

Tesis Doctoral

La coartada metapoética.

El discurso autorreferencial en la poesía
española de posguerra: José Hierro,
Angel González y Guillermo Carnero.

Lic. Marta Beatriz Ferrari
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

Directora: Dra. Laura Rosana Scarano (Universidad
Nacional de Mar del Plata)

Co-Director: Dr. Miguel Dalmaroni (Universidad
Nacional de La Plata)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

19 de abril de 1999.

Indice

Introducción

Un posible comienzo: el concepto de "metalenguaje".....	1
Del dominio lingüístico al literario	7
Del principio mimético al principio constructivo	15
Revisión de códigos y desbaratamiento de convenciones.....	19
Del código a la decodificación.....	26
Autorreferencia y parodia: otro juego de espejos.....	32
La autorreferencia y la crisis de la modernidad.....	33
Del compromiso a la deshumanización del arte.....	37
Autorreferencia y sujeto.....	41
Algunas precisiones.....	44

La práctica autorreferencial en la poesía de posguerra

Capítulo I: Notas para un panorama de la poesía española de posguerra

La poesía social y el lugar de José Hierro.....	61
1. Del retoricismo oficial a la corriente rehumanizadora.....	61
2. De estéticas residuales.....	68
3. Una nueva estética dominante	73
Angel González y la transición del medio siglo.....	78
Poesía del '70: ¿la tradición de la ruptura?.....	84

Capítulo II: La poesía de José Hierro: entre el testimonio y la música

1.La poesía y el canto.....	106
2.La poesía y el poema.....	118
3.El poema como artificio.....	130
Los manifiestos programáticos.....	140

Capítulo III: El otro lado del poema: la antipoesía de Angel González

Travesía crítica en torno a Angel González.....	158
Hacia un replanteo de la periodización en la obra de González.....	165
Las palabras de Angel González.....	169
1.Las palabras viejas y la búsqueda de las nuevas palabras....	173
2.La palabra estéril y la nostalgia de la palabra fecunda.....	200

Capítulo IV: La práctica metapoética de Guillermo Carnero: un espejo fragmentado

1.El autor como hipótesis interpretativa.....	212
2.Escritura o deseo.....	218
3.El arte: una ficción de segundo grado.....	226
4.Sobre una poética propia.....	235
Conclusiones.....	254
Bibliografía.....	277

Introducción

Introducción

La poesía escrita en España en la segunda mitad del siglo revela claramente una preferencia indiscutida por las formas autorreflexivas. Es por ello que en el presente trabajo se intentará abordar dicha problemática estableciendo un recorte temporal que toma como punto de partida la finalización del conflicto bélico. La secuencia diacrónica propuesta abarca, entonces, la producción poética de tres autores suficientemente representativos de las tres flexiones correspondientes dentro de la serie. Nos proponemos indagar en el funcionamiento de la práctica metapoética en la escritura de José Hierro -representante de la llamada "poesía social", de Angel González -miembro de la segunda promoción poética de posguerra- y de Guillermo Carnero, exponente del grupo del '70 o "Novísimos".

Un posible comienzo: el concepto de "metalenguaje"

Las especulaciones provenientes del dominio teórico de la lingüística nos ofrecen una posible vía de indagación del fenómeno "autorreferencial" a partir del concepto de metalenguaje, entendido como función derivada de una propiedad fundamental del lenguaje, la de ser el único sistema de signos capaz de describir otros sistemas signícos, incluyéndose -naturalmente- a sí mismo. Sin embargo, dicho concepto no nace en el terreno de la

lingüística, sino en el campo de la lógica. Al introducir la "función metalingüística o de glosa" en el esquema del acto comunicativo, Roman Jakobson afirma que "en la lógica moderna se ha establecido una diferencia entre dos niveles de lenguaje, el lenguaje-objeto, refiriéndose a los objetos, y el metalenguaje, refiriéndose al lenguaje en sí mismo". ¹ Sin embargo, tal distinción reconoce más larga data. Desde la escolástica, los lógicos medievales realizaban ya una distinción entre el uso y la mención de los signos. Así, en la expresión "Deus est omnipotens", en la cual el nombre "deus" representa la entidad que significa, se puede afirmar que el nombre "deus" es usado, mientras que en la expresión "Deus est nomen latinum", en la que el nombre "deus" representa o remite al propio signo, se dice que el nombre "deus" es mencionado. A partir de esta distinción, Bertrand Russell desarrollará la teoría de la jerarquía de los lenguajes, según la cual es necesario distinguir entre un lenguaje dado y el lenguaje de este lenguaje. ² El lenguaje dado es comúnmente llamado objeto-lenguaje; el lenguaje del objeto-lenguaje es denominado metalenguaje. En este sentido, el lenguaje-objeto es inferior -sin que esto implique una escala de valores- al metalenguaje, cuya serie es infinita. Nelson Goodman subraya el "reciente" interés que los filósofos del lenguaje demuestran acerca del fenómeno de la "cita directa/ indirecta" especialmente en aquellos casos en que era factible confundir las nociones de uso y de mención. ³

Louis Hjelmslev, quien desarrolla el concepto de "metalenguaje" desde el ámbito de la lingüística, caracteriza al lenguaje como un medio: "medio de conocimiento cuyo objeto principal se halla fuera del lenguaje, aunque tal vez sólo sea posible alcanzar aquél a través del mismo y llegar a él partiendo de premisas distintas de las que el lenguaje implica".⁴ Una de las cuestiones que se plantean al abordar la problemática metapoética es la de qué ocurre cuando dicho objeto no se halla fuera del lenguaje sino dentro de él o, más aún, se identifica con él. Al igual que para Russell, el "metalenguaje", para Hjelmslev, queda definido como aquel lenguaje que refiere a otro lenguaje: un lenguaje que toma a otro lenguaje como su objeto. Siguiendo el razonamiento inaugurado por Hjelmslev y haciendo uso de la terminología saussuriana, Patricia Waugh en su estudio acerca de la "metaficción" define al metalenguaje como "a language that functions as a signifier to another language, and this other language thus becomes its signifier".⁵

William Gass reconduce estas teorizaciones al ámbito de lo artístico y señala algo que será de central importancia para nuestro acercamiento al problema de la autorreferencia en poesía. Gass afirma la coexistencia de dos impulsos contradictorios en todo arte: "the impulse to communicate and so to treat the medium of communication as a means and the impulse to make an artefact out of the materials and so to treat the medium as an end".⁶

Si recorremos la terminología empleada por Roland Barthes en

el desarrollo de uno de sus ensayos críticos -el titulado Literatura y Metalenguaje-⁷ llegamos a la postulación de un paradigma dicotómico en el cual los dos ejes de discusión (el "lenguaje objeto" y el "metalenguaje") se recubren asimismo de otras denominaciones: "lenguaje natural" / "lenguaje artificial", "lenguaje real" / "lenguaje simbólico", "lo contemplado" / "el contemplador", el "objeto" y la "mirada". Con la noción de "lenguaje objeto", Barthes intenta fijar la naturaleza esencialmente mutable que Russell y Hjelmslev le atribuyen a todo lenguaje. Para Barthes sólo el "metalenguaje" tiene la propiedad de devenir a su vez otro "lenguaje objeto" para el investigador/lector; mientras que el "lenguaje objeto" primario es en sí mismo el producto terminal que conlleva la noción de fin.

Hjelmslev alerta acerca de la mediación lingüística cuando expresa:

quiero señalar un peligro: el peligro de que, celosos por alcanzar cuanto antes la meta de nuestro conocimiento, pasemos por alto el medio que a ese conocimiento conduce: el lenguaje mismo. Es un peligro real porque por su propia naturaleza el lenguaje se presta a que se le pase por alto, a que se le considere medio, y no fin, y sólo por artificio se dirija la atención al medio mismo del conocimiento. ⁸

Sin embargo, al enfrentarnos al fenómeno "autorreferencial", hallamos un deliberado intento por exhibir dicha mediación. El discurso metapoético al volver críticamente sobre los propios modos de construcción del texto, alerta acerca del carácter de

artificio del texto literario.

Pero el dominio de la lingüística nos acerca otro punto de partida para abordar nuestra cuestión y éste se refiere a las puntualizaciones que realiza Hjelmslev acerca del concepto inicialmente definido de lenguaje. Para el lingüista de la Escuela de Copenhague "en la práctica, una lengua es la semiótica a la que pueden traducirse todas las demás semióticas -tanto las demás lenguas como las demás estructuras semióticas concebibles-." 9 Y agrega parafraseando a Kierkegaard: "Esto es así porque las lenguas, y sólo ellas, se encuentran en condiciones de dar forma a cualquier sentido, sea cual fuere; en una lengua y sólo en una lengua podemos 'ocuparnos de lo inexpresable hasta expresarlo'". A partir de estas consideraciones, los diversos acercamientos críticos a la cuestión de la "metaliteratura" no han dejado de advertir acerca de esta habilidad del lenguaje de poder reflejarse a sí mismo.

La modalidad metaliteraria de la escritura -según creemos- parece arrancar de una consideración de la literatura de índole lingüística; la más o menos reciente consideración del hecho literario como forma del lenguaje: la aceptación de que es objeto de estudio del lingüista no solamente la lengua natural sino cualquier estructura análoga a dicha lengua, cualquier sistema de signos, en síntesis, cualquier semiótica, desde los trajes regionales hasta los textos literarios.

Margaret Persin intenta fijar las causas de la obsesiva

preocupación metaliteraria que advierte en las ficciones y poemas escritos en las últimas décadas y afirma: "In part this is evidently due to new critical orientations and perspectives: in looking at poems and novels as complex weavings of texts related to and reflective of other texts, critics have abandoned a tendency to consider them as self-contained and independent worlds to be viewed from the outside".¹⁰ Persin señala, de este modo, algo que también Jonathan Culler había advertido, la incidencia de la crítica sobre la producción literaria. A lo que habría que añadir que un buen número de los escritores que practican la metaliteratura poseen una sólida formación académica.

Por otra parte, en el contexto español, parece quedar demostrado que, mientras el discurso literario de anteguerra hablaba sobre los tropos, figuras y formas genéricas, en la posguerra comenzó a hablar de sí, de su naturaleza, de la posibilidad misma de su existencia y al hacerlo se dividió esquizofrénicamente en mirada y objeto. Podríamos arriesgarnos a decir que -en líneas muy generales-mientras para el "modelo moderno" el énfasis estaba depositado en la "metaliteratura" (énfasis en el sentido o sustancia de que hablaba Saussure), para el modelo posmoderno el énfasis estará puesto en el "metalenguaje" (en la forma y en la relación arbitraria entre forma lingüística y sentido).

Pero dos problemas surgen de todo lo anteriormente expuesto,

uno es el vinculado a ese "afuera" y "adentro" del lenguaje, a ese límite demarcatorio entre dos entidades ontológicamente diversas, y el otro se refiere a la capacidad o incapacidad de dicho lenguaje para referir su objeto. Abordaremos estos dos aspectos en el apartado siguiente, dedicado a la cuestión de la referencia literaria. Por ahora digamos que en la secuencia de las escrituras propuestas (Hierro, González, Carnero), el discurso autorreferencial comienza a diseñar progresivamente los contornos de la que será una profunda crisis de orden semiótico según la cual el signo ~~ambiguo~~ y opaco ~~llegará~~ ~~en~~ los más claros exponentes del grupo de los '70 ~~a~~ a poner en cuestión la capacidad representacional y comunicacional del lenguaje. Estas escrituras parecen adherir a una concepción del lenguaje próxima a la que postula Roland Posner cuando afirma ejemplificando con la paradoja de Epiménides "un lenguaje está semánticamente cerrado cuando con él podemos hablar acerca de él". ¹¹

Del dominio lingüístico al literario

A continuación elaboraremos un estado de la cuestión que consistirá en una puesta al día del debate teórico acerca de la problemática autorreferencial. Es necesario señalar que la bibliografía existente sobre el amplio espectro del fenómeno metaliterario aborda mayoritariamente el nivel metanarrativo,

haciéndose imprescindible el análisis y la redefinición de los conceptos operativos a la hora de trabajar con los textos poéticos propuestos.

Por una parte, en un texto literario narrativo, los niveles semióticos en cuestión no son tanto los del lenguaje objeto y el metalenguaje cuanto los del discurso de los personajes y el discurso del narrador. Desde el marco de la narratología, aquellas transgresiones del código narrativo en las cuales las fronteras entre los niveles narrativos no se respetan se conocen como metalepsis. Genette afirma: "entiendo por metalepsis toda clase de transgresión sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática, como cuando un autor finge introducirse en su propia creación, o sacar de ella alguno de sus personajes".¹² Cuando en un texto narrativo, el narrador realiza reflexiones metatextuales, sean de índole anticipatoria o prolepsis o de sentido contrario, como las analepsis o flash back, se trata de añadir a la información textual un afán organizador que apunta a minimizar la ambigüedad al tiempo que revela el grado de conciencia que el narrador posee acerca de la estructura de su obra y se constituye en garantía de la legibilidad de un texto. Los comentarios metatextuales son el caso más evidente de invasión de un marco por otro: la narración propiamente dicha (nivel textual) es abordada por la instancia donde ésta se produce (nivel metatextual) y al hacerlo se desenmascaran los procedimientos

discursivos. ¹³

Nancy Mandlove nos acerca dos definiciones del fenómeno: la más temprana es la de Robert Scholes, quien a comienzos del año 1970 describe el término "metaficción" del siguiente modo: "Metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself". ¹⁴ La otra es la definición propuesta por Gustavo Pérez Firmat (10) años más tarde; Firmat define a la "metaficción" como "a text (fiction) followed by a gloss upon the text or fiction". ¹⁵

Robert Alter opta por otro término, "novela autoconciente" y la define así: "a self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality". ¹⁶

Linda Hutcheon define: "Metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction -that is fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity". ¹⁷

Por su parte, Patricia Waugh sostiene que el término "metaficción" aparece -quizá por primera vez- en un ensayo del crítico y novelista americano William Gass, Fictions and the Figures of Life, hacia el año 1970. Haciendo propia la denominación, Waugh define: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and sistematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions

about the relationship between fiction and reality".¹⁸

Más recientemente, Jonathan Mayhew adopta esta expresión haciéndola extensiva al amplio dominio de lo poético en su obra Poetics of self-consciousness definiendo el concepto de "poetics" como "the idea of language that is explicitly or implicitly articulated in the poet's work".¹⁹ Mayhew, si bien no brinda una definición del fenómeno en estudio, parece adherir a la propuesta de Hutcheon al admitir la existencia de una metaliteratura o de una poética "implícita", "the covert form of narcissism" al que se refiere la autora.

Leopoldo Sánchez Torre intenta poner orden en el "caos definicional" a través de la detección de tres niveles dentro de la problemática "meta" referida a la literatura. Así establece que "A cada nivel del discurso corresponde un metanivel que se ocupa del primer nivel o nivel objeto; en el caso del texto literario, actúa un sistema de tres metaniveles".²⁰ Al nivel objeto "lengua" corresponderá el nivel metalingüístico, al nivel objeto "texto", el nivel metatextual y al nivel objeto "literatura", el nivel metaliterario. Los problemas que presenta esta tripartición que propone Torre son varios. En primer término, el nivel metalingüístico -aquel que, como señalaba Jakobson, se apoya exclusivamente en el código- no es operativo a la hora de abordar textos líricos, siendo estos el objeto central de análisis del autor. En segundo término, los enunciados del denominado nivel

metatextual que, en palabras del autor, son aquellos que hacen referencia a los "procesos de creación y recepción de un texto" así como al texto mismo en su estructura (personajes, acciones, tiempo, espacio, lenguaje, punto de vista, indicadores genéricos), sólo forzosamente pueden pertenecer a un único y mismo nivel. Como mínimo dos cuestiones surgen de lo arriba expuesto: ¿por qué no abordar los enunciados vinculados con el lenguaje como pertenecientes al nivel metalingüístico, y los indicadores de género desde el nivel de los enunciados metaliterarios, nivel en el cual se tematizan las convenciones de la literatura? Consecuentemente, al abordar el análisis de la práctica metapoética en los años '70, Torre toma como ejemplo de "metapoema" un texto de Guillermo Carnero, "El sueño de Escipión" que, según las categorizaciones previamente propuestas, sería claramente un "metatexto".(108) Cuestiones como estas quedan planteadas en su ensayo sin ser resueltas convenientemente. El exhaustivo ordenamiento que propone Torre sólo opera para ser sistemáticamente transgredido por sus propios análisis de los textos. ²¹

En cuanto a la propuesta de definición que acerca el autor, "llamaremos metaliterarios a una serie de textos literarios en los que se tematiza la reflexión sobre la literatura", permanecemos -como su objeto mismo- en el terreno de lo tautológico.

Si examinamos atentamente las definiciones arriba expuestas, es posible reconocer dos vertientes dentro de las diferentes

posturas críticas frente al fenómeno, una encabezada por Robert Scholes y seguida por Pérez Firmat, Linda Hutcheon y, en cierto sentido, Jonathan Mayhew y Sánchez Torre, que defiende la tesis del "fenómeno híbrido". Desde una metodología eminentemente descriptiva, estos teóricos definen a la metaficción como la suma de dos elementos: ficción más crítica, ficción más glosa, ficción más comentario sobre dicha ficción. Todos ellos se sirven del símil del espejo y/o del mito de Narciso para ejemplificar sus posturas. Siguen para ello la formulación ovidiana del mito de Narciso como metáfora de todas las formaciones espejeantes y refractarias de las relaciones entre el hombre y el mundo. En este sentido, Carmen Bustillo estudia la autorreflexividad narrativa como rasgo relevante del imaginario finisecular y aborda algunas formulaciones sobre el narcisismo del hombre contemporáneo afirmando que: "El impacto que produce en Narciso el tener que aceptar que ha perseguido un no-objeto, un ilusorio producto de su mirada, se convierte en la metáfora de la(s) crisis del hombre en su relación con la realidad, devenida ilusoria proyección de la propia imagen" y de allí deriva las connotaciones negativas que la autorreferencia ha suscitado dentro de ciertas corrientes: "una ficción enamorada de sí misma e incapaz de salir de las fronteras de sus propios márgenes ilusorios, de su propia 'no verdad'". ²²

En cierto sentido, -aquel que comporta el modo de configuración estructural de un relato- el recurso a la "mise en

abyme" que tan detenidamente estudia Lucien Dallenbach en El relato especular entraría dentro de estos planteos. ²³ Otro tanto cabría afirmar acerca de una nueva categoría metaficcional, la de lo "fractal", término tomado del ámbito de la física y que remite a aquella estructura en la cual el todo se reproduce a sí mismo hasta el infinito en cada una de sus partes. El concepto de "fractal" fue acuñado hacia mediados de la década del '70 por Benoit Mandelbrot ²⁴ para designar una nueva "geometría de la naturaleza" que, por oposición a la euclidiana, fuera capaz de describir y dar cuenta de un conjunto de formas complejas, recurrentes y auto-repetitivas. Así concebida, la categoría de lo "fractal" pasó a caracterizar la estructura compositiva de ciertos textos narrativos cuyas notas dominantes fueran la apertura, la fluidez y la complejidad. Tomándolo en este sentido, Carmen de Urioste aplica dicho concepto a la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester y afirma: "El fractal novelístico se define como la relación de similaridad mantenida entre una novela y cualquiera de sus partes constituyentes". ²⁵

En estrecha relación con estas teorizaciones acerca de la categoría de lo "fractal" surgen las reflexiones de Douglas R. Hofstadter. El autor aborda a través de tres instancias diferentes -matemáticas, pintura y música- una serie de estructuras recurrentes que se reiteran indefinidamente con una calidad de potencialmente infinitas y propone el concepto de "bucle extraño" para designar esta clase de fenómenos en los cuales "cada vez que

ocurre un movimiento a través de sus respectivos niveles jerárquicos, nos encontramos inesperadamente de vuelta en el punto de partida". ²⁶ Al abordar la obra pictórica de Maurits Escher (pintor holandés, 1902-1972) subraya que su obra es la realización visual de este concepto de bucle extraño y esto se debería -en opinión del autor- al hecho de que muchos de sus dibujos tienen "como raíz la paradoja, la ilusión o el doble sentido... ya que estos dibujos suelen basarse en principios matemáticos de simetría o de esquema... En el concepto de bucle extraño va implícito el de infinito, pues ¿qué otra cosa es un bucle sino una manera de representar de manera finita un proceso interminable?". Hofstadter aclara asimismo que la ilusión en que se basan muchos de los dibujos de Escher fue una invención de un matemático inglés, Roger Penrose.

La segunda vertiente estaría representada por Robert Alter y Patricia Waugh. Ambos críticos defienden la tesis del "constructo" y al hacerlo abren el debate sobre la autorreferencialidad a otras áreas problemáticas de la investigación actual, desde las teorías sobre la ficcionalidad hasta las tesis constructivistas, desde la cuestión de la referencia hasta los postulados de la estética de la recepción. Mientras la primera línea de investigación se clausura tautológicamente sobre sí misma, la segunda parece señalar nuevos modos de abordaje del fenómeno al insertarlo en un marco de debate teórico-metodológico más complejo. Por otra parte,

al incluir la cuestión de la "autorreferencia" dentro del marco mayor de la problemática de la referencia literaria, nos vemos librados de las inoperantes y engorrosas distinciones de niveles entre lo lingüístico, lo textual, lo literario, lo genérico.

Del principio mimético al principio constructivo

Si bien la práctica metapoética aparece tempranamente en el discurso literario español del siglo XX en la obra de Juan Ramón Jiménez, como continuador del programa romántico becqueriano, y en representantes de la vanguardia de los '20, como es el caso de Jorge Guillén o Pedro Salinas, es -creemos- a partir del discurso poético de posguerra que la forma autorrefleja del poema deja de ser un tópico más para convertirse en el modo mismo de construcción del poema, una problemática que recubre la totalidad de la estructuración y los planteamientos del texto literario.

Las siguientes expresiones de Andrew Debicki servirán como punto de partida para señalar los diversos niveles problemáticos que estas escrituras de la posguerra española nos proponen como lectores. Debicki señala los alcances del cuestionamiento lingüístico en dos exponentes de la poesía escrita en España después de la guerra civil -Gloria Fuertes y Angel González- : "this mistrust of language derives from the idea that language is

empty of meaning, that it lies and is deceiving, for it cannot capture experience, nor can it convey objective reality (...). Paradoxically then, the poet is attempting to communicate, to create meaning out of a medium which is unreliable or even vacuous". Ahora bien, dicho cuestionamiento que exhibe una profunda revisión del código literario mismo supone simultáneamente el surgimiento de nuevas estrategias de decodificación por parte del lector. Debicki advierte asimismo acerca de la alteración que sufre la relación texto/lector en estas escrituras: "This paradox dramatically alters the traditional relationship between the reader and the text. For if the word is unstable, shifting, empty of content, the reader must participate in the creation of the poem, must see through language to create meaning out of the void that remains- out of the cracks, silences and echoes that inform the text". ²⁷

Una de las primeras consecuencias que podemos derivar de la situación arriba planteada es que la "metaliteratura" -y, por ende, la "metapoesía"- se asienta sobre una determinada concepción del lenguaje. Después de los teóricos del postestructuralismo, la idea ingenua de que el lenguaje podía reflejar pasivamente un mundo coherente, objetivo y significativo dejó de ser sostenible. Si el estructuralismo había alertado acerca del carácter arbitrario que regía la relación entre las dos caras del signo lingüístico, el postestructuralismo con el deconstruccionismo a la

cabeza cuestionó la posibilidad misma de una vinculación entre el signo y su referente. Patricia Waugh reconoció la operatividad de la "metaliteratura" para los escritores contemporáneos de ficciones: "The metafictionist is highly conscious of a basic dilemma: in literary fiction it is, in fact, possible only to represent the discourses of that world". ²⁸

La conciencia crítico-filosófica del escritor contemporáneo parece hallar paradójicamente sus cauces de expresión no en la exposición lógico-discursiva sino en la manipulación técnica de los componentes textuales. Por este camino, la reflexión autorreferencial llega a cuestionar el concepto mismo de "realidad".

En el debate actual la acepción de "lo real" dista mucho de asemejarse a ese algo ontológicamente sólido y unívoco que reconocían las estéticas realistas. Por el contrario, la "realidad", se identifica cada vez más con una construcción de la conciencia tanto individual como colectiva. Para la filosofía constructivista -Nelson Goodman, Siegfried J. Schmidt- no cabe admitir un universo real preexistente a la actividad de la mente humana y al lenguaje simbólico de que ésta se sirve para crear mundos. Para Schmidt la percepción no refleja una realidad objetiva sino que implica "un proceso de construcción; la percepción es una interpretación. A través de la percepción, el sujeto crea modelos de realidad (modelos de mundo) y los interpreta como reales (como su realidad). Estos modelos de mundo

son mapas de la realidad, pero no la realidad misma." ²⁹ Nelson Goodman, por su parte, arranca del presupuesto de que "es difícilmente discutible el hecho de que existen muchas versiones diferentes del mundo y que es virtualmente vacua la pregunta sobre cuántos mundos-en-sí hay, si es que hay alguno". ³⁰

Lo que estos teóricos vienen a señalar es que lo que entendemos por realidad es siempre un constructo: tanto la realidad creada en un texto de ficción como la realidad misma; abandonan así la ingenua creencia en un fundamento firme al sustituir la idea de un mundo único y estable por la de múltiples mundos posibles. Este descubrimiento de cuan poco real es la realidad, representa -como dice Lyotard- un síntoma más de la condición posmoderna. ³¹ La práctica metaliteraria -pensemos en las ficciones de Borges- desdibuja deliberadamente los difusos límites que separan a la realidad de la ficción: los mundos ficcionales son tan reales o tan irreales como los materiales que sirvieron para su construcción. Un discurso literario que pone en cuestión no sólo la capacidad referencial del lenguaje sino incluso el "afuera extraliterario" -el External Field of Reference (EFR) del que hablaba Harshaw, ³²- calificándolo como "estructura impermanente", "artificio" o "red de sistemas semióticos interdependientes" ³³, sólo podrá ser un discurso metaliterario.

Revisión de códigos y desbaratamiento de convenciones

Si pensamos la cuestión de la referencia literaria en textos decimonónicos, aquellos que responden a una poética de corte realista-naturalista, advertimos la pretensión por establecer una sólida relación entre el sujeto y el mundo, a través de una escritura que haga perfectamente transitivo el encuentro entre el objeto y su expresión. Zola con su impronta del "no estilo", abogaba por una lengua limpia y transparente como el vidrio. Este "no estilo" no exige del lector una tarea hermenéutica tendiente a decodificar recursos del lenguaje tales como los que propone la práctica autorreferencial; por el contrario, este lector puede concentrarse fácilmente en el plano de las "objetividades" representadas en el texto. En términos de Darío Villanueva, objetividades tales como "la legibilidad, la falta de ruidos y la transitividad informativa", características de este tipo de escrituras, constituirían los denominados "realemas". Tal como señala Raffa "El realismo entendido como reproducción estética fiel y no distorsionada de los fenómenos externos tal y como son percibidos por nosotros puede considerarse una acepción particular del principio aristotélico de la mimesis".³⁴

Sin embargo, no se trata de repetir aquí que el lenguaje poético -a diferencia del narrativo que es visto como eminentemente transitivo y referencial- es mayoritariamente aceptado como autónomo e intransitivo. Quizá, la solución más

radical al problema de la "ficción poética", solución que apartaría a la poesía del principio mimético, fue la propuesta por la estética romántica en su vertiente inglesa y alemana entre los siglos XVIII y XIX: entender al poema como un heterocosmos, como una segunda naturaleza creada por el poeta en un acto análogo al de la creación del mundo por Dios. Pero aceptar que el lenguaje poético autoengendra una realidad ontológica propia nos crea serias contradicciones a la hora de enfrentarnos con las prácticas poéticas que a continuación abordaremos.

No se trata tampoco de afirmar rápidamente que la práctica metaliteraria constituya una práctica antimimética: se trata de procedimientos más complejos. Por una parte, afirmamos que en los textos autorreferenciales el movimiento del lenguaje no es unidireccional, de adentro hacia afuera sino que existe un espejo refractario -una determinada concepción lingüística y una acepción determinada de "lo real"- que impide el pasaje hacia el objeto y que obliga a una vuelta sobre el mismo medio de expresión. La práctica autorreferencial se verifica, por lo tanto, en un plano netamente "icónico", el de la materialidad significativa. Pozuelo Yvancos -glosando a Martínez Bonati- afirma: "La dificultad que nos asiste para entender cabalmente las consecuencias de tal distinción [entre el objeto representado y su imagen o representación] estriba en la paradoja de que la representación o imagen es un ente que sólo funciona eficazmente cuando desaparece:

su actualidad coincide con su colapso." ³⁵

Por otra parte, si aceptamos que la base teórica del realismo tradicional era lo que hoy se denomina "mímesis del objeto o del producto" y, por tanto el lector estaba obligado a identificar mediante una operación contrastiva esos "productos" representados -personajes, escenarios, acciones- con los de la realidad empírica, la práctica metaliteraria actual surge como la mímesis del proceso, según la expresión de Linda Hutcheon. La autora expresa: "Metafictions bare the conventions, disrupt the codes that now have to be acknowledge. The reader must accept responsibility for the act of decoding: a mimesis of process must perhaps be postulated". Y más adelante agrega: "There is no literary reason why socialist realism should be considered any more novelistic, any more mimetic, than the fantasy fictions of Borges. By claiming that it is nothing but art, nothing but imaginative creation, metafiction becomes more "vital": it reflects the human imagination, instead of telling a secondhand tale about what might be real in quite another world".³⁶

También Villanueva afirma la plena presencia de la poesía lírica en el marco del fenómeno literario de la productividad realista. Aunque señala algunas excepciones: quedarían al margen ciertos textos "herméticos" o "absurdos" que no remiten a ningún esquema conceptual de referencia externa como las jitanjáforas de Alfonso Reyes o la glosolalia de Jespersen, es decir, el discurso literario sin referente concreto y con significado de difícil

determinación". La propuesta de Darío Villanuevan respecto de la cuestión de la ficcionalidad de la poesía coincide en algún punto con la postura de Susana Reisz en su artículo "¿Quién habla en el poema?". Las reflexiones de Reisz apuntan a superar las teorías existentes acerca de la cuestión de la ficcionalidad de los textos poéticos, a las que tilda de "parciales y simplificadoras". Menciona dos tesis muy difundidas: la que atribuye todo discurso poético a un enunciador ficticio y la que sostiene -siguiendo a Todorov- que el poema tiene un estatuto independiente ni ficcional, ni no-ficcional. La propuesta de la autora es, entonces, postular la existencia de "poemas netamente ficcionales, en los que habla una instancia ficticia (muy próxima o muy distante del autor) y otros no ficcionales, que por sus características enunciativas y referenciales pueden considerarse como auténticos actos de habla del poeta". Para poder distinguir entre ambos tipos de poemas, Reisz propone analizar la relación -de contradicción o de identidad- que se verifica entre "una situación interna de enunciación" y "una situación de enunciación externa al texto". Ahora bien, Rivarola se enfrenta con ciertos inconvenientes de difícil resolución: por un lado, el hecho de necesitar precisas informaciones extratextuales para verificar la naturaleza de tales relaciones, y por el otro, la evidencia de enfrentarse con una inmensa variedad de textos que no "encajan" ni en uno ni en otro grupo y a los que ella designa como de una

"posición neutral" y de naturaleza "autónoma". ³⁷

Ingarden, por su parte, afirma que la poesía no es menos mimética que la narrativa o el drama mientras que para Sartre la poesía cae del lado de las artes no realistas o no referenciales.

