

Claves temáticas de la poesía posmoderna española

Thematic Keys of Spanish Postmodern Poetry

Vicente Vives Pérez
I.E.S. La Mola (Novelda)

RESUMEN

La poesía posmoderna española presenta unas claves temáticas sobre las que sustenta su diversidad estilística; se trata de la metapoesía, la indeterminación, la *kenofilia* poética y la resemantización del tópico *muerte*. Aunque aquí se analizan por separado, tales mecanismos generan en su intersección los ejes creadores de la denominada *generación del 68*.

Palabras Clave: poesía posmoderna, generación del 68, metapoesía, indeterminación, tópico muerte.

ABSTRACT

Spanish postmodern poetry presents some thematic keys that support its stylistic diversity; it is a question of metapoetry, indeterminacy, poetic kenophilia and resemanticizing the topic of *death*. Although herein they are analyzed separately, in their intersection, such mechanisms generate the creative focal points of the so-called *68 Generation*.

Key words: Postmodern Poetry, 68's generation, Metapoetry, Indeterminacy, Topic of *Death*.

A lo largo de este artículo abordamos la base temática de la poesía posmoderna española, las claves comunes al conjunto heterogéneo de los discursos que forman la generación poética del 68 (Lanz Rivera, 1994 y 2000; Prieto de Paula, 1996); se trata de la metapoesía, la indeterminación, la *kenofilia* poética y la resemantización del tópico *muerte*; elementos argumentales preferentes en la lírica del 68 y que, pese a la pluralidad estética con que éstos se manifestaron en sus tendencias dominantes, e incluso en cada poeta, forman el sustrato expresivo de esta generación.

1. INTRODUCCIÓN: EL ALEJAMIENTO DEL REALISMO (O LA AUTOSUFICIENCIA DEL SIGNO POÉTICO)

La voluntad de renovación de la lírica incidió en un proceso de recuperaciones poéticas marginadas en el panorama de posguerra: el acercamiento del 68 al intimismo culturalista, al neobarroquismo o al surrealismo suponía a su vez un alejamiento del socialrealismo y una justificación retrospectiva respecto de antecedentes con los que emparentaba formalmente su escritura (Vives Pérez, 2010). Incluso su rechazo del realismo no fue tampoco exclusivo, pues las primeras discrepancias con la estética social ya fueron manifestadas por ciertos autores jóvenes de los 50 (Prieto de Paula, 1996: 16). Del grupo de poetas del «medio siglo» partirían dos líneas fundamentales que marcan las desavenencias con esa estética social, según sea el modo que tengan de relacionarse con la realidad y su opción por un determinado lenguaje: de un lado, están quienes expresan una conciencia crítica de la realidad, sin dejarse absorber por ella, recurriendo a procedimientos varios —el guiño irónico, la viñeta subjetiva histórica y culturalista, la ambigüedad o las citas manipuladas—, y, de otro, aquellos que se sienten conmocionados ante una realidad que es escrutada por el lenguaje y aparece nuevamente conformada en la escritura (Prieto de Paula, 1993: 40-41). Ambos modos poéticos conciben el poema como un resultado cognoscitivo que ilumina el mundo y la vida, conocimiento crítico que procede de su experiencia misma con las palabras y la escritura. De esta manera, algunos autores de los 50 son conscientes de que la irreductibilidad de la realidad al lenguaje cotidiano constituye, paradójicamente, una irrealidad, y desconfían de la capacidad de dicho lenguaje para referirla. En consecuencia, el poema se convierte en una vía de indagación a través de la reflexión verbal que supone su creación. Tanto el trabajo formal de la escritura del poema como la reconstrucción de la memoria personal propician desde la ficcionalización poética la superación estética del realismo que daba síntomas inequívocos de agotamiento a finales de esa década. Esta fatiga acabó mostrando, en sus derivaciones últimas, un paradójico proceso de *desrealización*, por cuanto la realidad a que aludían los poemas respondía a un esquema de representación idealizado que era inocuo críticamente (Lanz Rivera, 2000: 356). A partir de entonces se fue imponiendo una poética que tendía a expresar —y también a reconocer— la incomodidad de las relaciones convencionales entre la palabra y el mundo.

En este contexto impregnado por la reflexión crítica acerca de la naturaleza del lenguaje y la imposibilidad de su objetivismo referencial, la poesía del 68 marca una distancia más radical sobre la estabilidad epistemológica del lenguaje, al cuestionarlo como vehículo por el cual se genera y transmite la realidad. En su conjunto, el sesentayochismo manifiesta una ruptura definitiva entre sujeto y lenguaje, entre poema y mundo, que se aplica a descalificar el mecanismo referencial del signo, mediante el cual la razón impone su or-

den sobre el pensamiento. Al poner en entredicho el esquema racional y las estructuras que permiten organizarlo sistemáticamente, la poética posmoderna incide en un descubrimiento crítico de los procedimientos represivos y de dominación que el uso instrumental del lenguaje produce.

Testigos del desmoronamiento del humanismo clásico y partícipes de la remodelación irónica de los tópicos del arte occidental, los poetas del 68 plantean en sus discursos poéticos una total desacralización de los componentes tradicionales del arte. Este rechazo se conecta con un fuerte sentido crítico hacia los modos de transmisión ideológica que representan los modelos artísticos convencionales en el nuevo marco de una cultura posmoderna. El poema acoge, a menudo, una reflexión crítica sobre la necesidad de superar la expresión directa propia del *dictum* romántico, y de rechazar la sumisión del signo poético al valor instrumental del lenguaje. De ahí que esta promoción considere que la naturaleza estética del poema depende sólo del uso que el poeta haga de la lengua. Una vez asumido que su escritura ni servía para cambiar el entorno social y político, ni podía configurarse como expresión directa de un mensaje ideológico explícito, la *función estética* se convierte en el eje primordial de la composición. Frente al valor comunicativo de la poesía social y su intención rehumanizadora, los del 68 plantean en la propia escritura la labor específica de poner en cuestión el lenguaje mismo: con ello se pretende criticar el sistema desde dentro y el código que afirma al poder.

Liberado el lenguaje de su subsidiariedad respecto del mensaje, el sesenta-yochismo suscribe una supremacía de lo verbal que reclama para sí un protagonismo cuya finalidad consiste en devolver al signo lingüístico su dignidad estética. Desligada de sus atribuciones clásicas, la poesía deja entonces de manifestar una finalidad de concienciación social, de salvación o de catarsis personal: más bien será un ejercicio de estilo y sus valores artísticos se justifican por el efecto retórico de sus componentes¹. Al tener en cuenta la importancia de esta naturaleza retórica del discurso, por encima de temas y contenidos, estos poetas actualizaban la tesis de McLuhan —como advertía Castellet para los *novísimos*— de que la forma del mensaje es su contenido. La forma lingüística de un asunto se convierte en el tema mismo del poema, y, *sensu contrario*, todo contenido se ciñe a su forma. Al explotar la expresividad de los componentes verbales, el texto se correspondía con una creación de existencia autónoma, constituido en referente de sí mismo, carente de un carácter mimético (Lanz Rivera, 2000: 444). Constituido en su propio referente, el lenguaje poético acota así sus posibilida-

¹ Al respecto, puede leerse la siguiente reflexión en Guillermo Carnero: «poetizar es ante todo un problema de estilo. Un estilo efectivo da carta de naturaleza a cualquier motivo sobre el que se ejercite. La recíproca es una barbaridad; no hay ningún asunto, ninguna idea, ninguna razón de orden superior, ningún sentido respetable (quedan poquísimos), ningún catálogo de palabras nobles, ninguna filosofía (aunque esté *cargada de futuro*) que por el hecho de estar presentes en un escrito lo justifiquen desde el punto de vista del Arte»; en Provencio, 1988: 177.

des de remitir a un espacio extralingüístico y el poema se recluye en una autoconciencia, pues rompe su biunivocidad respecto del mundo. Como señalara J. Siles (1989: 9), estos poetas «volvieron a restablecer en el empeño formal de su escritura la antigua relación existente entre gramática, retórica y poética así como *una moral o ética del lenguaje*».

Más allá de una simple noción de *desvío* estilístico, la escritura de estos poetas entra en conflicto con la inmediatez de una referencialidad presente en la palabra. No extraña que una actitud común en el conjunto de sus poéticas sea la distancia irónica que el texto marca respecto a las modalidades de una representación, al servirse de mediaciones simbólicas procedentes de la tradición y de la historia del arte. Desde esta perspectiva, la significación del poema vertebraba referencias y sentidos extraídos de ámbitos culturales diversos, incluida la propia disciplina lingüística, de manera que estos constituyen esa realidad de «segundo grado» sobre la que se asienta el lenguaje del poema. En consecuencia, la renovación lírica de los autores del 68 conlleva un formalismo erigido sobre las ruinas del lenguaje cotidiano y el uso convencional de sus significados. Esta conciencia de escribir desde las *ruinas* del lenguaje implica una escritura como un estricto ejercicio de textualidad en el que sólo importan las destrezas técnicas y el manejo manierista de los tópicos culturales. Rotos los vínculos directos del lenguaje con la realidad, por ingenuos, el poema posmoderno no sólo se apropiará de los cánones culturales y artísticos previos, sino que también se nutrirá de los postulados teóricos del Estructuralismo y de las nuevas disciplinas teórico-críticas, opuestas al rigor racionalista y científico que aquél adquiere en el siglo XX. En efecto, la vocación metalingüística del poema se sirve de este acervo disciplinar que, como el lenguaje de los *mass media* lo era en relación con su educación sentimental, resulta de la formación académica de los propios autores del 68.

Por todo ello, la poética posmoderna asume una prospección epistemológica tendente a expresar críticamente la relación de congruencia entre palabra y mundo; le interesa, más que comunicar contenidos, mostrar qué ocurre en la escritura, mientras señala el proceso mismo de su ficcionalidad, a su espacio imaginario: el desarrollo textual deriva a un escepticismo ontológico ante la imposibilidad de entender y dar cuenta efectiva de la realidad. Resulta paradójico, pero significativo, que, en estos poetas, la impronta formal de su escritura acabe por reflejar las limitaciones del lenguaje. Esta atención a los conflictivos límites entre la realidad y su representación verbal tiende a presentar la escritura como un evento de sí misma, incapaz de incorporar algo distinto a esa experiencia negativa del lenguaje. Para los poetas del 68, esta inutilidad de la poesía supone también la incapacidad para acceder a una del «yo» fuera del lenguaje: la escritura refleja particularmente este conflicto, y el texto que resulta de ella sería el producto de la colisión entre ambos. Cuestionadas las transferencias directas de la representación simbólica, la poesía posmoderna se expresaría como *variación* de la tradición, único

modo de expresar los sentimientos y la angustia vital del hombre de nuestro tiempo².

