historia de los heterodoxos españoles”, digno título para un estudio crítico serio y académico. El lexema latino “stereon” viene del griego “stéreos” y significa “sólido”; combinado con “doxa” equivale a “la opinión de los sólidos”; no de los diferentes (“heterodoxos”), de ahí la insistencia en el “volumen” al final del poema.

La poesía de Carnero produce campos “alógicos” donde se destruye no sólo la lo-
 gicidad semántica del enunciado, sino la univocidad del yo y su consistencia ontológi-

⁸ Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*. Madrid: Hiperión, 1979. Todos las citas pertenecen a esta edición.

ca, diluida en enunciados sin sujeto emitidos sin aparente destinatario. El juego se entabla con un lector al que se le exige una notable competencia erudita, pero que en caso de hallarlo, lo defrauda. Lo que se busca es mostrar la inutilidad de la escritura, mostrar la posibilidad de —simultáneamente— escribir sin referir nada. Su poesía consiste en una escritura sin significados producida deliberadamente sobre ese vacío, no sólo lingüístico, sino también epistemológico.

Castellet, aplicando teorías de Umberto Eco, denominó a esta generación novísima como la del “cogito interruptus”: “propio de aquellos que ven el mundo lleno de signos y viven en un universo simbólico”⁹. Y Carlos Bousoño adjudica esta estética a “la crisis intensísima de la razón racionalista”¹⁰. Para Víctor García de la Concha se gesta un nuevo modo de aprehensión poética, que no persigue la estructuración lógica y que se vierte en un discurso plagado de interrupciones y elipsis; tejido con elementos semánticamente dispares, a menudo a través de collages experimentales que sitúan las palabras en contextos insólitos, y con frecuencia extralógicos.¹¹

Para Carnero el lenguaje es una ficción de realidad y la poesía no puede dar más que “alucinaciones textuales”, compuesta por signos vacíos.¹² Dentro de los parámetros de una estética posmoderna, el arte predica una ausencia, el lenguaje destruye (inmoviliza en signos) lo real y la escritura resulta una transgresión del orden vital. No habría más poesía que la poesía de lo falaz y artificial, otra forma terminal del discurso posmoderno del desencanto.

Esta línea de poesía intelectualista explota un discurso analítico y conceptualista, como aparece en la producción última de GABRIEL CELAYA desde su libro *Lírica de cámara* [1969]. Una poesía “cerebral” que tiende puentes con las ciencias exactas y físicas y busca desmontar la gramática a través de una subversión del lenguaje pronominal. La propuesta de una lírica basada en la física cuántica postnewtoniana permite al hablante de los textos concebir al yo como un desprendimiento de la materia, partícula elemental e insignificante de una única entidad material compuesta por “millones de micro-objetos”; “los tantos o los quantos como un yo, /tan inestables/ y veloces que transcurren invisibles” (p. 35).¹³ El rechazo a las “posibles resonancias humanísticas” lo lleva a postular esta nueva entidad: “Lo que existe es un colectivo”, “tratemos de entender la minúscula parte que somos en el todo” (p. 40). La proclamación de la “muerte del hombre” significa un paso más en su afán de derribar el falso mito antropocentrista sobre el que se asienta el pensamiento y el arte occidental a partir del renacimiento y del humanismo: “No ha muerto el hombre./ Tan solo una imagen:/ la del hombre humano / que se creía alguien.” (p. 52). En el poema “Delta-6” (p. 74) precisamente se discute la vacuidad de tal mito antropocéntrico; el hipermagnificado “Don Yo” de la tradición poética moderna es ridiculizado y el hablante deja al descubierto su insignificancia material ante la estabilidad intemporal de los objetos: la copa de coñac, la silla:

⁹ J. M. Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Ed., 1970, p. 44.

¹⁰ Carlos Bousoño, *Poesía postcontemporánea*. Barcelona: Júcar, 1984.

¹¹ Cfr. V. García de la Concha, “La renovación estética de los años sesenta”, VV.AA., *El estado de las poésías*. Asturias: Cuadernos del Norte, 1986.