Señalábamos anteriormente que el fenómeno autorreferencial es un fenómeno más complejo de lo que inicialmente puede parecer. Su modo de operar desbarata las convenciones instituidas. Por una parte, desde una perspectiva pragmática, la interrelación autor-texto-lector-contexto supone un conjunto de convenciones y expectativas que garantizan la recepción de un texto como "literario". Siegfried Schmidt propone una definición pragmática de lo "literario": "Literario [es] lo que los participantes de la comunicación implicados en procesos de comunicación a través de textos tienen por literario sobre la base de normas poéticas válidas para ellos en una situación de comunicación dada". ³⁸

Sin embargo, las escrituras que a continuación estudiaremos apelan a la incorporación de discursos sociales "otros", al deliberado prosaísmo, a la inclusión de giros coloquiales y términos comúnmente considerados "vulgares" o al recubrimiento teórico del lenguaje poético en un intento que, como mínimo, apunta a cuestionar la acepción misma de lo "literario" en general y de lo "poético" en particular. Nos vemos situados, entonces, en un ángulo diverso al del enfoque posestructuralista; no se trataría ya de una concepción que asimila el discurso teórico al ficcional, sino de una nueva posibilidad: que el poema cumpla una "función"

teórica y hasta filosófica.

Y por otra parte, debemos asimismo señalar que el llamado "pacto de ficcionalidad" como fenómeno esencialmente contractual también se ve socavado por estas prácticas autorreferenciales. Y aquí son necesarias nuevamente las tesis que, desde la pragmática social nos acerca Schmidt: para este teórico, la llamada "regla F" -el concepto de "fictivización" que toma de J. Landwehr- es la que constituye el rasgo distintivo de la comunicación literaria y la define del siguiente modo:

La regla F estipula que para todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente o sus constituyentes según criterios de verdad como verdadero/falso. La verdad o la falsedad de una referencia se mide según la relación de los referentes con la realidad que los participantes de la comunicación aceptan, en un momento determinado, como socialmente válida. Por el contrario, en lugar de los criterios de verdad, que quedan suspendidos (¡y no totalmente ignorados!), es preciso hacer intervenir otros criterios respecto a la posición tomada frente a, y el juicio emitido sobre, objetos de comunicación primarios tenidos por estéticos en el marco de la concepción del arte vigentes en ese momento o que los interlocutores de la comunicación aceptan implícitamente. ³⁹

Darío Villanueva en su estudio del realismo adopta la denominación de "epojé fenomenológica" proveniente del pensamiento de Husserl para designar lo que los anglosajones citando a Coleridge, califican de "willing suspension of disbelief". ⁴⁰ Paul Ricoeur

afirma que la lectura literaria consistiría en una epojé al "obligar a la puesta en suspenso del criterio de verificabilidad en todo lo tocante a las referencias reales que el texto contenga." El acto de lectura de un texto ficcional supone -de acuerdo con este pacto ficcional-la aceptación de todas las enunciaciones que en él se realicen como aserciones o juicios auténticos. Ahora bien, la práctica autorreferencial parece proponer una particular y aparentemente paradójica articulación de la "epojé" fenomenológica desde el momento en que estas escrituras alertan constantemente al receptor acerca de su carácter de constructos. Patricia Waugh advierte la convivencia de estos dos impulsos contrarios y simultáneos que operan en la novela metaficcional: "Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between "creation" and "criticism" and merges them into the concepts of "interpretation" and 'deconstruction'".⁴¹

Del código a la decodificación

De todo lo anteriormente expuesto, queda suficientemente claro que la escritura autorreferencial, al proponerse como un programa de revisión del código literario, quiebra las expectativas convencionales del lector y exige, por lo tanto, el surgimiento de nuevas estrategias de decodificación.

Puesto que en la práctica autorreferencial, la operación mimética deja de centrarse en el producto, la operación lectora, deja al mismo tiempo, de limitarse a ser una mera tarea de reconocimiento pasivo de los productos en ella representados. La práctica metaliteraria al desenmascarar las convenciones sobre las cuales se asienta, al desbaratar códigos incuestionablemente aceptados por la comunidad interpretativa asigna al lector -en tanto función implícita en el texto- la responsabilidad de participar en la creación misma del significado del texto. El lector, como elemento de la situación enunciativa que es, participa de la paradoja según la cual asume como ficcional un mundo del cual él mismo es parte activa. En este sentido, lo que la práctica autorreferencial propone a su lector coincide con los requerimientos que estipula Julio Cortázar para el suyo en Rayuela: "hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a

ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma".⁴² Tanto la reformulación del código como de los procesos de decodificación se llevan a cabo desde la pretendida -aunque tantálica-simultaneidad entre el acto de la enunciación/enunciado y el acto lector.

Es precisamente por esta peculiaridad del fenómeno metaliterario que, Lucién Dallenbach -al abordar uno de los modos más claros de "narcisismo textual": la mise en abime- afirma que "El problema se plantea y se resuelve en términos de temporalidad narrativa"; esto es así porque todo enunciado "meta" supone un retroceso a un punto de partida y al hacerlo interrumpe la secuencia temporal e instala el devenir. Y agrega Dallenbach: "el analogon de la ficción -incapaz de decir lo mismo que ésta y al mismo tiempo- lo dice en otra parte, a contratiempo, sabotando así el avance sucesivo del relato".⁴³ Todo enunciado "meta" manifiesta la aspiración a establecer una cronología propia y al agredir la temporalidad sintáctica desarticula el orden cronológico hasta que pasado, presente y futuro se hacen reversibles y equivalentes; en este sentido la mise en abime es - en términos borgianos- un modo de desbaratar el tiempo. La ruptura deliberada de esa frontera móvil pero sagrada, como sugería Genette, entre el nivel diegético y el metadiegético, produce en el lector un efecto inquietante. En "Magias parciales del Quijote", Borges se pregunta:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las Mil y una Noches? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. ⁴⁴

La práctica autorreferencial al pretender desmentir la frontera entre ambos niveles viene, en realidad, a confirmar la existencia de la misma, a alertar acerca de su carácter mediador. Dichas prácticas ponen de manifiesto la necesidad de "enmarcar" los textos, es decir, de remitirlos a un determinado esquema interpretativo que delimite el estatus de realidad que, en tanto lectores, debemos darle a aquello que estamos percibiendo.

Si volvemos por un momento a Douglas Hofstadter en su obra ya citada veremos cómo algunos grabados de Escher muestran un determinado tema en diversos niveles de realidad. En uno de estos niveles podemos reconocer claramente la representación de la fantasía o de la imaginación, y en el otro la representación de "lo real", pero como bien se pregunta el autor, "la sola presencia de uno y otro nivel invita al contemplador a contemplarse a sí mismo como parte de otro nivel más; y una vez dado este paso, el contemplador no puede menos que quedar atrapado por una cadena implícita de niveles en que para cada nivel existe siempre otro más arriba, de mayor "realidad", y asimismo otro más abajo, un nivel "más imaginario". Esto por sí solo puede ya producirnos

vértigo. Entonces cabe la pregunta, ¿pero y si la cadena de niveles en lugar de ser lineal, forma un bucle? Qué es entonces lo real y qué lo fantástico?". Pensemos también en el caso de Magritte que proyecta sobre sí mismo la duplicación, denunciando la ilusión pictórica y traicionando la ideología transitiva de la ventana que había dominado la pintura occidental desde el Renacimiento. La autorreferencia como una mimesis de segundo grado subvierte a la mimesis; el lector es alertado acerca de este subterfugio y se ve desbaratada su ilusión referencial. Este tipo de paradojas lleva como propósito cuestionar los modos tradicionales de percepción, fisurar la propensión lógica y plantear -a menudo- absurdos enigmas sin respuesta a través de imágenes que juegan con los difusos límites entre "lo real" y lo irreal.

Sin embargo, y sin alejarnos del lugar del receptor, podemos simultáneamente considerar al fenómeno autorreferencial como un factor de "legibilidad textual", como sostendrá el mismo Dallenbach, en un artículo escrito años más tarde.⁴⁵ El autor enfoca prioritariamente el caso de la mise en abyme en relación a cómo un texto condiciona sus lecturas por el uso de señales, instrucciones u órdenes para ser decodificado y por el mayor o menor margen de libertad asignado al lector. En este punto sigue a Michel Foucault en sus teorizaciones acerca de "la regla igual del discurso" que constituye a aquellos textos regidos por la intencionalidad del autor que se imponen como autoritarios para con el lector. Todo texto, señala Dallenbach, posee un aspecto de

indeterminación -"gaps, blanks or ellipses". Por una parte, el análisis de Ingarden vincula la indeterminación textual con el efecto principal de la comunicación escrita, el de ser -en tanto leído- diferido; mientras que Phillipe Hamon define al texto como "a crossroad of absences and misunderstandings (la ausencia para el receptor de un emisor y su contexto y, para el emisor, la ausencia del receptor y su contexto de recepción)". Pero esta "despragmatización" del texto literario -en tanto texto desprovisto de sus respectivos contextos- en la visión de Dallenbach, lejos de ser un inconveniente se constituye en un estímulo en el proceso lector ya que éste llenará automáticamente esos blancos a partir de la elección de un significado entre muchos otros significados posibles. Si bien Dallenbach no lo cita expresamente, pareciera rescatar el concepto estructuralista de "isotopía", efectivo en el estudio de la connotación y la coherencia textual, para abordar la cuestión meta. Greimas define: "a redundant group of semantic categories which make possible the uniform reading of the text"...isotopy is any repetition of a linguistic unit".⁴⁶ Para Dallenbach, una de las "señales" textuales más poderosas que ayuda a la legibilidad textual es la mise en abyme, artificio que repragmatiza el texto, sella los puntos evanescentes del texto, condensa el texto y lo vuelve más inteligible a través de la redundancia y el metalenguaje.

Si, como hemos señalado, los textos autorreflejos pueden

contribuir tanto a desambigüizar el mensaje y asegurar la legibilidad del texto como a tornarlo ilegible y a problematizar su lectura, lo único que podemos afirmar es su carácter intrínsecamente paradójal: cuanto más se elimina la ambigüedad del mensaje a través de duplicaciones más el texto se cierra sobre sí mismo y se destruye la conexión entre la obra y el mundo. El mecanismo que rige la estrategia decodificadora en los textos autorreferenciales alerta precisamente acerca de aquellos elementos que, por un lento proceso de familiarización o automatización, podrían pasar inadvertidos a la conciencia lectora. De este modo, al mismo tiempo que se produce el buscado efecto de "desfamiliarización" o "singularización" consistente en liberar al objeto del automatismo perceptivo -sobre el que teorizó Víctor Schklovsky desde el marco del formalismo ⁴⁷- se está impidiendo la identificación "automática", total y final del lector con la materia del enunciado. Se aboga, entonces, por una lectura desrealizadora y se diseña el perfil del decodificador ideal de estas escrituras: un lector de máxima capacidad analítica capaz de ignorar en cierto modo el pacto impuesto por la epojé ficcional y capaz, por lo tanto, de acercarse al texto para reconocer en él lo que éste tiene de construcción.

Autorreferencia y parodia: otro juego de espejos

El contexto de reflexión que venimos delimitando nos habilita para entender la estrecha vinculación que la "parodia" mantiene con la problemática "meta" ya que, al ofrecer una versión deformada de un "texto" previo -código, estilo, género, motivo literario, otra obra artística, etc- brinda un espejo a la ficción, si bien este espejo distorsiona la realidad al reflejar de una manera adulterada la realidad deformada previamente en la obra que la contiene. Si el texto no remite a una "realidad", por mediatizada que ésta sea, sino a una codificación previa de dicha "realidad" que se resemantiza, nos enfrentamos -a través de la complicidad del rol lector- a un cuestionamiento del proceso de producción así como del referente del que se parte. Gérard Genette parte de un estudio etimológico del término griego "parodia" al que define como "cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto -en contrapunto-, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía". La transformación, la sustitución es el procedimiento central que rige la figura de la parodia. 48

Patricia Waugh en Metafiction señala la doble interpretación de la parodia: por un lado, la acepción negativa de la raíz paródica que define a la mayor parte de la narrativa contemporánea, "parody is regarded as inward-looking and

decadent", por otro -aspecto que la autora desarrolla más extensamente y al que naturalmente, adhiere-, la parodia puede ser entendida, en consonancia con las tesis de los formalistas rusos, como la raíz de la renovación genérica y/o literaria, "parody in metafiction can equally be regarded as another lever of positive literary change, for, by undermining an earlier set of fictional conventions which have become automatized, the parodist clears a path for a new, more perceptible set".⁴⁹ La metodología según la cual opera la parodia resulta, de este modo, similar a la que propone la autorreferencia entendida en la línea de Hutcheon-Scholes, es decir, en tanto fenómeno mixto que combina la creación (el texto base) y la crítica (el discurso paródico asentado sobre el primero). Por otra parte, el emblema del "espejo" al que incondicionalmente adhieren los teóricos que sustentan esta postura, sirve igualmente como ícono de los mecanismos productores de significado en la parodia: el espejo refleja el aspecto aparente de un objeto ya que reproduce una realidad que no está en él sino fuera de él y, además, la refleja invertidamente.⁵⁰

La autorreferencia y la crisis de la modernidad

Las estructuras autorreflejas no constituyen en sí mismas un fenómeno nuevo. Como procedimiento o recurso literario ha sido empleado a lo largo de toda la historia de la literatura y en

todos los géneros.⁵¹ De hecho, técnicas semejantes pueden rastrearse -en el dominio de la producción literaria en lengua española- a partir del Quijote y es posible hablar de procedimientos autorreferenciales como deudatarios de la estética barroca en lo que ésta comporta de búsqueda del artificio lingüístico, de juego inter e intratextual y de enunciación especular. En el ámbito de nuestra cultura, Borges en sus ficciones -y en sus poemas, pensemos solamente en "El Golem" o en "Arte Poética"- plantea obsesivamente el problema de la representación y lo hace a través de la redundancia sémica: espejos, reflejos, copias, duplicaciones, infinitos encadenamientos, círculos viciosos, tautologías, paradojas, aporías, refutaciones, contradicciones consigo mismo que generan dudas e incertidumbre y, en última instancia denuncian la inconsistencia del sujeto y de la realidad misma.

De aquí que resulte sumamente cuestionable la asignación que la crítica de los '70 y '80 realiza de los textos denominados "auto-conscientes" a las matrices productivas de la "posmodernidad". Sin embargo, teóricos como Patricia Waugh y Matei Calinescu adhieren claramente a esta postura. Waugh afirma: "Metafiction is a mode of writing within a broader cultural movement often referred to as post-modernism."⁵² Y el teórico rumano ve en esta tendencia dialógica de autorreferencialidad y de metaficción un elemento innegable de todo arte postmoderno. Para

Calinescu las cuestiones centrales de la escritura posmodernista giran en torno a ciertos interrogantes:

¿puede la literatura ser otra cosa que autorreferencial, sentada la radical duda epistemológica de nuestros días y el modo en que esta duda afecta al estatus de 'representación'? ¿Puede decirse que la literatura es 'representación de la realidad' cuando la realidad misma está siendo permanentemente acechada por la ficción?, ¿en qué sentido se diferencia la construcción de la realidad de la construcción de la mera posibilidad?.⁵³

Para Octavio Paz, por el contrario, la modernidad de la poesía se cifra precisamente en su carácter autorreflexivo:

El poeta -afirma Paz- no ve en sus imágenes la revelación de un poder extraño. A diferencia de las sagradas escrituras, la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. De esta circunstancia procede que la poesía moderna sea también teoría de la poesía. Movidó por la necesidad de fundar su actividad en principios que la filosofía le rehusa y la teología sólo le concede en parte, el poeta se desdobra en crítico. Coleridge es uno de los primeros en inclinarse sobre la creación poética para preguntarle qué significa o dice realmente el poema.⁵⁴

Frente a estas posturas antitéticas, quizá resulte más productivo no ya aceptar como J. Mayhew que "self-consciousness is characteristic of both the modernism of the first half of the century and the postmodern developments of more recent decades"⁵⁵ sino dar un paso más y entender el recurso "autorreferencial" como un auténtico mercenario textual. Del mismo modo que el emblema del "espejo" ha sido utilizado tanto por los teóricos marxistas para

referirse a la copia fiel y no problemática que rige la mimesis realista como por los teóricos de la "posmodernidad" para explicar la ambigüedad y la indeterminación del significado, también -como afirma Dallenbach refiriéndose a la mise en abîme-: "un mismo modelo reducido puede contribuir tanto a la causa de los textos oscurantistas como a la de los textos iluminados; los primeros utilizan la mise en abîme para desambigüizar su mensaje, los segundos se afirman como tales textos gracias a ella".⁵⁶ El procedimiento autorreferencial se define, entonces, por su disponibilidad funcional e ideológica y, por lo tanto, no constituye, por sí mismo, prueba suficiente de la modernidad o posmodernidad de un texto. Contrariamente a las pretensiones de la poesía de corte simbolista-modernista, cuando el texto quería ser una emergencia "ex nihilo" de la sola subjetividad del emisor, estas escrituras que a continuación abordaremos, subrayan la dimensión de constructo del texto literario al exhibir deliberada y problematizadamente los mecanismos de producción del significado del texto. En este sentido, podemos arriesgarnos a afirmar que el discurso autorreferencial forma parte -según vamos demostrando- de los sistemas de representación propios de la modernidad, y sobre todo, de su crisis.

o Del compromiso a la deshumanización del arte

"The reduction of all experience and phenomena to elements of sign systems which can be demystified as arbitrary, fictive, constructs, implies a political response to culture; but the strategies of demystification, disruption and improvisation are techniques played out solely within the formal dynamics of the semiotic system and are consequently of questionable efficacy."

(Charles Russell 1980)

Otro problema surge a la hora de intentar exponer la ideología que del arte y del artista postulan estas escrituras autorreferenciales. Al llegar a este punto, la crítica discurre una vez más por vías antagónicas. Así nos encontramos con posturas tan radicales como la de Carlos Bousoño quien considera que detrás de todo texto metapoético existe un grado de compromiso: la voluntad de desmitificar el lenguaje restrictivo del poder. Al analizar el primer libro de poemas de Guillermo Carnero, Dibujo de la Muerte, Bousoño postula su tesis acerca de la metapoesía como procedimiento desenmascarador del carácter represivo y deshumanizador del poder:

toda crítica a la potencia deformadora de la realidad y la experiencia que posee el lenguaje en cuanto código dominado y manipulado por el Poder social, se convierte de suyo en una manifestación, no sólo de insolidaridad, sino de franca rebeldía contra ese Poder deshumanizador (...). Quiero decir con esto que el planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de

rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del Poder social (...) ya que el sometimiento y esclavización del lenguaje por ese Poder viene a ser la forma más sutil (y, por tanto más difícil de neutralizar) de sujeción, inhibición y destrucción de lo individual. ⁵⁷

Tanto Linda Hutcheon como Robert Alter defienden la conexión existente entre la praxis artística y la praxis vital en las escrituras metaficcionales y niegan que la "narrativa autoconciente" constituya un signo de pérdida de la sensibilidad o de preocupación por lo humano. Alter reconoce, sin embargo, que "it may seem a bit odd to insist on a connection with historical o personal time in a kind of novel devised to mirror its own operations, but the contradiction, I think, disappears upon close consideration". ⁵⁸

En el extremo opuesto, Joan Oleza y Jenaro Talens, defienden la tesis de que todo discurso metapoético viene a reforzar el carácter autónomo del texto. Al estudiar la recepción de la poesía de Miguel Hernández en las últimas décadas, Joan Oleza y José Luis Angeles se encargan de rebatir la tesis expuesta por Bousoño y afirman que el Formalismo-Estructuralismo creó "el sueño de la autosuficiencia del lenguaje" y asignan a esta tendencia ese volverse de la poesía sobre sí misma: "En una ceremonia propia de la ameba la poesía se secuestraba a sí misma y el poeta excavaba gozosas trincheras tras las que parapetarse de la vida. Bousoño dijo que ese volverse de espaldas del lenguaje a la vida era un gesto de rebeldía, pero esto, a estas alturas del pensamiento

teórico, resulta una broma, o lo que es peor, una coartada". ⁵⁹

Es precisamente el término "coartada" el que emplea Jenaro Talens para referirse a la práctica metapoética de los "Novísimos"; y afirma que la ambigüedad con que se aborda la cuestión de la función social de la poesía de los setenta parte de la utilización que se ha hecho del ambiguo concepto de "metapoesía" propuesto por Carlos Bousoño. Talens señala que la función operativa del término no fue definir una forma de escritura sino más bien "dar por sentada la existencia de una poesía que no fuese al mismo tiempo metapoesía, esto es, aceptar la posibilidad de existencia de lo que Derrida llamaría una metafísica de la presencia, es decir, de algo que está ahí y de lo que nosotros nos limitamos a hablar". ⁶⁰ Tal concepción de lo "poético" emerge como deudataria del programa romántico-becqueriano según el cual el poeta sería, una vez más, el depositario de ese "algo" intangible e inexpresable. Si extremamos esta última línea argumentativa -los textos autorreflejos se reducen a ser un ejercicio onanista para el solo placer del artista, un arte deliberadamente alejado de la vida-llegamos a la conclusión a la que arribó John Barth, quien ha denominado a esta modalidad de escritura: "literature of exhaustion"; la reflexión autorreferencial al llevar hasta su máximo grado de saturación ciertas posibilidades de escritura deviene un camino hacia el silencio. En cierto sentido, esta prevención ya la realizaba

Borges hacia la década del '30 cuando declaraba: "Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin". ⁶¹

Pero si reconducimos todas estas reflexiones al segmento temporal en el cual se inserta nuestro actual objeto de estudio, esto es, la secuencia diacrónica que va desde la finalización del conflicto bélico español hasta fines de los '70, es posible postular ciertas propuestas alternativas a las anteriormente expuestas. Quizá la diferencia entre la práctica autorreferencial de la modernidad y la de nuestros días radique en que, mientras para la modernidad esta vuelta del poema sobre sí mismo revelaba un deseo de autonomía artística, para nuestros escritores "posmodernos", el mostrar el revés de la trama -el recurso, el artificio- apunte a señalar que todo lo demás es asimismo artificio y que -muchas veces, como parece demostrarlo la práctica escritural de Guillermo Carnero- no hay escapatoria. En este sentido, si aceptamos que el discurso autorreferencial forma parte -según hemos señalado- de la crisis de los sistemas de representación propios de la modernidad, podemos formular aquí nuestra hipótesis central: la rección semántica que implica esta vuelta obsesiva del discurso sobre sí mismo alentaría a pensar en el surgimiento de una propuesta poética alternativa según la cual, la supuesta "autonomía" del texto respecto de la praxis vital deja

de revestir el perfil trascendente de las poéticas "modernas" -su gesto utópico sustentado en el poder demiúrgico de la palabra- para emerger paradójicamente como un claro programa desmitificador de dicho lenguaje y hasta de la funcionalidad de la poesía misma.

Autorreferencia y sujeto

El carácter autorreferencial surge, de modo innegable, como rasgo central de la escritura contemporánea pero el reconocimiento de que precisamente por ello, la escritura deja ya de ser un medio para expresar la subjetividad ha permitido -como bien lo señala Foucault ⁶²- que la mayoría de las teorías contemporáneas hablen hasta el hartazgo de la desaparición y hasta de la muerte del autor. Esta postura (sostenida principalmente por los teóricos posestructuralistas-deconstruccionistas) sostiene que en ese espacio que abre la escritura (ese mundo representado) el sujeto está permanentemente desapareciendo, ausentándose. El carácter inevitablemente diferido que teóricos como Derrida o Paul de Man asignan al lenguaje conduce a la negación de la identidad del sujeto pero, como bien señala Laura Scarano,

No se trata de cuestionar la ya admitida e indiscutible construcción discursiva de la subjetividad en los textos con su consecuente ataque a las tesis biografistas o genéticas de la intencionalidad productora, sino más

bien lo que reclama hoy más detallado análisis es la teoría negativa del sujeto ("sujeto cerológico" en palabras de Kristeva), por la cual se traslada al concepto hipermagnificado de Texto o intertextualidad "las propiedades, funciones y prácticas del sujeto" (Sarilo-Altamirano). ⁶³

Sin llegar a una tesis tan extrema, Dallenbach alerta acerca de la reduplicación del sujeto escritural en la práctica autorreferencial, escisión que le permite "gozar obsesivamente de la imagen en que figura tal como desea verse: escritor". ⁶⁴ Si retomamos aquí las teorizaciones que, acerca de la estructura "fractal", intentaban dar cuenta de la modalidad compositiva de los textos autorreflejos, llegamos a la postulación de lo que Jean Baudrillard denominó "sujeto fractal". Baudrillard apela a la denominación de "orbital" para designar la infinita circulación con-céntrica en la que entran, a su juicio, el saber, las técnicas y el conocimiento mismo y reserva la denominación de "exorbital" para referirse a aquel orden ex-céntrico que rige al hombre, satélite, a su vez, de los propios sistemas que él puso en órbita. A partir de esta comprobación explica el surgimiento de lo que denomina "sujeto fractal":

La trascendencia explotó en mil fragmentos que son como los pedazos de un espejo en el que todavía vemos reflejarse furtivamente nuestro rostro, nuestra imagen, justo antes de desaparecer. Como en los fragmentos de un holograma, cada pedazo contiene el universo entero. La implosión es esa calidad del objeto fractal de hallarse entero en el más mínimo de sus detalles en lugar de trascenderse en un conjunto que lo supera. En este sentido, podemos hablar actualmente de un sujeto fractal

que, en lugar de proyectarse a una totalidad o una finalidad, se disfracta en una multitud de egos en miniatura. ⁶⁵

La desintegración subjetiva que tal concepción supone -y que es concomitante a la "extenuación" a la que se refería Barth en el ítem anterior- acontece por diseminación, proliferación y sobremultiplicación; esta dinamicidad de las relaciones intersubjetivas sólo es concebible rompiendo la noción de sujeto como ente único, sólido y permanente.

En la construcción de un texto autorreflejo juega naturalmente un papel central el pronombre personal. El carácter alienable de los shifters -el "yo" designa únicamente a la persona que dice "yo"-nos hace pensar en el pronombre personal como en la partícula autorreferencial por excelencia. Resulta de todos modos innegable que la estructura especular del discurso ataca incesantemente el principio de identidad e instala a los textos en el orden de la oscilación y la reversibilidad. Estas escrituras autorreferenciales rechazan la tradicional figura del autor como creador trascendental y lo presentan como una instancia producida a partir de otros discursos, a partir -incluso- de otros textos; paralelamente la realidad es entendida como pura textualidad pasible de ser interpretada a partir de sus correspondientes procesos de lectura. Laura Scarano afirma al respecto: "Cuestionada la autosuficiencia textual y el poder del hombre como originador de toda significación, se rompe la hilación inmediata entre la

subjetividad individual y el texto producido. Se interpone ahora en dicha diada la circulación de discursos, convenciones y normas institucionales que aplazan y desplazan con sucesivas mediaciones al autor de su escritura". 66

Creemos, entonces, que a partir del análisis del funcionamiento del discurso autorreferencial, podemos arribar a la postulación de una determinada concepción acerca de la poesía, del lenguaje y del sujeto-poeta. En cuanto a la figura de este último, señalemos que la disociación implícita en el acto de una enunciación que se vuelve "narcisísticamente" sobre sí misma -lo que se ha llamado la "crisis del sujeto"- nos abre el camino para hallar una posible respuesta a la pregunta ¿por qué el texto literario tematiza obsesivamente la reflexión sobre la literatura? Creemos, entonces, que este fenómeno -que según la nomenclatura propuesta por los diferentes teóricos, se corresponde con narcisismo textual, autoconciencia, autorreflexividad, autorrepresentación, entre otros- replantea la siempre vigente polémica sobre la mimesis aristotélica, pone en escena la cuestión de la autonomía del arte con todas las connotaciones de ella derivadas como la del "compromiso" del artista y reformula radicalmente la interrelación autor/texto/lector/contexto.

Algunas precisiones

Todo nuestro estudio se asienta sobre una distinción

esencial: el fenómeno autorreferencial puede ser entendido, por una parte, como un procedimiento de composición o una técnica más en la configuración de un texto y estaríamos en el nivel sintáctico del discurso/enunciación. Puede, por otra parte, utilizarse como fórmula o tópico: el de la "inefabilidad", el de "la insuficiencia del lenguaje", el de la "cortedad del decir" de Dante y nos moveríamos en el plano semántico de los "topoi".⁶⁷ Y puede ocurrir, finalmente, -y este es el caso que más nos interesa para abordar los modos constructivos de las prácticas textuales escogidas- que la dimensión autorreferencial sea una problemática que recubra la totalidad de los planteamientos del texto y surja como "el principio constructivo" tinianoviano. Recordemos que para Juri Tinianov "La función constructiva de un elemento de la obra literaria es la posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y con el sistema entero."⁶⁸ El enfoque que dicha problemática nos propone es del orden de lo semiótico -el estudio de los signos en sus tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático en el que se analiza la relación autor/obra/lector- y su exégesis nos impondrá dar cuenta del proceso de producción de sentido del texto, de las matrices culturales e ideológicas que han permitido que ese proceso se verifique de esa manera y no de otra y de las estrategias de decodificación del mismo por parte de un receptor que, al igual que el emisor, no están concebidos en tanto personas físicas sino

en tanto funciones textuales.

Sentada la acepción específica que le asignaremos al término "metapoesía" podemos afirmar que el discurso autorreferencial afecta y compromete a todas y cada una de las matrices constitutivas del texto literario. Por ello, un texto que permita una "posible" interpretación metapoética, no será considerado sin más como "metapoético". Partimos del presupuesto de que el discurso metapoético propiamente dicho se define por el hecho de que la reflexión sobre la poesía en tanto materia del enunciado - los modos, formas y mecanismos con que se lleva a cabo dicha reflexión- no es un aspecto más dentro de muchos sino que, por el contrario, se convierte en la modalidad de construcción y, a su vez, en principio estructurador del sentido del texto. De este modo podemos llegar a afirmar que la escritura de los tres autores propuestos, a través de la redundancia sémica, articula una reflexión sistemática sobre el lenguaje poético, sus límites, sus alcances.

NOTAS:

¹ Roman Jakobson, "Lingüística y Poética" en R. Jakobson, R. Barthes, A. Moles y otros, El lenguaje y los problemas del conocimiento, Bs.As., Editorial Rodolfo Alonso, 1962, p. 18).