Si la poesía entendida como conocimiento fue ya debatida por los autores de los 50, este es un punto de partida en el desarrollo de la poética del 68, pues a los postulados cognoscitivos añade una mayor indagación entre lenguaje y realidad. La experiencia de conocimiento que resulta de la escritura del poema resulta en éstos últimos más extrema, pues su focalización no se aplica tanto a una expresión personal como al ámbito mismo de las representaciones culturales. De ahí que la poesía del 68 atienda a una intertextualidad inspirada en el arte y su referencia culturalista implique un reconocimiento implícito de los obstáculos verbales del poema para decir o mostrar la realidad. Se trata de mecanismos que exponen la fractura entre arte y vida, realidad y creación, ser y escritura, órdenes irreconciliables entre los que no puede haber intersecciones. Bajo este signo *culturalista* el poeta posmoderno aparece como glosador de un material artístico preexistente, de una realidad creada anteriormente a su obra y cuyo acto de escritura lo es de reescritura, simulacro realidad a la que se accede por la ficción.

El énfasis del lenguaje para construir dicho simulacro de realidad es aplicado a la ruptura de la noción moderna de la obra como una instancia autónoma, cuyos significados inmutables se suponían discernibles para cualquier época (Debicki, 1989: 15). La desconfianza de la poética posmoderna en los significados estables genera un tipo de discurso que descubre en la representación deliberadamente estereotipada del imaginario cultural y en el manierismo retórico unas posibilidades de creación que remiten ahora al lenguaje mismo. Y es que el cambio notable en el registro expresivo de una poesía social, encargada de comunicar vivencias históricas o personales, a otra que indaga en la propia condición ficcional de lo escrito, implica una transformación profunda que refleja el giro epistemológico posmoderno, porque «el lugar donde las experiencias (vivas o leídas) se realizan y existen en tanto experiencias transmisibles o abordables por el poema, es uno y el mismo, el lenguaje» (Martínez Sarrión, 1981: 19).

Sin duda, la evolución temática del culturalismo a una reflexión metapoética posterior continúa manteniendo este predominio formal del lenguaje, pero éste se dirige entonces a explorar la materialidad verbal del poema de un modo fuertemente especulativo. El culturalismo inicial de esta generación se repliega a una poética concentrada en sí misma, que orienta la consciencia de su naturaleza artificial al desenmascaramiento de la ilusión representativa. Sin embargo, tanto el emblema culturalista como la metapoésia suponen una misma crítica del lenguaje convencional y de aquellos elementos poéticos mitificados desde el

² Según Ignacio J. López, la poesía vendría a proponerse en la posmodernidad como un juego intertextual, *variaciones* mediante las cuales se expresarían las circunstancias de agotamiento cultural en un momento histórico en el que todo ha sido dicho y nada queda por nombrar, como parece expresar el libro de G. Carnero (López, 1998: 49).

Romanticismo. El poema certifica que su sentido de realidad y el individualismo del poeta solo son signos contruidos culturalmente, pues ambos pertenecen al territorio verbal. En consecuencia, la orientación cognoscitiva de la poética posmoderna habrá de postularse como una actividad tautológica y redundante, porque toda experiencia de realidad se circunscribe a sus límites lingüísticos.

El descubrimiento de tales implicaciones ideológicas del lenguaje permite a los autores del 68 elaborar una escritura que transgreda la centralidad del lenguaje y ofrecer así una resistencia a las convenciones artísticas y una contravención a su uso por el poder. La poesía posmoderna acomete así una crítica radical que desconfía del propio lenguaje: si el poder ha resultado inmune al arte, este también aspirará a metabolizarlo, a hacerlo suyo, a desactivar sus capacidades de subversión para hacer del artista un leal servidor (Vázquez Montalbán, 2001: 61-65). El poeta posmoderno se aplica, pues, a desinstrumentalizar la palabra y desacredita el efecto de realidad totalizadora que el lenguaje común o las prácticas artísticas convencionales han propuesto. La ruptura del logicismo mediante las técnicas del azar o del sinsentido surrealista propende a desestabilizar la linealidad de la escritura, cuyo carácter secuencial asegura el racionalismo del pensamiento jerárquico, y manifiesta, de paso, una rebeldía contra el sistema que se afirma a través del carácter lógico del lenguaje. Por este motivo, la *ilógica razonada* del lenguaje en un buena parte del sesentayochismo advierte que la creación posmoderna se convierte en una reflexión sobre el vacío que engendra y sobre el vacío que trata de ocultar (Lanz Rivera, 2000: 447). Tras la crisis del realismo en torno a 1963, estos mecanismos vanguardistas de ruptura discursiva (simultaneísmo, acumulación imaginística, enumeración caótica, letrismo, etc.) se encargarán de expresar el fracaso de la razón y su escepticismo ante la idealización de la realidad. Mediante esta fragmentación verbal, que tiene en cuenta las fisuras y los vacíos del lenguaje, la poesía puede reflejar con mayor fidelidad *lo real*.

La poética posmoderna propicia así una indefinición semántica del signo orientada a desestructurar la centralidad del significado, por cuanto este es un rasgo de los textos que no depende de motivos deducibles de él, sino de un acto de voluntad que acaba por privilegiarlo: el cuestionamiento de la convención del significado genera otro proceso mediante el cual los márgenes del enunciado irrumpen en esa centralidad, transgrediéndola (Derrida, 1971). Consciente de que su crítica no se da fuera del sistema, esta poética procura desmascarar sus fundamentos desde dentro, con el fin de no someterse a ellos. Asumida en la lírica la precariedad del lenguaje común, los poetas del 68 elaboran una escritura dirigida contra la representación, ya que es este el espacio que asegura la función simbólica entre lenguaje y mundo, y donde aparece topificado su significado (Scarano, 1991: 321). Tal negatividad aplicada a la creación poética supone para esta generación una manera de reinterpretar y actualizar, desde la desesperanza y la descreencia, la intuición originaria de una experiencia estética sobre la naturaleza y la verdad artística.

2. LA METAPOESÍA (O LA FUNCIÓN CRÍTICA DEL LENGUAJE POÉTICO)

La metapoésía constituye un motivo recurrente en la mayoría de los autores del 68 especialmente a partir de los años setenta. La metapoésía propicia un distanciamiento crítico del lenguaje a partir de la reflexión que acontece en el discurso del poema y cuyo tema es señalar el funcionamiento de la poesía misma. Al convertir la escritura del poema en un escenario verbal que indaga en su propia sustancia, la metapoésía logra dinamizar la función estética del poema. No en vano, ha sido estudiada en la lírica española contemporánea como una expresión sobre lo poético que es asimismo motivo de su propia enunciación (Sánchez Torre, 1991). Conviene subrayar esta premisa, porque la especificidad lírica de estos textos la hace particularmente distinta de cualquier otra clase de reflexión teórica. En consecuencia, la referencia de la poesía sobre sí misma es el principio estructurador en estos textos, por cuanto tematiza tal reflexión bien como proceso bien como resultado. Este carácter autorreferencial coincide, además, con una de las convenciones pragmáticas del género en tanto que parece querer anular en él su dependencia en relación con el ámbito referencial de los estados de hecho, y proponerse como autorrevelación, esto es, como un lenguaje emergente separado de las construcciones referenciales que la mimetización de acciones históricas imponen a los sistemas narrativos. Esta insistencia contribuye a establecer una delimitación crítica entre ficción y realidad, de modo que este procedimiento meta-literario renueva la dinámica tensión que, desde el Romanticismo, se da entre literatura y vida.

En este sentido, la metapoésía contribuye especialmente a superar la visión tradicional del código poético, ya que, desde la Modernidad, la tematización de la crisis del lenguaje hace de ella una especie de teoría implícita de lo poético (Cabo, 1999: 13-14); la lírica moderna se desdobló en crítica porque necesitaba fundar su actividad precisamente como un mundo autónomo de la realidad. Con esta vuelta sobre sí misma, la poesía moderna alcanzó un tipo de reflexión relevante que fundaba los planteamientos de la metapoésía contemporánea, que se abastece incluso de las disciplinas teóricas. La metapoésía, en los autores del 68, no pasa por alto que estas nuevas relaciones afectan a todo un conjunto de convenciones y expectativas que garantizan que un texto pueda ser entendido como poético; es decir, las propiedades de un texto literario no se circunscriben a las características del mismo, sino que incorporan determinadas expectativas reconocibles en su recepción (Sánchez Torre, 1991: 136). Y, en tanto que la metapoésía es poesía, el metapoe-ma, como producto que habla de ella, dinamiza y moviliza las expectativas de recepción del poema mismo. En tal caso, la competencia del lector habrá de contener cierto grado de especialización para que la creación de sentido alcance una significación satisfactoria en estos textos. Si corresponde establecer a cada lector concreto la relación entre texto y realidad, esta tarea se compli-

ca cuando dicha relación se traslada al texto y a su enunciación: son los límites formales del texto y la competencia del receptor los que determinan el ejercicio de restricciones a que es sometida la plurisignificación semántica del metapoema. Desde su perspectiva de recepción, los estímulos verbales del metapoema serán activados por cada lector sólo en una porción de sentido posible. Este hecho dispensa a la metapoesía de un grado superior de revelación: su misma naturaleza poética permite al receptor una implicación estética en el texto cuyas consecuencias son desconocidas para esa otra reflexión teórica. El referente del metapoema es su mismo acontecer textual, que, mostrándose en su *decir*, no desea comunicar o intervenir en el mundo, sino verbalizar la experiencia intrínseca a su propia enunciación lírica; de ahí que la escritura metapoética suponga, más que un mero valor compositivo en sí mismo, la asunción implícita de una crítica al lenguaje.

El cultivo de una poesía autorreferencial se ligó en la Modernidad a la crisis general del pensamiento occidental y pasó a ser una modalidad idónea para expresar el nuevo espíritu autocrítico de la misma³. Esta dimensión autocrítica origina un tipo de metadiscurso que permite dar una salida a la crisis de la poética romántica, y posibilita el ingreso de la lírica en la *modernité* (Friedrich, 1959; Marcel, 1983). La crisis del lenguaje propició una vuelta de la lírica moderna hacia sí, de modo que la reflexión acerca de lo poético se convirtió en objeto de su propia enunciación (Hamburger, 1992). Con este giro, la poesía parece obedecer al anuncio hegeliano de la *muerte del arte*, pero, contrariamente a su previsible final, funcionaría como renovadora solución a los clichés de la retórica romántica. Este repliegue del lenguaje del poema favorece su opacidad, ya que, al remitir solo a su naturaleza formal, el signo debilita su proyección extraverbal en beneficio de una autorreferencialidad. En la medida en que es representación de sí mismo, el lenguaje poético sufre un proceso de ensimismamiento que promueve su emancipación de la realidad empírica. Tras llegar incluso al vértigo de la página en blanco, la lírica redescubre y recobra su vigor con el desplazamiento de la reflexión poética al poema mismo: a partir de Mallarmé y de Rimbaud la poesía moderna será expresión de la brecha insalvable entre el sujeto y el mundo. A partir de aquí, el conocimiento crítico de la realidad mediante el lenguaje, que establece la *episteme* posmoderna, legitima al metapoema como recurso idóneo para reflexionar sobre el poema y su relación con el mundo, expansión gnoseológica en el texto que conlleva una revisión crítica de sus representaciones culturales.