¹² Cfr. Mirta Comandone de Cohen, “Asedio a la poesía de G. Carnero” *Hispanic Journal* 7, 1 (Fall 1985); 123-129; Antonio Gracia, “G. Carnero: Más allá del poema”, *Insula* 451 (junio 1984), 22; y mi artículo, “La poesía de G. Carnero: una estética de la negatividad”, *Anales de literatura española contemporánea* 16 (1991): 321-335.

¹³ Gabriel Celaya, *Poesía hoy*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

Nosotros desapareceremos y las cosas-cosas subsistirán. A fin de cuentas, los sistemas atómicos de la silla en que me siento y de la copa en que bebo son más estables —es decir, más inmortales— que yo

Y el yo que se creía, tan orondo y redondo,
tan total, paternal, derramando bondad
hacia ti y hacia el otro, sin distinción a todos,
sin dudar de su fijo, circular y total
ser un yo, ser quien fue, ser sólo un ser sin más

descubre de repente que no era tan cerrado,
ni tan el que creía, porque un susto: un mesón,
uno entre mil millones de su constitución,
va de pronto y estalla. La Física hablará
si es que hay explicación, del micro y del Señor.

¿Dónde está tu dominio de humanista, don Yo?
¡Y si a sustos o a saltos te mata un electrón!
Piensa bien el desastre. Porque no morirías.
Harías explosión. Y sólo quedaría
fuera de ti, sin ti, cierto pequeño horror.

La copa de coñac que estás ahora bebiendo,
con su sistema propio micro-atómico, extraño
a ti, como una estrella puede serlo a otros mundos,
quedaría, y tú no. Serías nada-nunca, nunca-más.
Sólo subsistiría la copa de coñac.

Y la silla.

Además la muerte del sujeto supone la concepción de la muerte del autor como productor individual de un texto literario. El vacío en que este yo se instala se define por el grado cero, metáfora predilecta de la ausencia y negación. El vaciamiento del yo de toda categoría humanista se presenta como una necesaria tarea de purificación para desechar y destruir los falsos mitos de la cultura occidental: la razón, el concepto de tiempo, la noción de individuación, la supremacía de lo abstracto sobre lo concreto, la existencia de un absoluto trascendente. El discurso se impone una misión correctiva socavando los fundamentos de una filosofía trascendentalista y cuestionando hasta su aniquilación todos los valores culturales consagrados: “¿Por qué explicar si no hay tiempo? / ¿Por qué nombrar? No existimos (p. 36); “¿Qué significa sí o no?” (p. 44); “Con el yo se ha muerto la metáfora Dios.” (p. 53), etc.

Su teoría “cuántica” de la poesía propone “romper el idioma, para romper el sistema”. Al repudio a la tradición poética occidental, fuertemente personalista, del yo-poeta como centro de la actividad, Celaya contrapone un sujeto verbal impersonal que declara la autarquía de su discurso liberado del hombre que lo pronuncia: “A través de mí dice,/ me utilizan.” (*Operaciones poéticas* [1971], p. 79). Este “yo vacío” postula un discurso que se constituye en la ausencia de centro metafísico; el yo poético no es más que un signo verbal: “Yo no soy un yo, soy sólo un signo / de un sistema de conjuntos” (LdC 71). La realidad posee básicamente una estructura verbal y el hombre no domina el lenguaje sino que es constituido por él: “¿Eres sólo el lenguaje/ que habla en mí/ cuando creo que yo hablo?” (*Función de Uno, Equis, Ene* [1974], p. 115).

La definición de sujeto como categoría gramatical supone la disolución de la jerarquización pronominal y la ruptura del idioma como conjunto de reglas. Esta disolución provoca la intercambiabilidad del yo como aparece en el poema “Delta-I” encabezado por la proclama “Yo eres tú”. Como señala Paul Olson “En el campo cuántico del poema, así

como en el de la cámara de Wilson, ocurre, pues, un juego perpetuo de combinaciones, transformaciones, y movimientos diferenciales de las partículas elementales con un juego regido por un principio de indeterminismo como el de Heisenberg. Entre las partículas elementales del idioma, la sílaba 'yo' no tiene privilegio alguno. Más significativa que cualquier posible (pero dudosa) función referencial que tenga este yo es su función diferencial, pero no más significativa es la diferencia entre 'yo' y 'tú' que la que distancia 'fa' de 'fu'.¹⁴ En el poema "Psi-5" (p. 54) se propone la poesía como "aparato verbal" o mera retórica por la cual queda desmantelada la concepción sacralizada de la poesía como vía de aprehensión del absoluto mediante un código para iniciados:

Hablar, por hablar, de prisa, sin decir, por ser,
por multiplicar a velocidades cerca de la luz
las frases, romper la sintaxis, lograr
la desintegración del sentido común.
Pensar a partir de que uno no es nadie
y el yo, fosforescencia, la historia, transparencia...

La prescindencia de toda "idea y sentimiento" deriva en un rechazo a los pilares sobre los que se asienta el pensamiento occidental y su tradición metafísica y racional. La mediación rupturista se produce aquí por un rechazo a la sistematización gramatical y sus categorías (sujeto, verbo, tiempo, adjetivo), hasta quedar con las partículas menos significativas de la lengua, las preposiciones y algunos adverbios. Se trata de desmontar la lengua hasta reducirla a su estrato más elemental, hasta sus puros "huesos" y aún más allá, hasta que sólo queden los sonidos reduciendo la comunicación o expresión al nivel fonético, con el fin de desentrañar en ese límite el posible sentido del lenguaje.

Muchos jóvenes poetas españoles, lejos de los objetivos poético-políticos de una poesía intelectualista como la de este último Celaya, también extremarán estas vías de intelección poética mediante un obsesivo asedio a las posibilidades del lenguaje. Y muchos en este intento desembocarán sin remedio en tautologías como la no escritura y la interrupción deliberada del oficio de poeta (creación y publicación). Se perfila una corriente sistemática de escritura terminal o poética del silencio, radicalmente autodestructiva, que en nada se aproxima a la cultivada por José Angel Valente, de raigambre mística.¹⁵ Para éste la poesía linda con el silencio por su cortedad e insuficiencia, ya que el poema tiende hacia un núcleo originario que nunca se deja agotar expresivamente (*Las palabras de la tribu [1971]*).

Por el contrario, los tópicos terminales de esta poesía que se autosilencia, conducen la escritura a su desaparición, en un remedo de suicidio poético necesario y voluntario. Guillermo Carnero dirá en el último poema de su libro "Ostende" (en *Ensayo de una teoría de la visión [1979]*):

Producir un discurso
ya no es signo de vida, es la prueba mejor
de su terminación.
En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia del vacío.
(p. 208)

¹⁴ Paul Olson, "Dos metafísicas del texto poético (Jiménez, Rodríguez, Celaya)", *Actas del 6to. Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto: Univ. of Toronto, 1980, p. 541.

¹⁵ Si la experiencia poética es inefable, las poesía para Valente, antes que palabra será silencio plasmado en el texto, y al cuestionar su capacidad expresiva, opta por la concentración sintética y el juego de alusiones-elusiones, evocaciones, sugerencias e insinuaciones a través de una retórica de condensación que permite hablar de una "retórica del silencio"; confluyente con un conceptualismo formal del que Valente es mentor. Cfr. VV. AA., "Rumbos de la poesía española en los '80", *ALEC* 9, 1-3 (1984): 175-200.

Y a partir de allí Carnero dejará de escribir y publicar, renunciando deliberada y expresamente a la poesía y potenciando la negatividad virtual de su estética ya formulada.

José HIERRO deja de escribir en 1965, consciente de que el movimiento dialéctico de su discurso lo llevaba irremediamente al silencio. Su último libro de esa época, titulado *Libro de las Alucinaciones*, había exasperado la concepción del poema como “espectro” o “alucinación” de vida, degradando la existencia a signos absurdos.¹⁶ En 1991 publica sin embargo un nuevo poemario, *Agenda*, que no modifica ese rumbo terminal de su especulación poética. Se trata en realidad de una recopilación de poemas dispersos durante los veinticinco años de silencio y voluntaria renuncia a la escritura. Como su nombre sugiere, constituyen apuntes o fragmentos relativamente inconexos, escritos al calor de circunstancias diferentes. El prólogo no hace más que reafirmar la coherencia de aquella renuncia, insistiendo en una línea desmitificadora y escéptica de la poesía. El poeta es aquí comparado con el “entomólogo” que disea la vida “a fin de que conserve intacta su belleza,/ su perfección, su apariencia de vida”: “Es cosa de entomólogos, es cosa de poetas,/ maquilladores y embalsamadores de cadáveres.”¹⁷ Este prólogo abre el libro y, a la vez, cierra el ciclo de su pensamiento dialéctico en la misma línea de autonegación y desencanto poético donde quedara suspensa veinticinco años antes:

Entro en la seda del poema roto
 donde alguien que fui yo murió más de una vez.
 No hay nadie, nada: tan sólo un automóvil.
 Pongo el motor en marcha: le hablo de libélulas,
 de gusanos de seda.
 Le pregunto
 qué será lo que yo quería decir.
 (p. 18)

Posturas similares se multiplican desde los años '80. Manuel Vázquez Montalbán proclama el fin de la poesía y la denomina “arqueología sentimental, manía de coleccionista, código interno de un club para socios indeseables”.¹⁸ Antonio Martínez Sarrión, otro novísimo, no duda en afirmar su inutilidad: “Quién en este segundo no ha dicho demasiado / considerando sólo el costo del papel?”. Para Félix de Azúa la poesía no lleva a elucidación alguna y duda de que las palabras pertenezcan más al poeta que a sí mismas y a su oscuro metabolismo simbólico (Provencio 188). Los novísimos en general cultivan con descaro y, a la vez, con desencanto, este particular modo de extravío que termina por diezmar su propia producción, condenándola a la autodestrucción, en un remedo de poética de silencio, no por insuficiencia del instrumento sino por escepticismo lingüístico y nihilismo epistemológico, muy lejos del ideal de silencio mallarmeano.

En *Narciso* [1979], Leopoldo María Panero explota la figura del poeta muerto, al igual que años antes Jaime Gil de Biedma en *Poemas póstumos* [1965-1981] se escribía sus propios epitafios. Todo poema es así el último que puede escribirse, el que tiene como riesgo el de su inexistencia inminente. Se extrema el proceso de esterilización de la palabra, la mudez de la voz: “Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN, la palabra que es el silencio...”, dirá Panero.¹⁹

¹⁶ José Hierro, *Cuanto sé de mí*. Barcelona. Seix Barral, 1974, recopila toda su producción hasta 1991.

¹⁷ José Hierro, *Agenda*. Madrid: Ed. Prensa de la Ciudad, 1991, p. 15.

¹⁸ Pedro Provencio, “Los poetas en sus poéticas”, *Revista de Occidente* 86-87 (agosto 1988): 179-194.

¹⁹ Miguel Casado, “Líneas de los novísimos”, *Revista de Occidente* 86-87 (julio-agosto 1988): 203-230.

Jaime GIL DE BIEDMA recopila toda su obra y lanza en 1982 *Las personas del verbo*.²⁰ Allí utiliza este peculiar recurso de la muerte del sujeto autoral, reclusando la voz del enunciado a un yo escritural que contempla los avatares existenciales y el tránsito post-mortem de su alter ego. En el poema "Contra Jaime Gil de Biedma" de *Poemas póstumos*, el desencanto del yo ante su doble, el autor, se canaliza en un discurso apelativo e ironizante que no elude el insulto y la mueca paródica al dibujar su propia caricatura, por la distancia que produce el diseño de este interlocutor: "A duras penas te llevaré a la cama,/ como quien va al infierno / para dormir contigo." (p. 146). Importa ver cómo se cumple aquí otra de las constantes de las poéticas neobarrocas del momento que cultivan los tópicos prohibidos del malditismo, la prostitución, la homosexualidad (a la que volveremos con la poesía de L. A. Villena).

En "Después de la muerte de J. Gil de Biedma" el sujeto imagina una sobrevida apartándose del correlato autoral, ahondando al final la división del yo: el que vivía y el que escribía, el que soñaba y el cobarde. El muerto es el soñador y el que lo sobrevive es quien escribe, oscuro desprendimiento de su mejor yo, intentando por la palabra conjurar al ausente: "Yo me salvé escribiendo / después de la muerte de Jaime Gil de Biedma./ De los dos eras tú quien mejor escribía." (p. 157).