² En la Introducción al Tractatus, Russell comienza señalando la que, a su juicio, constituye la tesis más importante de la teoría de Wittgenstein, aquella según la cual "Para que una cierta proposición pueda afirmar un cierto hecho debe haber...algo en común entre la estructura de la proposición y la estructura del hecho" pero que eso que hay en común entre ambas no puede ponerse en palabras, no puede decirse a su vez en el lenguaje sino que sólo podrá ser mostrado: "todo cuanto quede envuelto en la idea de la expresividad del lenguaje, debe permanecer incapaz de ser expresado en el lenguaje y es, por consiguiente, inexpresable en un sentido perfectamente preciso". Wittgenstein afirma: "Sólo puedo nombrar los objetos. Los signos los representan. Yo solamente puedo hablar de ellos; no puedo expresarlos. Una proposición únicamente puede decir cómo es una cosa, no qué es una cosa... El nombre no puede ser subsecuentemente analizado por una definición" (3.221) y colocará a la ética y a la filosofía dentro de esta región "mística" de lo inexpresable: "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse" (7). Sin embargo, lo que Russell objeta a Wittgenstein es que, a pesar de todas estas afirmaciones, él ha encontrado el modo de decir "una buena cantidad de cosas sobre aquello de lo que nada se puede decir" y sugiere, entonces, la posibilidad de una "jerarquía de los lenguajes". Si bien, propone Russell, todo lenguaje posee una estructura de la cual nada puede decirse en el lenguaje, quizá exista otro lenguaje que trate de la estructura del primero y que tenga una nueva estructura y quizá esta jerarquía sea infinita. Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus. Madrid, Alianza, 1973. Traducción de Enrique Tierno Galván e Introducción de Bertrand Russell. p. 11-28.

³ Nelson Goodman, Maneras de hacer mundos, Madrid, Visor, 1990, p. 67-74. El autor no sólo se centra en la cita lingüística o verbal sino que incursiona en la cita pictórica, musical y en los cruces posibles entre éstas. Afirma Goodman: "Una imagen cita directamente a otra sólo si se refiere a ella y si también la contiene e incluye...El único lugar donde acontece que algo cita a algo por el mero hecho de incluirlo es en el lenguaje; cuál sería la analogía musical, pictórica de las comillas?" p. 78.

⁴ Louis Hjelmslev, Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1974, p. 13.

⁵ Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of self-conscious fiction, New York, Methuen, 1984, p. 4.

* ⁶ Citado por Patricia Waugh, p. 15.

⁷ Roland Barthes, Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 127-128.

⁸ Louis Hjelmslev, Op. Cit. p. 14.

⁹ Louis Hjelmslev, Op. Cit. p. 153-4.

¹⁰ Margaret Persin, "Metapoetry", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos vol. VII, Nº: 2, Invierno 1983, p.297.

* ¹¹ Citado por John Pier, "Metalanguage and the Study of Literature", Poetics Today, 6,3, 1985, p.521-535.

¹² Gerard Genette, Palimpsestos. La literatura en segundo grado, Madrid, Taurus, 1989, p. 470.

¹³ Ejemplifiquemos con pasajes de la novela Miau de Benito Pérez Galdós: "del padre se hablará más adelante" (12) "Pantoja de quien se hablará después" (53) o "falta decir que este Villaamil..." (15) "pero retrocediendo algunos años, la cogemos viva" (85). Benito Pérez Galdós, Miau. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

¹⁴ Nancy Mandlove, "The metafictional codes of Don Julián versus the metafictional modes of El cuarto de atrás", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos vol. VII, Nº: 2, Invierno 1983, p. 306.

¹⁵ Es necesario recordar también la temprana reflexión de Raúl Castagnino desde el ámbito de la crítica argentina. Su discurso de

recepción en la Academia Argentina de Letras del año 1974 se tituló precisamente: "De las poéticas a la metapoética" y en él afirmaba: "La poesía adquiere conciencia de sí y por sí; trata de ilustrar un planteo estético al tiempo de proponerlo; ensaya una técnica poética sincrónica con el momento de su sistematización... En la metapoésia cuenta fundamentalmente el acto creador y la simultaneidad de éste con los presupuestos teóricos." Boletín Tº: XXXIX, nº: 153-4, julio-diciembre de 1974, p. 303-4.

¹⁶ Robert Alter, Partial Magic, The novel as a self-conscious genre, Berkeley, 1975, p. X.

¹⁷ Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative. The metafictional paradox, Ontario, Wilfrid Laurier, 1980, p. 1.

¹⁸ Patricia Waugh, Op. Cit. p.2.

¹⁹ Jonathan Mayhew, Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry, London and Toronto, Associated University Presses, 1994, p. 11.

²⁰ Leopoldo Sánchez Torre, La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993, p. 29-30.

²¹ El método de abordaje de Sánchez Torre parece seguir la propuesta de John M. Lipsky, ("On the meta-structures of literary discourse", Journal of Literary Semantics, v/2, October 1976, p.53-61) quien parte de la teoría Saussuriana reelaborada por Hjelmslev según la cual el signo es una oposición dialéctica entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Lipsky dirá: "Cuando el plano de la expresión de un sistema signifiante es en sí mismo un sistema signifiante podemos hablar de una semiótica connotativa; cuando el plano del contenido de un sistema signifiante es en sí mismo un sistema signifiante tenemos una metasemiótica o un metalenguaje. Todo texto literario es parte de una semiótica connotativa; trasciende el valor puramente referencial inherente a la función comunicativa del lenguaje agregando dimensiones adicionales de significación. Cuando dentro de una narración aparece un diálogo entre personajes estamos en presencia de una semiótica connotativa adicional. Los ejemplos de metalenguaje en literatura tienen lugar cuando el autor/narrador interviene haciendo un comentario sobre el lenguaje de sus

personajes; en estos casos se introduce un nivel adicional en la estructura semiótica del texto situando el diálogo narrativo en el plano del contenido de una metasemiótica cuyo plano de expresión está representado por los propios comentarios del autor". Para Lipsky las estructuras metasemióticas no se reducen a este solo aspecto sino que incluyen también aquellos casos en los que los personajes leen o hablan acerca de acontecimientos descritos en el texto o discuten acerca de su rol como personajes textuales con su autor como en los ejemplos clásicos de Unamuno y Pirandello. (La traducción es mía). Por nuestra parte, creemos más acertada la tesis de Philippe Hamon para quien lo metapoético y lo metalingüístico "se neutralissent (ou se surdéterminent) toujours dans le texte littéraire écrit; que parler de la langue c'est pour le texte, parler de soi, et inversement" (citado por Sánchez Torre, p. 31).

²² Carmen Bustillo, "Metaficción e imaginario finisecular", Estudios. Revista de Investigaciones Literarias. Año 3, Nº:6. Caracas, julio-diciembre, 1995. p. 41-57.

²³ Los planteos de Linda Hutcheon y Lucien Dallenbach con sus conceptos de "mímesis del proceso" y "mise en abyme reproductiva" respectivamente parecen restituir, paradójicamente, el relato ficticio al terreno de la analogía y la identidad. Catalina Gaspar denuncia esta nueva falacia metaficcional que propone una autorreferencia entendida como reflejo especular que presupone la preexistencia de un texto -o proceso- que se autocontempla en un metatexto o texto segundo. La autora propone abordar estos textos autoconscientes a partir de una nueva categoría a la que denomina "metaficción productiva" entendiéndola como "un texto abierto, rizomático carnavalizado, siempre excesivo, siempre hiperbólico que recusa toda univocidad, toda ley autoritaria y monológica para descentrar el discurso ficticio y proclamar su diferencia". La especularidad narrativa surgiría como generadora de significancia al narrar su propio debate interno, su práctica interdiscursiva y plural y al desbaratar los "opuestos binarios" derridianos. Catalina Gaspar, "De rostros y prismas en la metaficción productiva", Escritura, XVIII, 35-36, Caracas, enero-diciembre 1993. p. 114.

²⁴ Cfr. Ana María Spitzmesser, Estructural fractal y Tiempo interno en Las virtudes del pájaro solitario de Juan Goytisolo", Hispanic Journal, 15, 2, fall, 1994, p. 335.

²⁵ Carmen de Urioste, "Metaficción: fractales novelísticos",

Hispanic Journal, spring 1993, vol. 14, nº: 1, p.91.

²⁶ Douglas R. Hofstadter, Godel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada. México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982, p. 11-12.

²⁷ Andrew Debicki, "Used Poetry: the transparent language of Gloria Fuertes and Angel González", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos vol. VII, Nº: 2, Invierno 1983, p 301.

²⁸ Patricia Waugh, Op. Cit., p.3.

²⁹ S.J. Schmidt, "The fiction is that reality exists. A constructivist model of Reality, Fiction, and Literature" en Poetics Today, Vol. 5:2 ,1984; p.253-284. La traducción es mía.

³⁰ Nelson Goodman, Maneras de hacer mundos, Madrid, Visor, 1990, p. 21.

³¹ Citado por Darío Villanueva, Teoría del realismo literario, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

³² "Présentation et représentation dans la fiction littéraire", Littérature, 57, 6-16, citado por J.M.Pozuelo Yvancos, Poética de la Ficción, p.146-8. Benjamín Hrusovsky (Harshaw) apunta a resolver uno de los problemas básicos que plantea la teoría de los mundos ficcionales o "mundos posibles" para lo cual estipula dos categorías a las que denomina Internal y External Field of Reference, respectivamente. Mientras el primero es constituido y contenido por el lenguaje que, a su vez, se refiere a él, el segundo existe independientemente del primero pero, a menudo, muchos significados del IFR son remitidos a un EFR. De aquí que, para Harshaw, la ficcionalidad de un texto se verifique precisamente en ese punto de intersección entre ambos campos.

³³ Cfr. Patricia Waugh, Op. Cit., p.9.

³⁴ Citado por Darío Villanueva, Op. Cit. p, 123.

³⁵ José María Pozuelo Yvancos, Poética de la ficción, Madrid, Síntesis, 1993.

³⁶ Linda Hutcheon, Op. Cit., p. 39-47.

³⁷ Susana Reisz, "¿Quién habla en el poema?" Filología, Año XX, 1985, p. 41-60.

³⁸ S.J. Schmidt, "La comunicación literaria", VVAA, Pragmática de la comunicación literaria, J. A. Mayoral Ed., Madrid, Arco, 1987, p. 202.

³⁹ S. J. Schmidt, "La comunicación literaria", VVAA, Pragmática de la comunicación literaria, J. A. Mayoral Ed., Madrid, Arco, 1987, p. 203. Todos estos conceptos serán ampliados por el autor en Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura, Madrid, Taurus, 1990, p. 191-277.

⁴⁰ En el vocabulario filosófico el término "epojé" designa al acto de suspensión del juicio que proponían los escépticos (Pirrón de Elea, Sexto Empírico) para expresar su actitud frente al problema del conocimiento. Dicho término fue retomado por Husserl para designar la puesta entre paréntesis de las doctrinas acerca de la realidad y de la realidad en sí misma y Villanueva lo adopta en este último sentido para postular la suspensión del principio de verificabilidad al enfrentarse a una obra de ficción.

Beatriz Sarlo al referirse a la capacidad autorreflexiva de la televisión señala los diferentes efectos de este mismo recurso en estos dos tipos de lenguajes: "La autorreflexividad promete que el público (por lo menos en hipótesis) puede ver las mismas cosas que ven los técnicos, los directores, los actores, las estrellas: nadie manipula lo que se muestra, porque toda manipulación puede ser mostrada" y agrega más adelante: "La autorreflexividad que, en la literatura es una marca de distancia, funciona en la televisión como una marca de cercanía que hace posible el juego de complicidades entre televisión y público". Beatriz Sarlo, Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video en la Argentina. Bs.As.: Ariel, 1994, p. 97-98.

⁴¹ Patricia Waugh, Op. Cit., p. 6.

⁴² Julio Cortázar, Rayuela, Barcelona, Bruguera, 1981, p.448.

⁴³ Lucien Dallenbach, El relato especular. Madrid, Visor, 1991, p. 77.

⁴⁴ Jorge Luis Borges, Obras Completas, Bs.As., Emecé, 1974, p. 669.

⁴⁵ Lucien Dallenbach, "Reflexivity and Reading", New Literary History, XI, 3, Spring 1980, p. 435.

⁴⁶ A. Greimas, Ensayos de Semiótica Poética. Paris, Larousse, 1972. p. 80-106.

⁴⁷ Shklovski V. "El arte como artificio" (1929) en Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, Antología preparada por T. Todorov, Bs.As., Siglo XXI, 1976.

⁴⁸ Gerard Genette, Op. Cit., p. 20. El recorrido teórico y analítico que sobre la parodia realiza el crítico francés nos permite entender a dicho fenómeno -y, por ende, a la autorreferencia misma- dentro del vasto campo de las relaciones "transtextuales", es decir, las relaciones implícitas o explícitas que un texto mantiene con otro/s. Ahora bien, la diferente relación que une a un texto A con un texto B ("hipotexto" e "hipertexto" en la terminología genettiana) en la parodia y en los procedimientos autorreferenciales parece poder plantearse en términos de cronología textual. Mientras en el tipo de transtextualidad que implica la parodia se procede a partir de un texto de referencia A -obligatoriamente preexistente y explícito- que se funde en un texto B en términos de consecutividad cronológica, en la autorreferencia dicha relación no es de sucesividad sino de simultaneidad. Si bien en ambos procedimientos hay coexistencia de hipotexto e hipertexto, en la parodia la hay por evocación mientras que en la autorreferencia la habrá por actualización puesto que el texto resultante será en sí mismo -en acto- el que se desdoble en objeto y mirada sobre el objeto.

⁴⁹ Patricia Waugh, Op. Cit., p. 64.

⁵⁰ Genette destina la primera parte de su libro a establecer las diferentes especies paródicas, así analizará en primer término la forma más rigurosa de la parodia, a la que denomina "parodia mínima" y define su procedimiento como un "retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva (...), se ejerce

casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios" (29). La segunda especie dentro de la parodia es el "pastiche satírico" al que define como "una imitación estilística con función crítica o ridiculizadora" (31), y la tercera el "travestimiento burlesco" que "modifica el estilo sin modificar el tema" (33). Sin embargo, el autor reconoce que en la actualidad el término "parodia" es mayoritariamente empleado en lo que Walter Mignolo designaría como "dominio borroso", Filología, año XX, 1985, p. 21-40). Con lo cual se lo utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo; Genette ve la razón de tal confusión en "la convergencia funcional de las tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo parodiado" (37).

⁵¹ Giuliana Lanata (Poetica pre-platonica. Testimonianze e Frammenti. A cura di Giuliana Lanata, Firenze, La nuova Italia, 1963) recoge los testimonios de las primeras reflexiones críticas de los griegos a partir de sus propios textos poéticos. Sin embargo la mayoría de las alusiones autorreferenciales -desde Homero a Solón pasando por Hesíodo- se verifican en el plano de los "tópicos", así las invocaciones realizadas por el sujeto-poeta a las Musas para poder traducir -como dice Píndaro- la inspiración de las Piérides: "Vaticina, Oh Musa, e io saró il tuo interprete" (81). Resulta necesario destacar la importancia de estos rastreos diacrónicos de enunciados autorreferenciales que nos permiten comprobar que los enunciados del "nivel metaliterario" no son fenómenos modernos (Sánchez Torre, 43) como lo demuestran algunos versos de Baquílides que anticipan el concepto de intertextualidad sobre el que teorizara Julia Kristeva y que llevara a su máxima expresión Harold Bloom: "La poesia di uno nasce dalla poesia di un altro" (103) o de Gorgias quien alerta acerca del efecto perlocucionario de las palabras, el "hacer cosas con palabras" de los teóricos pragmatistas: "La parola e un possente signore, che con corpo piccolissimo e affatto invisibile compie azione veramente divina: puo infatti far cessare il temore, togliere il dolore, produrre la gioia e accrescere la compassione" (195).

⁵² Patricia Waugh, Op. Cit., p. 22.

⁵³ Matei Calinescu, Cinco Caras de la Modernidad, Tecnos, 1991, p.289.

⁵⁴ Octavio Paz, El arco y la lira. Barcelona, Seix Barral, 1956,

p. 123.

⁵⁵ Jonathan Mayhew, Op. Cit., p. 13.

⁵⁶ Lucien Dallenbach, El relato especular. Madrid, Visor, 1991, p. 91.

⁵⁷ Carlos Bousoño, "La poesía de Guillermo Carnero", Poesía Postcontemporánea. Cuatro estudios y una Introducción, Madrid, Júcar, 1984. p.247-248.

⁵⁸ Robert Alter, Op. Cit., p. 234.

⁵⁹ Joan Oleza y José Luis Angeles, "La recepción de Miguel Hernández en la poesía española de los años 70 y 80", Miguel Hernández, cincuenta años después, Alicante, Elche, Orihuela, 1992, p. 248-249.

⁶⁰ Jenaro Talens, "La coartada metapoética" en Insula 512-513, agosto, septiembre 1989. p.55.

⁶¹ Jorge Luis Borges, "La supersticiosa ética del lector", Obras Completas. Bs.As., Emecé, 1974. p. 202.

⁶² Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", Revista Conjetural Nº 1, agosto 1989.

⁶³ Laura Scarano, "Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto/ Posiciones del sujeto", Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Año 6, Nro: 9, 1997. p. 17.

⁶⁴ Lucien Dallenbach, Op. Cit., p. 23.

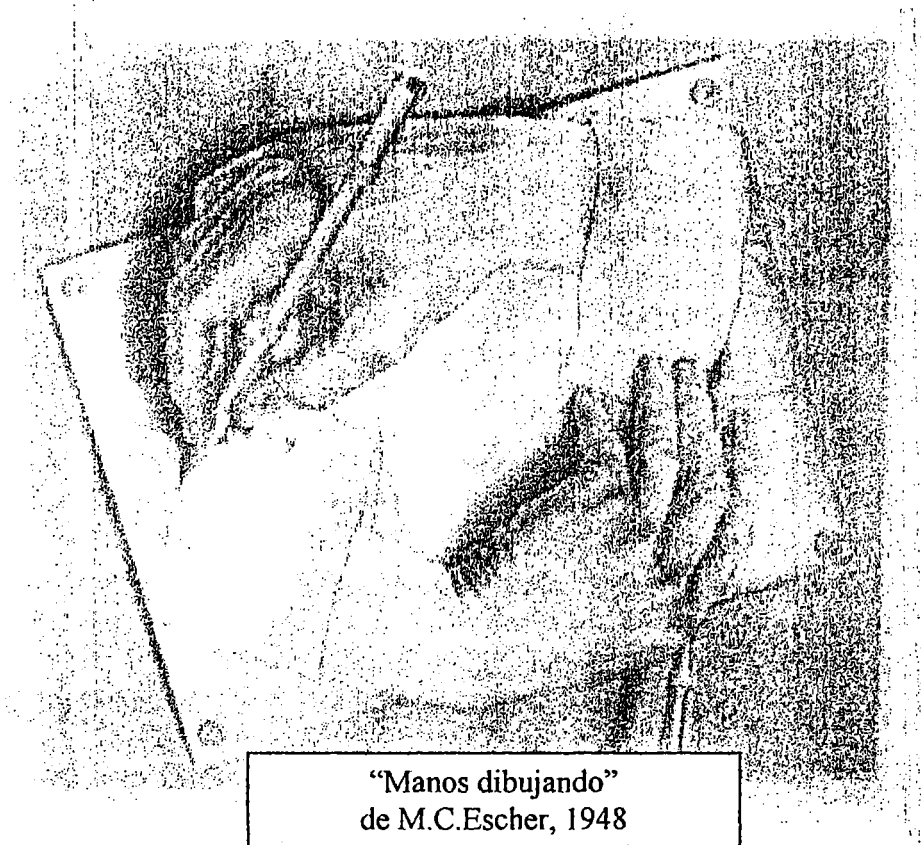
⁶⁵ Jean Baudrillard, "Lo orbital. Lo exorbital", Vuelta Sudamericana Nº: 10, año I, mayo 1987, p. 19.

⁶⁶ Laura Scarano, Op. Cit. p. 21.

⁶⁷ En cierto sentido dicha distinción podría considerarse una reducción del diagrama cuádruple que propone Robert Scholes para abordar los distintos aspectos de la metaficción en narrativa. En el capítulo titulado "The Range of Metafiction: Barth, Barthelme, Coover, Gass", el autor propone una cuádruple partición del fenómeno metaficcional, cada uno de los cuales puede ser relacionado con cada uno de los aspectos de la ficción y de la crítica; estos cuatro aspectos son, en términos de Scholes, "the formal metafiction, the structural metafiction, the behavioral and the philosophical metafiction... Both formal and structural are concerned with the way fiction works... The behavioral and philosophical are more interested in interpreting what fiction means". Robert Scholes, Fabulation and Metafiction. Urbana, Chicago, London, University of Illinois Press, 1979, p. 112.

⁶⁸ Tinianov J. "La noción de construcción" en Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, Antología preparada por T. Todorov Bs. As., Siglo XXI, 1976.

La práctica autorreferencial en la poesía española de posguerra



"Manos dibujando"
de M.C. Escher, 1948

Capítulo I:
**Notas para un panorama de la poesía
española de posguerra**

CAPITULO I:

Notas para un panorama de la poesía española de posguerra

Intentar sistematizar las variadísimas manifestaciones de la poesía de posguerra es tarea ardua, cuando no imposible. Las razones de que esto sea así son diversas; en primer término porque la mayoría de los poetas continúan publicando y al hacerlo, van anulando -en muchos casos- las posibles clasificaciones de sus obras, obligándonos a detectar los reposicionamientos dentro del campo intelectual y a reordenar dicho mapa atendiendo a estas trayectorias personales. En segundo término, porque el concepto de "generación", "promoción", "hornada" u "oleada", si bien ofrece una vía de simplificación con fines puramente metodológicos, resulta inoperante al pretender aplicarlo al contexto en estudio. En último término, porque las tendencias poéticas que a continuación mencionaremos, no son sucesivas -como la exposición de las mismas puede hacer suponer- sino muchas veces simultáneas y coexistentes. Esta copresencia en el recorte temporal elegido implica que dicho segmento histórico adquiera la densidad de una trama de diversos espesores.

De los variados intentos de ordenamiento del material, la organización del discurso literario según una perspectiva cronológica ha sido, sin dudas, la más frecuente. Intimamente ligada a esta forma de periodización se halla la segmentación del

discurso de acuerdo con la tan cuestionada "teoría de las generaciones". Domingo Miliani sostiene que tras el cuestionamiento de la ordenación lineal y cronológica de los hechos literarios y los reparos puestos a la agrupación generacional de los autores "se ha producido un movimiento de revisión crítica sobre la linealidad de las periodizaciones gracias al aporte de la Escuela francesa de los Annales".¹ Sin embargo, a pesar de lo que afirma Miliani, el marco general de la propuesta de segmentación historiográfica de la literatura española del siglo XX se desarrolla mayoritariamente dentro de los parámetros de la teoría generacional. Una teoría que simplifica excesivamente el esquema sin aportar suficiente información sobre las diferentes modulaciones que va adoptando ese discurso, así como sobre sus rupturas y continuidades en términos de producción literaria.

Las sucesivas "generaciones" que la historia literaria reconoce a partir de los años '40 tienen como experiencia generacional, un acontecimiento -como quería Petersen- de naturaleza catastrófica, la Guerra Civil. Este hito histórico funcionó y sigue funcionando como corte que delimita por un lado, toda la producción literaria de anteguerra y, por otro, la prolongada posguerra literaria. En cuanto a la poesía, este hito histórico permitió hablar de una "primera generación poética de posguerra", la que hace su aparición en los años '40 con

representantes como Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro, quienes constituyeron la después denominada "poesía social". Una "segunda generación de posguerra" tendría lugar en los '50 y esta tendencia estaría encabezada por Claudio Rodríguez, José Angel Valente y Angel González, entre los principales. Y ya no es inusual leer acerca de una "tercera promoción poética de posguerra" ², la de los años '70, que incluiría a escritores como Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero o Leopoldo María Panero, entre los más representativos. Estos recortes que se verifican especialmente respecto del género "poesía", reconoce equivalentes en narrativa y teatro. Creemos, con todo, que esta cuestión merece ser revisada. Por lo tanto, adherimos totalmente a los juicios que José Luis García Martín emite acerca de la crítica literaria en el ámbito del hispanismo:

El escaso rigor y la pobreza teórica de los críticos que se han ocupado de la poesía española contemporánea resulta evidente. A pesar de que la mayoría dice no estar de acuerdo con la teoría de las generaciones, se suele luego utilizar tal método a la hora de clasificar a los poetas. Por otra parte, al atacar el concepto de generación, muchos combaten sólo un fantasma que ellos mismos han forjado. ³

La pregunta que surge inmediatamente es ¿si existen suficientes fundamentos teóricos para proponer la emergencia de tantas generaciones literarias y si es así, sobre qué supuestos críticos se asientan estas propuestas de segmentación?

Es precisamente al arribar a la cuestión del ordenamiento del

material cuando nos enfrentamos con uno de los aspectos más problemáticos de la historiografía literaria: las formas convencionales de periodizar resultan a todas luces, inoperantes. Se trataría, entonces, de diseñar un modelo de ordenamiento que rebasara las cronologías lineales renunciando a los recortes generacionales y postulando interpretaciones más abarcadoras que apuntaran a la inserción de la escritura individual en el conjunto de los discursos culturales de la época. Esta problemática está claramente planteada por Ana Pizarro quien afirma: "La historiografía como empresa intelectual que intenta aprehender el flujo y reflujo de nuestro imaginario en el discurso de la literatura -inserta en la cultura y en la sociedad- es la tarea que nos propone la reflexión moderna".⁴

Toda forma de periodizar una historia de la literatura implica, por tanto, hacer una lectura necesariamente fragmentaria, realizar cortes en un movimiento histórico-literario que es fundamentalmente un proceso dinámico. Las escrituras que a continuación vamos a abordar no constituyen proyectos temporalmente cerrados sino que las mismas se rearticulan con las estéticas precedentes así como con las ulteriores. "La periodización -como sostiene Gutiérrez Girardot- supone la existencia de soluciones de continuidad en el proceso, es decir, la negación del carácter procesual del decurso histórico"⁵. Por lo tanto, y partiendo del convencimiento de que todos los

ordenamientos son discutibles, intentaremos presentar de la manera más sucinta posible aquellas tendencias que, a partir de los años '40, han ido surgiendo en el panorama lírico español y al hacerlo nos detendremos en cada una de las flexiones que aquí nos ocupan.

La poesía social y el lugar de José Hierro

ES TÍTULO

1. Del retoricismo oficial a la corriente rehumanizadora

Los '40 son años en los que confluyen representantes de la poesía de comienzos de siglo -el caso de Juan Ramón Jiménez, muerto en 1958-, la supervivencia de poetas no exiliados pertenecientes al grupo del '27, como Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego, y junto a ellos un núcleo de poetas jóvenes como Luis Rosales o Germán Bleiberg, que tras la guerra se agruparían en torno a Escorial, la primera revista literaria de la posguerra. Fundada en Madrid en 1940 constituyó el órgano propagandístico del ideario franquista al sustentarse en los tres pilares esenciales de la falange: "antigüedad clásica, latinismo y germanidad" ⁶. La multiplicidad de antologías y colecciones de poesías constituyen un intento más por perfilar las diversas corrientes estéticas del momento. Asimismo, el fenómeno de la proliferación de revistas literarias a partir de la posguerra quizá no sea comparable con ninguna otra época de España; en la década que va de 1939 a 1949 el número de revistas literarias supera las cuarenta. Víctor García de la Concha, a quien se le

debe el haber desentrañado la génesis de la revista España, afirma:

Todo intento de comprensión crítica del proceso evolutivo de la poesía en la posguerra española ha de cimentarse en un estudio detallado y riguroso de las revistas publicadas por entonces. Como en todos los momentos de crisis, ellas representan la sucesión dialéctica de los diferentes frentes estéticos y sólo ellas nos explican la genética de las tendencias que lograron predominar. ⁷

Naturalmente estas páginas no pretenden abordar en detalle la producción hemerográfica del momento, sólo nos proponemos subrayar el carácter central que las revistas literarias revistieron en el contexto de la España posbélica: a través de ellas, las manifestaciones culturales de las provincias hallarían su cauce de expresión más seguro. Citemos por ejemplo, la revista Garcilaso de Madrid, España de León, Corcel de Valencia, Cántico de Córdoba, Proel y La isla de los ratones de Santander, Poesía española, Agora, Acanto.

La tendencia a la serenidad y al intimismo, la exigencia formalista que había caracterizado al grupo poético del '36 "se convierte - en palabras de Jiménez Martos- en ismo con la revista Garcilaso". ⁸ El primer número de esta revista de patronazgo oficial apareció en mayo de 1943 con el subtítulo de "Juventud creadora: verso y prosa" y sus artífices fueron José García Nieto, Pedro de Lorenzo, Jesús Juan Garcés y Jesús Revuelta a quien

pertenece el siguiente editorial: "En el cuarto centenario de su muerte (1536) ha comenzado de nuevo la hegemonía literaria de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda reconquista, a este segundo renacimiento hispánico, a esta segunda primavera del endecasílabo (...) queremos y creemos que sea Garcilaso quien signe el pensamiento de los que podríamos encuadrarnos bajo las cifras decisivas de 1936". Recordemos que el franquismo explotó como estrategia propagandística el retorno a una mítica edad de oro simbolizada en la imagen de una España imperial. "El poeta -en palabras del mismo Nieto- se encontraba, gracias a Dios, mejor entre las églogas de Garcilaso que a las puertas herméticas adrede, de ventanucos imperceptibles, de las últimas formas de "dada" o del surrealismo"⁹

Como señala Antonio Hernández en su estudio preliminar a la antología poética del '50 "lo que se denominó Juventud Creadora tuvo un aspecto de pluralidad participativa más amplio que el que se le concede, restadas sus dos primeras fases embrionarias, insufladas del espíritu directo, ardiente y combativo que José Antonio Primo de Rivera fijó para los militantes de su partido"¹⁰.