Pese a las opiniones encontradas sobre la *función desenmascaradora* atribuida a la metapoesía, esta es, en la lírica española de los años setenta, una

³ Octavio Paz y Roland Barthes observan que este tipo de textos de temática autorreferencial se inicia en la Modernidad. Para Paz, la poética moderna se corresponde con este carácter autorreflexivo: «la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo» (1952: 233-234). Barthes vincula este desdoblamiento de la literatura con la crisis que la conciencia burguesa muestra en el siglo XIX (1973: 89).

tendencia reconocible que, dada su especificidad reflexiva, posibilita un asedio crítico a las convenciones retóricas y a la norma poética. Desestimados los principios estéticos rectores de autonomía y emancipación, la creación poética se muestra en la posmodernidad especialmente consciente de su inclusión simbólica en una esfera ideológica que afecta a la producción global. Si toda actividad artística expresa una ideología, que es remedo de su propio modelo de producción, la metapoésía posibilitará una orientación crítica en su misma expresión, pues su escritura refleja la lucha del lenguaje por mostrarse fuera de normas y códigos. En su caso, la metapoésía incide en la naturaleza discursiva de la propia poesía, pero también en el modelo ideológico de realidad a que remite, ya que, en sus propuestas textuales más radicales, lo metapoético intenta romper la codificación normativa del lenguaje que rige en las relaciones de la palabra con una exterioridad, para insistir en el hiato entre mundo y signo poético.

Frente a su moderna reivindicación de autonomía, lo metapoético supone en los autores del 68 reconocer que la mención o referencia de toda realidad limita con su estricta naturaleza verbal: de tal noción se desprende la incapacidad de la poesía para trascender los límites del lenguaje y representar fielmente lo que se halla fuera de él (Sánchez Torre, 1989: 24-29). Por tanto, la metapoésía no es sólo un discurso cuyo referente se centra en la propia sustancia de lo poético como realidad última, sino que su discurso también activa una crítica sobre el lenguaje, al intentar descubrir y cuestionar las estrategias sistematizadoras del mismo. En opinión de Lanz:

[e]l lenguaje de la metapoésía expresa su rebeldía contra el lenguaje instaurado por el poder, en una crítica de este semejante a la que lleva a cabo el culturalismo, pero esta crítica se realiza precisamente desde la misma experimentación del lenguaje, es decir, el metapoema cae en la paradoja de negar la capacidad expresiva del lenguaje desde el mismo lenguaje y, por lo tanto, negando el sistema que lo sustenta y afirma (2000: 434).

En definitiva, el planteamiento crítico de la relación entre lenguaje y realidad conlleva en el metapoema una negación del sistema en que todo lenguaje de poder se sustenta.

En el camino de su irrupción en la tradición contemporánea española, los poetas del 50 formularon ya un tipo de metapoésía cuyo signo cognoscitivo se ligaba al proceso de la escritura misma del poema. Observada una relación entre la concepción del poema como medio de conocimiento y la proliferación metapoética en su escritura, los autores del medio siglo iniciaron una crítica del lenguaje que resultará esencial para los poetas de la generación siguiente. Muchos textos de Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Ángel González o José Ángel Valente manifestaban una evidente introspección verbal ligada a sus vivencias temporales y existenciales. Para estos, si la experiencia del conocimiento estético procede de la propia escritura del poema, la reflexión metapoética que deriva de ella nunca puede ser pre-

via o hallarse codificada antes de que aquel exista. Según lo anterior, el texto poético vertebra una percepción de la realidad, material e histórica, cuyo conocimiento se realiza mediante un modo verbal insustituible. Esta orientación reflexiva del lenguaje asegura que el resultado cognoscitivo es inherente a la creación del poema, de modo que el material verbal de la composición es capaz de mostrar una experiencia excepcional e irrepetible.

Partiendo de esta dimensión cognoscitiva, la metapoésia en los autores del 68 fija su atención sobre el conflicto permanente que la escritura mantiene con la realidad, lo que agudiza una tensión (inérita hasta entonces) entre poesía y metapoésia, fruto de la mezcla de ambos extremos. Así, para Prieto de Paula:

[l]o metalingüístico concierne, pues, al objeto lingüístico en la medida en que éste ha visto alterarse su conexión con el mundo. La crisis de la que es testimonio la metapoésia parte de una relación biunívoca entre poesía y realidad, ahora modificada, y diseña otra relación entre poesía y metapoésia, también biunívoca aunque con tendencia a la fusión de ambos términos en el mismo objeto: el metapoema (1996, 227).

En la generación del 68, el texto metapoético manifiesta frecuentemente el choque entre un lenguaje poético y otro teórico dentro del proceso mismo de verbalización poética. La reflexión sobre la escritura poética se convierte así en la materia del poema, de modo que la manifestación de la relación entre sujeto y objeto poéticos establece una *experiencia de la complejidad* que emana de lo metapoético (Sánchez Torre, 1991: 130). El efecto estético es un ensimismamiento del signo poético, alejado cada vez más de la representación, y convertido en una forma tendente al silencio, como metáfora de la frustración que produce no poder alcanzar la plenitud del estatuto ontológico. Por cuanto el metapoema sitúa su contenido en los aspectos de su propia enunciación, es frecuente que el tema, la técnica y el comentario estén premeditadamente mezclados, de manera que autor implícito y lector real colaboran de diversas maneras en el texto. La construcción verbal de un texto abierto implica un tipo de recepción activa en la que resultan inválidos los hábitos tradicionales de lectura. En suma, el texto metapoético expresa una compleja experiencia del lenguaje que el poeta realiza sobre la propia escritura del poema: el texto resultante precisa de una descodificación que debe afrontarse con una exigente recepción cuya implicación del lector lo enriquece estéticamente⁴.

⁴ Un ejemplo, entre tantos otros, de lo que venimos comentando sería el poema «Arte poética» de Aníbal Núñez, que figura en su libro *Cuarzo* (1988): «Comenzar: las palabras deslicense. No hay nada / que decir. El sol dora utensilios y fauces. / No es culpable el escriba ni le exalta / gesta o devastación, ni la fortuna / derramó sobre él miel o ceguera. / Escribe al otro lado del exiguo gorjeo, / a mano. Busca en torno (fruta, lápices) tema / para seguir. Y sigue —sabe bien que no puede— / haciendo simulacro de afición y coherencia: / la escritura parece (paralela, enlazada) / algo. Un final perdido lo reclama / a medias. Fulge el broche de oro en su cerebro, / desplaza al sol extinto, / toma forma —el escriba cierra los ojos— de / (un moscardón contra el cristal) esquila. / Un rebaño invisible y su tañido

Asimismo, la dominante metapoética del 68 plantea una deconstrucción del lenguaje como indagación ontológica sobre sus limitaciones simbólicas que frustra, por falaz, cualquier tentativa de reconstrucción vital en el poema. Por ello, la metapoésía señala los extremos de esa distancia existente entre la palabra, la realidad y su representación (Ferrari, 1996: 143). La insistencia en la tensión generada por los códigos que integran el sustrato verbal del poema resalta la fractura entre lenguaje y mundo: el metapoema constata la desconfianza en su propia capacidad de representación; la única realidad que muestra es el poema mismo, puesto que su contenido es un modo *oblicuo* de referencia que no conduce a una exterioridad, sino a su simulacro⁵. Como proyección reflexiva de su propia naturaleza verbal, el metapoema desvela las condiciones de su condición como máscara o ficción (Lanz Rivera, 1990: 35). En suma, la metapoésía se propone como estrategia temática encaminada a resaltar un ideal de poesía que resulta insatisfactorio y frustrado: esta asumida pérdida de fe en la creación artística despierta inversamente un lúcido y crítico entusiasmo en la época del desengaño posmoderno.

3. LA INDETERMINACIÓN DEL SIGNIFICADO POÉTICO

Acabamos de ver que la metapoésía comporta una autorreflexión crítica sobre la forma y el contenido del propio poema. En ella, el resultado estético suele ir ligado a un efecto de vaguedad semántica procedente de privilegiar en su enunciado la plurisignificación del texto poético. Se favorece de este modo una indeterminación de los símbolos poéticos que, si configurada ya desde su escritura, se proyecta también a su recepción, según el grado de ambigüedad con que el texto dispone sus significados. A diferencia de la poética moderna, tendente a consignar significados estables, la indeterminación posmoderna proporciona a las estructuras semánticas del poema una imprevisibilidad que se convierte en una zona permanente de incertidumbre interpretativa, nunca agotada en las

escoge / entre símbolos varios del silencio; e invoca: / «Mi palabra no manche intervalos de ramas / y de plumas: no suene». Terminar el poema». Como puede observarse, tema, técnica y comentario aparecen aquí mezclados, incardinada incluso una irónica voz parentética que desmiente o matiza lo enunciado. La distancia consciente («sabe bien que no puede») del poeta entre la escritura («simulacro de afición y coherencia») y la realidad, como una entidad inapresable en la representación de las cosas, se confirma en este *deslizamiento* de las palabras que es el poema (Núñez, 2009: 347).

⁵ Según afirma Juan Ferrater, «en principio toda poesía es oblicua, toda poesía traspone los términos usados a un plano que podríamos llamar de ficción en contraposición al uso denotativo real del habla normal. Toda realidad representada en el poema ingresa en un orbe de significación donde los caracteres objetivos que la cosa pueda tener no importan como realidades, sino solo y en la medida en que valen para la unidad del sentido del poema. Esto significa que los términos usados no tienen una función denotativa real (actual o potencial), sino solo pretendida, fingida, y nunca cumplida en la realidad» (Cabo, 1999: 160-161).

múltiples recepciones del texto. Tal imprevisibilidad semántica estructura el texto en varios niveles de significación, de modo que la visión unitaria del poema se disgrega. El empleo de perspectivas diversas, de diferentes códigos que se mezclan en el cuerpo del poema, o de referencias al proceso mismo de la creación da como resultado unos textos decididamente abiertos. Esta circunstancia incide especialmente en la ambigua significación del poema, despierta la atención en el lector y refuerza una multiplicidad interpretativa que distingue al mensaje poético de otros. Para Umberto Eco:

[e]l mensaje ambiguo predispone para un número elevado de selecciones interpretativas. Cada significante se carga de nuevos significados, más o menos precisos, no a la vista del código, sino a la luz del idiolecto que organiza el contexto, y a la luz de otros significantes que reaccionan uno con otro, como para buscar el apoyo que el código violado ya no ofrece. De esta forma, la obra transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones, y sus propios significados en significantes de otros significados (1978: 167).

El dinamismo del código poético procede precisamente de la indeterminación del significado, elemento imprescindible de los textos posmodernos cuya ambivalencia rompe el carácter cerrado de los textos modernos. Es durante la segunda mitad del siglo XX cuando en la poesía española se produce un paulatino cambio en la concepción simbólica del poema: su noción como emblema de la realidad y de la experiencia humana entra en declive. Según Andrew P. Debicki:

[a] romper las convenciones y las líneas de demarcación tradicionales, según las cuales la ficción del arte yace separada de la realidad de la vida (y del lector), esta poesía nos invita a cuestionar los estilos y enfoques expresivos anteriores, y también las ideas previas acerca de la integridad del texto. De esta manera nos lleva a un mundo en el que los significados del poema tienden a perder su determinación, y en el que la lectura y la escritura comienzan a confundirse. Un mundo que muchos críticos teóricos, bajo perspectivas diferentes, han llamado postmoderno (1997: 231).