En esta línea de escritura terminal no sólo Carnero deja de escribir, sino Félix de Azúa, José Hierro y otros que se suman al silencio deliberado o bien cambian de género como Vázquez Montalbán, abjurando de la poesía. Pere Gimferrer también se abrirá a otros géneros pero además optará por salir de este callejón sin salida por otros medios, abandonando apenas iniciada su obra en castellano (a la que denomina como "meros experimentos") y dedicándose por entero a escribir en catalán (Provencio 189).

Finalmente otro de los caminos, también de clausura, recorridos por los poetas durante los '80 especialmente es el del llamado "culturalismo", abierto por los novísimos hacia los '70. Esa pose esteticista y artificiosa típicamente posmoderna que aglutina estilos y épocas decadentes, preciosistas, esotéricas y neobarrocas. Otra forma verbal de un discurso desencantado que muchas veces cae en la superficialidad pedante de la cita erudita, de la acumulación indiscriminada de referencias cultistas, en frases brillantes que no pueden ocultar la vaciedad del poema que enmascaran.

Este manierismo formal y temático, deliberadamente desgastado, implica la consideración del pasado como un artefacto cultural listo para ser consumido. No se busca recuperar visiones, ideas, sino gestos, y se reduce el contacto a una imitación de imitación, versión de otras versiones devaluadas, mimetismo lúdico con tópicos desgastados y artificiales. Podemos apreciar este fenómeno tan sólo recorriendo los títulos de poemas y su vocabulario preciosista, desde los poemas de *Malienus* [1962] (véase "Ascendencias") de GIMFERRER, o su celebrada "Oda a Venecia ante el mar de los teatros" (*Arde el mar* [1963-1965]), que da nombre a la corriente ("venecianismo"), hasta los de CARNERO, como "El embarco para Cytarea" (*Dibujo de la muerte* [1967]), o los de un predecesor como Antonio COLINAS que, magistralmente, en un poema titulado "Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece en Bohemia el conde de Waldstein" (de *Sepulcro en Tarquinia* [1975]) prefigura la atmósfera y el ritmo cadencioso y ornamental del discurso culturalista:

Escuchadme, Señor, tengo los miembros tristes.
Con la Revolución Francesa van muriendo
mis escasos amigos. Miradme, he recorrido
los países del mundo, las cárceles del mundo,

²⁰ Jaime Gil de Biedma. *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

los lechos, los jardines, los mares, los conventos,
 y he visto que no aceptan mi buena voluntad.
 Fui abad entre los muros de Roma y era hermoso
 ser soldado en las noches ardientes de Corfú.
 A veces he sonado un poco el violín
 y vos sabéis, Señor, cómo trema Venecia
 con la música y arden las islas y las cúpulas.
 Escuchadme, Señor, de Madrid a Moscú
 he viajado en vano, me persiguen los lobos
 del Santo Oficio, llevo un huracán de lenguas
 detrás de mí, de lenguas venenosas.
 Y yo sólo deseo salvar mi claridad,
 sonreír a la luz de cada nuevo día,
 mostrar mi firme horror a todo lo que muere.
 Señor, aquí me quedo en vuestra biblioteca,
 traduzco a Homero, escribo de mis días de entonces,
 sueño con los serrallos azules de Estambul.