¹⁰ Efectivamente, resulta significativo, que en el contexto histórico-ideológico en el que surgió, Garcilaso publicara poemas de César Vallejo (nº22), de Pablo Neruda (nº 25-30), de Vicente Huidobro (nº 37), el resumen de una conferencia pronunciada por Neruda en la ciudad de Buenos Aires (nº 44) y que en sus páginas

aparecieran por primera vez "Las nanas de la cebolla" de Miguel Hernández. No obstante, la revista nunca tuvo problemas con la censura ya que el grupo de poetas que en ella colaboraban figuraban como los "protegidos" del Director de la Delegación de Prensa y Propaganda del régimen, Juan Aparicio. No podemos decir lo mismo de la revista valenciana Corcel que sufrió la anulación total de un número por presunta irreverencia en un verso de José Luis Hidalgo -"Tratando a Dios de tú, como un hermano"-, la crítica por el subido tono erótico de ciertos poemas de su fundador, Ricardo Blasco o la multa precisa por la sola mención de Rafael Alberti. Es precisamente Blasco quien describe el panorama literario de la España del momento: "Muerto Machado en Francia, desperdigados por las Américas los hombres más prestigiosos de la generación del '27, las cosas estaban así: en la península se afianzaba la tendencia neoclásica (...), se proponían los modelos de la poesía del Imperio: retórica, vaciedad, barroquismo..." ¹¹

Además del grupo oficial "Musa Musae" bautizado así por Gerardo Diego y compuesto por Dionisio Ridruejo, Manuel Machado, José María de Cossío, entre otros, la estética "oficial" brindó una segunda vertiente poética de índole ostensiblemente política, una épica de alabanza a las glorias del caudillo cuya más clara expresión la constituye el texto de José María Pemán, Poema de la bestia y el ángel. ¹²

El año siguiente a la fundación de Garcilaso, fue el de la

publicación de dos obras que marcaron un hito dentro del proceso de "rehumanización" de la poesía: Hijos de la ira de Dámaso Alonso y Sombras del Paraíso de Vicente Aleixandre, textos que revelarían el surgimiento de una veta religiosa de tintes existencialista y que entronca con la "otra" línea de la tradición poética del Siglo de Oro español, Jorge Manrique, Fray Luis de León, Quevedo... El "terremoto" que representa Hijos de la ira en su contexto español -la expresión es de Emilio Alarcos Llorach- mantiene estrecha relación con la propuesta estética que centraba la poesía dominante en la España de la primera fase de la posguerra. Alarcos Llorach define del siguiente modo el efecto producido por el poemario de Alonso (integrante original de la llamada "generación del '27") en su contexto de recepción:

teníamos el oído y el alma tan hechos al sonetito, a las octavas, a los interminables trenes de mensajería en tercetos y a las bellas palabras como rosa o mármol, que casi no podíamos sospechar que sin estrofas y con palabras feas como lamprea o caballones y piltrafa se consiguiese poesía y, encima, poesía que se ahincaba muy dentro nuestro. Era sorprendente sí, pero tenía que ocurrir forzosamente: la rehumanización de la poesía-

13

En mayo de este mismo año aparece el primer número de la revista leonesa Espadaña cuya publicación perduraría hasta enero de 1951. Al grupo fundador -González de Lama, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora- se incorporan nuevos integrantes, Leopoldo Panero y Luis Rosales y quizá, a través de la ampliación temática que

estos últimos propugnan, la revista dejó de ser el órgano del "tremendismo" poético para pasar a reivindicar el componente imaginativo de la creación. En una suerte de manifiesto inicial expondrán el carácter contestatario de los principios de Garcilaso:

Ateniéndonos a Garcilaso, vemos que las nuevas generaciones van derechas al clasicismo. Toda la revista está transida de un aura fría y seca, de un estudiado retoricismo. Es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos metáforas y más gritos, menos perfección estilística y más vibración anímica. ¹⁴

Desde su bastión de la Biblioteca Azcárate apuntaron sus versos explosivos contra Madrid y el oficialismo de la Juventud Creadora. En ella colaboraron poetas ya consagrados como Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y otros casi desconocidos por entonces, Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro, quienes llegarían a constituir, andando el tiempo, el núcleo de la llamada primera promoción poética de posguerra, los "sociales" propiamente dichos.

Casi al mismo tiempo que Espadaña -el primer número es del 29 de marzo de 1944- surgía en Santander una revista, Proel, que tampoco seguiría una tendencia determinada sino que más bien, por su carácter ecléctico y su signo aperturista dio cabida a la expresión de poéticas muy disímiles entre sí. Tanto su director, Pedro Gómez Cantolla, subjefe provincial del movimiento, como los

miembros colaboradores subrayan el sentido de libertad y respeto que caracterizó al grupo y que garantizó, por cierto tiempo, una convivencia pacífica. Gómez Cantolla expresa este carácter antidogmático de Proel:

No hacía mucho que nos encontrábamos de regreso del frente, aún fresca la pasión ideológica que nos impulsó a la lucha...en el fondo sentíamos una indecible angustia. Toda guerra deja un rastro de dolor y de culpabilidad. Como subjefe provincial del movimiento no quería que en ese horizonte de paz anhelado quedaran excluidos los vencidos. Aparte de que ya era de por sí absurdo creer que había dos culturas: una buena y otra mala; una verdadera y otra falsa. ¹⁵

La historia de Proel reconoce dos etapas. La primera abarca hasta el número 18 (septiembre de 1945), número homenaje a Quevedo y la segunda, desde la primavera del 46 hasta 1950. La incorporación activa de José Hierro y José Luis Hidalgo corresponde fundamentalmente a esta segunda etapa. ¹⁶ Dichas incorporaciones acabarían creando una dualidad de criterios en el núcleo sustentador de la publicación. Mientras estos últimos afrontaban una postura abierta de combate y búsqueda, los colaboradores fundadores como Carlos Salomón, Enrique Sordo Lamadrid y Juan Blasco se situaban en una zona indiferente con respecto a cualquier posición política, aunque estéticamente inclinados hacia Garcilaso.

2. De estéticas residuales

Raymond Williams denuncia -desde el ámbito de la sociocrítica- la falsa ilusión de una homogeneidad textual. Para este crítico, los textos no son homogéneos ni en cuanto a género ni en cuanto a la ausencia de fisuras y contradicciones en el interior de las obras. Extendiendo esta apreciación al fenómeno global de los procesos culturales, diríamos que, por el contrario, tales procesos se definirían por la co-presencia de distintos elementos ideológicos y estéticos en estrecha interconexión. Williams distingue tres aspectos dentro de cualquier proceso cultural: las tradiciones, las instituciones y las formaciones, entendiendo por tradición, no ya "un segmento histórico inerte de una estructura social" sino una fuerza activa e integradora capaz de brindar una versión intencionalmente selectiva del pasado. Esta noción supone procesos de inclusiones y exclusiones (lo dicho y lo no dicho) e implica un cierto recorte dentro de la serie (un proceso de selección del pasado tendiente a legitimar el presente). De aquí que defina a la tradición como "un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica (...), una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificarlo ofreciendo un sentido de predispuesta continuidad".¹⁷ Este concepto de tradición que propone Williams y que resulta tan operativo para abordar el

segmento temporal objeto de nuestro estudio se halla ligado a una serie de continuidades prácticas: la familia, el idioma, las instituciones. "El establecimiento efectivo de una tradición selectiva depende -afirma Williams- de instituciones identificables (políticas, económicas, culturales, la iglesia y los medios de comunicación)".

Pero no sólo las instituciones aseguran la vigencia de una tradición sino también las formaciones a las que define como "los movimientos y tendencias efectivos (literarios, científicos, filosóficos como movimientos, círculos, escuelas) en la vida cultural y artística que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales". Y aquí es donde advertimos la presencia de elementos residuales que, formados en el pasado siguen siendo activos y son vividos por los sujetos sociales como cualidades actuales desempeñando una función opositiva o alternativa a los elementos dominantes, es decir, a aquellas formas culturales que elaboran estrategias hegemónicas, modificadas -a su vez- por estos elementos residuales.

Como podemos fácilmente deducir de todo lo hasta aquí expuesto, el surgimiento de una poética dominante de corte "social" en el panorama de la España posbélica, coexiste por una parte, con la tendencia neoclasicista de Garcilaso y con la veta rehumanizadora de Espadaña y por otra, con la renovación estética

propuesta desde el Postismo por Carlos Edmundo de Ory (1923), Eduardo Chicharro (1905-1961) y Silvano Sernesi (1923), así como con la innovación culturalista propugnada por el grupo Cántico de Córdoba con Ricardo Molina (1917-1968), Pablo García Baena (1923) y Juan Bernier.

La impronta rupturista que la crítica le asigna al Postismo - su culto a la imaginación creadora, su afán por "lo nuevo", la voluntad de sorprender, su gesto lúdico- es la que ha permitido interpretarlo como una auténtica vanguardia. Y será precisamente este aspecto del Postismo el que rescatará la "otra renovación" poética de los años '70: los novísimos o venecianos. Será precisamente Luis Antonio de Villena quien hable de un afán de ruptura en "el primer movimiento de los Novísimos", el que va de 1966 a 1973 aproximadamente, en el cual "ocuparon el punto de la vanguardia" ¹⁸ negando la imitación y, por ende, la tradición. Si aceptamos que el surrealismo no constituyó en España una auténtica vanguardia -exceptuando a la Facción Española Surrealista de Tenerife- sino una práctica de escritura personal (pensemos en Espadas como labios de Vicente Aleixandre, Poeta en Nueva York de García Lorca o Un río, un amor de Luis Cernuda) y que el ultraísmo y el creacionismo fueron sistemáticamente ignorados en los panoramas poéticos de la España de anteguerra respondiendo a la "tradición del silencio" de la que habla Bodini ¹⁹, el Postismo surgirá, entonces, como el "ismo" que resume y

revisa todos los "ismos" anteriores, se constituirá en la vanguardia posterior a la vanguardia. Al igual que los "novísimos" en el '70, los postistas supusieron -en tanto formación residual- un movimiento de apertura de los estrechos límites entre los cuales discurría la literatura española del momento. Ambos nacieron con una manifiesta impronta "rupturista" pero ambos acabaron reconociendo sus deudas con el pasado: el postismo, tal como lo señala Chicharro en su manifiesto, fue creacionista pero también revisionista al recoger la herencia de otros "ismos" y al aceptar la "enseñanza y el ejemplo de lo consagrado" ^{2º}; los "novísimos", por su parte y como veremos inmediatamente, enlazan fuertemente con el ideario poético de promociones anteriores.

Pero, sin dudas, hay un aspecto en el cual postistas y "novísimos" coinciden paradigmáticamente y es la primacía otorgada al lenguaje. El empleo por los postistas de tropos como el retruécano, la inversión, el oxímoron o la enumeración caótica no hacen sino retomar técnicas inauguradas por la estética barroca. A partir de esta renovación que se pretende, en principio, lingüística, esta estética apunta a cuestionar y, en los casos más extremos, a desbaratar los modos tradicionales de representación. Se trata, por lo tanto, de una estética antimimética y, por ende, antirreferencial que sólo rinde culto a la imaginación creadora. Y este poder adivinatorio asignado a la imaginación nos acerca, una vez más, a la concepción "moderna" del poeta como artífice o demiurgo: el sujeto creador de un orbe alternativo al real,

autónomo y regido por sus propias leyes.

La propuesta estética de Cántico, revista cordobesa que reconoció dos épocas (la primera desde 1947 a 1949 y la segunda de 1954 a 1957), fue de frontal oposición a la estética dominante, la representada por la línea social-existencial-realista. Su rechazo declarado a la retórica tremendista, su intimismo culturalista que apuntaba a la expresión indirecta de la subjetividad al margen de todo realismo descriptivo, el esteticismo sensualista, el vitalismo, el entronque con la tradición del soneto que se propugnaba desde sus páginas tuvo claros puntos de contacto con el gusto neoclásico de Garcilaso y anticipó, en alguna medida, la estética "novísima" de los '70. Será precisamente Guillermo Carnero quien dedicará al grupo andaluz el primer libro de conjunto, El grupo Cántico de Córdoba. Estudio y Antología.²¹ En términos de Luis Antonio de Villena, "Cántico es, pues, un grupo cerrado que se encuentra, sin casi buscarlo, por puro gusto individual, frente a la mayoría poética de su tiempo (...) Un grupo oscilando entre queridos retornos modernistas y anticipos experienciales en una sensibilidad nueva entonces, pero perteneciente a una gran cadena de la tradición: la poesía construida, amante del verbo, concebida como éxtasis, como gozo de los sentidos..."

22

3. Una nueva estética dominante

Entre los días 17 y 24 de junio de 1952 tuvo lugar en la ciudad de Segovia la celebración del Primer Congreso de Poesía convocado por los poetas no exiliados del '27 -Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego- y representantes de Garcilaso, Leopoldo Panero y Luis Rosales. El debate giró en torno a una polémica única: "La validez ideal y la vigencia social del poeta en nuestro tiempo" y los planteos que derivaron del mismo atendieron a la proyección del poeta en la vida social en su doble vertiente, por un lado, las condiciones que rodean al sujeto y su obra en la "circunstancia actual" y, por otro, la "posible influencia" de dicha obra en el contexto social. José Luis Cano destacaba, en ese momento, el alcance que tuvo el concepto de "comunicación poética": "Cuando Vicente Aleixandre al definir la poesía afirma que ésta debe ser ante todo comunicación y que, por tanto, no cumple su finalidad aquella poesía que no toque ni sepa conmover un alma, emplea una palabra "comunicación", que no es la estética o poética, sino la comunicación humana".²³ El Tercer Congreso de Poesía celebrado en julio de 1954 en Santiago de Compostela, nacería ya bajo el signo de la "poesía social".

Un mes después de la celebración del Primer Congreso tuvo lugar otro hecho -en este caso de índole editorial-: la aparición de la Antología consultada de la joven poesía española del editor Francisco Ribes. El método empleado por Ribes acudía al sistema de

encuestas. ²⁴ El número de los encuestados ascendía a 53 entre poetas, críticos, directores de revistas y aficionados a la poesía en general y la pregunta en torno a la cual giraba la votación era la siguiente: "¿Quiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas, vivos, de la última década". La modalidad propuesta por la Antología de Ribes -elogiada y censurada en partes iguales- fue reconocida por todos como el primer intento serio de esclarecer un confuso panorama poético. Finalmente nueve fueron los antologados: Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde. Cada uno de ellos, a excepción de Gaos, aportó como prólogo a sus versos una suerte de poética personal que respondía al modo de concebir y realizar la poesía. A partir de estos testimonios es posible distinguir la extrema preocupación social que se revela en una voluntad de denuncia acompañada -en muchos casos- por una paralela voluntad de acción, así lo explicita Eugenio de Nora cuando afirma: "La poesía es algo tan inevitablemente social como el trabajo o la ley. Nuestros maestros han sido poetas puros, poetas personalmente anacrónicos y socialmente nulos que no encarnan ni representan a nadie. Creo que escribir es obrar". Igualmente significativas en este mismo sentido son las declaraciones de Gabriel Celaya:

La poesía no es un fin en sí. La poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo.

En el poema debe haber barro, debe haber ideas, debe haber calor animal, y debe haber retórica, descripción y argumento, y hasta política. La poesía no es neutral (...). Nada me parece tan importante en la lírica reciente como ese desentenderse de las minorías y, siempre de espaldas a esa burguesía semiculta, ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestras conciencias llamando a vida. ²⁵

Sin embargo, no todas las voces allí agrupadas se identificaban con estas peticiones de principios; ni el deseo de sumar al testimonio la acción, ni la actitud extrema y condenatoria hacia la poesía precedente, ni la tan declamada solidaridad con las mayorías desposeídas están presentes en las declaraciones de Valverde ("La poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas"), Hierro o Bousoño.

Las concepciones poéticas de los escritores agrupados conjuntamente bajo el rótulo de "sociales" difieren entre sí de manera sustancial, si bien las constantes de esta escritura parecen poder cifrarse en un deliberado realismo, una actitud de denuncia de todo cuanto de condenable se advertía en el entorno social, un tono algo declamatorio y, un cierto "descuido" en la expresión que condujo, en muchos casos, al empleo de un lenguaje directo, cuasi prosaico. Notas que abonaron el profuso debate terminológico que tuvo lugar acerca del fenómeno: para los seguidores de Dámaso Alonso fue la "poesía desarraigada", para otros, "poesía testimonial" -Emilio de Torre-, "poesía

comprometida", "poesía impura", "poesía conversacional" y hasta "poesía política" -Alberto Moreiras. Lo cierto es que esta "nueva" práctica poética buscó distanciarse deliberadamente de la ideología que del arte y del artista sustentaban las poéticas "modernas", entendiendo por "modernidad literaria" el proyecto escritural que va, en términos de Jürgen Habermas, desde Baudelaire hasta el surrealismo. ²⁶

El carácter deconstructor del paradigma moderno se verifica por un lado, en la concepción desacralizada del arte despojado de su poder de trascendencia; un arte cuya materia lingüística ha perdido su capacidad simbólica para presentarse en su ambigua condición de signo arbitrario incapaz de referir la realidad. Por otra parte, el hablante omnipresente y monolítico de las poéticas "modernas" va desarticulándose en esta escritura a través de una apertura hacia los "otros", en una enunciación que se pretende colectiva. En otros casos confundiendo con un "alter ego" o un personaje analógico, enmascarándose detrás de roles textuales que exceden los límites de la figura tradicional del poeta. El "yo" automagnificado de las poéticas simbolistas cede su lugar a un sujeto escindido, diseminado, fragmentado en suma, que destruye toda ilusión de unidad. El poeta entendido como "ser superior, sumo sacerdote del culto a la Belleza como absoluto y a la poesía como única meta de posible trascendencia" ²⁷ cede ahora su lugar a una figura de poeta como hombre mortal sujeto a las condiciones que su generación le impone, cruzado por la

incertidumbre y el desconcierto.

Asimismo, si atendemos a la forma de construcción del referente, advertiremos que una característica constitutiva de esta escritura social es su "hibridez". La hibridez discursiva -inclusión de otros discursos sociales en el corpus del poema, letras de canciones, transcripción de grafittis callejeros, intertextos varios, parodia- habla de un proceso de contaminación del lenguaje que demuestra la permeabilidad de estos discursos al resto de los géneros discursivos así como la capacidad de estar afectados a determinados sistemas socio-culturales. Esta contaminación del lenguaje desarticula asimismo la figura del sujeto como controlador y originador de todo el entramado discursivo. Como señala Laura Scarano:

Estos poetas [los sociales] buscaron legitimar su postura transgresora frente al canon dominante de su época: la poesía falangista comprometida explícitamente con el régimen, y la poesía neoclasicista ("garcilasista") que extremó el impulso del modelo esteticista, aunque por otras vías. Este abandono del modelo de cuño simbólico implicó la construcción de una poesía que concibió al lenguaje como vehículo de significación y función referencial con el extratexto, y que, a la vez, problematizó su objeto mismo, su especificidad y la transitividad de su función. ²⁸

Angel González y la transición del medio siglo

Los nombres de Claudio Rodríguez, José Angel Valente, Jaime Gil de Biedma, Angel González, Francisco Brines, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, José María Valverde ocupan los índices de las numerosas antologías que en torno a la poesía de los años '50 y '60 se publican en España. Fanny Rubio y José Luis Falcó citan entre otras las de Jiménez Martos (1961), Castellet (1966), Batlló (1968), J. P. González Martín (1970), Florencio Martínez Ruíz (1971), González Muela (1973), Ribes (1963), Manuel Mantero (1966), José Luis Cano (1974), García Hortelano (1978) y Antonio Hernández (1978). ²⁹ La nota común a todos estos escritores era su adhesión, en términos generales, al credo estético del realismo en su vertiente crítica y ética; sin embargo, la propuesta escritural apuntaba a una literatura que no fuera directamente contra el entorno social sino que fuese una protesta indirecta, no política, sino estética, como diría más tarde Pedro Gimferrer. Antonio Hernández advierte en la escritura de estos poetas del '50 "un cierto abandono de la poesía mordaz, combativa e irreverente, fletada por sus compañeros mayores de promoción" y en la producción específica de González un consciente alejamiento de las consignas que "obligan a la poesía a ser un instrumento para cambiar el mundo; consciente también de que el rechazo del yo para abarcar lo colectivo es una imposibilidad". ³⁰

Sin embargo, como bien señala Margaret Persin, este grupo de

poetas que empezó a publicar entre los años 1950 y 1960 "no se puede clasificar con parámetros tan tradicionales como la edad, la provincia de origen, ciertas características exteriores de estilo, la pertenencia a algún grupo selecto, la aclamación por parte de cierta élite de la población, o incluso un sentido autoproclamado de identidad cultural y artística... Sus orígenes distintos, su educación y preparación profesional y sus trayectorias artísticas individuales tienden a impedir cualquier clasificación tan clara."

31

Pero esta poética nacida con posterioridad al conflicto bélico -la mayoría de sus representantes no han vivido la experiencia de la guerra sino en la etapa de su niñez, hecho que motivó la denominación de "niños de la guerra"- permanece ajena al ideario sustentado por la poesía llamada social. Jaime Gil de Biedma, miembro y crítico de la promoción del '50 / '60 establece la diferencia en los siguientes términos:

Lo que está en trance de desaparecer son las condiciones que nos permitieron identificar la opresión, el sentimiento de futilidad y el solitario desamparo en que vivimos la mayoría de los escritores españoles con la opresión, la penuria y la desamparada incertidumbre en la que vivía la gran masa de nuestros compatriotas. Cada vez resulta más difícil contemplar en la propia frustración un símbolo de la frustración del país. ³²

En esta misma línea interpretativa, Jaime Siles reconoce la existencia de una veta "crítica" dentro del discurso realista del

medio siglo: "Esa crisis de un modo de escritura fenecida por propio agotamiento y por la modificación parcial de las condiciones objetivas que la hicieron surgir, se había producido ya, aunque de forma temperada, en el seno mismo de los poetas del cincuenta".³³ Lo que quizá podemos afirmar es que lo que se agota en la escritura de los '60 es este ideario social, su retórica transformada en clisé, los tópicos recurrentes de la guerra, la denuncia contra el tirano, contra la injusticia social, la necesidad de dar voz a los que no la tienen... La pretensión de una escritura que fuera fundamentalmente un testimonio social tendiente a operar sobre un máximo de conciencias va cediendo en sus pretensiones en favor de una poesía que irá replegando su voz hacia interlocutores más próximos al sujeto. Ya José Olivio Jiménez alertaba acerca de esta progresiva reducción del repertorio poético del '40 hacia un dogmatismo temático cuya consecuencia visible fue el empobrecimiento del lenguaje y el abuso de tópicos ya inoperantes:

Por mucho que los poetas se afanasen en descubrirles matices, a sólo dos grandes motivaciones centrales cabría limitar su repertorio: el señalamiento y censura de la crisis de la libertad, y de análoga situación en la justicia social... Una innegable y sana pasión política daba un tinte airado y combativo a sus versos y el lenguaje descendió a niveles realmente pobres: la imaginación y la experimentación se pusieron en feroz cuarentena.³⁴

Contra estos "vicios" parecen reaccionar los escritores que

constituyen -un tanto azarosamente- el grupo poético del '50 o '60; un grupo de escritores que iba a cubrir con sus textos un nuevo espacio de demanda lectora. En términos de Antonio Bernat Vistarini, "autodidactas formados a tientas, escépticos, críticos, tendrán como característica común, a consecuencia de esa formación, un cierto retraimiento frente a las grandes palabras y los grandes auditorios". ³⁵ Creemos también que de ninguna manera se trata aquí de un agotamiento del modelo poético que la poesía social comienza a diseñar en su carácter deconstructor del modelo moderno tradicional. La ideología del arte y del artista implícita en esta escritura parece continuar la dirección abierta por aquella. Como afirma Marcela Romano:

Por los '60, la reflexión acerca de la praxis artística, el estatuto conferido al sujeto, el perfil que los textos trazan de su receptor muestran el agotamiento de aquel primer impulso 'social', que se buscaba transformador de la historia: la palabra ha dejado de ser hace tiempo un espacio de epifanías, pero tampoco es ya 'un arma cargada de futuro', como pretendió, en un momento, Gabriel Celaya. ³⁶

Es lugar común de la crítica el distinguir a las dos promociones de posguerra a partir de un concepto diferencial de poesía. Se suele indicar que, mientras para la primera generación (Hierro, Celaya, Otero) el poema es "comunicación", para la segunda (Valente, Goytisolo, Barral) el poema es "conocimiento". Con ello se quiere indicar que la poesía entendida como comunicación -en su doble dimensión: en tanto eficaz contacto con

los lectores y en tanto reflejo de una experiencia extraliteraria o participación de una vivencia estética- cede su lugar a un "nuevo" concepto de poesía: la poesía como conocimiento o como vía de exploración. José Luis Cano afirma que la poesía en los '60 vuelve a ser "exploración en hondura de la realidad" y que el "oficio del poeta está visto como medio de conocimiento, como ejercicio de exploración de lo real en sus múltiples facetas". ³⁷

Abonando esta tesis, Andrew Debicki destaca el valor epifánico, gnoseológico del poema para estos escritores del '60 y para hacerlo se basa no ya en la práctica escritural concreta sino en las declaraciones programáticas extratextuales como es el caso tan citado de José Angel Valente: "Todo poema es, pues, una exploración de materia de experiencia no previamente conocida...porque todo poema es un conocimiento haciéndose". ³⁸

Retomando el debate, Fanny Rubio sostiene que "afirmar que la poesía es comunicación sería restarle su máximo valor, el de la adivinación trascendente, el que sea medio de conocimiento de la realidad existencial a partir del poema. El poeta no dispone de antemano de una realidad conocida que se proponga transmitir, ese contenido se hace cognoscible a través del poema. El comienzo de un poema es azaroso, vacilante, vago". ³⁹ Estas apreciaciones, además de ser excesivamente generalizadoras -es innecesario señalar que en la obra de muchos de los poetas citados, una concepción de la poesía como comunicación no anula la

interpretación de la misma como vía de autoconocimiento: bástenos recordar el sentido de las "alucinaciones" del último Hierro-inducen a errores de juicio. Creeríamos así que para estos escritores como para los poetas de la modernidad, la poesía es un modo de indagación, un vehículo hacia un conocimiento positivo. Sin embargo, y según veremos al analizar la problemática del lenguaje en esta escritura, la actividad creadora está más próxima a una carencia, a una radical ignorancia e imposibilidad que a una aprehensión cierta de la realidad a través del lenguaje. Dicha crisis de orden semiótico será llevada hasta su máxima tensión por los poetas "novísimos" de los años '70.

La defensa de este posicionamiento transicional del llamado grupo del '50 será precisamente rescatada en las tesis de Andrew Debicki. Los poetas de la década del '60 son -en la visión crítica del autor- quienes tienen a su cargo el acto inaugural de la escritura "posmoderna" en España. Debicki expone en reiterados artículos críticos la hipótesis que vertebra su razonamiento: el empleo simultáneo de diversos niveles de lenguaje y de diversas perspectivas que nunca se resuelven en un significado unitario, las alusiones al poema mismo, "todas estas tensiones, irresoluciones y aspectos metapoéticos pueden relacionarse con la pérdida de confianza en la unicidad e inmutabilidad de la obra que se ha visto como el paso de la modernidad a la posmodernidad". 4º En continuidad con esta postura crítica, Gonzalo Sobejano afirma que la generación de Angel González se ubica "tan lejos de la

oratoria social que la antecede como de la espectacularidad culturalista que la sigue". 41

Poesía de los '70: ¿La tradición de la ruptura?

Intentaremos establecer los límites entre los cuales discurre la reflexión crítica en torno a la cuestión de los "Novísimos" a fin de brindar un marco que nos haga más inteligible la inserción de la escritura de Guillermo Carnero en dicho contexto. Tomaremos para ello como coordenada central los ya clásicos postulados enunciados por Castellet en su polémica Antología para determinar a partir de los mismos las líneas de coincidencia y oposición así como las posturas alternativas respecto del tema en cuestión. Centraremos nuestro análisis en el concepto de "novedad" - implícito ya en la denominación de grupo acuñada por Castellet - que supuestamente define a esta poética "novísima". Intimamente asociada a esta idea, se desarrolla la otra, aún más cuestionable de "ruptura". Todo este planteo nos induce a pensar en la existencia de un corte en el paradigma poético español hacia mediados de la década del '60, a suponer un antes y un después a partir de la irrupción de este grupo. Sin embargo, según

observaremos más adelante, en la constitución misma de esta estética están presentes numerosas reivindicaciones de la propia tradición poética española así como otros elementos ya "anticipados" -valga el término en tanto nos situamos en la "novedosa" perspectiva de los "Novísimos"- en expresiones literarias anteriores, concretamente en algunos miembros de la llamada generación del '50 e, incluso, en ciertos exponentes de la tan vapuleada primera promoción de posguerra.

Mencionamos en un principio el carácter "polémico" de la Antología Nueve Novísimos Poetas Españoles de José María Castellet y lo es en varios sentidos. Recordemos, solamente que el autor lo fue también de una Antología de la poesía social, titulada Veinte años de poesía española (1939-1959), publicada exactamente diez años antes que Nueve Novísimos. Allí, Castellet nos presentaba a la poesía social (la "actitud realista" en sus palabras) como una auténtica "revolución poética" que "rompía" con los presupuestos heredados de la tradición simbolista-modernista encarnada en Mallarmé como máximo representante y en sus seguidores europeos y americanos: Ungaretti, Eliot, Pound, Saint John Perse e hispánicos: Juan Ramón, el modernismo rubendariano y la Generación del '27. Tradición literaria que "ha venido a parar en el peor de los conformismos: el que no se reconoce como tal, porque opina que la literatura nada tiene que ver con la sociedad y, por consiguiente, es ajena a las actitudes de conformismo o inconformismo con la política seguida por la burguesía en el poder

(...). No es de extrañar que se predique y practique una poesía irrealista y evasiva, formalista y esteticista".⁴² Apuntemos, por el momento, que una estética semejante fue -según las palabras del propio antólogo- la reivindicada por sus "nueve novísimos" antologados en el '70, una propuesta estética cifrada en el acarreo de materiales expresivos tales como el culturalismo denotado o de cita externa, el preciosismo o esteticismo verbal y cierto irracionalismo con aspiraciones de escritura automática. Tampoco fue muy acertado el vaticinio que Castellet formuló para un futuro próximo: "se diría que la poesía que escriben hoy muchos jóvenes poetas españoles es el preludio de lo que podría ser un realismo histórico".

Para el Castellet de 10 años después, los "Novísimos" se presentan con "un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es la de contraponerse o ignorar a la poesía anterior" y representan en sus palabras, "una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés".⁴³ Esta "poesía anterior" a la que Castellet hace referencia engloba al todo de la llamada poesía social, cuyos postulados teóricos habían "entrado en crisis".

En clara línea de continuidad con esta postura, encontramos, por ejemplo a las autoras de otra antología, La joven poesía española (1987), Concepción García Moral y Rosa María Pereda quienes toman el año 1963, fecha de aparición en Barcelona de El

Mensaje del Tetrarca de Pedro Gimferrer como "el indicador de la ruptura con lo anterior y como primera señal de lo que sería el movimiento Novísimo".⁴⁴

Asimismo Jaume Pont y Joaquín Marco hablan en su antología sobre La nueva poesía catalana de la "existencia de un auténtico cambio de signo de la poesía catalana tras la crisis del realismo crítico".⁴⁵ Por su parte, Miguel García Posada en el estudio preliminar a 40 años de poesía española afirma que [los "Novísimos"] "rompen abiertamente con los modos en boga, con un lenguaje basado en una síntesis de modernismo y surrealismo y temas y motivos inusuales".⁴⁶ La introducción que Jaime Díaz Arenas realiza al Comentario semiótico de nueve poemas de Jaime Siles (Barcelona, PPU, 1991), es, al mismo tiempo, una postulación de su posición respecto de esta problemática. En ella, Díaz Arenas arriesga un esquema aglutinante de las tendencias poéticas hasta el momento, que se resuelve así: "Parnaso ---Rubén Darío--- Vanguardismo poético español actual (Novísimos)". De lo cual se deduce que el autor realiza la inscripción del grupo "novísimo" dentro de la tradición de la lírica "moderna".