Esta poética basada en el principio de indeterminación moviliza una serie de recursos expresivos orientados a caracterizar el texto por su grado de incertidumbre semántica y a socavar la naturaleza referencial del signo. Esta facultad retórica conduce a un nuevo extrañamiento del lenguaje, que posibilita nuevas significaciones en el interior del texto, si bien éstas proceden de espacios del idioma no fijados.

La indeterminación es un concepto que procede del ámbito teórico de la fenomenología, aunque fue aplicado posteriormente en la Poética de la Recepción, disciplina que aborda la capacidad hermenéutica del receptor para interpretar los textos literarios. Durante los años treinta, R. Ingarden, precursor de los postulados de la Escuela de Constanza, consideró que la obra literaria es un objeto puramente intencional y heterónimo cuyo resultado depende de un

acto de conciencia que lo diferencia tanto de las objetividades reales como de las ideales (Pozuelo Yvancos, 1988: 110-113). En contraste con los objetos reales (u *objetivos*, en cuanto son universales, inequívocos y determinados), los representados en la obra literaria se exhiben como lugares de indeterminación. Según esto, la obra dejaría muchos elementos de su propia constitución ontológica en un estado potencial, debido a que es la suya una entidad funcional de *esquemas* cuyas zonas de indeterminación (o elementos latentes) resuelve el lector en su activa tarea de recepción. Si esta se realiza con una actitud positiva, el objeto artístico que la obra es se convierte en un objeto estético pleno. A partir de aquí, la lectura se concibe como una actividad cognitiva que lleva al lector a rellenar el hueco de las indeterminaciones con que tales objetos aparecen en el texto. La labor de la lectura resulta así fundamental, pues concreta el significado de las unidades de sus diferentes estratos: ella es el modo de objetivación sintetizante por la que cada receptor incorpora, en el rellenado de tales esquemas, sus valores subjetivos. Partiendo de tal propuesta, este modelo de concreción hermenéutica desarrollaría una aplicación histórica en otros autores, de modo que la subjetividad del lector dejaba de ser el ámbito donde se resolvía el problema de la interpretación, para adquirir ésta, a partir de entonces, naturaleza histórico-cultural.

El concepto fue retomado por W. Iser, cuyas aportaciones lo sitúan en el proceso de lectura como elemento central en la creación de significado de la obra y, también, de su interpretación (Iser, 1987: 9-10). Tras analizar el proceso de la lectura, Iser estudia la estructura comunicativa de la ficción y de sus asimetrías en relación con la comunicación ordinaria, y concluye que solo existe el camino del texto para el lector, ya que sus preguntas sólo pueden ser respondidas por las señales extraídas de él. Su concepto de *vacio* (o *hueco*) se vincularía al término de indeterminación usado por Ingarden, y vendría a ser una especie de trazado textual que necesita completarse con las presuposiciones del lector y con las discontinuidades del discurso.

Por lo que respecta a su consideración pragmática, la indeterminación es un fenómeno de plurisignificación inherente a los mensajes literarios, que activa la convención de «mayor significación» por la que se invita al lector, en virtud de una actitud de recepción motivadora, a llevar su interpretación al lugar de las potencialidades significativas (Schmidt, 1987: 194-212). En este sentido, la poética posmoderna asume que la significación del poema forma parte de un circuito que excede su creación textual y se resuelve en el ámbito pragmático, donde queda estipulado el carácter comunicativo excepcional de lo lírico. La configuración abierta del significado responde al uso de recursos que potencian una intervención interpretativa más libre, aunque la estructura compositiva del texto continúe regulando el orden de unos sentidos dispuestos a la cooperación del receptor (Eco, 1963). Si el poema establece en todos sus niveles una interpretación prevista en el proyecto compositivo, este activa a su vez la corriente alternativa de significados que compone su

estructura plurisignificativa. Esta apertura desborda el ámbito tradicional de la sugerencia y de las connotaciones para favorecer el carácter relacional imprevisible de unas significaciones abiertas, en consonancia con las características de una epistemología posmoderna. Con esta apertura, el signo poético hace problemática la forma convencional que rige toda percepción de la realidad e incide en la condición relativa del significado. La indeterminación emana, pues, de la convergencia en el poema de diversos mecanismos retóricos inmanentistas estudiados por la Retórica General Textual (tropología, *topoi* clásicos y modernos, ideologemas, etc.), pero también del conjunto de reglas y expectativas pragmáticas que confieren al género lírico, y a su recepción, un carácter dinámico, distinto del de otros modos de enunciación discursiva (Riffaterre, 1978).

Otra función específica de la lírica, añadida a su reflexión sobre el lenguaje como medio de representación, es la naturaleza controvertida del sujeto y de los deícticos (*shifters*), cuya pluralidad e imprecisión semántica caracterizan la situación comunicativa instaurada en la enunciación poética (Paz Gago, 1999: 99). Tales elementos muestran una experiencia del lenguaje en ausencia de mundo, de modo que la ficcionalidad inherente a la enunciación lírica se sustenta en unos índices subjetivos verbales conducentes a la indefinición de los significados del poema (Cuesta Abad, 1997: 126-127). En poesía, la palabra no tiende a crear solo su propio espacio de libertad, sino que su propensión al aislamiento formal conlleva también anular toda situación contextual real que pueda determinarla: tal circunstancia afecta ineludiblemente al estatuto ontológico de la referencia poética, cuyo carácter inespecífico aparecería situado en un lugar intermedio entre la realidad y la ficción. La poética posmoderna propiciaría así una diseminación de los sentidos del texto, al ser la indeterminación un fenómeno de plurivalencia que afecta, en distinto grado, al conjunto de los recursos expresivos en la producción del texto y al dinamismo de los elementos que intervienen en su descodificación. La radicalización del fenómeno polisémico en la posmodernidad actualiza la idea mallarmeana de que lo poético solo se determina en su abolición, hecho que confería una autonomía a lo lírico. En cambio, la poética posmoderna plantea el espacio de indeterminación textual no solo como ambigüedad, sino también como una posibilidad ilimitada de proyectar sobre la forma poética un conjunto indefinido de procesos hermenéuticos (Cuesta Abad, 1997: 98). La indeterminación daría lugar a una especie de *discontinuidad juguetona* que cuestiona el principio de unidad orgánica propio de la obra moderna (Hassan, 1984; 24-25). Aunque la desestabilización del significado no es exclusiva de la poética posmoderna, la indeterminación cobra en ella una función distintiva, lo que repercute en la negación radical de la obra literaria como absoluto ontológico portador por sí mismo de un significado perdurable.

La propiedad indeterminada de algunos textos líricos modernos ya sirvió para confrontar las poéticas simbolista y vanguardista: frente al valor inmutable de

los símbolos, su fragmentación vanguardista presentaba esta trascendencia como *juegos* de sentido (Perloff, 1981). El fenómeno de la plurisignificación adquiere en las Vanguardias una importancia que se acrecentará por las reflexiones conflictivas que instaura el arte en relación con la realidad y sus modos de representación simbólica. Vinculada a este progresivo abandono de los significados estables, «la indeterminación que surgiría de las poéticas y de la poesía de los años 1960 y 1970 tendría un efecto mucho más abarcador y un vínculo más claro con varios fenómenos culturales, y se ligaría más estrechamente al concepto de la postmodernidad», en palabras de Debicki (1997: 52).

La indeterminación resulta entonces de una aproximación a una realidad que desconfía de una representación lingüística sistemática (y unitaria) y que contribuye a la diversidad de sus interpretaciones. Esta hermenéutica necesita, pues, de una expectativa de *plurisignificación* que el poema genera en sí mismo. En oposición a la perdurabilidad del signo poético moderno, la poesía posmoderna plantea el acceso a la realidad desde una imprevisibilidad que emana de la misma construcción indeterminada del significado; de ahí que la capacidad de cuestionar el carácter logocéntrico del lenguaje aparezca en los textos poéticos ligada al proceso de relativización del significado: diversos poetas del 68 proponen un tipo de escritura basada en las múltiples sorpresas verbales del texto, a partir de discursos del *sinsentido* o de un significado imposible cuya intención sería reflejar la incomunicación como ideal poético. Y es que, en las propuestas textuales más radicales y arriesgadas (como ocurre en Leopoldo M. Panero, José-Miguel Ullán o Ignacio Prat), el significado y toda su galaxia de sentidos, más que estar depositados en las palabras de los textos, aparecen en una fluencia que parece escapar más allá de toda comprensión (Blesa, 1998: 135-158). Este tipo de poesía pretende transgredir el valor instrumental del signo lingüístico y confundir al lector y sumirlo en una experiencia de recepción desconcertante mediante un lenguaje que renuncia a significarse: el poema tiende a manifestar así cómo se deshace el sentido de las palabras que lo componen como texto. Y es que, en la poética posmoderna, el problema del significado no es sólo una cuestión estética sino también un asunto de calado epistemológico que se convierte en eje de la creación (Bertelloni, 1997).

Como elementos generadores de dispersión semántica, la ironía y la intertextualidad ofrecen en su uso una dispersión semántica de gran intensidad en la poética posmoderna. Ambos responden a la intención de los poetas del 68 de subvertir los significados artísticos de la tradición culta y de los *mass media*. Su uso parece responder a un tipo de (re)creación vinculado al sarcasmo de una época al final de las culturas, y también como una crítica de los modelos poéticos sobre los que se realiza su reescritura o reinterpretación cultural. El valor paródico de ambos procedimientos canaliza la descreencia del poeta posmoderno respecto a elementos de la tradición a los que ya desiste de defender o afirmar con el fervor del artista moderno. Cuestionada la capacidad del lenguaje para referir la realidad, la ironía y la intertextualidad son

mecanismos que reniegan de la originalidad, al resonar irónicamente en ellos el eco de las voces prestadas. Y, además, hilvanan el cañamazo expresivo de una poética posmoderna que conforma el poema como una polifonía de escrituras que remiten a otras, creándose así no solo una distancia insalvable entre autor y enunciador, sino también la ambigüedad de unos sentidos que el lector debe determinar.

Si tenemos en cuenta el relativismo que muestra esta generación ante los entusiasmos colectivos, la ironía sirve al poeta para marcar tanto la frialdad de la emoción personal como su parodia. Mediante la ironía, la poesía muestra una tendencia antisentimental y rechaza ser vehículo de su voz personal. La abrupta interrupción de la emotividad del poema asignada a la ironía tiene que ver más con la irrupción de una «ironía reveladora», afín a una práctica poética cognoscente de la realidad, que con una «ironía deformadora» que la menosprecia y la descoyunta grotescamente (Prieto de Paula, 1996: 112). El efecto irónico, humorístico y hasta sarcástico procedente de los intertextos es un lugar común en la poesía posmoderna española inseparable de una actitud de pesimismo y desesperanza artística (Bousoño, 1980: 313-317). Esta recurrencia a modelos de la tradición suscita una relectura crítica de la cultura anterior, ya establecida como realidad, y constituye, a su vez, un ejercicio de reescritura donde el lenguaje del poema remite a un sistema de significaciones previamente establecido. A través de su indeterminación, el diálogo con la historia del arte sirve a esta generación de estímulo para pervertir los sentidos de un tópico acomodado en la tradición. Este tipo de manipulación retórica tiende a desmitificar los *loci* que han abastecido el arte, y concita una desvinculación de los sentidos habituales atribuidos a estos emblemas, porque, en la recreación del tópico, quedan enfrentadas, disgregadas o deconstruidas significaciones habituales y concordadas culturalmente. Entonces no existe, para los poetas del 68, un tema que adquiera por sí mismo, por su contenido o implicación sentimental, un valor poético que justifique su condición artística; así que cualquier tema resulta susceptible de ser abordado por la escritura.