El “venecianismo” de los novísimos es una refundición culturalista de los códigos modernistas y preciosistas de la tradición cultural occidental. Esta mezcla de vanguardia y culto a la tradición, de clásicos y raros, responde —se ha repetido— a un insaciable apetito cultural que venía a llenar las lagunas producidas por un país treinta años cerrado tras la guerra civil. Esta voracidad abarcaba desde la literatura hasta el cine y de la antropología a las lenguas exóticas o remotas y desconocidas teorías filosóficas. Al liderazgo del catalán Gimferrer se sumaron rápidamente los nombres de Félix de Azúa, Guillermo Carnero, Carvajal, Panero, Villena, Ana Ma. Moix, etc. hasta devenir en otros poetas menores en un epigonismo de discípulos e imitadores que comienza a anunciar el acabamiento de la novedad. Poco a poco frente al culturalismo externo del primer momento se impone la asimilación pausada de la cita intertextual, la alusión indirecta y sugerida, hasta ciertos experimentos neoclásicos donde se busca por encima de la reminiscencia clásica, la ansiada armonía del poema, como podemos advertir en textos posteriores del mismo Colinas de su libro *Noche más allá de la noche* [1983], por ejemplo. Del mismo modo, con un peculiar montaje inspirado en motivos de la cultura de masas (alusiones cinematográficas, elementos del camp y kitsch, personajes de historietas y comics engarzados con reminiscencias mitológicas y un trasfondo narrativo de novela negra y de espionaje, etc.) se diseñan textos donde el collage vehiculiza un proceso de fragmentación visual y discursiva, superando así el desgaste de las técnicas neobarrocas, como puede percibirse en este poema de GIMFERRER por ejemplo, titulado “Arde el mar”, pero incluido en la recopilación *Extraña fruta y otros poemas*.²¹

Oh ser un capitán de quince años
 viejo lobo marino las velas desplegadas
 las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las barcazas
 las pipas humeantes de los armadores pintados al óleo
 las huelgas de los cargadores las grúas paradas ante el cielo de zinc
 los tiroteos nocturnos en la dársena fognazos un cuerpo en las aguas
 con sordo estampido

el humo de los cafetines
 Dick Tracy y los cristales empañados la música zíngara
 los relatos de pulpos serpientes y ballenas
 de oro enterrado y de filibusteros
 Un mascarón de proa el viejo dios Neptuno
 Una dama en las Antillas ríe y agita el abanico de naçar bajo los cocoteros

²¹ Pere Gimferrer, *Poemas 1962-1969*. Madrid: Visor, 1988.

En los '80 la corriente culturalista es sin duda uno de los caminos más transitados, pero cada vez más se trata de un concepto amplio que impregna tanto la técnica poética como la incorporación de citas o referencias culturales, e incluso todo aquello que hace de lo cultural tema del poema (cuadros, música, arquitectura, literatura). El rasgo general es un marcado sincretismo en un haz culturalista que abarca épocas y estéticas diversas (neobarroquismo, decadentismo, modernismo, esoterismo, orientalismo, neoclasicismo, motivos de la literatura pop, del "camp" y otros ingredientes próximos a la posmodernidad entre el kitsch y lo popular). Se trata una vez más de la consideración del pasado como un artefacto cultural listo para ser consumido, y en ese acto manierista de vuelta atrás suele quedar a veces reducida la escritura a una imitación de la imitación, versión de otras versiones, retórica devaluada y desgastada.²²

Este neoesteticismo va a derivar en algunos poetas en un incipiente neorromanticismo, caracterizado por una actitud hedonista y sensual, configurando una poesía erótica de doble signo (hetero y homosexual). Se explota la faceta oscura del romanticismo, la del diablo y la carne, mediante la exposición de la escritura a ámbitos semánticos marginales, como la droga, el sexo, la prostitución, el sadismo. El malditismo de *Dióscuros* [1982] de L. M. Panero o la relación homosexual en la obra de L. A. de Villena [1983] son algunos ejemplos de esta corriente. En este último el tono blasfemo logra asentarse en un drama íntimo, el del sujeto textual, sin descuidar la preocupación expresiva. Baste leer un poema de VILLENA de *Hymica* [1974-78],²³ "La vida escandalosa de L. A. de Villena", para percibir cómo su discurso anticanónico y transgresivo —social y sexualmente— no busca escandalizar ingenuamente sino desestructurar la lectura tradicional de la poesía, exponiendo al lector a instancias de choque irritativas, retomando por otro lado la antiquísima tradición poética del "amor oscuro" (jerarquizada en España por Lorca, Cernuda, Gil de Biedma). Línea que establece el discurso explícito de la homosexualidad como materia privilegiada del enunciado:

¿Y qué puedo decir? ¿Asentir? ¿Negarlo?
He bajado las escaleras que he bajado
(muy en penumbra, a menudo), me he tendido
con los cuerpos que ha sido —con esos precisamente—
aunque no, desde luego, con cuantos he deseado.