Desde su perspectiva, Santos Sanz Villanueva, en su Historia de la literatura española destaca el año 1966, año de publicación de Arde el Mar de Pedro Gimferrer como el que revela "la aparición franca y neta de unas nuevas corrientes y de unas muy distintas concepciones poéticas".⁴⁷ Citemos también el caso de Alejandro Duque Amusco quien en su ponencia sobre "El valor de la palabra"

leída en el simposio "La poesía de los '80 en España" (Universidad de Wisconsin, septiembre de 1989) sostiene que "la avanzada novísima [-a diferencia del grupo posterior de poetas, llamados, por algunos, postnovísimos-] llega con voluntad de ruptura y establece un código estético distinto". ⁴⁸ De fecha relativamente reciente, diciembre del '86, es el discurso leído por Francisco Ayala en oportunidad del acto de recepción de Pedro Gimferrer a la Real Academia Española en el cual afirma: "en mi fuero interno, saludé entonces su aparición [Arde el Mar] como lo que en efecto resultaría ser: el estímulo decisivo para un cambio que, ya para aquellas fechas, estaba haciéndose indispensable, en la orientación de la literatura española". ⁴⁹ Agreguemos solamente unas palabras de Luis Antonio de Villena que hablan de un afán de ruptura en "el primer movimiento de los Novísimos", el que va de 1966 a 1973 aproximadamente, en el cual "ocuparon el punto de la vanguardia" negando la imitación y, por ende, la tradición. ⁵⁰

Otras son, en cambio, las voces de quienes mantienen posiciones intermedias con respecto al tema erigiéndose en contradogma respecto de la postura adoptada por Castellet; la de aquellos que limitan de alguna manera la impronta rupturista que, desde sus comienzos, y, refrendada por la crítica y el mundo universitario, definió a la estética novísima. En este sentido, Victor García de la Concha, si bien habla de "la irrupción de una nueva promoción de poetas" añade que muchas de las características

aglutinantes del grupo "ya se venían anotando en promociones anteriores" ⁵¹ y, es, asimismo sintomático el planteo con que abre "El encuentro de poetas y críticos" celebrado en Oviedo en 1985: "si existe o no una verdadera renovación en el caso de los "Novísimos" y "si [estos] inducen un tiempo dialéctico nuevo en la poesía española tal como Castellet pretendía". ⁵²

Por su parte, José Luis Falcó en el estudio preliminar a Poesía española contemporánea señala que "la nueva estética fue la resultante inmediata de un cambio de conciencia poética que se había venido fraguando durante toda la década del '60". ⁵³ Posición con la que concuerda Enrique Martín Pardo en el prólogo a su última obra, La Antología consolidada (1990) en la que propone hablar de "un cambio de actitud poética percible ya en la década del '60". ⁵⁴ Citemos también en esta línea a Lila Perrén de Velasco quien se refiere al "Tiempo polémico de los Novísimos" y afirma: "Castellet tiene en mente casi exclusivamente el realismo social de la primera promoción de posguerra -con el que sí rompen los Novísimos- pero no atiende suficientemente a la generación del medio siglo con sus renovaciones, muchas de las cuales constituyen el puente hacia los Novísimos". ⁵⁵ De suma importancia en esta línea son las postulaciones de Carlos Bousoño, quien se refiere a la generación "novísima" como a una "tercera generación de posguerra". ⁵⁶, todas las cuales estarían incluidas en la categoría mayor de "Poesía postcontemporánea, (...) cosa diferente y hasta opuesta, en cuanto a su visión del mundo, a la poesía de

la Epoca Contemporánea (1850-1939 aproximadamente)".

Creemos oportuno incluir asimismo las expresiones de algunos de los propios interesados, así Jaime Siles en un artículo publicado en la revista Insula afirma: "Lo que los poetas del 50 habían hecho de manera consciente, sistemática y transitiva, los novísimos lo interpretaron no, como lo que era -una evolución-, sino como lo que les parecía: el último apéndice del discurso que ellos pretendían cambiar (...) [los novísimos] no rompen con la cultura que intentó oponerse al franquismo, sino con la forma en que esa cultura había realizado su supuesta oposición". ⁵⁷

Guillermo Carnero, por su parte, sitúa la cuestión en el siguiente punto: "Castellet exageró la voluntad de ruptura (...) la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el período 1960-1965; en ellos se produce, o bien una actitud crítica hacia las pretensiones de la poesía social o bien, una primacía del lenguaje poético por encima de cualquier exigencia contenidista". ⁵⁸

Jenaro Talens, sostiene, finalmente que "el enfrentamiento entre la generación del '50 (reivindicadora de Cernuda) y los novísimos tuvo una función táctica de provocación publicitaria". ⁵⁹

Para concluir este panorama, mencionemos a aquellos que cuestionan abiertamente, cuando no niegan, la existencia misma de tal ruptura. Hagamos referencia, entonces, a los miembros de la revista leonesa Claraboya quienes señalan en Teoría y Poemas

(1971) "que no existe tal bloque coherente, que no hay ninguna ruptura con los anteriores y que mucho menos existen en casi ninguno rupturas revolucionarias". Félix Grande intenta también poner las cosas en su justo sitio y luego de discutir la "orfandad literaria" de los novísimos concluye: "No se ha producido ruptura, sólo decantación". 60

Resulta interesante citar también -aunque las motivaciones de unos y otros difieran en sus puntos de arranque- tres tesis semejantes, la de Inman Fox, por un lado, quien, si bien no incluye al caso "novísimo" en su artículo "Poesía social y tradición simbolista", formaría parte de otro grupo de posturas, el de los que niegan la ruptura que significó la Guerra Civil en España. Fox es defensor de la continuidad en la expresión poética en la España del siglo XX y así lo formula: "desde fines del siglo pasado no hay ninguna discontinuidad, ninguna ruptura esencial en la tradición poética española (...) los auténticos poetas españoles no han salido de la Edad simbolista". ⁶¹ Por otro, la hipótesis de Gustav Siebenmann quien prefiere evitar el concepto equívoco de "simbolismo" y hablar de "poesía moderna" entendiendo por tal "el período que va desde Baudelaire hasta el presente (...) partiendo del supuesto de que este estilo reina hasta hoy en la lírica europea del siglo XX y que, en el caso de España, el apartamiento de esta estética [con la poesía social] ha sido un reactivo pero de ningún modo definitivo, como lo demuestran los poetas "novísimos". ⁶² Las conclusiones de Philip Silver, por su

lado, son las siguientes: "Yo sostengo una continuada relación entre la poesía llamada "deshumanizada" del período de pre-guerra y la nueva poesía de Brines y Rodríguez (...) La obra de estos jóvenes poetas representa una vuelta a la principal corriente de la poesía española del siglo XX y que la poesía social y testimonial de la década del '40 y primeros años del '50, había representado una desviación de esa corriente".⁶³

Si bien, como sostiene García de la Concha, "la oscilación entre adherencias y rechazos es una constante en la dialéctica de la crítica hispánica" es fácil reconocer que estamos frente a una tendencia poética que ha despertado polémicos cuestionamientos de todo signo y a diferentes niveles: en primer término sobre la existencia o no del grupo como tal. El carecer de programas o manifiestos de agresión y defensa, el haber constituido un grupo de efímera cohesión llevan a afirmar a Guillermo Carnero, uno de los nueve antologados, lo siguiente: "Pertenezco a una promoción de poetas entre los que no hay afinidad ni intercambio de ninguna clase. Una característica común: el propósito de restaurar la primacía del lenguaje".⁶⁴ El marcado individualismo y el horror generacional y de grupo queda claramente expresado. Los múltiples abandonos y las "infidelidades" de muchos "novísimos" que cambian de género -para intentar la narrativa, el guión cinematográfico, la crítica literaria- quizá constituyan el testimonio más visible de la conciencia de la inutilidad última del oficio poético.

En segundo término, emergen cuestionamientos relacionados con su denominación poética. Este nuevo "grupo" surgido a la vida poética en los años '70 recibió, por parte de la crítica, las más diversas denominaciones. Problemática que se extendió a quiénes eran, estrictamente, los poetas comprendidos bajo esta etiqueta generacional de "Novísimos", quedando, en principio, planteado así el problema de la segmentación dentro de la serie literaria.

Partiendo del desacuerdo con la etiqueta de "Novísimos", denominación vacía de significado ya que "lo que es nuevo hoy, por muy nuevo que sea, dejará de serlo mañana" muchos han sido los apelativos propuestos para este grupo de poetas. Para unos eran los poetas del venecianismo (suma de culturalismo y esteticismo); para otros debían llamarse "poetas de la generación del '70" ya que con ellos concluye la poesía de postguerra (Rubio, Falcó). Carlos Bousoño considera que el "verdadero apelativo de este grupo sería "generación marginada o de la marginación", referida a la marginación -actual o potencial- de la coerción implicada en las instituciones. O bien habría que hablar de la "generación del mayo francés o de 1968". Luis Alberto de Cuenca la ha llamado "Generación del lenguaje" refiriéndose a la preocupación por los problemas del estilo. Enrique Martín Pardo cree que la expresión: "poetas del lenguaje" les cuadraría a la perfección si no fuera porque es tan amplio, pero lo cierto es, sostiene, que para ellos la creación de un lenguaje poético, minuciosamente elaborado, ha

sido y es una constante. Bousoño, en ocasiones, se refiere a ella como a la "tercera generación de postguerra". Finalmente, citemos las polémicas que giran en torno a sus conexiones literarias y a su carácter ruptural o continuista.

En páginas anteriores hemos intentado postular nuestra hipótesis: cuestionar el carácter abiertamente rupturista con que irrumpe la escritura "novísima" en el panorama poético español de los años '70, ahora indicaremos los pilares conceptuales en los que la misma se apoya. Si se atiende al enlace del grupo Novísimo con los poetas del '50, se podrá notar que ambas estéticas están en contacto de distintas maneras y por diferentes vías: por un lado, la inclusión de miembros de uno y otro grupo en las tempranas antologías de Martín Pardo (1967) y de Batlló (1968); en ellas, auténticos anticipos de "Nueve novísimos", convivían pacíficamente las voces de Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán junto con la mayoritaria presencia de los poetas del medio siglo. Por otro lado, tengamos en cuenta la función que para muchos críticos tuvo la Generación del '50 en relación con los Novísimos, la llamada "hipótesis del puente" admitida tempranamente por Vicente Molina Foix, uno de los antologados por Castellet: el grupo poético del '50 adquiere un valor de puente mediante el cual los Novísimos enlazan con la poesía del '27" e incluso con las vanguardias anteriores al '27. Recordemos que muchos poetas del '50, José Angel Valente, Claudio Rodríguez,

Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, habían insistido en su deuda con la generación del '27 y habían comenzado así con el derribo de los presupuestos realistas de la poesía social.

Sintetizando digamos que son numerosas las revisiones que estos poetas de los '70 han realizado de la tradición poética española; entre ellas destaca la huella de la Generación del '27 con Vicente Aleixandre, García Lorca y Luis Cernuda en su etapa simbolista-surrealista. Pero también el neosurrealismo de gran parte de la obra de Pedro Gimferrer -De extraña fruta- y de Guillermo Carnero -El azar objetivo- parece ser deudatario de la escritura surrealista de Juan Eduardo Cirlot, de los poetas de Cántico y del Postismo.

Se trataría, entonces, de la reivindicación de poéticas "residuales", en términos de Raymond Williams, que constituidas en el pasado funcionan como oposición, en este caso al modelo "dominante" -la poesía social.⁶⁵ Estos grupos existieron en forma latente y casi secreta. Con excepción de algunos miembros del grupo del '27, las obras restantes fueron editadas en colecciones minoritarias de reducida circulación, al margen también de los estudios críticos. Recién serán recuperadas en la década del '70 y del '80 a través de reediciones de más largo alcance y de conocidos estudios como el de Guillermo Carnero sobre el grupo "Cántico" y los de Félix Grande y Jaume Pont sobre el "postismo". El sociólogo de la literatura Robert Escarpit observa dentro de la problemática de la recepción literaria el fenómeno del

"redescubrimiento de artistas largo tiempo olvidados, gracias a otro espíritu creador que se siente compenetrado con esos clásicos desconocidos cuyas obras vuelve a poner en circulación". 66

Puesta en duda la existencia de los "novísimos" como grupo poético, cuestionada su naturaleza "rupturista" y establecidos los nexos que los vinculan directamente con la segunda promoción poética de postguerra queda sin apoyo teórico la segmentación del discurso poético español a partir de la postguerra tal como se ha dado en la crítica que recorrimos.

NOTAS:

¹ A. Cándido, R. Gutiérrez Girardot, J. Leenhardt, J.L. Martínez, D. Miliani, C. Pacheco, A. Pizarro, A. Rama, B. Sarlo, R. Shwarz, La literatura latinoamericana como proceso, Bs.As., CEAL, 1985. p.98. Recordemos que los historiadores de los Annales fueron los "fundadores" de un nuevo vocabulario que incluyó nociones como las de "historia de las mentalidades", "historia social de las ideas" o "historia sociocultural".

² Carlos Bousoño, Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una Introducción, Madrid, Júcar, 1984. p.15.

³ José Luis García Martín, Las voces y los ecos, Gijón, Ediciones Júcar, 1980, p. 8.

⁴ Ana Pizarro y otros, Op.Cit. p.76. Resulta sumamente productivo respecto de la cuestión objeto de estudio, el replanteo de la periodización historiográfica tradicional que Laura Scarano propone a partir del armado teórico de modelos discursivos en La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española, Bs.As., Biblos, 1994.

⁵ Ana Pizarro y otros, Op.Cit, p.130.

⁶ José Carlos Mainer, "La revista Escorial en la vida literaria de su tiempo", Insula 271, 1969, p. 3.

⁷ Víctor García de la Concha, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, agosto 1969, p.380.

⁸ Jiménez Martos, Estafeta Literaria, marzo 1959, p. 8.

⁹ Julio Rodríguez Puértolas, Literatura fascista española, Madrid, 1986, t.1, p. 483.

¹⁰ Antonio Hernández, La poética del 50 una promoción desheredada. Madrid, Endymion, 1991, p. 23.

¹¹ Ricardo Blasco, Peña Labra, Santander, Invierno de 1974-5, p. 36.

¹² Confrontar el análisis que Blanco Aguinaga y otros realizan de dicho texto en Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala, Historia social de la literatura española, Tomo III, Madrid, Castalia, 1979, p. 80. Otras muestras de esta tendencia las encontramos en los editoriales de la revista Vértice y en algunas antologías como Corona de sonetos en honor de José Antonio (Barcelona, 1939), Antología poética del Alzamiento (Cádiz, 1939, editada por Jorge Villén), Lira bélica (Antología de los poetas y la guerra) o el Romancero de la gesta nacional.

¹³ Emilio Alarcos Llorach, Veinte años de poesía española, introducción y selección de José María Castellet, Barcelona, 1962, p. 67-8. El camino que va de Hijos de la ira a Tranquilamente hablando de Gabriel Celaya indica una solución de continuidad.

¹⁴ Peña Labra, invierno de 1974-5 p. 6-7.

¹⁵ Peña Labra, nº: 8, Verano 1973, p. 6.

¹⁶ Si bien en los números 15 y 17 aparecen dos poemas, "Despedida del mar" y "Distancia" que integrarían dos años después el poemario Tierra sin Nosotros. La participación de Hierro en Proel no se limita a sus colaboraciones como poeta. Además de revista y editora, Proel fue Sala de Exposiciones y Salón de Tertulias. Allí se expusieron las muestras de la "Escuela de Altamira", así como las exposiciones individuales de Pancho Cossío y Vázquez Díaz. Los primeros escritos de Hierro sobre arte se remontan a estos años. El carácter progresista de Proel en lo referente a pintura -la singular atención que prestara al arte abstracto- se corresponde perfectamente con su perfil filosófico-literario; en ella se publica por primera vez en castellano el "Manifiesto existencial" de Jean Paul Sartre.

¹⁷ Raymond Williams, "Tradiciones, Instituciones y Formaciones" en Marxismo y Literatura. Barcelona: Península, 1977, p. 138.

¹⁸ Luis Antonio de Villena, "Enlaces entre vanguardia y tradición. Una aproximación a la estética novísima" en El estado de las poesías Nº:3 de Los Cuadernos del Norte, Oviedo, Ed. La Caja de

Ahorros de Asturias, 1986.

¹⁹ Vittorio Bodini, Los poetas surrealistas españoles, Barcelona, Tusquets, 1971, p.7.

²⁰ Cfr. Jaume Pont, El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia, Barcelona, Ediciones del Mall, 1987. p. 247-260.

²¹ Guillermo Carnero, El grupo Cántico de Córdoba. Estudio y Antología. Editora Nacional, Madrid, 1976. X

²² Pablo García Baena, Poesía Completa 1940-1980, Madrid, Visor, 1982, p. 11). Además del estudio ya citado de Guillermo Carnero se puede mencionar el prólogo a la obra poética de Ricardo Molina realizado por Mariano Roldán, Ricardo Molina, Antología 1945-1967, Barcelona, Plaza y Janés, 1976.

²³ Insula nº: 79, 15 de julio de 1952.

²⁴ Posiblemente Ribes tomara esta modalidad de la encuesta realizada a través de la revista Verbo de Alicante en el año 1948. En su convocatoria leemos: "Nos proponemos discernir la mejor colección poética publicada en España durante el pasado año de 1947. Para ello vamos a preguntar a veinte poetas y críticos españoles cuál es, a su juicio, el mejor libro de poemas publicado durante ese tiempo". Verbo, Alicante, mayo de 1948, p. 33.

²⁵ Francisco Ribes, Antología consultada de la joven poesía española, Santander, Taller de Artes gráficas de los hermanos Bedia, 10 de julio de 1952, 1ra. edición.

²⁶ En su ponencia leída al recibir el premio Adorno en la ciudad de Frankfurt, titulada "Modernidad: un proyecto incompleto" (Nicolás Casullo, compilador. El debate Modernidad Posmodernidad. Bs.As.: Puntosur, 1991, p. 131-144), Habermas comienza analizando el concepto de "modernidad" y afirma: "el término aparece en todos aquellos períodos en que se formó la conciencia de una nueva época, modificando su relación con la antigüedad y considerándosela un modelo que podía ser recuperado a través de imitaciones (...) El espíritu y la disciplina de la modernidad estética se diseñó claramente en la obra de Baudelaire. La

modernidad se desplegó luego en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su culminación en el Café Voltaire de los Dadaístas y en el surrealismo" (132-3).

²⁷ Emilia de Zuleta, Cinco poetas españoles, Madrid, Gredos, 1983.

²⁸ Laura Scarano, "En torno a la 'poesía social': constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra", Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Año I, Nº:1, Universidad Nacional de Mar del Plata, primer semestre 1991, p. 146.

²⁹ Fanny Rubio y José Luis Falcó, Poesía española contemporánea (1939-1980) Madrid, Alhambra, 1984, p. 67.

³⁰ Antonio Hernández, Op. Cit. p. 57-75.

³¹ Margaret H. Persin, Poesía como proceso: poesía española de los años '50 y 60. Madrid, Porrúa Turanzas, 1986. p. 9 .

³² Jaime Gil de Biedma, "Carta de España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)", El pie de la letra. Ensayos 1955-1979, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, p. 204.

³³ Jaime Siles, "Los Novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", Insula 505, enero de 1989, p. 9.

³⁴ J. O. Jiménez, Diez años de poesía española 1960-1970, Madrid, Insula, 1975. p. 282-3.

³⁵ Antonio Bernat Vistarini, "En compañía de Angel González (Sobre Aspero Mundo)", Anthropos, 109, junio 1990 p. 65.

³⁶ Marcela Romano, "La media voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Angel Valente y Angel González" en Laura Scarano, Marcela Romano, Marta Ferrari, La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española, Bs.As., Biblos, 1994, p. 110.

- ³⁷ José Luis Cano, Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra. Madrid, Guadarrama, 1974, p. 17.
- ³⁸ José Angel Valente, Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 7.
- ³⁹ Fanny Rubio, Cuadernos Hispanoamericanos, julio-agosto 1980, p.199.
- ⁴⁰ Andrew Debicki, "Poesía española de la posmodernidad", Anales de Literatura Española, 6, 1988, p. 166. Estas tesis se exponen y desarrollan asimismo en otros artículos: "New poetics, new works, new approaches: recent spanish poetry" en Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond. The University Press of Kentucky. 1989 y en "Poesía como un acto de conocimiento: el texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación de los '50" en Simposio- Homenaje a Angel González. Madrid, José Esteban editor, 1987.
- ⁴¹ Gonzalo Sobejano, "Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de AG", Simposio -Homenaje a AG, Universidad de Nueva Mexico. Ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, 1987. p 52.
- ⁴² José María Castellet, Veinte años de poesía española (1939-1959). Barcelona, Seix Barral, 1960. p.31.
- ⁴³ José María Castellet, Nueve Novísimos Poetas Españoles, Barcelona, Seix Barral, 1970. p.38-47.
- ⁴⁴ Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, Joven poesía española, Antología. Madrid, Cátedra, 1987.
- ⁴⁵ Joaquín Marco y Jaume Pont, La nueva poesía catalana Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- ⁴⁶ Miguel García Posada, 40 años de poesía española, Madrid, Edit. Cincel, 1979.
- ⁴⁷ Santos Sanz Villanueva, Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual, Barcelona, Ariel, 1988.

⁴⁸ Alejandro Duque Amusco, "El valor de la palabra" Biruté Ciplijauskaitė, ed., Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los '80 en España, Madrid, Edit. Orígenes 1990.

⁴⁹ Francisco Ayala García-Duarte, "Gimferrer: el poeta en casa" en Vuelta 112. Año X, marzo 1986.

⁵⁰ Luis Antonio de Villena, "Enlaces entre vanguardia y tradición" (Una aproximación a la estética novísima) en El estado de las poesías N^o:3 de Los Cuadernos del Norte, Oviedo, Ed. La Caja de Ahorros de Asturias, 1986.

⁵¹ Víctor García de la Concha y Antonio Sanchez Zamarreño, Letras Españolas 1976-1988, Editorial Castalia, 1990. ^{titis}

⁵² Víctor García de la Concha, "La renovación estética en los años sesenta" en El Estado de las Poesías, Los Cuadernos del Norte, Monografía N^o:3, Caja de Ahorros de Asturias, 1986.

⁵³ Fanny Rubio y José Luis Falcó, "Un modelo parcial: nueve novísimos poetas españoles" en Poesía española contemporánea (1939-1980), Madrid, Editorial Alhambra, 1981.

⁵⁴ Enrique Martín Pardo, Una antología consolidada, Madrid, Hiperión, 1990.

⁵⁵ Lila Perrén de Velasco, "El tiempo de los Novísimos, un tiempo polémico" en Actas II Congreso Argentino de Hispanistas, Tomo III, Mayo 1989. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras.

⁵⁶ Carlos Bousoño, Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción. Madrid, Júcar, 1985.

⁵⁷ Jaime Siles, "Los Novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", Insula 505, enero de 1989, p. 10.

⁵⁸ Guillermo Carnero, "Poesía de postguerra en lengua castellana" en Poesía N^o:2, Madrid, agosto-septiembre 1988.

⁵⁹ Jenaro Talens, "De poesía y su(b)versión", introducción a la antología de L. M. Panero, Un agujero llamado Nevermore, Madrid, Cátedra, 1992. p.26.

⁶⁰ Félix Grande, "La poesía española desde 1970" en El Viejo Topo Nº:30, marzo, 1979. p.62). El llamado Equipo Claraboya además de acusar a los "novísimos" de neodecadentes, acusan a su poesía de reflejar el neocapitalismo fuertemente arraigado en Cataluña para esas fechas. El afán del "grupo de Barcelona" de potenciar a esta ciudad como un lugar paralelo a Madrid, -símbolo del centralismo y del oficialismo franquista- de radicación de las innovaciones poéticas, contaba con el imprescindible apoyo editorial. De opinión coincidente es Amparo Amorós quien define a los integrantes de este grupo como a unos "enfants terribles, irreverentes y dinamiteros, listos, cultísimos (hasta el fárrago y la indigestión) con vocación cosmopolita y estética, traviesos y refitoleros, exquisitos, elitistas, con ínfulas de niños bien, complejo de superioridad cultural y propósito de apabullar a los ignorantes a golpe de cita e imponer desde el Olimpo su modelo a los necios, irritantes en su pedantería y decadentes hasta la afectación (¿quién lo duda?)".

Los Novísimos establecieron una ruptura predominantemente formal, y lo hicieron con fuertes apoyos críticos y editoriales desde Cataluña, más exactamente -como sugiere Amorós- desde el ensanche barcelonés. En la Barcelona de los años '60, el movimiento cultural protagonizado por la llamada "escuela de Barcelona" de cinematografía, que movía toda una legión de diseñadores, fotógrafos, decoradores y artistas en general, estaba llamada, junto a la "nova cansó" a renovar las concepciones estéticas y sociológicas de la cultura. Los "novísimos" vienen a ubicarse en otra de las vertientes del cuadro cultural barcelonés junto a un significativo grupo de escritores y jóvenes críticos que llegarían a constituir años después, el llamado "grupo de Barcelona"; apoyándose en una sólida cobertura editorial y crítica -Seix Barral, José María Castellet- intentaron la gran aventura de la industrialización de la literatura española desde la zona más preparada, Cataluña, dentro de un proyecto general de modernización política y cultural. Cfr. Amparo Amorós, "¡Los Novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta", Insula 512-513, agosto-septiembre 1989, p.63.

⁶¹ Inman Fox, "Poesía social y tradición simbolista" en Actas del 3er. Congreso Internacional de Hispanistas, México, Ed. del Colegio de Mexico, 1970. p.355.

⁶² Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos en España desde 1900. Madrid, Gredos, 1973. p.16.

⁶³ Philip Silver, "Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines" en Insula Año XXIV, Nº:270, mayo 1969. p.1-14.

⁶⁴ Guillermo Carnero, "Poética" en "El estado de las poesías monografía nº:3, Los cuadernos del norte, Caja de Ahorros de Asturias, 1986.

⁶⁵ Al abordar el enfoque de la sociocrítica, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano desmienten la "ilusión de homogeneidad" de los textos apoyándose en las teorías de Raymond Williams (Marxism and Literature, 1977) quien caracteriza a los procesos culturales por la copresencia de distintos elementos ideológicos y estéticos: los residuales (formados en el pasado siguen siendo activos y son vividos por los sujetos sociales como cualidades del presente. Su función puede ser de oposición o alternativa a los elementos dominantes), los elementos dominantes (son formas culturales que elaboran estrategias hegemónicas, modificadas por los elementos residuales) y los emergentes (anticipan una nueva formación cultural y estética; su carácter es renovador y oposicional y puede formar alianza con los residuales como programa alternativo a la formación dominante). De aquí que, según Williams, la heterogeneidad sea lo que caracterice a los textos literarios. Cfr. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Literatura/Sociedad Bs.As., Hachette, 1983. p. 153.

⁶⁶ Ulrich Wisstein, "Influencia e Imitación" en Introducción a la literatura comparada, Barcelona, Planeta, 1975.

Capítulo II:
**La poesía de José Hierro: entre el
testimonio y la música**

CAPITULO II:

La escritura de José Hierro: entre el testimonio y la música

La reflexión de un poeta sobre su propio quehacer constituye lo que comúnmente se denomina su "teoría poética". En la producción literaria de José Hierro, dicha reflexión, además de ser cuantitativamente significativa es rigurosamente coherente, lo que nos conduce a la postulación de una auténtica "teoría". Ahora bien, para abordar esta cuestión deslindaremos por un lado lo que el autor declara en entrevistas, ensayos, conferencias o artículos periodísticos, es decir en aquellas unidades bibliográficas producidas por el propio escritor en un contexto ajeno al específicamente "poético" y por otro, lo que el sujeto-poeta construido por la estrategia textual "dice" en los poemas.

A continuación intentaremos enfocar esta última cuestión a partir del establecimiento de tres momentos en la reflexión poética del autor. Desde una instancia inicial en la cual el quehacer del poeta, vate y demiurgo a la vez, se asimila plena y satisfactoriamente al "canto", pasando por un estadio intermedio en el que la palabra vale en tanto palabra "testimonial" hasta una postulación final en la cual la poesía se descubre como inútil artificio manipulado por un poeta-entomólogo, un frustrado simulacro de la vida, la reflexión metapoética de José Hierro describe una curva descendente que acabará inevitablemente en el

silencio.

I. La poesía y el canto

"El poema se realiza en la participación, que no es sino recreación del instante original. El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico; la participación con la alquimia mágica y la comunicación religiosa. Todo nos lleva a insertar al acto poético en la zona de lo sagrado".

Octavio Paz, El Arco y la Lira.

a) El poeta vate y demiurgo

Tierra sin Nosotros¹ (1947) es el primer libro de José Hierro. En él hallamos un poema, el que encabeza la cuarta sección del mismo, especie de poema-prólogo distinguido tipográficamente por la cursiva y titulado "Oración Primera". A diferencia de lo que acontece en poemarios posteriores, este poema está construido sobre moldes estróficos, métricos y rítmicos claramente reconocibles: el eneasílabo de acentuación variable, la rima asonante en los pares, la presencia de encabalgamientos suaves que refuerzan la tensión métrico-rítmica, conceptual-emocional. El texto habla de la búsqueda de una poesía que se aproxime lo más posible a la música, que ella misma sea música.

La voz enunciante, el "yo" presente en la persona gramatical de los verbos, en los pronombres y adjetivos posesivos se incorpora a un "nosotros" que habla de la necesidad de pluralizar la experiencia, de compartirla con los "otros" y hacer a éstos protagonistas del canto colectivo.² Frente a la imposibilidad del canto individual y solitario se impone la oración compartida; la palabra poética adquiere, entonces, estatuto de plegaria litúrgica equiparándose a la palabra revelada. Esta palabra así concebida surgirá como eficaz vehículo de contacto con la divinidad al tiempo que comienza a diseñar el perfil carismático y trascendente de la figura del poeta:

No es posible cantar a solas.
Ya todo se ha tornado oscuro
y hemos de orar por ellos, tierra
de rodillas ante tu muro.
Hemos de orar por todos ellos,
desencantados y difuntos,
locos y tristes y cobardes,
ciegos, perdido ya su rumbo...
Y que El recoja la palabra
y la dé su destino justo.

(55)

Esta capacidad demiúrgica reservada para el poeta se expone

asimismo en otros poemas de su segundo libro, Alegría ³ (1947), como en el titulado precisamente "Creador" en el cual el poeta surge como un nuevo Prometeo, el fundador de un orbe alternativo al real: "Con ojos y manos de brasa, con todas mis fuerzas,/con el estéril cansancio feliz de crear pasajera alegría" (103). O en otros textos más enigmáticos como "El rezagado" o "El recién llegado" en los cuales la figura en ellos recreada bien puede encarnar la del sujeto-poeta; el hombre adámico que está en posesión de una alegría primigenia: "Cada uno sabía que él pronto vendría/ con la tarde en los ojos abiertos/ y en los labios, temblando la bella palabra" (98). Es en este ámbito originario, un espacio y un tiempo pasado y perdido, donde se verifica la experiencia de la comunicación que prescinde del lenguaje, ese entendimiento tácito que es puro contagio de las emociones: "Yo no quiero que pierdas la mágica luz que has traído a la tierra,/ aquel grave ademán que tenías allí (cuando yo estaba allí)" (104). La asignación de la imagen del fuego -y todo el campo semántico a ella asociado: luz, llama, brasa, sol- al proceso creador y a la inspiración precedente reconoce una larga tradición poética que halla en la estética romántica su más clara expresión y desarrollo. ⁴

Esta fe rotunda en la existencia y el poder de la Palabra salvadora sólo presidirá estos dos poemarios iniciales; en ellos opera un optimismo sustentado en la armoniosa correspondencia

entre el lenguaje y la cosa nombrada: "Viento, te digo, dices. Entre/ nosotros se interpone el viento./ Agua me dices, digo. Colman/ esas aguas nuestro universo" (192). A partir de su cuarto libro, *Quinta del 42*^s (1953), comienza a verificarse un tránsito hacia la duda y el cuestionamiento. Uno de los poemas más citados por la crítica es el titulado "Para un esteta" y constituye la postulación de la teoría poética de su autor.⁶ En este metatexto programático la voz enunciante se dirige a un "tú" -el esteta- y ambos se irán conformando a través de oposiciones mutuas que en términos retóricos se traducen en paralelismos sintácticos, estructuras simétricas análogas formalmente pero semánticamente antitéticas. El planteo dicotómico del texto nos permite una remisión a las propuestas poéticas de anteguerra y de posguerra. Mientras la práctica autorreferencial de la modernidad apostaba claramente por la autonomía artística respecto de la praxis vital y se sustentaba en el perfil trascendente del sujeto y en el poder demiúrgico de la palabra, para este segundo Hierro el quehacer poético atiende prioritariamente a la verdad histórica, al testimonio y lo hace a través de un lenguaje despojado, referencial, que rechaza la fascinación que puede ejercer la "bella palabra":

Tú, que hueles la flor de la bella palabra,
acaso no comprendas las mías sin aroma
tú, que buscas el agua que corre transparente

no has de beber mis aguas rojas...