Debido al descrédito en la posmodernidad de la novedad y a la asunción de universales imaginativos, de temas y de géneros clásicos, la intertextualidad resulta imprescindible para afrontar una forma de escritura donde es su recreación personal lo que certifica su validez. Tanto la elección del motivo, en cuya reinterpretación particular sólo hallaría el poeta la posibilidad de ser original, como el uso de los elementos estilísticos que lo (dis)torsionan, constituyen la base de su creación poética. Con la renuncia a la búsqueda de nuevos temas, los poetas del 68 asumen un tipo de creación crítica donde la reescritura del motivo genera, en muchos casos, su cuestionamiento en relación con la ideología que el tópico representa culturalmente: así ocurre con el bucolismo renacentista, el épico ideal militar, las ruinas, etc. De un modo intencionado, la brusca polivalencia semántica confiere al viejo motivo elegido una reformulación artística que debe contar con la cooperación del re-

ceptor, puesto que en el poema se revisan irónicamente las convenciones que rigen sus planteamientos ideológicos previos y las expectativas de su lectura (Kermode, 1998: 91-112). Esta apropiación de los *koinoi topoi* tradicionales es significativa en la poética posmoderna, ya que su uso actualiza mecanismos críticos centrados en la relación entre la escritura y los modos ideológicos de representar la realidad⁶.

Precisamente el culturalismo dominante en muchos autores del 68 ofrece un modo esclarecedor de indeterminación poética, pues el uso de los intertextos cultos o de las citas explícitas en el poema incide en esa reinterpretación de las estampas culturales elegidas. El tema poético es extraído de la tradición y emerge explícitamente en forma de citas o de modulaciones estilísticas, cobrando importancia en su discurso poemático la polifonía textual con que la tradición lo ha tratado y su yuxtaposición fragmentaria. Se asiste a un diálogo intertextual de la literatura con la literatura misma según actitudes críticas que revisan la tradición y la inscripción ideológica de sus motivos. Los innumerables motivos literarios que componen el imaginario mítico se disponen en el poema para ser violentados, subvertidos o revitalizados, según la reinterpretación del tópico que hace el autor y por el resultado retórico-ideológico de su recreación. La reinterpretación de los emblemas culturales origina una indeterminación de sus significados convencionalmente aceptados. Esta capacidad no procede solo de la plurisignificación del poema, sino que surge de las múltiples posibilidades significativas que convoca su resonancia en su recepción. Así, el fenómeno de una intertextualidad (explícita o implícita) aparece en distintos niveles de significación y funciona, en su voluntad de diálogo con la tradición anterior, en un nuevo contexto textual donde el sentido original convive con otros contemporáneos.

Al recurso de la cita explícita o del intertexto implícito, se podrían añadir dos elementos extremos de intertextualidad en la posmodernidad: el palimpsesto y el

⁶ Esta visión es la que subyace en el primer poema de *Ocho elegías con pie en versos antiguos* (1972) de Antonio Martínez Sarrión: «A estas alturas nuestras, vida mía, / sólo se trata ya de correcciones: / Tálamo frío: Mudas ventanas: Violines enfundados. Sólo ya / de correcciones: Minucias: Dos centímetros más y el dobladillo / puede servir de cuerda estrangulante. *Autumn / Wind*. Anochece. Brutalmente / anochece (el alcohol de otoño viene muy rebajado). / Nunca tendré la fruta apetecida. No prendió / el vástago. El injerto / fue devorado por las hienas y el sucio podador estalló en carcajadas. / Ajustan / Desajustan (Minucias: Correcciones). Cortan despacio / el bosque. Talan ya en el vacío. Así, en pura mudez, / acabaran con los días incendiados / con las radiantes mañanas de nuestra juventud sin lugar para el tigre. / Allí quedó el retrato arqueado por las llamas. Estas son / unas ramas de abeto ya dispuestas / para “*the late late show*”». Aquí el discurso poético explicita el desajuste entre la estación otoñal y su tópica sensación de tristeza, pues al poeta solo le cabe hacer «correcciones» de lo ya dicho por otros; los recuerdos de un alegre pasado quedan en «pura mudez». La indeterminación del significado parece apuntar a un discurso elegíaco de la juventud ya perdida y la redundancia que implica (re)escribir ese sentimiento mediante unos esquemas culturalistas, que fueron seña de identidad generacional en muchos de estos poetas (Martínez Sarrión, 1981: 131).

pastiche. Se trata de modos enunciativos consustanciales al carácter radical en la construcción indeterminada de los textos poéticos. Concebidos desde la incertidumbre semántica que proporciona el ensamblaje de materiales dispersos en el interior del poema, éstos intentan contravenir la codificación tópica como una manera de enfrentarse a su instrumentalización convencional. No por casualidad la evolución de la poesía posmoderna tiende a reflejar el proceso de absolutización del lenguaje como una experiencia fundacional o primigenia. Y, aunque no sea más que un discurso entre otros, la poesía continúa buscando ser ese lugar del lenguaje instaurado como origen, expulsando de su seno toda virtualidad de representación o mimetización de otros lenguajes. En conclusión, los procedimientos de reescritura mencionados no sólo señalan el fracaso de la originalidad, sino que canalizan las conflictivas formulaciones posmodernas de la escritura y de la identidad del sujeto como nociones producidas en y por el lenguaje. O, en palabras de Paz Gago:

[a]rranca así la crisis del sujeto que llega a su culminación en el pensamiento postmoderno actual, y arranca precisamente en la reflexión sobre el discurso lírico [...] que deja de considerarse como expresión de la subjetividad para concebirse en términos de representación de la alteridad, del sujeto en tanto que alteridad (1999: 91-92).

4. LA *KENOFILIA* POÉTICA (O EL VACÍO ONTOLÓGICO DE LOS SIGNOS)

En estrecha relación con los motivos anteriores, la poesía posmoderna desarrolla una peculiar tendencia temática a expresar el vacío como (paradójico) origen de la palabra poética. Para la lírica del 68, el acto de escritura implica un acontecimiento de indagación, conocimiento y experiencia de lo poético mediante un proceso de esencialidad expresiva que encuentra en el silencio una metáfora «muerte» del signo. Las razones que explican esta dimensión de lo poético en esta generación tendrían que ver con esas «dudas ilustradas sobre la providencia», que dan paso a una inusual operación retórico-textual de «estabilización en el vacío» (Prieto de Paula, 1996: 120). Este particular modo de *kenofilia* expresiva produce un tipo de enunciación lírica que tiende a negar el lenguaje, ya que la escritura del texto se sustenta en una negación de la palabra y en un proceso de *des-significación*, como modos predilectos de adentrarse en la sustancia poética: más que atender a las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas de los elementos lingüísticos que lo componen, el poema incide en los huecos del signo, en aquello que el lenguaje no puede decir del mundo. El poema canaliza así un tipo de experiencia donde el advenimiento originario de lo poético conduce a un resultado inverso: revelar no tanto la representación de un objeto en ausencia, cuanto la paradójica presencia de su vacío referencial. Diferida del signo convencional, la palabra poética se convierte en la figuración de un eco que tiende a buscar la huella de su origen en su propia autorreferencialidad. A este respecto,

ya consideraba Paul de Man que la lírica, más que ser conciencia de algo ausente, constituye una «presencia de la nada, de un vacío al que incansablemente da nombre el lenguaje poético» (Cuesta Abad, 1997: 79). Si la convergencia de significante y significado en el signo convencional hace posible la representación del mundo, de la idea o del sujeto, esta misma relación supone, en la poesía posmoderna, una iluminación de su divergencia. Esta radical negación del lugar del lenguaje es acorde a su extrema experiencia de vacío ontológico y a su peculiar vivencia de la muerte (Agamben, 1999: 105-126).

En este sentido, la tendencia metapoética de los del 68, como voluntario ejercicio autocrítico de su primera etapa estilística, responde particularmente a esa retórica expresiva del vacío y a los modos de *decir nada*. Si el poema es signo de un hueco, la poesía es una conmemoración del silencio: se desconfía del orden metafísico de la palabra y se cuestiona la noción (burguesa) de discurso. Al hilo de aquella modernidad que fundaba su pensamiento lírico en la alteridad, la poesía posmoderna niega el propio lenguaje para desasirse de lo convencional y acceder a una esencialidad primigenia. No en vano, a principios de los años ochenta, la denominada «retórica del silencio» basaba su discurso en una experiencia de lenguaje procedente de lo indecible. Y no es casual que la tendencia a mostrar tal vacío sea un ideal subyacente a la experiencia artística posmoderna. El resultado de esta indagación es una conmovedora experiencia nihilista del lenguaje en relación con el mundo: el silencio o el blanco de la página aparecen como ámbitos poéticos donde marcar la distancia insalvable entre la experiencia de vida y la imposibilidad de su representación en el poema.

En efecto, a la primera etapa lírica del 68, caracterizada como un tipo de poesía cuya representación se torna simulacro de realidad, sucede una segunda donde la escritura del poema se repliega sobre sí misma para ser cada vez más renuente a los efectos de una transitividad referencial. Así, de una poesía basada en ampliaciones verbales, se pasa a otra cuyo discurso tiende a una condensación extrema, «área de máxima tensión del lenguaje, que es la zona en cierto modo pre-verbal o supra-verbal, el área de lo no dicho y quizá no decible» (Provencio, 1988: 121). No obstante, ambas tendencias, en apariencia diferentes y opuestas, mantienen una misma experiencia de vacío subyacente a lo poético, si bien ésta se desarrolla según estilos distintos: mientras el culturalismo y el irracionalismo exhiben una ornamentación verbal que trata de maquillar con las palabras el vacío del lenguaje, la «retórica del silencio» asumirá el vacío como ideal estético. Una vez cumplida y agotada la exuberancia culturalista de la primera época, los autores del 68 se deslizan hacia una lírica cuya creación es también una labor sistemática de interrogación que constata la inanidad del lenguaje. La evidente ruptura entre poema y realidad, así como la incapacidad de la palabra para referirla aparecen como nociones estéticas que postulan una huida por los resquicios del lenguaje, experiencia de lenguaje cuya plenitud en el vacío descubre sus insuficiencias.

Esta insistencia en el vacío de las representaciones, en su naturaleza de simulacro, desmitifica la noción de *centro* para el lenguaje: la poesía posmoderna erige esta ausencia de mundo en el punto de partida de un discurso lírico que ha de dotarse de una plenitud semántica nacida de la indeterminación e, incluso, de la vaciedad del sentido mismo⁷.