Con la vista me voy, sin evitar atajos,
a los lugares aquellos que no sospecha nadie.
A ciertas horas no se llame a mi teléfono;
donde voy aquel rato no lo nombro al amigo
—ese que tiene casa y mujer y empleo asegurado—.
Lo que bebo en tu copa (he hablado de ti
todo el poema), lo adjetivo para que no se entienda.
¿Asentir? ¿Negar? Sé bien que se murmura.
Pero yo no hago caso. (Y no se escandalicen los prudentes),
Que toda vida que se vive plena es vida para escándalo.

Se podría añadir a este panorama, como intentos de desvío de este itinerario, una línea de poesía pretendidamente neosurrealista por un lado, y un incipiente neoclasicismo, incorporados a una corriente que transita a contramarcha de este discurso posmoderno que aquí examinamos, ya que busca restablecer una estética utópica (o de "fuga"

²² Cfr. VV.AA. "La poesía española en 1984", *ALEC* 10 (1985): 143-175.

²³ Luis Antonio de Villena, *Poesía 1970-1982*. Madrid: Visor, 1983.

según Fanny Rubio),²⁴ basada ya sea en una imaginación trans-real que intenta emular el modelo simbólico de la modernidad, o bien por una inmersión en los orígenes clásicos. Tanto una como otra línea parecen confluír en una común concepción de la poesía como “un acto de realidad y de lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el ser desde lo uno hasta lo múltiple” (J. Siles en Casado 229). Los novísimos durante los '80 realizaron, o bien un giro hacia una poesía intimista y vital (Villena, Marcos Ricardo Barnatán), o bien se inspiraron en la tradición neoclásica o neobarroca (Juvenal Soto, Antonio Carvajal, Rafael Ballesteros, Andrés Trapiello). Continúa otro grupo la búsqueda del “punto cero” de la poesía, iniciado por Valente (José Luis Jover, Jaime Siles, Pere Gimferrer, Andrés Sánchez Robayna) y los neosimbolistas en busca de una nueva era mítica (Julio Llamazares, Julia Castillo, César Antonio Molina). Señala F. Rubio como balance de la década que “los caminos de la poesía de los '80 se están delimitando. El síntoma más ostensible de este lustro 1980-85 es el de la continuidad dentro de una dinámica, de los poetas que han publicado su obra más importante en la anterior década.” (p. 54).

A modo de síntesis podemos afirmar que en la poesía española de estos años, “poesía desasosegada” según Fanny Rubio, verificamos el cruce de una concepción posmoderna y nihilista del arte junto con el escepticismo lingüístico y gnoseológico derivado de una crisis que comparte con las corrientes contemporáneas de filosofía analítica del lenguaje (Wittgenstein, Moore, Ryle, Carnap) y de las teorías postestructuralistas. Los textos poéticos, inmotivados e indiferentes a su propio circuito de consumo, son sólo la faz visible de una escritura que se debate entre la inercia de crear y el desencanto de creerse inútil.

Vale recordar unas declaraciones que ocasionaron revuelo entre los círculos literarios y académicos españoles, al ser publicadas en *El País* el 2 de junio de 1985. El director de la editorial alemana Hanser, Michael Kruger, escribió bajo el intrigante título de “Recuerdo de la poesía”:

Quien entra hoy en una librería de una gran ciudad alemana y pregunta por poesía suele ser conducido al rincón más apartado de la tienda, donde, en una tablilla estrecha, hay una fila delgada de tomitos ya no muy vistosos. Tachado económicamente, este residuo tiene que representar la ilusión de continuidad [...] Ha desaparecido sin pena ni gloria de los debates públicos y tampoco los muchos premios literarios pueden ocultar el hecho de que la poesía como forma específica de expresión ya no habla a un público sociológicamente considerable”.²⁵

Por otro lado, debemos notar la admitida contradicción que afecta a la naturaleza misma de la poesía en España. No hay duda de que es uno de los géneros literarios más cultivados: hasta en los pueblos más retirados de la península podemos encontrar ediciones de autor (con exiguas tiradas pero de una indudable persistencia año tras año), junto con premios locales que fomentan la creación, produciendo en palabras de F. Rubio, el fenómeno de un género que literalmente nos desborda” y sobre el cual no hay ningún organismo o institución que pueda dar cuenta exacta del número de libros publicados cada año, teniendo sólo información de un veinte por ciento de lo publicado. Sin embargo, simultáneamente, estamos ante uno de los géneros más seriamente cuestiona-

²⁴ Fanny Rubio, “Hacia una constitución de la poesía española en castellano. Un lustro desasosegado (Propuesta-ficción)”, *El estado de las poesías*, pp. 47-57.