Lo has olvidado todo porque lo sabes todo.

Te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras.

Y olvidas las raíces ("Mi Obra", dices), olvidas
que vida y muerte son tu obra".

(230)

Por esta vía, la práctica metapoética de José Hierro al convertirse en espacio de denuncia, testimonio y compromiso con la historia y su tiempo va optando por una orientación claramente social.

Existe un segundo poema en Quinta del '42 que registra este punto de flexión entre la imagen carismática inicial del poeta-vate en tránsito hacia una figura altamente humanizada -"Caído de mi alto trono"-, el sujeto poético acabará reafirmandose como un ser mortal sujeto a las condiciones del tiempo y a sus humanas limitaciones. El texto al que nos referimos se titula "Unos versos perdidos".⁷ En este extenso poema el sujeto ofrece -a la manera del Darío de Cantos de Vida y Esperanza- una visión retrospectiva de su rol de poeta: "Hace ya tiempo...(era yo/ poeta. Tiempo divino/ de cantar y de soñar/ lo esperado y lo perdido)" (306) y, si bien emergen dudas acerca del poder de la palabra, todavía la imposibilidad del nombrar poético obedece a la inefabilidad del objeto, al carácter inaprehensible y huidizo de la Belleza. Más tarde acontecerá un giro que desplazará tal imposibilidad desde el

objeto -lo real objetivo a ser poetizado- al instrumento: será la radical incapacidad del lenguaje y, por tanto, de su instancia productora, el propio sujeto como poeta. En dicha visión retrospectiva se alcanza a reconstruir una figura de poeta deudataria del modelo romántico y simbolista; el poeta es el inspirado, el iluminado, el poseedor de la Palabra: "Y ser poetas es vestirnos/ túnicas de luz, oír/ la voz que nos va trazando/ todos los caminos" (307). El silencio poético que preanuncia este texto parece obedecer al matiz negativo que conlleva la ostentación del oficio de poeta: se posee la ciencia del decir, se domina el oficio pero se ha perdido la inspiración, se ha anulado el potencial de magia y ensueño; el milagro de la poesía se torna, entonces, imposible:

Soñar sin saber cantar.

Errar por el laberinto.

Pero ahora que sé cantar
ya es imposible el prodigio.

Ahora ya no sé soñar.

Cayó la antorcha al abismo.

(307)

Otros dos poemas de este mismo libro desarrollan tempranamente el motivo del silencio poético. Nos referimos a "No

cantaré ya nunca más" y a "Epitafio para la tumba de un poeta". Ambos textos, de tono irracional y alucinado, anuncian el apagamiento de la inspiración y la voluntad de silencio -un apagamiento que, quizá, debemos interpretar solamente como la culminación de una etapa poética y por consiguiente la muerte simbólica del poeta que fue hasta entonces: "Toqué la creación con mi frente./ Sentí la creación en mi alma./ Las olas me llamaron a lo hondo./ Y luego se cerraron las aguas" (248).

b) El poema como celebración y el receptor cósmico

Paralelamente a esta inicial concepción del poeta como vate se desarrolla la idea del poema como celebración de la vida. La existencia se convierte, en los textos tempranos del autor, en razón suficiente para la alegría. Se tratará, entonces, de celebrar a través de la expresión poética el milagro de la existencia:

Mas si aún podemos acostarnos
sobre la hierba, en el estío;
si sabemos cada mañana
que gozamos y que sufrimos,
si sabemos hallar un día
sabe Dios qué extraños caminos,

si sabemos que no es mentira
que existe vida, y la vivimos,
¿por qué te extraña que cantemos,
mi buen amigo?

(49)

La voz del sujeto se alza en tono celebratorio: "hemos cantado, temblorosos, / por la alegría de estar vivos" (43). La raíz optimista del canto (aún no aparece la lexía "poesía"): "Sé que nada está muerto mientras viva mi canto" (139) habla de una apuesta clara por el valor de la palabra poética capaz de concederle permanencia a lo fugaz en un acto esencialmente fundador. La correlación sujeto-poeta/objeto se plantea en términos de asombro admirativo por parte del sujeto que, frente al milagro de lo existente, llega a la exaltación y el canto celebratorio será la respuesta necesaria. Sin embargo, en poemarios posteriores la conservación de la existencia no se mostrará ya como causa suficiente y el canto, transformado ahora en poema/poesía/escritura/signos, será incapaz de toda celebración.

En la reflexión metapoética de José Hierro, la palabra describe una doble trayectoria, por una parte, como acabamos de señalar, es la que revela el mundo existente y al exaltarlo lo re-
engendra; por otra parte, como veremos a continuación, será la

única vía con que cuenta el sujeto para conjurar sus demonios. Ese "demonio personal", resabio de las obsesiones románticas, puede aludir tanto a un amor perdido o no cumplido como acontece en el poema "No lo comprenderé nunca" donde el sujeto reitera casi compulsivamente: "Hablo por hablar, por dar/ libertad a mi demonio; no porque puedas prestarme/ la calma que busco yo...Por hablar. Por dar salida/ a mi demonio. Por dar/ salida a mi cruel demonio" (176). O bien, puede constituirse en un intento por abolir la soledad, los "amargos recuerdos" salvando al alma de aquello que la desasosiega: "Hay que desendemoniarse,/ liberarse de su peso/ se exprime así el alma. Así/ se libra de su veneno". La concepción del artista como el "endemoniado" y del arte como la manifestación liberadora del mismo reconoce una larga tradición literaria que arranca del pensamiento platónico -pensemos en el Ion y la teoría del poeta no como técnico sino como enajenado y poseído^s - y recorre la totalidad de la ideología estética moderna. En el pensamiento metapoético de Hierro, la teoría del "hombre poseído por la divinidad" excede a la figura del poeta e incluye a la totalidad de las manifestaciones artísticas; así en uno de los poemas finales del Libro de las Alucinaciones, el titulado "Mis hijos me traen flores de plástico" leemos: "os enseñé a respetar a los que dejan/ su soledad en unos versos, unos colores, unas notas/ o tantas otras formas de locura admirable" (155). En este texto se recrea la figura de la grabadora canaria

Carmen Arozena y el hablante expresa: "Trazaba rayas/ sobre una plancha de metal, la mordía con ácidos.../ Así evocaba a sus demonios, daba fe de su vida,/ escribía sus sueños..." (156).

Sin embargo, así como iba anulándose paulatinamente el poder celebratorio de la palabra poética, de igual manera la escritura resultará subterfugio insuficiente para exorcizar al sujeto de sus demonios pasados. En el extenso poema "Fuegos de artificio en honor de don Pedro Calderón de la Barca", texto que preanuncia los 25 años de silencio que sucederían a este poemario, se entrecruzan dos voces poéticas, por un lado la que expresa: "Exorcizamos los/ demonios, escribiéndolos", y por otro, a modo de contrapunto poético:

¿Qué es, sin usted, la vida?
Palabras sin el fuego
de quien las dijo, ¿qué
expresan? Le aconsejo
que ahogue su demonio
viviendo, no escribiéndolo.

(475)

La palabra poética cuya esencia misteriosa y ajena la convertía en palabra salvadora, va perdiendo su poder de sanación convertida ahora en "figuras y ráfagas y signos". La reaparición obsesiva de los fantasmas del pasado -los crudos recuerdos de la guerra y la

miseria de la posguerra- anulan el poder de conjuro de la palabra.
Cerremos este apartado con la transcripción fragmentaria de
"Cuanto Nunca", texto de su último libro, Agenda:

Uno palpa razones inexplicables, barajando palabras:
con el instinto ciego del animal que olfatea la hierba
que ha de sanarlo.

Así olfateo yo, mas sin el firme instinto del animal
unas palabras que podrían sanarme el alma.

Y, sin embargo,

no estoy seguro de si se detienen
más acá o más allá de su propósito,
o si, por raro azar, habrán herido
el centro donde late lo que uno mismo ignora
al escribir, al ordenar.

.....

(Estas palabras...las afilo
igual que bisturíes, para sajar mi carne.
Si la infección no me habitara,
entonces las palabras, estas u otras palabras,
se alzarían aladas, revolotearían,
zumbarían al sol, gorjearían
con generosidad. Pero quién puede
ser generoso con estas hambres y estos fríos

de entonces, que aún me hacen tiritar,
con la amargura y el desvalimiento
que yo he vivido en otros...)

(24)

En cuanto a la instancia de recepción inscripta en el texto, por una parte, advertimos que el canto del poeta surge emulando el canto de la naturaleza, así se dice del viento "Qué vieja y sabia historia cuenta/ a cuantos quieren escucharla" (166), por otra, la misma naturaleza se ofrece como receptora del canto poético en una postulación renovadora de la empatía romántica entre el hombre y el cosmos.

Si el optimismo radical de Tierra sin nosotros proponía como destino de la voz poética a Dios, un Dios presente y actuante en la naturaleza:

Todas las cosas me comprenden
aunque sus labios estén mudos:
el agua, el árbol, el silencio,
la nube, el vino, el canto húmedo.
Son afluentes que van a Dios
y Dios escucha en cada uno.

(56)

en su tercer poemario, Con las piedras, con el viento⁹ (1950) se advierte un claro tránsito hacia un escepticismo declarado: "El viento no escucha. No/ escuchan las piedras, pero/ (...) quien no responde, parece/ que nos entiende,/ como las piedras o el viento" (159), pasando por la expresión de una cauta duda: "Ando solo y hablo solo/ y el viento me escucha y suena./ Yo me libro de mi peso/ aunque el viento no me entienda" (67). El silencio de la naturaleza es, en el primer caso, segura garantía de comprensión y eco; en el segundo, sólo es entendido positivamente a través de un engaño consciente.

II. La poesía y el poema

"Yo, José Hierro, un hombre
como hay muchos, tendido
esta tarde en mi cama,
volví a soñar."

José Hierro

a) "Yo, un hombre como hay muchos"

La configuración del sujeto textual apela frecuentemente a la utilización del correlato empírico; esta estrategia discursiva

refuerza la natural tendencia del lector de poesía a identificar al hablante lírico con su autor. Recordemos lo que expresaba Walter Mignolo al respecto en un artículo capital para la cuestión del sujeto poético:

La imagen textual del poeta tiende a confundirse con la imagen social del mismo -el yo lírico es siempre percibido por el lector como un yo real"; el concepto operativo de "rol" le permitía fijar la distinción entre la figura del poeta que se construye en el poema -rol textual- y el autor -rol social. ¹⁰

Simultáneamente, esta ficcionalización del ingrediente biográfico -concretamente, el recurso a la autonominación-refuerza el carácter testimonial e histórico del texto poético al difuminar las fronteras entre el orbe ficcional y el empírico, poniendo en correlación la serie literaria con la socio-histórica.

La incorporación de datos biográficos verificables a la materia del enunciado poemático adquiere perfiles emblemáticos en "Historia para muchachos", poema recogido del Libro de las Alucinaciones, (161) que constituye una verdadera biografía lírica de su autor.¹¹ En él se nos informa velada e indirectamente acerca de su nacimiento en Madrid y de su temprano traslado a Santander: "Acaso ya era viejo/ cuando nací cerca de un río./ Aunque no me acuerdo de ese río,/ sino del mar bajo el sol de septiembre", del encarcelamiento del padre, de la propia detención por "adhesión" o "auxilio a la rebelión", de sus primeros trabajos como obrero "cilindrador" en una fábrica, luego "palero,/ moldeador, listero

en unas obras,/ transportista de leña a domicilio,/ comisionista para venta a plazos/ de libros, negro de escritor..."

Esta deliberada inmersión de la instancia enunciante en su contexto biográfico nos aleja definitivamente de la figura del poeta iluminado, el que vestía "túnicas de luz", que emergía en los textos iniciales. Nos enfrentamos ahora a "un hombre como hay muchos", al sujeto desprovisto de todo privilegio que habla a sus semejantes desde un plano igualitario. Paralelamente a este cambio en el rol del poeta acontece otro que afecta a la materia poetizable y fundamentalmente al lenguaje; el hablante aboga por un lenguaje sencillo y conversacional, por un estilo objetivo, desde la conciencia de no sentirse dueño sino "hermano menor" de su decir poético: "Como todas las cosas/ que hablan hondo, será/ tu palabra sencilla" (229) y "Yo te hablaría/ lo mismo que hablaría,/ si yo fuese su dueño,/ mi verso: con palabras/ de cada día..." (338).

Pero no sólo se ficcionaliza el dato biográfico del autor sino también el propio contexto histórico-político en el cual éste está inmerso. Así, se desarrolla la tematización del motivo del exilio, desde el título de su primer poemario, Tierra sin Nosotros, pasando por un destierro interior que supone el alejamiento del paisaje santanderino -el poema "Despedida del mar" recrea la dolorosa experiencia del alejamiento cuando la ciudad de Santander es tomada por los nacionales en 1937- hasta la

referencia directa a los miles de españoles condenados a un exilio forzoso. El poema "Alucinación en América" revela a través de un juego pronominal la pérdida de un centro y la fragmentación espacial: "Mis hijos me decían: Bien hiciste/ trayéndonos acá, dejando aquella tierra pobre...Soy como un muerto anticipado sobre el agua./ Si alzo los ojos, veo nubes, veo rocas./ Desde el lado de acá del mar las veo/ como si las guardara en la memoria/ en el lado de allá, en el tiempo de allá" (150).

Incluido generalmente dentro de la línea de los "reportajes", la línea clara y sencilla de la poesía de Hierro a la que nos referiremos más adelante, el poema "Requiem" recrea con un lenguaje cotidiano y un estilo narrativo un episodio extremadamente concreto vinculado con el motivo del exilio. Una crónica periodística, más exactamente una esquila mortuoria aparecida en un periódico neoyorquino ¹² sirve como disparador del poema. El registro impersonal de la crónica se ve interrumpido por una meditación abarcadora que incluye a toda España: "Lo doloroso no es morir/ Dies illa acá o allá;/ sino sin gloria" (349). La reflexión sobre la muerte desprovista de heroísmo del español, una muerte accidental, avanza hasta una indagación sobre el destino colectivo del pueblo:

(Hace mucho que el español
muere de anónimo y cordura,
o en locuras desgarradoras

entre hermanos: cuando acuchilla
pellejos de vino derrama
sangre fraterna).

(350)

Será recién en la estrofa final que se abandona el tono impersonal en favor de un sujeto que reflexiona sobre su propio quehacer estético: "Me he limitado/ a reflejar aquí una esquila/ de un periódico de New York./ Objetivamente. Sin vuelo/ en el verso. Objetivamente". (350)

b)La palabra testimonial y el imposible destinatario humano

"He llamado a las cosas por su nombre,
aunque el nombre rompa el hechizo."

José Hierro

Si volvemos por un momento a la Antología Consultada de Francisco Ribes, advertiremos que todos los allí antologados, excepto Vicente Gaos, aportan a modo de prólogo a sus versos, una suerte de poética personal que responde a la "forma de concebir y realizar la poesía". De acuerdo con lo que señala el propio antólogo, a partir de dichos prólogos pueden señalarse dos actitudes: una de raíces sociales (poesía lírica con incursiones

en el campo de la épica) en la cual incluye la producción poética de Nora, Cremer, Celaya y Otero, y otra eminentemente lírica y de hondas raíces humanas que él ve representada en la escritura de Valverde, Bousoño, Gaos y Morales. En una postura intermedia entre ambas ubica la obra de José Hierro.

A partir de los testimonios que ofrecen estos metatextos programáticos podemos reconstruir la propuesta poética de este grupo de escritores aglutinados por una común preocupación social que se revela en la voluntad de denuncia acompañada en todos los casos -nos referimos al primer grupo citado por Ribes- por una paralela voluntad de acción, de transformación de aquello que se condena y por un fuerte sentimiento solidario. ¹³

Pero ni el deseo de sumar al testimonio la acción, ni la actitud extrema y condenatoria hacia la poesía precedente, ni la tan declamada solidaridad con las mayorías están presentes en las declaraciones de Hierro. En este sentido, su escritura se aproxima a la segunda de las líneas mencionadas, a la idea de que "la poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas" de José María Valverde. O bien a lo manifestado por Rafael Morales: "No busco otra cosa que expresar un sentimiento. Pero también comunicar la emoción sentida".

El propio autor ha manifestado reiteradamente su preferencia por el adjetivo "testimonial" aplicado a su poesía. Esto obedece a la ubicación equidistante que él asigna al término entre lo social

y lo lírico, a la voluntad de armonizar mensaje y expresión, comunicación y música en un intento por diferenciar su quehacer de una práctica deformada, la poesía panfletaria y partidista que reducía el discurso poético a unos fines propagandísticos: "El poeta denuncia. Es testigo de la defensa o de la acusación".¹⁴ En las declaraciones de la Consultada leemos:

Entre el hombre-poeta y su momento histórico se verifica una constante interacción; el compromiso del sujeto con su tiempo es inalienable y su obra ha de ser fatalmente el testimonio de dicho compromiso. Así lo declara en el prólogo a Poesía del Momento: "Mis versos no podrán dejar de ser un testimonio, un diario, una suma de instantes vividos con intensidad"¹⁵

Así como el sujeto textual se recubría de tintes autobiográficos, la construcción de la referencia apelará de igual modo a la tematización de núcleos semánticos vinculados con la realidad histórica del momento, la guerra, el exilio, la prisión, la censura: "Y hay muchas cosas nuestras/ que acaso no se digan" (102).¹⁶

Insertos dentro de esta línea especulativa, los poemarios iniciales, desde Tierra sin Nosotros hasta Con las Piedras, con el Viento, exponen esta voluntad del sujeto de dar voz a España. La fe aún sustenta a la palabra: "Canta, me dices. Yo te canto/ a tí, dormida, fresca, única,/ con tus ciudades en racimos/...con

nuestros cuerpos que a tí vuelven/ como a una madre verde y húmeda" (33). Si la poesía es, como acabamos de observar, confesión, modo de autoconocimiento y una manera de hacerse inteligible el mundo, no puede sorprender la definición que Hierro da de su poesía. "Poesía es -dice cada vez que es interrogado al respecto- fe de vida". Luego matizará agregando que esta fe de vida puede expresarse en la alegría o en el dolor; desde el yo o desde el nosotros. Su poesía será testimonio de su intimidad y de su historia pero tanto la existencia individual como el ser social estarán concebidos inmersos en el devenir temporal; tiempo psicológico y tiempo histórico actuando incesantemente sobre los hombres y las cosas. La poesía será la única resistencia posible pues es sólo a través de ella que se intenta dar voz a quienes no la tienen; el poeta será a la vez protagonista y testigo al dar "fe de vida" con su testimonio escritural.

La posesión de un lenguaje que se pretende colectivo, generacional, le permite al sujeto ocultar el referente detrás de figuras tales como eufemismos, circunloquios, expresiones elípticas y giros metafóricos -"lo que pasó", "todo aquello", "el pasado amargo", "aquel momento"- que tanto pueden proceder del ejercicio de la autocensura como obedecer a reforzar los vínculos entre unos sujetos que han compartido una misma experiencia vital. Simultáneamente, esta conciencia habilita al sujeto a recurrir a un lenguaje históricamente mutilado:

Quisieran olvidarse
las palabras que hieren. Decíamos "amor",
"sueño", "hermosura", "siempre". Y el sueño y el amor
la hermosura y el siempre,
con qué gozo lograban
poner el alma verde...Y de pronto, el pasado
con su mano de fiebre.
Así fue, en un instante.
Con palabras de fuego.
Desgarradoramente.

(168).

La quiebra general que supuso la experiencia histórica de la guerra se traduce en términos lingüísticos en la dislocación semántica de un lenguaje que se muestra impotente para dar cuenta del desastre. Así se tematiza una y otra vez el tópico del nombrar equivocado: "No te enseñaron bien los nombres/ de las cosas que tú nombrabas" (187). Su discurso alude a los "exilios" del poema, aquellas lexías que han quedado deliberadamente marginadas del corpus poemático en un intento último por no hablar el idioma oficial: amor, infinito, eterno, belleza, pueblo, patria... Estas lexías exiliadas que hablan de la imposibilidad de recuperar la inocencia en el lenguaje nos conducen a los razonamientos de

Umberto Eco en las Apostillas al nombre de la Rosa, allí leemos: "La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad" e inmediatamente añade:

pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle "Te amo desesperadamente", porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podrá decir: "Como diría Liala, te amo desesperadamente". En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. ¹⁷

La deliberada correferencialidad de esta escritura con la serie histórica -"aquí principia el tiempo", afirma el sujeto- sitúa al discurso poético en un plano radicalmente diferente del examinado con anterioridad; se trata del descendimiento de la música a la tierra, del canto al poema, del vate al hombre. Como denuncian los versos que cierran el libro Alegría: "Para qué queremos músicas/ si no hay nada que cantar". (152).

Ahora bien, esta conciencia de pertenecer a un tiempo y un espacio determinados y de que su obra no es sino testimonio poético de los mismos, conduce a su autor a plantearse la validez de sus versos en un contexto ajeno al de su génesis: "Si algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, no lo será

por su valor poético, sino documental. ¹⁸ E idéntica preocupación manifiestan los versos de "Alucinación Submarina": "Yo trataba de herir papeles con palabras,/ era lo mismo que arrojar al mar una botella./ Quién sabe si el mensaje se perdería en alta mar,/ se estrellaría contra los peñascos,/ llegaría a una costa lejana, donde se hablaban otras lenguas" (109).

En apartados anteriores hacíamos referencia a la presencia de un receptor cósmico para el canto del poeta pero simultáneamente marcábamos de qué modo esa naturaleza humanizada iba mostrándose indiferente y ajena al decir poético. Son cuantitativamente escasos los textos que nos permiten construir alguna imagen del destinatario implícito de estos poemas, sin embargo, podemos afirmar que estamos muy alejados de aquella "inmensa mayoría" que Blas de Otero reclamaba para los suyos. Expresiones aisladas que recorren la totalidad de los poemarios tales como "Ando solo y hablo solo" (67), "¡Qué monólogo desbordado,/ qué soliloquio sin respuesta!" nos habilitan a pensar en la imposibilidad fáctica de contar con un destinatario humano. El lenguaje, lejos de actuar como medio de comunicación entre el yo y el ellos -"Yo no sé qué palabras/ traen, que no he descifrado...Hablo/ con ellos y no entienden/ mis palabras"- surge como un código de signos mutuamente incomprensible. En un texto en prosa de su libro Agenda, el sujeto transcribe los elementos que conforman un poema:

"Estas ideas transmutadas en símbolos, en metáforas" y define a su oficio como a un "mester de clerecía", oficio reducido al de unos pocos hombres ilustrados.

En el prólogo a Libro de las Alucinaciones, Dionisio Cañas defiende su tesis de que Hierro no fue nunca un poeta social, en la medida en que, a pesar de tender hacia la sencillez en la expresión poética, lo que parece haberle importado más, ha sido la experimentación formal, la búsqueda de la perfección en el decir acorde a su idea de la poesía y "no a las consignas impuestas por ningún lector mayoritario" y añade: "En todo momento la poesía de Hierro parte de un auténtico planteamiento de su problemática personal, y aunque esto implique lo más ampliamente social, jamás pretende el poeta convertir la poesía en un panfleto, y no se hace ilusiones respecto al impacto político o cívico que la poesía pudiera tener". ¹⁹ En este sentido, frente a la retórica de la sencillez tantas veces enunciada por el autor en sus manifiestos programáticos, nos encontramos con poemas en los que la referencia aparece deliberadamente oscurecida, poemas con claves y sobreentendidos dirigidos a un destinatario único que ponen en cuestión la validez temporal de los mismos más allá del presente de su escritura: "Dondequiera que estés, sabrás/ por qué digo lo que ahora digo./ Sólo tú puedes comprenderlo,/ interpretarlo... Escucha. Sólo/ para tí podrían decirse/ estas palabras. Sólo tú/ las podrás entender...Cuando tú mueras, el poema habrá muerto. Cuando tú olvides,/ el poema habrá muerto". (355)

III. La poesía como artificio

a) El poeta-entomólogo

Ni el poeta-vate que anticipa y revela lo existente ni el poeta-testigo que denuncia en la escritura su entorno histórico, sino el poeta cuyo oficio se reconoce como un frustrado remedo de la vida. Los dos poemarios finales, Libro de las Alucinaciones y Agenda ^{2º} articulan la figura de un sujeto que, a través de la dialéctica palabras/acción, autodefine su quehacer como un mero artificio sustitutorio de la existencia. Los poemas se tornan deliberadamente expositivos al tiempo que el sujeto se enmascara detrás de una tercera persona en un gesto de pretendida objetividad y distanciamiento. En el poema prólogo "Teoría", nos enfrentamos -en un significativo paréntesis- a la primera definición negativa de la poesía: "Un instante vacío/ de acción puede poblarse solamente/ de nostalgia o de vino./ Hay quien lo llena de palabras vivas,/ de poesía (acción/ de espectros, vino con remordimiento)." (395) La concepción de la poesía como engañoso sucedáneo de la acción preanuncia el escepticismo metapoético de los representantes de las promociones poéticas posteriores, Angel González y Guillermo Carnero, entre otros: "Pero los que están vivos,/ los henchidos de acción/ los palpitantes de nostalgia o vino/ esos... felices,

bienaventurados,/ porque no necesitan las palabras" (396). Se trata, entonces, de denunciar la naturaleza metonímica del quehacer poético, entendiendo el término en la acepción general de "sustitución"; sustitución de lo vivo por la percepción poética del sujeto y, simultáneamente, sustitución de dicha percepción por su expresión y plasmación en escritura. A esta altura de su reflexión autorreferencial podemos establecer, sin arriesgar demasiado, una cierta filiación con el pensamiento derridiano en lo que éste comporta de denuncia contra un concepto de "escritura" como remedo comunicativo o acto de comunicación sustitutorio. La escritura entendida, entonces, como marca de un desplazamiento y de una ausencia nos sitúa en las antípodas de la inicial acepción de una palabra referencial. ²¹

El poema prólogo de Agenda al apelar a la equiparación entre la figura del poeta y la del entomólogo, "Es cosa de entomólogos, es cosa de poetas,/ maquilladores y embalsamadores de cadáveres" (14), denuncia al discurso poético como a aquel que clasifica y paraliza la dinámica variedad de lo real sin lograr penetrar en el misterio de lo existente y descifrarlo: "Entro en la seda del poema roto/ donde alguien, que fui yo, murió más de una vez./ No hay nadie, nada...Le pregunto/ qué será lo que yo quería decir".

22

b) De la inefabilidad del objeto a la insuficiencia del instrumento: reelaboración del tópico del silencio poético

La aspiración del sujeto-poeta a concretar una comprensión tácita, un entendimiento que prescindiera de las palabras recorre la casi totalidad de los poemarios del autor, desde Alegría -"Sin hablarnos, que las palabras/ nos desaroman el secreto" (142), "Y entonces, sin hablarme, sin hablarnos,/ qué claramente nos comprenderemos" (151)- hasta Agenda. Sin embargo, todos estos intentos estaban fundados en la utópica búsqueda de un lenguaje originario que reestableciera la perdida comunión entre el hombre y las cosas, resabio del tópico romántico de la cortedad del decir: "Que tú me entendieras a mí sin palabras/ como entiendo yo al mar o a la brisa enredada en un álamo verde" (100). La inicial confianza en la capacidad alumbradora y reveladora de la palabra poética -la simbología que rodea a la misma gira sistemáticamente en torno a la imagen del "fuego", la "luz", la "lumbre celeste", el "hierro candente", el "sol invisible"- va desvaneciéndose ante la duda creciente que acecha al sujeto: no es la inefabilidad del objeto la razón del silencio sino la insuficiencia del lenguaje, "Y miramos cómo en el aire/ vuela la música sin dueño,/ sin que podamos apresarla/ con nuestros torpes instrumentos" (291).

Nos resulta, por tanto, incomprensible que la mayoría de los estudios críticos sobre el tema no reparen en las hondas

consecuencias de este escepticismo lingüístico y que ninguno de ellos advierta sobre la existencia de flexiones conceptuales dentro del corpus total de la obra de los autores estudiados; reconocimiento que, en muchos casos como en el que nos ocupa, conduciría a replantearse indelegable y seriamente la fácil asignación de una escritura a un rótulo preexistente y en apariencia no problemático como es el de "poesía social". Aurora de Albornoz, una de las exégetas más completas de la obra de Hierro, titula "La salvación por la palabra" a su estudio sobre la teoría poética del autor sin advertir el despliegue de esta curva descendente. Por su parte, Susana Cavallo no profundiza en esta cuestión más allá de la constatación de "la radical desconfianza de Hierro ante el lenguaje" ²³ Leopoldo Sánchez Torre al estudiar la "metapoesía social" afirma sin margen de cuestionamiento posible, la "confianza ciega e ingenua" en el poema y la fe en la palabra que sustentan estas escrituras del '40 y añade: "Y la palabra tiene un poder salvador que, de nuevo ingenuamente, presenta al poeta como una suerte de Mesías, como un redentor de la clase trabajadora cuyo propio trabajo alcanzará la recompensa de la salvación". Sánchez Torre reduce el profundo cuestionamiento lingüístico que exhiben estas escrituras a "fugaces ramalazos de rabia" que han de entenderse "no como verdadera creencia del poeta, sino como momentos de debilidad en esa fuerte fe habitual, como signos de cansancio, etc." ²⁴ Todas estas conclusiones parecen poder derivarse de los manifiestos

metatextuales del autor y no de la práctica poética concreta que desmiente y cuestiona tales aseveraciones. Alberto Moreiras comienza a arrojar algo de luz sobre el problema al proponer hablar, en el caso de Hierro, de una "poesía de la imposibilidad de la escritura" ²⁵ que, al negar toda posibilidad de trascendencia exige el inmediato reconocimiento de lo histórico y de este modo su escritura se abre hacia lo político. Contra esta línea de lectura crítica mayoritaria Laura Scarano advierte sobre los alcances de su escepticismo poético: "El discurso autorreferencial culmina en la producción de este poeta "social" de posguerra con una reflexión en torno a la escritura como acto frustrado". ²⁶

Perdida la clave de una comunión simbólica con las cosas y los hombres, el quehacer poético se transforma en una repetida constatación de una distancia, de una ausencia: "Pero cómo decir/ 'árbol', si ya no puedo/ hacer que mi palabra/ dé verdor a su copa;/ 'mar', sin que mi palabra/ agite sus espumas;/ 'monte', sin que al decirlo/ le envuelva mi palabra/ en oros de poniente" (195). La denuncia acerca de la incapacidad del lenguaje poético de re-crear en la escritura un orbe autónomo y alternativo al real cederá hacia una reflexión que incluye a todo lenguaje y a toda posibilidad de referir.