Según Prieto de Paula, el acceso poético por esta vía de ausencia sería consecuencia de una marcada conducta estética que acaba afectando a las relaciones que el poeta establece entre arte y vida (1996: 103-130). Se trata de actitudes ante el arte que encuentran en la *kenofilia* expresiva un medio de expresión adecuado. La considerada «reserva sentimental» de los autores del 68 ofrece una distancia entre la persona-poeta y el sujeto poemático que suele manifestarse en el texto como una zona de indeterminación que apunta al vacío. Aunque esta distancia no suele adoptar una formulación retórica fija, la compleja conexión entre autor y yo poemático se caracteriza mayoritariamente por una radical falta de asentimiento, observable incluso cuando el poema simula su coincidencia: este antisentimentalismo corta cualquier contagio de emotividad. La inmediatez sentimental resulta del todo imposible ante la inserción de elementos antipoéticos en el tema o en el mensaje, las interrupciones humorísticas o metapoéticas, que actúan de freno o de tamiz irónico, pues «entre poeta y motivo del poema se interpone un sistema de filtros que hace decrecer su vinculación afectiva» (Prieto de Paula, 1996; 107-108). Con ello, deja de creerse en la correspondencia entre una verdad vital y otra poética surgida del mero trasvase referencial, ya sea éste biográfico o ideológico. Y es que, llevados por una desesperanza cognoscitiva, estos autores ven en la ficción poética un modo de deshacer, cuando no de negar, la identidad del emisor con el sujeto poemático a través de múltiples recursos de diseminación (o fragmentación) de la voz lírica (Ferrari, 1994). El artificio literario articula un distanciamiento que, aun produciendo algún efecto de empatía, reconoce siempre su naturaleza fingida. Su plasmación en el poema retoma las complejidades de una enunciación lírica cuyo estatuto ontológico remite a la condición textual del sujeto y nunca a su relación directa con el mundo o los sentimientos.

Paz Gago ha señalado que teorizar sobre la fuente de la enunciación lírica es un tema especialmente controvertido en relación con el género poético, por cuanto esta instancia constituye en él una inespecificidad, pues es, en sí misma, un elemento de indeterminación. Desentrañar tal problemática resulta incluso más conflictivo en la poesía contemporánea, puesto que, en ella, se

⁷ El poema «Sentidos del sol», de Andrés Sánchez Robayna, de su poemario *Clima* (1978) incide en este carácter indecible del lenguaje: «En el silencio / brotes / de claridad / se dilapidan // Crujen los ramajes / inciertos / Mediodía / abierto hacia el no ser // Te miro / ahora / aquí / bajo la lentitud de este / clima / de inexistencia // Existimos / sobre el clamo desierto // La lentitud del aire / llama / a pájaros silentes // Somos / un único rumor / de pasos / y de miradas // Agosto / llama al sol sobre estos / médanos // Claman ahora / en su vacío los golpes / de la luz / alrededor de un espacio de nada» (Jongh Rossel, 1982: 163-164).

asume intencionalmente la ficcionalización de la fuente enunciativa, su desdoblamiento o su disgregación según modelos dialógicos o monológicos (1999: 99-100). En la poesía sesentayochista, lo común es la aparición de un *yo* retórico cuya presencia abre un controvertido eje de enunciación, acorde con una conciencia del estatuto ficcional de la lírica (Combe, 1999: 127-153). La caracterización retórica del sujeto, su concepción como producto del lenguaje, pone en evidencia el problema tradicional de su unidad, pero también el de su identidad en el proceso de ficcionalización subjetiva. Lejos de expresarse como un sujeto constituido, este siempre se crea y se renueva en el espacio del poema, fuera del cual deja de existir: en tal sentido, «el sujeto lírico no existe, sólo se crea» (1999: 153). Así, la superposición del plano artístico sobre el plano real se dispone fragmentariamente mediante máscaras obtenidas a partir de correlatos históricos o escenificaciones teatralizadas que marcan una distancia entre el texto, el poeta y el mundo. La poética posmoderna explota esta dificultad de definir la lírica desde su fuente enunciativa, en virtud tanto de su considerable variabilidad histórica como de la inespecificidad del *yo* enunciador: el poema abre un espacio enunciativo caracterizado por la difusión del origen de un discurso que verbalmente emerge de la nada o se presenta autosuficiente y autorreferencial (Pozuelo Yvancos, 1999: 54-55).

Ya hemos señalado que la metapoesía genera una reflexión sobre la incapacidad del lenguaje para reproducir la realidad y las experiencias vitales. La poesía posmoderna hace explícita esta temática de la ruptura con lo representado a partir del vacío de la palabra. El poema no sólo resulta un modo trunco de referirse al mundo, sino que, como expresión de una ausencia del objeto, la voz misma del poema sólo podrá determinarse en una naturaleza verbal que remite al vacío de su referencia. En palabras de Laura Scarano, «inscrito en una línea estética de corte posmoderno, el arte sólo puede predicar una ausencia; la creación del poema significa la destrucción de la realidad que le dio origen» (1991: 324). La insistencia en esta negación conlleva un renovado desgaste de la noción moderna de sujeto y de los rasgos ideales de su perdurabilidad en la creación. La experiencia individual que el poema parece transmitir no refleja más que una ficción de la que el sujeto también forma parte: cuestionada la voz (personal) del sujeto en los estratos de lenguaje que componen el poema, este termina siendo una expresión de la vacuidad y del carácter esquizofrénico de un sujeto, tras el que resuenan otras voces (Cañas, 1989: 52-53). Si el rechazo a ostentar el *yo* era ya parte del proceso de su relativización en los autores del medio siglo, el recato a presentarlo directamente evidencia, en los del 68, que la relación del poeta con el texto es reflejo de esa otra brecha insalvable entre identidad y discurso (Stierle, 1999: 203-268). En definitiva, la poética posmoderna, en cuanto implica una reflexión formal sobre la naturaleza del artificio poético, sitúa como eje de su elaboración la erradicación de una identidad poética mediante una «autoficción del *yo*» (Lanz Rivera, 2000: 573).

De igual modo, el «existencialismo negativo» asignado a esta generación se corresponde con actitudes derivadas de su nihilismo cognoscitivo, actualiza los postulados vitales del desengaño barroco y del escepticismo crítico acerca de la razón, y propone de conductas que extraen del desasimiento una renovadora lección estética: el fervor o la afirmación vital que incita a la composición del poema termina siendo una reflexión sobre el vacío que subyace a la propia existencia (Prieto de Paula, 1996: 119). El poema se convierte en un espacio textual cuyo lenguaje asume el fracaso de cualquier mediación simbólica ante la vida. Tal resultado refleja la descreencia en los vínculos entre el mundo y las palabras: esta falta de convicción desmarca a estos autores de aquellas utopías de salvación que habían definido la poesía en momentos anteriores. Tal insistencia en los límites del lenguaje implica saber que la aprehensión lingüística del mundo se realiza por medio de lo que solo este es capaz de mostrar de él, de modo que las palabras favorecen la comprensión de aquello para lo que solo el lenguaje dispone de nombre. Se produce así una paradoja entre la necesidad que el poeta tiene de nombrar (o fundar) el mundo y la imposibilidad de poder hacerlo fuera del lenguaje.

La certeza de esta ruptura irreconciliable con la exterioridad del mundo confiere al poema una extrema conciencia de vacío. En su conjunto, la poesía del 68 elabora un proceso de despojamiento retórico que conduce a un cuestionamiento de la referencia y, de manera paralela, señala un lugar «en que la deixis apunta a la nada como realidad incommovible» (1996: 124). Esta imposibilidad de acceder desde las palabras a la realidad concita un rechazo de los valores lógicos e instrumentales del lenguaje y propone una retracción al origen de la materia poética: el poema no señala al mundo, sino que resulta de un intenso proceso de búsqueda que tiende a identificarse con su única naturaleza verbal (Jiménez, 1985: 17). La escritura del poema recorre un rastro cuya representación simbólica más frecuente (circular o laberíntica) confiere una apariencia de salida falsa al mundo, ya que lo único que expresa es su inaccesibilidad.

Para Juan J. Lanz, esta orientación de la lírica constituye la evolución del culturalismo e irracionalismo iniciales de la generación, para llegar a una lírica fragmentaria cuyo acceso a lo real contradice la totalidad (ideal) del sistema. En ella el poeta prescinde de toda apoyatura anecdótica, elimina elementos superfluos y su escritura tiende al silencio, de modo que la palabra se propone como único sustento de realidad (2000: 589-590). Incluso los poetas ideológicamente más cercanos al realismo, cuyas obras proponían una alternativa lírica a las formulaciones esteticistas de los novísimos, cultivan una poesía *dialéctica* cuya adecuación entre la realidad circundante y el lenguaje poético asume una depuración expresiva acorde a lo fragmentario; aquí, la contención y el afán de precisión trasladan a la composición un orden cerrado que supera el discurso del realismo tradicional.

En definitiva, la evolución generalizada del 68 durante la década de los setenta advierte que el objeto poético apenas encuentra representación en un len-

guaje que no se oriente al silencio (Sepúlveda-Pulvirenti, 1990; Blesa, 1998). En este nuevo contexto estético, lo que tiende a reflejar el discurso del poema es una experiencia lingüística cuyo referente se identifica con el vacío; que el signo lingüístico no signifique nada exterior a sí mismo implica proponer una poética que apunta obsesivamente a su negación ontológica. Si desde Mallarmé la poesía intentaba conseguir el estatuto ontológico del objeto natural, en la poética posmoderna la realización de este anhelo solo puede manifestar su imposibilidad, pues la palabra representa el vacío del objeto, ausencia opuesta a la plenitud física del mundo que no necesita de los signos para significar.

5. RESEMANTIZACIÓN DEL TÓPICO *MUERTE* COMO ESCRITURA

Ligado estrechamente al anterior recurso temático, la poética posmoderna española desarrolla otro no menos insistente: la resemantización del tópico de la *muerte*, como modo metapoético de referirse a la incapacidad del signo (y a su escritura) para ser vida: letra muerta que sólo expresa la caducidad de quien escribe. La reescritura de este motivo clásico y universal viene a expresar la naturaleza (artificial) del símbolo, signo carente de vida que sólo expresa la finitud humana (Baudrillard, 1980). Así, al vasto conjunto de significados que este tópico ha ofrecido a lo largo de la tradición literaria, se añade en la posmodernidad un sentido *desvitalizado* de lo poético. Podríamos decir que la escritura poética, con la intención o no de perdurar, es un acto que plasma la *muerte* metonímica del sujeto que escribe: si las palabras tienen el vacío como referente, el poema refleja la experiencia de finitud del sujeto (Jiménez, 1972: 375-389). Este nuevo sentido del tópico se actualiza en esa barroca *lección de la nada* que obtura, en la posmodernidad, la redención, consolación o salvación como finalidades atribuidas al arte. La noción de escritura como *muerte* expresa el deseo contemporáneo de permanencia del artista en la obra, pero de un modo en que éste aparece como reclamo inútil y fracasado de antemano. La muerte, aplicada al símbolo, advierte no sólo de la ficción simulada (yerta, por tanto) del mundo que lleva a cabo la escritura, sino también de la índole relativa de sus significados.