²⁵ Fanny Rubio, “De la poesía de hoy al fragmentarismo de mañana”, *Revista de occidente* 86-87 (julio-agosto 1988): 195-203.

dos por “el pequeñísimo papel que juega en la sociedad, la universidad y la literatura misma”. Siguiendo con las reflexiones de F. Rubio, su incidencia parecería ser hoy casi nula:

No estamos ni mucho menos en la culminación como algunos afirman de un nuevo Siglo de Oro (sino más bien salvando del huracán unos cuantos enseres), requiere hablar en tono menor y huir en todo caso de la trascendencia. El ambiente es más bien limitado y la opinión general del gremio, pese a lo del Siglo de Oro, es más bien pesimista. (p. 54)

Dionisio Cañas escribe un artículo en 1985 en el diario *El País* con el sugestivo título de “La posmodernidad cumple cincuenta años en España”, aludiendo como fecha inicial a la de la guerra civil. Esta noción gana literalmente la calle en los años '80 expandiéndose en el uso social y estableciendo un “dominio borroso” (no “teórico” según la terminología de Walter Mignolo)²⁶ que produce amplio consenso en la jerga cotidiana española y en su imaginario cultural. Villena asedia las posibles vías de significación de tal noción y encuentra que, desde los novísimos, la especulación poética queda incardinada en el centro mismo del concepto de posmodernidad: “¿No se hace esta noción, la de posmodernidad, imperiosa, para hablar de toda la poesía española de nuestros años, en su contemplación de conjunto?”²⁷ Philip Silver elabora una interesante conclusión, en un artículo donde pasa revista a la década, sosteniendo que la nueva configuración política de España, llamada desde la nueva Constitución de 1978 “el estado de las autonomías”, y la ausencia de un centro, produjo un marcado desplazamiento de energía desde los centros culturales de la dictadura —Madrid y Barcelona— a las regiones autónomas. Como reacción, la vida cultural en centros como Madrid “se ha vuelto frenética y descentrada con una especie de posmodernismo kitsch subvencionado por el gobierno para atraer de nuevo la atención.”²⁸

El signo de la posmodernidad poética en España parece ser —a partir de los textos aquí examinados— el de la apertura y la diversidad, el collage y el híbrido, la mueca paródica, la máscara y el gesto decadente, el extravío del sujeto desplazado por falsas poses, posturas ficticias que enmascaran un vacío lingüístico y existencial. Estos textos que recorrimos expresan sólo algunos de los muchos matices de este nuevo discurso emergente en España, signado como titulamos este trabajo por el desencanto y la frustración. Desencanto que se agudiza con la propia frustración, no tanto de los lectores como de los mismos poetas, conscientes de la crisis de la poesía como forma específica de comunicación y de su tradicional circuito de consumo (el libro impreso). Crisis que los poetas, como productores solitarios de un objeto que ya nadie consume, objetivan en una escritura de asfixia que los condena (fatalmente y casi siempre) al hermetismo y al círculo cerrado de una minoría iniciada en sus claves.

²⁶ Walter Mignolo, “Dominios borrosos y dominios teóricos. Ensayo de elucidación conceptual.”, *Filología XX* (1985): 21-40.

²⁷ L. A. de Villena, *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986. Véase también el artículo de José Olivio Jiménez, “Reflexión sobre los Postnovísimos”, *Insula XLII*, 492 (nov. 1987), 9.

²⁸ Philip Silver, “La poesía de los últimos diez años” en S. Amell y S. García Castañeda, *La cultura española en el posfranquismo 1975-1985*. Madrid: Playor, 1988.