Pero al mismo tiempo advertimos el desarrollo de otra línea especulativa que se incorpora a la reflexión autorreferencial

anterior y avanza paralelamente a ella. Nos referimos al entendimiento del silencio poético como un episodio originado en una deficiencia personal del sujeto enunciante. La renuncia a la poesía surge taxativamente anunciada: "No cantaré ya nunca más/ El canto/ se me ha secado en la garganta./ Se ha dormido en mi corazón/ como una rosa" (286), de igual modo que el acabamiento de la inspiración: "¿Mueres en mí, poesía,/ luz bajo el celemín?" (359). El balance poético que realiza el sujeto en los poemas finales del Libro de las Alucinaciones reconoce esta doble vertiente que acabará en el silencio: por una parte, la conciencia que tiene el poeta de la insuficiencia del lenguaje: "la palabra es de piedra, impermeable a la emoción/ lo vuelvo a recordar" y por otra, la incapacidad personal no ya de la palabra sino de su palabra: "No podría/ explicarlo. No es cosa de palabras/ como estas mías. Sólo un gran poeta/ podría contagiarnos la emoción:/ mis palabras no bastan" (161). El empleo reiterado de los deícticos en su escritura autorreferencial subraya obsesivamente el presente de la enunciación: "Donde vivió esperando/ su tren de muerte, como yo ahora espero,/ mientras nerviosamente escribo estos recuerdos,/ al tren que ha de llegar a Medina del Campo" (141). Estos comentarios metapoéticos constituyen un caso de invasión de un marco -el textual- por otro -el metatextual-; la enunciación propiamente dicha es abordada por la instancia donde ésta se produce y al hacerlo desenmascara los procedimientos discursivos.

Los textos "alucinados" más allá de asentarse sobre recursos claves como el desdoblamiento del hablante lírico o la yuxtaposición temporal y espacial, se construyen a partir de una actitud inquisidora, interrogante; se trata de plasmar en la escritura la búsqueda de un sentido, la clave interpretativa del mundo, la búsqueda, en síntesis, de la palabra: "Cuál es/ esa palabra hoy,/ que ha sido pronunciada,/ que ha ardidado al pronunciarla,/ y que ha sido perdida/ definitivamente" (109). Este intento de explicar lo que, en principio y en apariencia, resulta inexplicable, el revés de la trama, es el que lleva a su autor a definir a su estilo como un "surrealismo al revés". En entrevista con Rosa María Pereda, Hierro aclara:

El mío es, de hecho, un surrealismo al revés, dirigido hacia la comprensión lógica de lo que se me presenta de primeras como irracional... Parto muchas veces de frases no lógicas que me surgen de repente en el papel o en la cabeza. Y se trata entonces de explicármelas, de comprenderlas y comprenderme, de buscar los caminos y las relaciones.²⁷

Esta técnica que desenmascara los procedimientos discursivos está en la base de todos los poemas alucinados. De aquí que el autor insista en que la diferencia entre "reportaje" y "alucinación" es sólo de mecánica expresiva; los poemas alucinados son al mismo tiempo reconstrucción de sí mismos y de su proceso creador: "Incluso puedo mezclar en un poema,/ sin temor al ridículo,/ estos

nombres de ríos navegables y abiertos -Sena, Támesis-/ con los de cauces casi secos -Manzanares" (152).

Los textos finales subrayan la manifiesta voluntad de silencio, la cesación de la poesía: "Ya no me importa nada/ mis versos ni mi vida./ Lo mismo exactamente que a vosotros"; la palabra que en poemarios anteriores había intentado apresar el momento fluyente, actualizarlo en escritura, exhibe asimismo su fracaso: "Pero en vosotros, por lo menos, queda/ vuestra vida, y en mí, sólo momentos/ inasibles, recuerdos o proyectos,/ alguna imagen descuajada/ de mis años pasados o futuros". Este apagamiento de la poesía sugerido por el título del poema-epílogo "Cae el sol", ocurre una vez que se constata la anulación de todos los caminos que aparecían como posibles al inicio del libro; simultáneamente la imagen del sujeto-poeta quedará reducida a la del "mendigo", el "desterrado":

Perdóname. No volverá a ocurrir.

Ahora quisiera

meditar, recogerme, olvidar: ser

hoja de olvido y soledad.

Hubiera sido necesario el viento

que esparce las escamas del otoño

con rumor y color.

Hubiera sido necesario el viento.

Hablo con la humildad,
con la desilusión, la gratitud
de quien vivió de la limosna de la vida.
Con la tristeza de quien busca
una pobre verdad en que apoyarse y descansar.
La limosna fue hermosa -seres, sueños, sucesos, amor-,
don gratuito, porque nada merecí.

.....

Pero se me ha borrado
la historia (la nostalgia)
y no tengo proyectos
para mañana, ni siquiera creo
que exista ese mañana (la esperanza).
Ando por el presente
y no vivo el presente
(la plenitud en el dolor y la alegría).
Parezco un desterrado
que ha olvidado hasta el nombre de su patria,
su situación precisa, los caminos
que conducen a ella.
Perdóname que necesite

averiguar su sitio exacto.

.....

Y cuando sepa dónde la perdí,
quiero ofrecerte mi destierro, lo que vale
tanto como la vida para mí, que es su sentido.
Y entonces, triste, pero firme,
perdóname, te ofreceré una vida
ya sin demonio ni alucinaciones.

(171)

Los manifiestos programáticos

Si bien la articulación de la reflexión autorreferencial se constituye en los manifiestos programáticos de José Hierro contra una serie de pautas codificadas y legitimadas por la norma poética al uso: la tradición romántico-simbolista sustentada por los miembros de Garcilaso y Juventud Creadora, por una parte, y del esteticismo juanramoniano, por otra, el autor -como acabamos de ver- ha desarrollado en la práctica escritural de sus poemarios iniciales una poética, en cierta medida, deudataria de dicho modelo.

A continuación intentaremos sistematizar las diversas declaraciones que Hierro ha ido brindando en los sucesivos prólogos a sus obras, entrevistas, conferencias, breves ensayos y artículos periodísticos acerca de las instancias del quehacer poético y que aquí reordenaremos de la siguiente manera: las instancias de enunciación y recepción, la mecánica de la producción, la función o finalidad del producto. A partir del análisis de cada uno de estos niveles pretendemos acercarnos a la concepción poética declarada por el autor en estos manifiestos programáticos y contrastarla con su práctica escritural ya analizada.

El poeta

La ideología que acerca de la figura del poeta sustentaba el modelo "moderno" sufrirá una sustancial modificación en la escritura de la posguerra española. Consideremos brevemente el perfil del poeta para los escritores de comienzos de siglo. Tomemos el caso de Juan Ramón Jiménez cuya valoración y contravaloración lo erigió en emblema de varias generaciones poéticas. El enfrentamiento Juan Ramón/ Antonio Machado marcó los años '40 poniendo de manifiesto un juego sucesivo de preferencias y rechazos, admiraciones y condenas, filias y fobias que no revelaron más que un parcial e incompleto conocimiento de aquello que se defendía y atacaba. Para la mayor parte de los poetas de posguerra, Juan Ramón pasaba por ser el vate, el iluminado, el lírico perseguidor de la Belleza, en síntesis, el esteta ajeno a los conflictos de su tiempo, aislado en su torre de marfil, buscador infatigable de la belleza intemporal; el poeta que por querer serlo se olvida del hombre y destina su "Obra" a esa tan vituperada "inmensa minoría".

Con el advenimiento de la guerra y la posguerra ²⁸ la poética de corte social pasará a glorificar a Antonio Machado, el hombre que habla a otros hombres y que, lejos de vanagloriarse de su condición de poeta -con todas las adherencias tradicionales que el término comporta-, considera a éste un "desertor", un "traidor" a su misión siempre que no cumpla con el deber ético de dar

testimonio de su tiempo y de su circunstancia. El glorificado será el Machado de Campos de Castilla con su visión dolorida y crítica de España, con su definición de la poesía como "palabra en el tiempo" y su voluntad de comunicar una emoción al lector a través de la palabra humilde y transparente. Sin embargo, este planteo dicotómico que reconoce más larga data parece desbaratarse al recordar que no está todo Machado en Campos de Castilla -pensemos en sus Nuevas Canciones y Galerías impregnadas de un tono completamente ajeno al del sobrio acento castellano- ni todo Juan Ramón en Almas de violetas -en el extenso poema Espacio y Diario de un poeta recién casado se incorporan procedimientos como el verso libre, el collage, los préstamos literarios que incidirán de modo más o menos directo en la escritura de Blas de Otero y del propio Hierro.

Sin embargo, este radicalismo ideológico que lleva al Hierro militante de la primera época a entender a los representantes del '27 como "poetas que hablan a otros poetas" y a su poesía como "un lujo inaceptable"²⁹ va cediendo terreno a un discurso rectificador. En 1958 declara al respecto: "Confundía cerebralismo, deshumanización y creacionismo"³⁰; en 1970 afirma desde una postura de rectificación generacional: "Fue una actitud completamente injusta de nuestra parte. Hoy pienso que aquella poesía no ha sido nunca deshumanizada. Ha podido ser, de hecho lo ha sido, confusa e irracionalista. ¿Quién puede decir que Lorca,

Diego fueran deshumanizados?" ³¹ y finalmente en 1988 leemos: "No se puede hablar de poesía pura, no comprometida, deshumanizada, refiriéndose al '27. A veces se ha confundido lo irracional con lo deshumanizado" ³².

En el marco de esta controversia, parece justo reconocer el difícil sentido del equilibrio que preside las reflexiones de José Hierro acerca del ser del poeta a quien ve constituido por un ensamblaje entre "el lógico" y "el inspirado" en un proceso de plena y mutua colaboración. En términos del autor, el poeta es "el ser intemporal", el que capta "el don de Dios" pero que de ningún modo se limita a ser un mero "transmisor" de esa voz divina sino que, por el contrario y gracias a su "irrenunciabile libertad" está en condiciones de elegir entre los muchos caminos que "la luz de la inspiración" le revela; es quien capta "la música", "el alma", "el espíritu" de lo que será finalmente el poema; es, el poseedor de "una tonalidad", "un son", "un ritmo", "un acento" preexistente en él cuando surge la inspiración. En el origen de todo proceso creador hay algo que Hierro denominará indistintamente "chispazo", "destello inicial que procede de la divinidad", "relámpago instantáneo que no dura más que una millonésima de segundos" que tiene por objeto permitirle al poeta entrever esa "serie de objetos desconocidos y sorprendentes" o, lo que es lo mismo, intuir ese poema perdido u olvidado. Luego viene -dirá- la percepción de un "tono", musicalidad pura que será salvada de la inconsistencia gracias al "ritmo", juego de sílabas acentuadas o

no, palabras desprovistas aún de significado lógico que acabarán por cuajar en un "metro" determinado. Y hasta aquí sólo se ha logrado apresar la música. ³³

A esta primera fase de claras reminiscencias becquerianas y darianas le sucede una segunda en la cual el poeta cede su puesto al hombre, "obra del tiempo". El hombre será, por una parte, quien logre "entender" lo que el poeta sólo oscuramente "intuía" y, por otra, quien ponga orden en el caos de la alucinación. Para ello buscará en "su mundo interior" las palabras semánticamente significativas, las "palabras insustituibles" que convengan a esa música presentida por el poeta, "cuerpo" para el "alma" y "materia" para el "espíritu". Hierro suele sintetizar este proceso diciendo que el poeta al crear lo que hace es "recordar un poema perdido u olvidado" del cual sólo se conserva una extraña "musicalidad" a la cual hay que sobreponer las palabras justas; de aquí que otras veces defina al poema como "un instante salvado del olvido". En cierto modo nos hallamos próximos a la concepción mallarmeana del hecho poético, al lema tantas veces citado del poeta francés: "Poesía es palabras, no ideas". Cerremos este apartado con una definición del autor en la cual todavía advertimos ecos y reminiscencias de una poética de neto corte romántico/ simbolista: "El poeta es como una balanza, cuyos platillos -inspiración e inteligencia- se equilibran. Es el medio iluminado que atraviesa el río pisando sobre las piedras; ve bajo

el agua". ³⁴ Esta red de filiaciones -platonismo, romanticismo, simbolismo, modernismo-nos sitúa frente a un planteo esencialmente dialéctico que aspira a una resolución sintética, la de una estética de la transitividad y la referencia, una estética socialmente orientada y que, sin embargo se asienta sobre moldes modernos. ³⁵

Poesía como comunicación y conocimiento

Si nos limitamos a las manifestaciones del autor recogidas en sus numerosos artículos advertiremos que, la tantas veces referida polémica ³⁶ entre la poesía entendida como vehículo de comunicación con los otros y la poesía concebida como instrumento de revelación y conocimiento no reviste en el caso de Hierro este carácter disyuntivo, sino que, por el contrario, su poesía aspira a cumplir en sí misma ambas finalidades. Hierro reconoce dos fines últimos en su quehacer poético: el poema destinado a ser corriente de comunicación cordial con otros hombres por su intrínseca capacidad de contagio, lo cual descarta el mero solipsismo y el simple adorno y, simultáneamente, el poema concebido como medio capaz de develar la identidad del hombre-poeta. Así lo expresa y al hacerlo perfila a su destinatario: "El poeta canta no para sí mismo, no para endulzar los amores de los Capuletos y Montescos, sino para anidar eternamente en el corazón de otros hombres. El

poeta canta, para que el hombre que es, pueda decir quién es". ³⁷ Deliberadamente alejado de esa "inmensa mayoría" a la que parecen destinados los poemas de su contemporáneo Blas de Otero, Hierro denuncia con un gesto de sinceridad que se pretende generacional: "El poeta habla de lo que le preocupa para entenderse y objetivar lo que le rodea. Yo no he escrito para el pueblo, sino para entenderme yo." ³⁸ Con anterioridad, en las Palabras Preliminares a la Antología de la poesía social de Leopoldo de Luis, Hierro declaraba que el mayor defecto de la llamada "poesía social" fue su impopularidad y hallaba sus causas en los siguientes motivos: "El poeta, salvo raras excepciones, desconocía eso que llamaba pueblo...los redujo a campesinos curtidos, trabajadores de sol a sol que empuñan una hoz hasta para dormir... Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados". ³⁹

La noción del poema como confesión, en tanto declaración íntima pero a la vez pública presidirá todas las declaraciones del autor durante esta primera etapa: "Poesía para confesarse en voz alta, para que su mensaje se oyera donde él no estaba, o cuando él ya no fuese". ⁴⁰ En la lexía "mensaje" reconocemos inmediatamente la noción implícita de "comunicación" y la fe en la transitividad de la palabra. Hacia los años '60, si bien esta concepción sustancial de la poesía como materia primariamente comunicativa subsiste, comienza a diseñarse una doble posibilidad hasta ahora

sólo entrevista en sus textos autorreferenciales. Se trata, por una parte, del apóstrofe goethiano "Si tienes un demonio, escríbelo" y por otra del intento de sobrevida a través de la escritura: "Uno escribe su demonio y lo entiende, pero hace falta que se comprenda".⁴¹ A partir de estas declaraciones comprobamos cómo la reflexión metapoética del autor va acompañando el proceso escritural y de qué modo sus manifiestos programáticos actúan sólo en tanto petición de principios. El grado de autonomía que el autor le reconoce a la Poesía -como entidad preexistente y exterior al sujeto- lo emparenta directamente con el pensamiento platónico. Del ideal de poesía anhelado al poema consumado en escritura media un abismo que el sujeto poético no acierta a superar: "Es la misma distancia -dice- que separa un fuego real de un fuego pintado". Alberto Moreiras afirma respecto de esta cuestión:

La diferencia entre concepción y expresión es el eco del abismo entre significado y significante. La expresión -escritura- es el enredarse en la traducción de lo preexistente, que llega en términos de luz. El nuevo significante resultará siempre inferior a lo traducido. La expresión está subordinada a la concepción, porque la concepción es la pureza de lo que la Voz transmite: lo oído, no lo escrito. Escribir es poetizar la insuficiencia de la escritura.⁴²

Frente a esta imposibilidad, su escritura exhibe un gesto desencantado; en 1975 expresaba: "En mi vida poética toda la obra es una equivocación, un error. Por eso sigo escribiendo para

alcanzar esa poesía soñada que he buscado siempre y que quizá no encuentre" ⁴³ y seis años después leemos: "Se trata de perpetuar la vida en la obra. Pero cuando vida y obra se cotejan, entonces se da cuenta de la limitación, de la inutilidad del arte, por lo menos para el mismo que lo usa. Esta es una de las tragedias del que crea". ⁴⁴

Sin embargo, sus declaraciones extratextuales no abordan abiertamente la cuestión del silencio poético -los 25 años que separan el Libro de las Alucinaciones (1964) de Agenda (1990)-, más allá de esporádicas referencias a "épocas de estiaje", a "pseudopoemas" ⁴⁵ o a "algunas cosas que he escrito pero que no me satisfacen y por eso no las publico". ⁴⁶ Debemos volver a sus poemas autorreferenciales para hallar las claves interpretativas del mismo: el cuestionamiento a la capacidad del lenguaje para penetrar y descifrar el "misterio" de lo existente, el temor frente a la insuficiencia de la palabra poética para transmitir emociones, el escepticismo frente a la posibilidad de comunicar con los otros; responsabilidad que se desplaza del sujeto al instrumento, del poeta al lenguaje. Es, quizá, porque el planteo del problema está ausente de sus declaraciones extrapoemáticas que el enfoque crítico que se sustenta casi exclusivamente en él, puede pasar por alto una cuestión tan central como la del silencio.

NOTAS

¹ Los poemas que integran este primer poemario de Hierro fueron escritos en Valencia un par de años antes de su publicación en libro en marzo de 1947. Fue editado en la colección Proel de Santander con una tirada de 500 ejemplares con viñeta y portada de José Luis Hidalgo. El libro desarrolla a través de una metáfora espacial la experiencia del destierro, la pérdida de un paraíso prometido para el hombre y, apela simultáneamente a la antítesis temporal entre el tiempo cíclico de la naturaleza y el tiempo irremediablemente sucesivo del hombre. La soledad circunstancial del desterrado se torna en soledad existencial que justifica la invocación divina y habla de un abandono de raíces metafísicas. Sin embargo, en el poema epílogo registramos la ineludible voluntad de lucha y el canto en favor de la vida:

Nunca morir sin rebelarme,
someterme sin resistencia.
Saber que vivo, que palpito
sentir en mí todos los soles,
todos los gozos y las penas,
todos los vientos que me mueven*
los dolores que en mí hacen presa.

(85)

En nuestro trabajo nos referiremos exclusivamente a la edición de su obra completa, Cuanto sé de mí. Barcelona: Seix Barral, 1974. En todos los casos la numeración de las páginas corresponde a dicha edición. En el caso de los dos poemarios no incluidos en la misma, trabajaremos con las siguientes ediciones: Libro de las Alucinaciones. Madrid, Cátedra, 1986 y Agenda. Madrid: Ediciones Prensa de la Ciudad, 1991.

² Pedro J. de la Peña llama la atención sobre la aparente paradoja que advierte en la escritura de Hierro, una poesía del "yo" cuyo tono personal no presupone exclusivismo subjetivo y cuyo compromiso solidario con la colectividad se realiza en el signo de lo autobiográfico. "Ego y Populus en José Hierro", José Hierro. Premio Nacional de las Letras Españolas 1990. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 57-67.

³ Cinco meses después de la aparición de Tierra sin Nosotros, Hierro publica su segundo libro, Alegría, en la colección Adonais de Madrid, en agosto de 1947. Los poemas que lo integran fueron compuestos entre los años 1945 y 1946. El periódico santanderino

Alerta publica la siguiente nota -la cual se repite con términos más o menos similares en el periódico ABC de Madrid con fecha 16/7/47-: "Dos jóvenes poetas montañeses, José Hierro y Julio Maruri, han sido premiados en el concurso anual de poesía Adonais al que han sido presentados 130 originales de toda España. El jurado compuesto por Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, José Luis Cano y Enrique Azcoaga acordó conceder por unanimidad el primer premio a José Hierro por su libro Alegría". (10/7/47). La repercusión que tuvo la concesión de dicho premio, precisamente por tratarse de una competencia organizada al margen del patronazgo oficial, es fácilmente verificable a través de la pluralidad de artículos de crítica aparecidos por esa fecha en periódicos y revistas especializadas. Sin pretender agotar la lista, mencionemos las siguientes: Jacinto López Gorgé, Alegría. Larache, Al Motamid nº: 8, octubre 1947; Antonio González de Lama, "Alegría de José Hierro", León, Espadaña nº:30, 1947; Ricardo Molina, "Alegría de José Hierro", Córdoba, Cántico, octubre, 1947; Ricardo Gullón, "Mundos poéticos: Hierro premio Adonais 1947", Proel, primavera de 1947; Matilde G. de Cloria, "Carta abierta a José Hierro", Alicante, Verbo, abril-mayo 1948.

La clave de lectura del libro nos la brinda el propio autor en uno de los epígrafes, se trata del lema romántico -pensemos en Goethe y en Beethoven- "A la alegría por el dolor". El sujeto poético recorrerá dicho camino a través de un doble aprendizaje: "Llegué por el dolor a la alegría, / supe por el dolor que el alma existe / ...Así la siento más. Al cielo apunto / y me responde cuando le pregunto / con dolor tras dolor para mi herida" (91). Si bien los poemas que integran el libro proponen a la conciencia de estar vivos como razón suficiente para la alegría, "Aquél que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría / no podrá morir nunca" (97), en su anteúltimo poemario, El libro de las alucinaciones (1964) leemos: "Pensé algún día que quien vive solo un instante, nunca / puede morir. Quizá quise decir que sólo aquél que muere un instante sabe lo nada que es vivir" (157). Señalemos que esta curva descendente desde el optimismo exaltado al escepticismo que se registra a nivel temático irá acompañando paralelamente su reflexión metapoética.

⁴ Bonnie M. Brown analiza el potencial simbólico del lenguaje metafórico de José Hierro a través de las imágenes del agua, el fuego, el viento y la tierra. Cfr. Bonnie Brown, "La metapoesía de José Hierro", Insula nº: 422, p. 3.

⁵ Quinta del 42 aparece publicado en Madrid por Editora Nacional en el año 1952. Se trata del libro de una generación fracasada, en la que todos, los del '42 y los de quintas posteriores, se sentían identificados. Recordemos que el término castrense "quinta" alude

al vínculo que existe entre quienes nacieron por una misma fecha, quienes han vivido unas mismas experiencias generacionales y unos acontecimientos que aglutinaron sus vidas en común. Si bien Hierro no pertenece a la quinta del '42, el significado que él le asigna a esta promoción lo leemos en la siguiente carta: "La quinta del '42 fue la última movilizada con motivo de la guerra española. Para mí representa la juventud que soportó la guerra civil, sin que tuviera la posibilidad de salvarse por medio de la acción, pues no llegó a entrar en fuego. Me pareció el signo del fracaso, pues su vida fue truncada, su destino torcido, ya no le quedó ni un recuerdo heroico". Carta de José Hierro a Douglass Rogers con fecha 26 de marzo de 1962, citada por Susana Cavallo en La poética de José Hierro. Madrid: Taurus, 1987, p. 184. En términos de Luis González Nieto, la expresión "quinta del '42" "se transformó en el bélico apelativo amistoso de unos hombres -Hierro, Hidalgo, Maruri, Cantalapiedra-que se estaban haciendo una vida y una amistad, truncada por la espantosa lección del '36 al '39". Peña Labra, primavera-verano de 1984. p. 44 y ss.

⁶ Remitimos a quien tenga interés en profundizar en la cuestión relacionada con la "identidad" del destinatario de este poema al artículo de Joaquín González Muela, "Poesías de Hierro" en Revista Hispánica Moderna. Número: XXVIII. Nueva York, 1962. p. 50 y al artículo de David Bary, "José Hierro's 'Para un esteta'". Publication of the Modern Language Association of America. Volumen 83, nº: 5. Baltimore, octubre, 1968. p. 1347. Ambos críticos coinciden en identificar a Juan Ramón Jiménez como el esteta del poema citado. Entre quienes defienden una interpretación diferente, citemos a Aurora de Albornoz en "Aproximación a la poética de José Hierro", Río Piedras. Puerto Rico, nº: 5 y 6, septiembre-marzo 1974-5. p. 74-5 y a Laura Scarano quien en su artículo "Escepticismo poético y retórica desmitificadora en la poesía de José Hierro" aborda este poema a partir de la asociación escritura-silencio/muerte avanzando un paso más sobre el paradigma desmitificador no sólo de las poéticas trascendentalistas sino también de las poéticas sociales. L. Scarano y otros, Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996, p. 77-101). Sugerimos asimismo la lectura de los artículos del propio autor "Juan Ramón comparado" en Insula 128-9, julio-agosto 1957 y "La nueva antología de Juan Ramón Jiménez" en Cuadernos Hispanoamericanos. nº: 284. Febrero 1974. Por nuestra parte juzgamos innecesaria, a la hora de mejor interpretar el poema, la identificación del "tú" con un personaje de la realidad extratextual, y nos inclinamos a entender al "esteta" como un arquetipo, como todo poeta que detenta la actitud allí descripta frente a su propio oficio y frente a su obra. Añadamos que en el Prólogo a Poesías Completas (1962), el autor clasifica a los

poetas en grupos, uno de los cuales lo constituyen los estetas a quienes define como "el hombre a solas con la Belleza". Por su parte, Alberto Moreiras realiza un abordaje del poema a partir de las tesis deconstruccionistas de Jacques Derrida y plantea dicho análisis en términos de la oposición "voz" -lo plenamente presente- y "escritura" -su derivación y marginalidad: lo ausente. Alberto Moreiras, La escritura política de José Hierro Antología. La Coruña: Colección Esquíu de Poesía, 1987, p. 16-34.

⁷ En la edición de Poesías Completas (1964) aparece en el título del poema aludido la palabra "pedidos"; en Cuanto sé de mí (1974), la palabra "perdidos".

⁸ En uno de los pasajes centrales del Ion leemos: "El poeta, cosa ligera, alada y sagrada, es incapaz de crear hasta que se endiosa y enajena, hasta perder la razón entera. El dios arrebatándoles la cordura, usa a los poetas como servidores, así como a los oráculos y adivinos inspirados, con el designio de que los oyentes comprendamos..." Platón, Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1979. p. 143 y ss.

⁹ Este libro aparece publicado por primera vez en 1950 en la colección Proel de Santander con viñeta en cubierta y portada de Ricardo Zamorano. El libro se abre con un epigrafe de Lope de Vega que da razón del título y al mismo tiempo perfila la temática amorosa del mismo íntimamente vinculada con la reflexión sobre el lenguaje: "con las piedras, con el viento.../... que un amante suele hablar".

¹⁰ Walter Mignolo, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" Revista Iberoamericana Nº:118-9 enero -junio 1982.

¹¹ El Libro de las Alucinaciones fue publicado por Editora Nacional como libro unitario en 1964. Algunos de los poemas que lo integran habían sido incluidos previamente en la Antología Poesías Escogidas, Losada, 1960 y en Poesías Completas, Giner, 1962. En 1986 la editorial Cátedra publica una edición prologada y anotada por Dionisio Cañas con ilustración de cubierta del propio Hierro. En todos los casos, la numeración de las páginas corresponde a esta última edición.

¹² Transcribimos el texto reproducido por el periódico madrileño, El Español, con fecha 31 de mayo de 1958. p. 48: "Manuel del Río,

natural de España, a 27 años de edad, falleció el sábado 11 de mayo en el hospital de St. Joseph de Harrison, N.J., a consecuencia de lesiones recibidas en accidente el 28 de abril. Su cadáver está tendido en la D'Agostino Funeral Home, 881 Ringwind Ave., Haskell, N.J. El sepelio tendrá lugar el miércoles 15 a las 9.30 A.M. y se dirá una misa cantada en la Iglesia de St. Francis".

¹³ A modo de ejemplo transcribimos a continuación fragmentos de las declaraciones de los antologados. Eugenio de Nora afirma: "La poesía es algo tan inevitablemente social como el trabajo o la ley... Nuestros maestros han sido poetas puros, poetas personalmente anacrónicos y socialmente nulos que no encarnan ni representan a nadie. Creo que escribir es obrar." Blas de Otero reconoce que "la tarea para hoy es demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla". Victoriano Cremer expone en las notas que acompañan a sus poemas: "Esgrimirse sobre un canto rodado al sol del estío, por el placentero afán de lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas, trabaja, sufre y muere, es un delito. Poesía es comunicación." Y por último las conocidas tesis de Gabriel Celaya: "La poesía no es un fin en sí. La poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo. En el poema debe haber barro. Debe haber ideas. Debe haber calor animal, y debe haber retórica, descripción y argumento, y hasta política. La poesía no es neutral... Nada me parece tan importante en la lírica reciente como ese desentenderse de las minorías y, siempre de espaldas a esa burguesía semiculta, ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestras conciencias llamando a vida". Francisco Ribes, Antología Consultada de la Joven Poesía Española, Santander, Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia, 1952.

¹⁴ Prólogo a Poesías Completas, 1962. p. 14.

¹⁵ José Hierro, Poesía del momento. Madrid, Afrodísio Aguado, 1957. p. 32.

¹⁶ Esta inicial duda del sujeto "acaso no se digan" es reemplazada prontamente por la absoluta certeza de lo ya sucedido y perdido. Los versos que funcionan a modo de estribillo del poema "Lamentación" completan el itinerario: "¡Hemos tenido tantas cosas/ que decir y no se dijeron!" (127). Hacia fines de 1950 Hierro escribe un artículo para el periódico santanderino Alerta titulado "Arte bajo cero"; en él reflexiona acerca de la decadencia del arte actual y termina el escrito con unas palabras

que aclaran totalmente el sentido de nuestros versos: "Había cosas grandes que decir y todo quedaría sin expresarse, porque cada tiempo tiene su fruto, cada generación su lenguaje y su lección que dar. La nuestra no podrá ser aprendida porque no fue dicha. Y no lo fue por frivolidad, por falta de raíces, de sangre, de alma" 30 de noviembre de 1950.

¹⁷ Umberto Eco, Apostillas a El nombre de la rosa. Barcelona: Lumen, 1983, p. 74.

¹⁸ Arbor, nº: 85, enero 1953. p. 26.

¹⁹ José Hierro, Libro de las Alucinaciones, Madrid, Cátedra 1986 p. 24.