Queda invertido irónicamente el tópico horaciano que, ya desde la Antigüedad, consideraba la poesía como un monumento *aere perennius*, más duradero que el bronce, que resguarda la memoria del autor contra los embates del tiempo; más bien, el poema es fingimiento de vida: su recuerdo es una experiencia que necesita del lenguaje y su escritura no elude la reflexión sobre su condición ficcional. Esta desolada afirmación del vacío de la palabra en relación con la vida se abastece en la poética posmoderna de elementos de la tradición: la *vanitas* clásica o el *tædium vitæ* modernista reflejan esa radical toma de conciencia ante una escritura encargada de trazar inútilmente signos que sólo significan *muerte*. Este desasimiento poético revela al poeta la

verdad de las cosas y de su existencia, instancia oculta al simple conocimiento discursivo e instrumental de las palabras. Esta resemantización del tópico conlleva una desposesión radical del lenguaje mediante la que el poeta obtiene una renovada experiencia del mundo y su materia (Mas, 1986: 53-63).

A las conocidas significaciones elegíacas o hedonistas del tópico, que conviven, desde la antigüedad clásica, a lo largo de la cultura medieval, renacentista y barroca, hasta cristalizar en temas y géneros dependientes del mismo (*memento mori*, *carpe diem*, *meditatio mortis*, *ubi sunt*, las ruinas, la elegía, el panegírico), núcleos temáticos sustentados en una reflexión acerca de la existencia humana que no pueden disociarse de su propia cosmovisión religiosa y cultural⁸, sucede una evolución importante del tópico tras la impronta romántica; esta ocurre a partir de la lectura que Schiller realiza de la máxima latina *Et in Arcadia ego*, compendio de una larga elaboración que va de los clásicos Polibio, Ovidio y Virgilio al renacentista Sannazzaro. El nuevo significado del motivo incorpora a sus sentidos tradicionales una variante estética que lo sitúa plenamente ante su comprensión moderna; esto es, lo hace asomar a la dimensión irónica de la experiencia de finitud del sujeto romántico. Precisamente la temporalidad que desea abolir el arte colma de contenidos elegíacos a la poesía romántica, «pues la experiencia temporal es el contenido de la conciencia poética que toma forma en la elegía bajo el aspecto de una *resignación*» (Cuesta Abad, 1997: 55). Esta resignación schilleriana representa una especie de «ironía elegíaca» donde la expresión denota lo temporal, pero connota la negación de la temporalidad.

Frente a sus formulaciones clásicas, la poesía romántica afronta la constatación de la muerte mediante una reiteración enclaustrada de los contenidos subjetivos, cuyo valor simbólico se basa en pulsiones negativas que reflejan el afán del sujeto por resguardarse de la temporalidad. A partir de aquí, el tópico pasaría a ser expresado mediante las «figuras de la ausencia» que tienen como objeto *hacer presente* lo ausente ante el lector. Según Paul de Man, al intentar liberar al sujeto de lo contingente y material, la escritura origina

⁸ De modo forzosamente esquemático, el tópico presenta en sus raíces medievales una primera vertiente procedente de la *vanitas* del Eclesiastés, mediada por la patristica, que refleja la labilidad del mundo introducida por Boecio (s. V) en *De consolacione philosophiae*. A mediados del siglo XII, el poema latino del monje Bernardo de Morlay consigna uno de sus tópicos más extendidos por Europa: la interrogación latina del *ubi sunt*, y, partiendo de ella, Inocencio III establecía el tópico *menosprecio del mundo* en su *De contemptu mundi* (s. XIII), núcleo de la predicación religiosa que declaraba al mundo enemigo del alma y concebía la muerte como liberadora para la verdadera vida. Estos motivos son observables en la literatura castellana desde la Edad Media al Barroco. Respecto a una segunda vertiente, la consolidación de la burguesía y el establecimiento de un mundo más cómodo, como fuente de placer que satisface los instintos del hombre, promueve en la cultura de los siglos XIV y XV una protesta contra la muerte, convertida en personaje funesto y truculento. De salvadora a verdugo: ése es el sentido de la recriminación del «planto» del Arcipreste de Hita o del que Fernando de Rojas pone en boca de Pleberio.

una perpetua huida hacia la alteridad, solución moderna a la desaparición física del sujeto (1984: 13-14). La poesía romántica promovía así una expresión de trascendencia vacía, sobre cuyas coordenadas avanzará la metapoésía moderna. De este modo, la historia de las formas artísticas sería una historia de la conciencia de la temporalidad humana que culmina en la autoconciencia moderna de la muerte como significado central de todo símbolo poético.

Sobre la base estética romántica, la progresión semántica del tópico adquiere un impulso renovador en el Simbolismo, al verse el sujeto impelido a una retracción que desea su neutralización en el devenir inexorable del tiempo. La poesía de Baudelaire enmarca el motivo de la muerte en un lugar diferente a la naturaleza (paisaje) romántica: la Arcadía romántica se transforma en el paisaje urbano parisino. La «torre de marfil» es donde el poeta se recluye y automargina del mundo: el resultado ofrece una subjetividad omnicomprendiva, autosuficiente y aparentemente ucrónica. Frente al panteísmo romántico, las imágenes del poeta francés son una adaptación moderna del lenguaje anagógico profanado aquí por un novedoso contexto de refugio doméstico, en el que queda expresado el ideal del aislamiento de un sujeto que, instalado en la eternidad, sueña con detener el tiempo⁹. En la poética simbolista, el paisaje representa una vivencia intensa del presentimiento de la muerte, al que habría de unirse una revelación metafísica de la existencia humana, que alcanza su correlato en el lenguaje. Precisamente la persecución del ideal de eternidad en la belleza, y el resultado intuido de su fracaso, influirán en la estética decadente del Modernismo hispánico. Como se sabe, en Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, la significación del tópico se vincularía a una revelación de belleza, en cuya experiencia efímera reside la vivencia de lo trascendente. Se trata de una honda proyección subjetiva y espiritual, supremacía interior del poeta asociada a una proyección anímica y estética de melancolía, tristeza o solipsismo, y opuesta a la vulgaridad del mundo exterior. El poeta simbolista experimenta una sensación mortecina en consonancia con sus emociones internas, de modo que una variante del motivo, el de la «ciudad muerta», habría de constituir un símbolo de irradiación espiritual nacida del desarraigo vital del artista. En estos poetas, el tópico de la muerte articula una indagación metafísica de la existencia y de su temporalidad, cuyos símbolos remiten a la perdurabilidad.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, la asunción de la crisis del lenguaje en la poesía comporta una progresiva desmitificación de las convenciones literarias y una desintegración del sujeto en la creación literaria. Reconocida la fractura entre palabra y mundo, la poesía comienza a cuestionar la natura-

⁹ En el poema de Baudelaire «Paysage», puede leerse: «Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde; / Les tuyaux, les clochers. Ces mâts de la cité, / Et les grands ciels qui fint rêver d'éternité» [«El mentón en las manos, desde mi alta buhardilla, / Observaré el taller que canta y que platica; / Chimeneas y torres, esos mástiles cívicos, / Y los cielos que invitan a soñar con lo eterno» (Baudelaire, 1985; 179, vv. 5-10, traducción de Manuel Neila).

leza perdurable del símbolo y sus signos de permanencia. Si el lenguaje manifiesta en la posmodernidad una representación discontinua de la realidad, el símbolo acoge un tipo de conocimiento inestable, al no poder configurar adecuadamente lo externo: el medio protector del lenguaje es un ámbito precario compuesto de signos cuyo valor resulta provisional y donde el sujeto no puede edificar su consistencia. El tópico de la muerte servirá para canalizar este vacío ontológico para la escritura, en los términos de una no-significación. La poética posmoderna reflejaría esta experiencia nihilista de la escritura, ya que

[e]l paralelismo entre la conciencia de la palabra poética y la experiencia existencial de la muerte entreabre el cálculo posible sobre el espacio del significado esencial. El sentimiento de la muerte, intuición infranqueable desde la existencia, encierra el mismo mecanismo paradójico que el significado poético, entrevisto sólo desde la densidad de las significaciones objetivas del lenguaje (García Berrio, 1994: 281).

Maurice Blanchot identificó la escritura del poema con una experiencia de muerte que el poeta acomete mediante un sistema que apunta a lo inasequible y exterior a sí mismo: el destino del poema sería quebrar el cerco de la identidad y entregarse a la pasión de lo distinto, lo diferente, del otro absoluto. Esta entrega a la alteridad implica el emplazamiento de un *afuera* como exclusión necesaria del poder del texto, cuya conciencia es expresada en los términos negativos del *vacío*, como horror y como muerte. Si la poética posmoderna confiere a la creación la posibilidad de una experiencia de alteridad en el lenguaje que sólo puede darse como negación, la resemantización de este tópico se aplicará a liberar la palabra poética del código, al querer situar su sentido al margen de la convención. Se expresan así desde el interior del poema las trampas de un lenguaje hecho, la falacia de las representaciones o la incapacidad del símbolo para adquirir la consistencia de su referente. En suma, el significado del tópico vendría a significar este límite de la palabra poética.

Como ejemplos significativos de esta novedosa orientación del tópico tenemos la poesía de Gil de Biedma y de José Ángel Valente, cuyos poemas atienden a la finitud del sujeto en el proceso de la escritura. En Gil de Biedma, la apariencia teatral de la disolución del sujeto (su *muerte*) a partir de una elaboración escenográfica del lenguaje conlleva la destrucción del propio objeto «poesía»¹⁰. De igual modo, Valente hace de la muerte un núcleo señalado de su poesía: la inclusión del tema en sus primeras obras se relaciona con la incertidumbre de la condición humana que, como realidad física o moral

¹⁰ Las composiciones «No volveré a ser joven» y «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» son paradigmáticas de lo que decimos. Así, en la primera podemos leer: «Dejar huella quería / y marcharme entre aplausos / —envejecer, morir, eran tan solo / las dimensiones del teatro. // Pero ha pasado el tiempo / y la verdad desagradable asoma: / envejecer, morir, / es el único argumento de la obra» (Gil de Biedma, 1992: 152). En la segunda: «El jardín y la casa cercana / donde pían los pájaros en las enredaderas, / una tarde de agosto, cuando va a oscurecer / y se tiene aún el libro en la mano, / eran, me acuerdo, símbolo tuyo de la muerte» (1992: 155).

del individuo, adquiere un valor de oposición a la vida. Pero más allá de este sentido, la muerte se identifica con el acto mismo de la escritura, entendido como un proceso irreversible asumido por un autor creador. Así, mientras el tópico apela en una primera instancia al sacrificio ritual del sujeto a través del cual éste retorna al origen (acto compensador en que la muerte simbólica restaura el desorden creado por la muerte real), en una segunda resulta como negación de un sistema poético considerado amenazante¹¹.

Ahondando en la configuración del tópico que realizan algunos poetas del medio siglo, los autores del 68 terminan por aplicarlo a esa peculiar experiencia de lenguaje que conduce al vacío de la referencia y de la representación simbólica. La mayoría de estos poetas actualizan en sus textos el sentido romántico de una *muerte en vida de la obra*, porque en ellos esta manifestación de la muerte se asocia al fracaso del discurso para hablar del mundo y de la propia memoria, pues la representación poética sólo refleja la opacidad de la palabra. Un caso señalado de lo que decimos lo constituye la poesía de Pere Gimferrer, quien concibe el poema como un ámbito para indagar acerca de las complejas relaciones entre la realidad y sus conflictivas transformaciones en arte. En este autor, la intertextualidad del cine o de la propia literatura es imprescindible en la formación de una perspectiva fragmentaria para abarcar una realidad múltiple. En *La muerte en Beverly Hills* (1967), extenso poema ordenado en ocho partes, el poeta catalán utiliza una mezcolanza de imágenes extraídas de ámbitos diversos: del culturalismo a la naturaleza, de la mítica *pop* a escenas famosas de películas. Todo ello forma un cúmulo de impresiones desordenadas incapaces de ser discriminadas de aquellas otras precedentes de la realidad: la evocación del tópico mediante emblemáticos episodios cinematográficos y la identificación personal con la muerte del héroe, logran conectar de una manera ambigua la vida y el arte¹².

¹¹ En su primer libro, *A modo de esperanza*, los poemas «Serán ceniza», «Consiento» o «El corazón» establecen este tópico con un sentido de muerte ritual simbólica; pero en «Hoy igual a nunca», «Aniversario» o «Carta incompleta» aparece el acto negador del discurso poético. Ya en títulos posteriores, el poeta inserta el tópico dentro del conjunto simbólico que aglutina erotismo, sacrificio, poesía y amor como una particular forma de violencia indagadora. Así, en el último poema de *Treinta y siete fragmentos* (1971), el XXXVII, hallamos: «Supo, / después de mucho tiempo en la espera metódica / de quien aguarda un día / el seco golpe del azar, / que solo en su omisión o en su vacío / el último fragmento llegaría a existir» (Valente, 1980: 399).

¹² En el fragmento II leemos: «Ya conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo hechicero / de tu cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de nymphette, / esos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el / codo, el encaje en los pechos, / esta espalda que vibra y palpita como una columna de mercurio. / Cuando amanezca me encontrarán muerto y llamarán a Charlie Chan. [...]». O, en el fragmento VIII: «Las oficinas de los aeropuertos, con sus luces de clínica. / El paraíso, los labios pintados, las uñas pintadas, la sonrisa, las rubias platino, los escotes, el mar verde y oscuro. / Una espada en la helada tiniebla, un jazmín detenido en el tiempo. / Así llega, como un áncora descendiendo entre luminosos arrecifes, / la muerte» (Gimferrer, 1988: 101-115).

Del mismo modo, este tópico articula en la poesía de Guillermo Carnero el sentido de una escritura que trata irónicamente la perdurabilidad del arte frente a la vida. *Dibujo de la muerte* (1967) situaría como núcleo del libro no sólo este conflicto entre el arte y su incapacidad para eternizar su experiencia en el lenguaje, sino la consideración misma del arte como una expresión lograda del destino humano. El poema «Ávila» confiere, en un juego irónico, valor redentor a los símbolos culturalistas que recorren el poema en oposición a la certeza de la muerte, pero los versos acaban por señalar su fracaso en su tarea de conceder perdurabilidad¹³. El poema desarrolla dos perspectivas contradictorias de la obra de arte: si, de un lado, la perfección del objeto artístico lo eleva por encima de la vida, de su carácter caduco y temporal, de otro, su misma contemplación revela su insuficiencia para asegurar perennidad. Por tanto, su apariencia bella es solo un emblema que recuerda la finitud del hombre: de su contemplación se desprende una imperturbable consciencia de estar ante un espejo que refleja la muerte. Este poema marcaría la pauta temática del libro, al mostrar un conflicto existente entre la belleza perdurable del arte y la decadencia humana: un conflicto, dígase, que parece no resolverse a favor de una solución esteticista, y cuya indeterminación no privilegia ninguno de tales extremos significativos. También el poema «Jardín inglés», de *El sueño de Escipión* (1971), insiste en esta resemantización del tópico vinculada a la reflexión sobre la escritura, ya que los múltiples motivos de lo yerto conviven con la precisión del artificio poético erigido en un ámbito frustrado que intenta preservar de la caducidad humana. En definitiva, el arte es una ficción que no resuelve el problema de la existencia, y la poesía constituye una expresión duradera, pero irreal, de la vida, debido a la insuficiencia de la palabra para reflejarla.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agamben, Giorgio (1999). «El lenguaje y la muerte. Séptima jornada», en Fernando Cabo (ed.), *Teorías de la lírica*. Madrid: Arco-Libros, pp. 105-126.
- Barthes, Roland (1973). «¿Qué es la literatura?», *Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudelaire, Charles (1985). *Las flores del mal*, Madrid: Círculo de Lectores.
- Baudrillard, Jean (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Venezuela: Monte Ávila.
- Bertelloni, M. T. (1997). *Epistemología de la creación poética*. Madrid: Parteluz.
- Blesa, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Tropelías.
- Blesa, Túa (1998). «Confusa turba de discursos mudos», en Fernando Cabo y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi, pp. 135-158.

¹³ «[P]ero yo sé que nada hay de ti entre tus libros, / en tus palabras, nada puede saberse, nada / puedes mostrar [...] / Por eso, entre el inmenso latido de la noche, / elevado entre un rumor de vides húmedas, es triste / no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil / recuerdo tibio, para aquí, en la noche, / imaginar que algún día podremos / inventarnos, que al fin hemos vivido»; (Carnero, 1998: 97-100).

- Bousoño, Carlos (1980). «Risa y razón en Guillermo Carnero», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 8. *Época contemporánea, 1939-1980*. Barcelona: Crítica, pp. 313-317.
- Cabo, Fernando (ed. 1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco-Libros.
- Cañas, Dionisio (1989). «El sujeto poético postmoderno», *Ínsula*, 512-513, pp. 52-53.
- Carnero, Guillermo (1998). *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Ignacio J. López (ed.). Madrid: Cátedra.
- Combe, Dominique. «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Fernando Cabo (ed.), *Teorías de la lírica*. Madrid: Arco-Libros, pp. 127-153.
- Cuesta Abad, José Manuel (1997). *Las formas del sentido. Estudios de poética y hermenéutica*. Madrid: UAM.
- Debicki, Andrew P. (1987). *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- Debicki, Andrew P. (1989). «La poesía postmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte», *Ínsula*, 505, pp. 15-16.
- Debicki, Andrew P. (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la Modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos.
- De Man, Paul (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia UP.
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Eco, Humberto (1978). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona: Lumen.
- Eco, Humberto (1963). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.
- Ferrari, Marta (1996). «Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero», en Laura Scarano et al. (eds.), *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 141-148.
- Ferrari, Marta, et al. (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- Ferrater, Juan (1999). «Lingüística y poética», en Fernando Cabo (ed.), *Teorías de la lírica*. Madrid: Arco-Libros, pp. 155-173.
- Friedrich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra (2ª ed. ampliada).
- Gil de Biedma, Jaime (1992). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- Gimferrer, Pere (1988). *Poemas 1962-1969*. Madrid: Visor.
- Hamburger, Michael (1992). *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna: de Baudelaire a los años sesenta*. México: FCE.
- Hassan, Ihab (1984). *Paracriticisms*. Urbana: University of Illinois.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Jiménez, José Olivio (1972). «Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero», en *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid: Ínsula, pp. 375-389.
- Jiménez, José Olivio (1985). «Identidad y palabra secreta: la poesía de Marcos Ricardo Barnatán», *Ínsula*, 466, pp. 17-18.
- Jongh Rossel, Elena de, ed. (1982). *Florilegium. Poesía última española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kermode, Frank (1998). «El control institucional de la interpretación». *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 91-112.
- Lanz Rivera, Juan José (1990). «Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer». *Iberoamericana*. 14, pp. 26-51.
- Lanz Rivera, Juan José (1994). *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Lanz Rivera, Juan José (2000). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

- López, Ignacio Javier, ed. (1998). «Introducción», en Guillermo Carnero. *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Madrid: Cátedra, pp. 13-84.
- Marcel, Raymond (1983). *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid: FCE.
- Martínez Sarrión, Antonio (1981). *El centro inaccesible. Poesía (1967-1980)*. Madrid: Hiperión.
- Mas, Miguel (1986). *La escritura material de José Ángel Valente*. Madrid: Hiperión.
- Núñez, Aníbal (2009). *La luz en las palabras. Antología poética*. Vicente Vives Pérez (ed.). Madrid: Cátedra.
- Paz, Octavio (1952). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- Paz Gago, José María (1999). *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Perloff, Marjorie (1981). *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton UP.
- Pozuelo Yvancos, José María (1988). *Teoría del lenguaje poético*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María, «Pragmática, poesía y metapoesía en *El poeta* de V. Aleixandre», en Fernando Cabo (ed.), *Teorías de la lírica*. Madrid: Arco-Libros, pp. 177-201.
- Prieto de Paula, Ángel L. (1991). *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Prieto de Paula, Ángel L. (1993). *1939-1975: Antología de la poesía española*. Alicante: Aguaclara.
- Prieto de Paula, Ángel L. (1996). *Musa del 68. Claves para una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- Provencio, Pedro (ed.1988). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Vol. II. Madrid: Hiperión.
- Riffaterre, Michel (1978). *Sémiotique de la poésie*. París: Seuil, 1982.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1989). «Metapoesía y conocimiento: la práctica novísima», *Zurgai*, pp. 24-29.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1991). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Sepúlveda-Pulvirenti, Emma (1990). *Los límites del lenguaje: un acercamiento a la poética del silencio*. Madrid: Torrezoas.
- Scarano, Laura (1991). «La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 16, 3, pp. 321-335.
- Siles, Jaime (1989). «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 505, pp. 9-11.
- Schmidt, S. J. (1987). «La comunicación literaria», en J. A. Mayoral et al (eds.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco-Libros, pp. 194-212.
- Stierle, Karl, «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin»; en Fernando Cabo (ed.), *Teorías de la lírica*. Madrid: Arco-Libros, pp. 203-268.
- Talens, Jenaro (ed. 1991). «(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión», en Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible*. Madrid: Hiperión, pp. 7-37.
- Trabado Cabado, José Manuel (2002). *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*. León: Universidad de León.
- Rico, Manuel (ed. 2001). «Introducción», en Manuel Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental / Praga*. Madrid: Cátedra, pp. 13-74.
- Valente, José Ángel (1980). *Punto cero. Poesía 1953-1978*. Barcelona: Seix Barral.
- Vives Pérez, Vicente (2010). «Antecedentes líricos de posguerra en la poética posmoderna española», *Espéculo*. s/p. doi: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/anteliri.html>

Fecha de recepción: 21 de diciembre de 2010

Fecha de aceptación: 29 de julio de 2011