²⁰ José Hierro publicó su Libro de las Alucinaciones en 1964. Transcurrieron 25 años de un silencio casi absoluto, desde entonces hasta su nuevo libro, Agenda. En el mismo se dan cita textos escritos con anterioridad: las prosas poéticas tituladas "Cinco Cabezas", que ilustraron en su momento otras tantas litografías del pintor Barjola; el ciclo de composiciones sobre los "Puertos españoles", que fue, en principio, un conjunto de poemas ad hoc, ilustraciones literarias de obras plásticas y varios poemas que ya habían visto la luz gracias a la labor de Aurora de Albornoz. Cfr. Aurora de Albornoz, "Aproximación a la obra poética de José Hierro", Cuadernos Hispanoamericanos, noviembre de 1978.

²¹ Cfr. Jacques Derrida, "Firma. acontecimiento, contexto" en Márgenes de la Filosofía. Madrid: Cátedra, 1989, p. 347-372.

²² En un poema de Guillermo Carnero leemos acerca del poeta: "Nunca cupo virtud al traficante/ que traslada sus males al espejo/ admira la pureza de esos seres segundos/ y su diversidad taxonomiza". Guillermo Carnero, Ensayo de una Teoría de la Visión. Poesía 1966-1977. Madrid: Hiperión, 1979. p. 137. Silvia Bermúdez analiza la metáfora del poeta-entomólogo y la emparenta con la cuestión del lenguaje como camino de la muerte en la escritura de José Hierro y lo hace a partir de las teorizaciones de Heidegger y Derrida. Las dinámicas del deseo. Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea. Madrid, Libertarias, 1997. p. 100.

²³ La poética de José Hierro. Madrid: Taurus, 1987. p. 49.

²⁴ Leopoldo Sánchez Torre, La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX. Oviedo: Departamento de Filología Española, 1993. p. 181 y 206.

²⁵ Alberto Moreiras, La escritura política de José Hierro Antología. La Coruña: Colección Esquío de Poesía, 1987, p. 34.

²⁶ Cfr. L. Scarano y otros, Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996, p. 81 y también "La poesía de José Hierro: Crónica de la escritura como acto frustrado", Revista del Celehis 3,3, 1994, p. 71-84.

²⁷ Informaciones, 26/12/74.

²⁸ Hacia la década del '60 tuvo lugar un metafórico combate entre José Hierro y el crítico Manuel Mantero. Dicha controversia arranca de cierta declaración de Hierro acerca de Luis de Góngora en la celebración del cuarto centenario de su muerte; en ella decía: "Góngora es como un champán que llega a nuestra mesa -a nuestra época- cuando estamos comiendo sardinas asadas. Ello hace que prefiramos el espeso tinto Quevedo, más apto para esta clase de comida". (Estafeta Literaria Nº: 121, julio de 1961, p. 23). Mantero luego de poner en duda el carácter "indigente" de los tiempos que entonces corrían termina por identificar el predominio de una poesía de intención social con siglos estériles literariamente y siglos presididos por "cisnes literarios" - Góngora- como garantes de la calidad poética y concluye su artículo afirmando: "Yo voy a beber mi mosto Gongora. Luego me atreveré con el espeso tinto Quevedo...", ABC, 16 de agosto de 1961.

²⁹ Esplandian, "Entrevista con José Hierro", Punta Europa Nº:7-8, julio-agosto de 1956.

³⁰ Papeles de Son Armadans, Nº: 13, 1958.

³¹ El diario montañés, 8 de marzo de 1970.

³² Diario 16. 30 de enero de 1988.

³³ En ciertas declaraciones, Hierro afirma que "existiría la poesía aún sin los poetas ya que éstos son meros transmisores, traductores al lenguaje humano", Francisco Ribes, Antología Consultada de la Joven Poesía Española, Santander, Taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia, 1952. p.133. Estaríamos una vez más frente a lo que Derrida llamaría una "metafísica de la presencia", es decir, estaríamos admitiendo la existencia de algo exterior, un significado preexistente o trascendental al texto acerca de lo que el poeta se limita a hablar y que garantiza su sentido. Tal concepción de lo "poético" emerge como deudataria del programa romántico-becqueriano según el cual el poeta sería el depositario de ese "algo" intangible e inexpressable.

³⁴ "Poesía y Poética", Arbor Nº: 85, 1953.

³⁵ Cabría pensar que esta tensión dialéctica de su escritura se ve plasmada en la igualmente dual modalidad discursiva a la que el poeta y la crítica tantas veces han aludido, nos referimos a los conceptos de "reportaje" y "alucinación": "Soy un poeta monocorde; si se puede decir, bicorde. Una sola experiencia y dos formas para expresarla: la una, reconstrucción de los hechos con absoluta objetividad; otra, formas oscuras, impresiones vagas" (ABC, 12 de diciembre de 1959). Mientras los denominados "reportajes" narran de un modo directo una historia terminada y racionalizada con anterioridad a su concreción textual -"el poema aparece previo, pensado, entero"-, los segundos son poemas en marcha, reconstrucción viva de sí mismos -"en ellos está la experiencia de la propia escritura poética"; son poemas digresivos, discontinuos y confusos en los que las relaciones espacio-temporales quedan abolidas.

³⁶ Remitirse al capítulo I del presente trabajo.

³⁷ Arbor Nº: 85, enero de 1953.

³⁸ El País, 4 de julio de 1981.

³⁹ Leopoldo de Luis, Antología de la poesía social. Madrid: Alfaguara, 1965.

⁴⁰ Insula Nº: 132, 1957.

⁴¹ El Español Nº: 495, marzo de 1958.

⁴² Alberto Moreiras, La escritura política de José Hierro Antología. La Coruña: Colección Esquíu de Poesía, 1987, p. 32.

⁴³ Alerta, 6 de julio de 1975.

⁴⁴ El País, 4 de julio de 1981.

⁴⁵ Alerta, 6 de julio de 1975.

⁴⁶ Estafeta Literaria, 15 de enero de 1978.

Capítulo III:
El otro lado del poema: la antipoesía de
Angel González

CAPITULO III

El otro lado del poema: la antipoesía de Angel González

Travesía crítica en torno a Angel González

Sin ser tan numerosa como en el caso de José Hierro, la crítica en torno a la producción poética de Angel González se propone dar cuenta, desde variados encuadres teóricos, de los aspectos más relevantes que, a su juicio, exhibe esta escritura. La trayectoria crítica que a continuación examinaremos coincide, en gran medida, con la travesía de la hermenéutica contemporánea.

Este panorama se abre con el ya clásico estudio de Emilio Alarcos Llorach sobre González.¹ En él, el académico salmantino examina a partir de una marcada distinción entre "sustancia de contenido" y "forma en que se comunican las vivencias" la obra poética de González escrita hasta el momento -recordemos que el estudio de Alarcos es de 1969 y por lo tanto sólo incluye la producción poética compuesta hasta la publicación de Tratado de Urbanismo. El análisis, en una primera instancia exclusivamente temático, recorre con detenimiento la obra de González haciendo especial hincapié en aquellos "contenidos que realza el poeta...los temas de siempre, esa materia que ha hecho y hace vibrar al hombre: la conciencia de su limitación, de su existir efímero, y de su soñar que se quiere eterno. Esto es la vida, la muerte, el amor, la convivencia..." (19). En un segundo momento,

el crítico analiza "el valor de las unidades lingüísticas que emplea,... la organización del léxico, de la sintaxis, de la fonética..." (57).

Muy próximo cronológicamente al estudio de Alarcos Llorach y deudatario del mismo es el artículo de Joaquín González Muela, "La poesía de Angel González en su primer período".²

Recién a comienzos de la década del '80 la crítica sobre la escritura poética de nuestro autor comienza a multiplicarse significativamente y lo hará desde presupuestos teóricos muy diversos. De 1980 es la reseña que Dionisio Cañas realiza de la Antología Poemas que la editorial Cátedra publica con prólogo del mismo González. Si bien Cañas retoma algunas de las observaciones estructurales del libro de Alarcos, introduce el concepto bajtiniano de "polifonía" temática y formal para caracterizar esta escritura que trabaja con materiales de procedencia múltiple: "música clásica o popular, referencias filosóficas, versos de otros poetas, carteles y graffitis, frases hechas...integrando así la suya en una palabra plural".³

Será Douglas K. Benson⁴ quien por primera vez llame la atención sobre el papel central que juega el lector en la poesía de González. A través de sus escritos entran las teorizaciones de la Escuela de Constanza. A partir de sus trabajos, la vinculación de ciertas estrategias escriturales tales como la ironía, la inversión paródica o la reescritura de textos de la tradición

literaria con la desestabilización del receptor surgirá de un modo reiterado y natural. Atendiendo a este marco se pueden leer los artículos de Stacey Parker sobre el efecto "desfamiliarizador" de la poesía de González, las contribuciones de Andrew Debicki en torno a lo que él denomina "ruptura de sistemas" y los aportes de Martha Lafollete Miller quien -al igual que Debicki- trabaja con conceptos teóricos provenientes de la Semiótica, como el de "agramaticalidad", acuñado por Michael Riffaterre, y su efecto sobre la experiencia lectora. ⁵

Sin embargo, la flexión que a nosotros nos interesa, es decir, la vuelta autorreferencial de su escritura va a ser incipientemente señalada no ya como mero motivo -Cañas apunta que "también afloran en esta Antología otros motivos tan actuales como los de la insuficiencia o inutilidad del lenguaje, las alusiones de acento ecológico..."- sino como eje estructural de su escritura a partir de los últimos años de la década del '80. ⁶

En este contexto inicial de teorización, la acepción corriente del término "metapoesía" sugería la denominación de un fenómeno negativo por definición. No de otro modo podemos interpretar el siguiente pasaje del artículo de Shirley Mangini González: "En la poesía española de la posguerra se puede discernir una clara progresión desde el realismo social hacia la metapoesía". ⁷ La autora asume que, mientras los poetas sociales sustentaban su quehacer en una fe no problemática en los poderes

de la palabra poética, palabra capaz de transformar el mundo, para los poetas del '60 y '70 la conciencia autorreflexiva de sus textos sólo revela la inutilidad e inoperancia del lenguaje. ⁸

Ya entrados los '90 resultan cada vez más numerosos los trabajos críticos que enfocan la escritura de González desde los supuestos de las teorías postestructuralistas. Partiendo de la premisa de que el significado no está inmediatamente presente en el signo, sino que se halla disperso -"diseminado" en expresión de Derrida- en toda una cadena de significantes y que, en consecuencia, lo significado en un texto se asemeja más a un constante proceso de fluctuación de la presencia y de la ausencia, Margaret Persin desarrolla su hipótesis en un artículo cuyo objeto central consiste en identificar la relación dialéctica de presencia y ausencia en los poemas tempranos de González, dialéctica que, en palabras de la autora, "señala el ataque deconstructivista al logocentrismo".⁹ Esta idea de que el texto constituye un tejido inextinguible de significantes abre el camino a las especulaciones sobre la "poesía ekfrástica" y a la asignación del discurso poético del '60 a las matrices productivas de la conflictiva "posmodernidad". Siguiendo esta misma línea, Mary Makris aborda una serie de poemas que exploran la relación interartística entre poesía y artes visuales, poemas a los que considera también metapoéticos o "poemas ekfrásticos". ¹⁰

Continuando con esta misma orientación teórica, Julián Palley

retoma las tesis centrales de uno de los más polémicos exponentes de la deconstrucción angloamericana, Harold Bloom, en la convicción de que todo texto procede de un texto previo y se define por su carácter primariamente intertextual. El autor aborda desde esta óptica el problema de las filiaciones de la obra de González y basándose en la tesis del conflicto edipal freudiano según el cual cada hijo lucha con su padre para liberarse del modelo paterno y consolidar así su individualidad, afirma: "La literatura es una cadena de significantes en la cual cada generación crea la siguiente; la generación nueva intenta encontrar su propia voz por medio de la emulación o el rechazo -o los dos a la vez- de la generación anterior...La lucha de González ha sido con la generación del '27 y su precursor más importante es Pedro Salinas". ¹¹

Para concluir con este itinerario nos interesa detenernos en una cuestión reiteradamente señalada por la crítica: la referida a las fases o etapas de la escritura poética gonzaliana. Los trabajos críticos en este punto no hacen más que adoptar sin someterlas a problematización alguna, las declaraciones del propio González al respecto. Una vez más, la exégesis del discurso poético no arranca de dicho discurso sino de declaraciones de índole programática extratextual que no siempre -como vimos que ocurre con el caso de José Hierro- se ven confirmadas por la escritura creativa.

Cuando González publica en 1980 una suerte de Antología

personal lo hace anteponiendo a la misma un extenso prólogo en el que pasa revista a todo su quehacer poético, proponiéndonos una lectura de su trayectoria escritural. Recordemos que en él conviven -como ocurrirá con Guillermo Carnero- el poeta y el crítico, el creador y el académico. En dicho prólogo hace referencia por primera vez a la posibilidad de deslindar dos etapas en su obra poética, etapas cronológicamente marcadas: una fase inicial comprendería su producción temprana, desde Aspero Mundo (1956) hasta Tratado de Urbanismo (1967) y una etapa final se abriría con Breves acotaciones para una Biografía (1969) e incluiría Procedimientos narrativos (1972) y Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan (1976).¹²

En palabras del autor, los poemas de esa primera etapa se caracterizaban por ser extremadamente "literarios", es decir, estetizantes y estereotipados:

Se empieza a escribir siempre a partir de unos textos previamente leídos. Dice Northrop Frye que todo poema viene de otro poema...pero la poesía que leía en mi primera juventud tenía poco que ver con mi experiencia. Por eso y por una especie de pudor comencé haciendo una poesía muy literaria, que revelaba muy poco de mí mismo, y creo que fue un buen aprendizaje...hice esa poesía ambigua, o mejor dicho, opaca, que no transparentaba mi sentimiento.

En cuanto a su segunda etapa, el autor la contextualiza diciendo que:

En aquellos años personalmente -y objetivamente- difíciles, cuando la esperanza en un cambio durante mucho tiempo deseado se había convertido primero en impaciencia y luego en decepción, nada se me presentaba más inútil y más ajeno a los actos que las palabras. Mediada la década de los 60, la inmutabilidad (más aparente que real, contempladas las cosas desde hoy) de una situación a la que yo no veía salida, me hacía desconfiar de cualquier intento, por modestos que fuesen sus alcances, de incidir verbalmente en la realidad (21).

En el plano estético esto se traduce, en palabras del autor, en:

cierta apertura hacia lo imaginativo, un acercamiento a temas intrascendentes (la música ligera) y una búsqueda, más a través del tono y la estructura profunda del poema que de su organización estrófica, de una expresión próxima a la canción. Dichas novedades...-aunque a mi juicio todas estaban al menos insinuadas en Aspero Mundo- caracterizan la que yo veo como segunda etapa en mi poesía, que se abre con Breves acotaciones para una biografía (1969), se continúa con Procedimientos Narrativos (1972), etc. En esos títulos, la tendencia al juego y a derivar la ironía hacia un humor que no rehuye el chiste, la frivolización de algunos motivos y el gusto por lo paródico, apuntan hacia una especie de antipoesía en cuyas raíces creo que está cierto rencor frente a las palabras inútiles. Respecto a ello quiero decir, en mi descargo, que lo paródico suele arrancar en mí de algo positivo: el amor por lo parodiado... Estaba tratando de iniciar la escritura a partir no de experiencias sino de esquemas, aunque no he podido -ni querido- evitar casi nunca que los esquemas se llenasen con mis experiencias". ¹³

Hacia un replanteo de la periodización de la obra de González

El intento del presente apartado es el de confirmar o refutar la periodización propuesta por la crítica para la obra de Angel González. Para ello examinaremos el corpus poético completo del autor deteniéndonos en aquellos textos que exhiben de manera incuestionable un gesto autorreferencial. Si proponemos iniciar este recorrido de lectura tomando como eje la orientación autorreferencial de su escritura es, precisamente, porque la tesis mayoritariamente defendida por la crítica sostiene que el "giro" que se verifica entre una y otra etapa de su producción poética obedece a una "crisis" que se concreta en una "pérdida transitoria de fe en las palabras".¹⁴

La totalidad de los estudios críticos sobre González coinciden en señalar a los poemarios que componen esa supuesta "segunda etapa" como los más reveladores de una impronta metapoética y apoyan esta afirmación en un examen paratextual. Pero si prescindimos de este supuesto y abordamos con idéntico afán crítico los textos iniciales del autor, los comprendidos entre AM y TdU, llegaremos inmediatamente a la conclusión de que la preocupación autorreferencial está presente desde sus obras más tempranas.

Una rápida mirada sobre la conformación paratextual de la obra poética gonzaliana arroja como primer dato una significativa

insistencia en aspectos que podemos evaluar a primera vista como autorreferenciales o metapoéticos. Del libro inicial, AM,¹⁵ rescatamos sus dos secciones centrales subtituladas respectivamente, "Canciones" y "Sonetos". Paratextos que se retoman en TdU en la sección intermedia denominada "Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas". Los títulos de los poemas, en los que se reiteran obsesivamente las lexías, "palabra" y "voz", pero también "mensaje", "historia", "carta", "narración", "discurso", "soneto", "inventario", "preámbulo"... arrojan un saldo a favor de la tematización de diversas especies que se vinculan ampliamente con fenómenos de índole discursiva.

De su tercer libro, GE,¹⁶ es casi innecesario llamar la atención sobre los campos conceptuales a que alude. González parece rescatar la denominación de uno de esos viejos libros de textos escolares que, como alumno de la posguerra y maestro nacional de escuela que fue, conocería a la perfección. Con él, y fundamentalmente con los subtítulos de los dos apartados que lo integran: "Lecciones de cosas" y "Fábulas para animales", toma cuerpo la veta didáctica de su escritura, aspecto que recorrerá la totalidad de su producción poética y que examinaremos más adelante. En ambos bloques se procede a la inversión paródica de los clásicos textos escolares y de las enseñanzas que de ellos se derivan; como bien apunta María Payeras Grau "si en las fábulas clásicas se invitaba al hombre a extraer enseñanza moral de ciertos animales, ahora es el hombre quien con su reprochable e

irracional conducta, puede suministrar ejemplo a otras especies", la humanidad es reducida en la visión del autor a una serie de "prototipos o ejemplares representativos que adquieren un valor emblemático de irracionalidad, bestialismo, deshumanización, cosificación...".¹⁷

En 1965 González vuelve a publicar en Madrid una obra reducida en la que la cuestión del lenguaje se vincula con una temática fundamentalmente amorosa, P/P.¹⁸ El lema constructivo que propone para este breve poemario será retomado como título de toda su obra publicada.

Su siguiente libro, TdU,¹⁹ expresa desde el título, así como GE, una clara voluntad didáctica. En él adopta el tono del "tractatus" al pretenderse conclusivo respecto de la materia que trata; con un estilo más prosaico que el de los textos anteriores el sujeto recorre con mirada crítica la ciudad y tipifica la fauna que puebla ese ámbito.

Este rápido recorrido por los paratextos de esa supuesta primera "etapa" nos avala para proseguir en la creencia de que la preocupación autorreferencial despunta ya en los textos iniciales del autor y que títulos tales como BAUB, PN, Muestra, POM y DF no hacen más que reiterar y consolidar dicha preocupación. Todos ellos aluden, de una u otra manera, al carácter de provisionalidad que el sujeto le asigna a su quehacer literario. Proceso antes que producto acabado. La escritura, dice González, se reduce a ser

sólo aproximación, nota colocada al margen de un escrito, "breve acotación" o bien, sólo una parte que sirve para evaluar un todo al que nunca accedemos: la escritura poética es, entonces, una "muestra de".

Estos paratextos comparten entre sí una común voluntad de transgredir las expectativas de su lector. En BAUB paradójicamente no hallamos los poemas más "biográficos" de González, aquellos en los que el correlato empírico (histórico, social, personal) emerge para arrojar luz sobre el subjetivo lugar de la enunciación. Sólo la omnipresencia de la primera persona permite referirlos a una experiencia subjetiva. Muestra, con su extenso título dicióchesco y sus pretensiones de discurso científico viola las convenciones literarias; su misma extensión lo aleja de la tradición precedente -pensemos en Cantico o Clamor de Jorge Guillén, en Eternidades o Espacio de Juan Ramón. La referencia a "procedimientos narrativos" es otra incorrección o, como afirma Martha Lafollete Miller, constituye una "agramaticalidad" para designar a un libro de poemas; lo mismo ocurre con la idea de "habitualidad" para designar emociones que se creían únicas y captadas en un instante irrepetible por la percepción lírica.

Finalmente, POM apela al recurso de la acuñación lexicográfica que analizaremos más adelante en su funcionamiento poemático. La naturaleza sintética del vocablo "prosemas" nos conduce a pensar en un fenómeno híbrido -poemas en prosa/ prosas poemáticas- que ignora deliberadamente las fronteras genéricas

convencionales pero simultáneamente nos orienta hacia el terreno de los juegos lingüísticos (al que es tan afecto el poeta) al poner en contigüidad dos términos semánticamente antitéticos: "más"/"menos" que nos obligan a deconstruir el significado previamente intuido.

Las palabras de Angel González

Sin atenernos a los límites ficticios impuestos por las denominadas "etapas" o "fases" dentro de su producción poética, nos proponemos iniciar ahora un recorrido siguiendo el movimiento autorreferencial de su escritura. Si nos enfrentamos al discurso poético gonzaliano como un todo, advertiremos, en primera instancia, el despliegue de una curva que se inicia en el poema que abre AM, adquiere su punto más alto en "Preámbulo a un silencio" (TDU) y concluye en uno de los poemas que cierran DF y con él, la obra entera del autor. El poema inaugural al que nos referimos es el titulado "Para que yo me llame Angel González"; la escritura misma del poema se constituye en muestra del proceso de construcción de la identidad del sujeto-poeta:

Para que yo me llame Angel González,

para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
...yo no soy más que el resultado, el fruto,
lo que queda, podrido, entre los restos;
esto que veis aquí,
tan solo esto:
un escombros tenaz que se resiste
a su ruina, que lucha contra el viento,
que avanza por caminos que no llevan
a ningún sitio. El éxito
de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento.

(13)

La aparición de los deícticos "esto" y "aquí" orientan la lectura del poema hacia la materialidad de la escritura; ellos señalan una presencia, la del sujeto, que sólo se muestra a través de las propias marcas escriturales. El texto que apela al conocimiento sensorial por parte del lector -"que veis"-, realiza un gesto autorreflejo que apunta insistentemente a la materialidad física de la grafía que lo constituye.

En el extremo opuesto, el poema "De otro modo" que cierra el libro titulado significativamente Deixis en Fantasma, nos habla de la escritura como del lugar donde el ser está ausente:

Cuando escribo mi nombre,
lo siento cada día más extraño.

¿Quién será ese?

-me pregunto.

Y no sé qué pensar.

Ángel.

Qué raro.

(417)

El lugar de la escritura, obsesivamente designado por el deíctico,
- "ese"- es ahora un lugar vacío, ajeno, extraño. La identidad del
sujeto se diluye y afantasma junto con la escritura que intenta
vanamente aprehenderla: deixis en fantasma.

El momento central lo constituiría el poema "Preámbulo a un
silencio" de TdU, poema de escepticismo manifiesto, de apuesta
clara por el silencio. Momento de extrema lucidez que anima la
conciencia de la inoperatividad del lenguaje:

Porque se tiene conciencia de la inutilidad de tantas
/cosas
a veces uno se sienta tranquilamente a la sombra de un
/árbol -en verano-
y se calla

1. Las palabras viejas y la búsqueda de las nuevas palabras

"Habrá palabras nuevas
/para la nueva historia
y es preciso encontrarlas
/antes de que sea tarde".

Angel González

1.1. Las "palabras viejas"

Cuando hablamos de las "viejas palabras" hacemos referencia a todas aquellas formulaciones poéticas a las que el sujeto textual pasa revista con una mirada profundamente crítica y una sanción descalificadora. Formulaciones que incluyen tanto a las poéticas de los llamados "poetas puros", como a sus sucesores, los "sociales" más ortodoxos y a sus contemporáneos, los "novísimos". Recordemos que el propio autor subraya que en su poesía el empleo de la parodia arranca, muchas veces, de una matriz positiva: el amor por lo parodiado. Señalábamos en nuestra introducción teórica la posibilidad de considerar a la "parodia" como una modalidad más dentro del amplio campo de la problemática "meta" ya que, al ofrecer una versión deformada de un "texto" previo -código, estilo, género, motivo literario, otra obra artística- brinda un espejo a la ficción, si bien este espejo distorsiona la realidad al reflejarla de una manera adulterada. El ejercicio de la

parodia, género -según Linda Hutcheon- consustancial a una posmodernidad que se aleja de las validaciones externas, prefiriendo desplegarse en performances espejeantes de sus propios procesos, se emparenta así de un modo directo con la autorreferencia.

Precisamente por su carácter prescriptivo, la escritura gonzaliana revela una auténtica veta gnómica que nos permite formular dos grandes modelos poéticos frente a los cuales reacciona el sujeto y contra los cuales postulará su propia poética personal.

1.1.1 Primer manifiesto: no a la evasión, no la denuncia.

"Soneto a algunos poetas" (AM) parece tomar como referente tanto a los epígonos de la poesía social como a los sucesores de la revista "Garcilaso". En él se juega con adjetivos -precisamente aquellos que califican a la lexía "palabras"- como "oscuras" y "puras" que nos remiten a una práctica esteticista como la de Juan Ramón Jiménez o al hermetismo surrealista de algunos exponentes del '27: "Todas vuestras palabras son oscuras". Por su parte, una expresión como "serena palidez" nos reenvía a los sonetos clásicos de "Garcilaso" y a la depurada perfección de los seguidores de

Jorge Guillén. Pero el juicio crítico del sujeto no se agota aquí sino que examina con igual desapego lo que sería una contrapropuesta estética, la de los poetas sociales: "Decís palabras sórdidas y duras:/ "fusil", "muchacha", "dolorido", "hiena". Lloráis a veces. Honda es vuestra pena./ Oscura, inútil, triste entre basuras". Ambas prácticas se muestran a juicio del sujeto como inoperantes y desprovistas de todo sentido; sus poemas están concebidos como productos ofrecidos en un mercado para los cuales no existe demanda: "España es una plaza provinciana/ y en ella pregonáis la mercancía:/ 'un niño muerto por una azucena'./ Nadie se para a oiros. Y mañana/ proseguiréis llorando. Día a día." (44) ²¹

La conciencia del sujeto de pertenecer a un tiempo presente diferente y único será el motor que lo impulse en la búsqueda de las "nuevas palabras"; con mirada retrospectiva sentencia: "La lágrima fue dicha...No es bueno repetir lo que está dicho" (134). Esta voluntad distanciadora lo preserva del "mesianismo himnico" de sus inmediatos predecesores. El poema titulado precisamente "El momento este" (GE) emparentado tópicamente con el anterior refuerza el convencimiento de que la poesía del lamento y el llanto pertenece a otro tiempo, un tiempo definitivamente ido: "En el aire quedaron vestigios de palabras:/ -...supervivientes todos de inclinada postura:/ sería/ preferible/ fallecer intentando enderezar los huesos...-/ y pasó un aeroplano y ya no se oye nada" (144).

Abordemos ahora un poema claramente metapoético perteneciente a la denominada segunda fase: "Orden (poética a la que otros se aplican)" (BAUB). Si bien este texto debe ser leído en correlación sintagmática con los que lo anteceden y suceden, lo incluimos aquí puesto que en él toman cuerpo estas "viejas palabras" de las que venimos hablando. En esta "poética" a través de la cual se retoma paródicamente la preceptiva horaciana, se diseñan dos modelos estéticos antagónicos: uno sustentado por los "poetas prudentes" y otro por el "extranjero osado". El primero busca su fuente de inspiración en la inacésible lejanía y la selección léxica comporta un grado significativo de codificación: "no deben separar los ojos/ del firmamento"... "contempla las estrellas"; el segundo, en cambio, se interesa por lo humano próximo: "miras a los hombres". Transitamos de este modo desde una actividad intelectual, de orden puramente especulativo -el contemplar- a una acción inmediatamente física: el mirar. No sólo difieren los motivos escogidos por unos y otros sino también el registro discursivo que los sustenta: mientras los "poetas prudentes" connotan y al hacerlo opacan deliberadamente el referente ocultándolo tras un velo de misterio, los "osados" denotan escogiendo un lenguaje directo y referencial. La ideología autoral, presente en los adjetivos y paréntesis del texto poético, queda incuestionablemente manifiesta en la irónica sentencia de los versos finales: "Evita la claridad obscena/ y edifica el

misterio./ Sé puro: no nombres; no ilumines./ Que tu palabra oscura se derrame en la noche/ sombría y sin sentido/ lo mismo que el momento de tu vida". (292)

El blanco de la crítica gonzaliana es, como dijimos, un blanco móvil: son los poetas del '40 con su mensaje de contenido exclusivamente social pero también son los poetas de la pureza. Aquellos que practican una estética desencarnada, que transitan por la superficie de las cosas sin penetrarla nunca, sin ahondar en lo "real": "Imagen de la vida diminuta,/ impresa a dos tintas,/ plana" (365). Incluso hay poemas en los que estos "estetas" genéricamente aludidos adquieren una identidad empíricamente verificable, tal es el caso del poema "JRJ" (POM) cuyas iniciales nos envían directamente al autor de Eternidades. El sujeto textual degrada el laborioso quehacer poético juanramoniano al asimilarlo con un oficio manual, una actividad de índole estrictamente mecánica: "apretaba las tuercas a un epíteto./ Luego engrasó un adverbio,/ dejó la rima a punto,/ afinó el ritmo/ y pintó de amarillo el artefacto./ Al fin lo puso en marcha, y funcionaba" (369). En el texto de González, el sujeto poético sigue siendo como quería Jiménez, un artífice, un auténtico hacedor, lo que cambia, sin embargo, es el producto: ya no la "Obra" perfecta, intocable, sino el burdo poema-artefacto. El tantas veces citado texto juanramoniano "El poema": "¡No le toques ya más/ que así es la rosa", es paródicamente invertido en el texto de González: "-No lo toques ya más,/ se dijo./ Pero/ no pudo remediarlo:/ volvió a

empezar". 22

En otros poemas de este mismo poemario como en el titulado "S.M. nos contempla desde un daguerrotipo", en cuyo paratexto podemos leer la referencia a Stephan Mallarmé, acontece una deflación entre el perfil del "Poeta" consagrado para toda la "Eternidad" y la comparación degradante con un "perro de lanas", cuya actitud sumisa lo torna dependiente del juicio de la posteridad y cuya obra queda reducida a un irresistible y "breve aullido" (370).

Numerosos poemas se plantean como respuestas a objeciones o interrogantes que debemos suponer han sido formulados por una voz "otra" anterior al poema. Este es el caso del titulado "Prueba" (GE). Frente al desasosiego que genera la incertidumbre de no poder aferrarse a algo que podamos considerar indubitavelmente como "real", se recurre a la prueba de evidencia y esa prueba no es otra que la evidencia del poema escrito o, más aún, del proceso mismo de su escritura:

De todas formas, tengo todavía
este papel,
la pluma
y la mano derecha que la aprieta
(...)
Pienso:

la tarde muere,
y mi mano escribe:
la tarde
muere".

(142)

Pero el proceso que va del pensamiento al lenguaje sólo puede traducirse gráficamente en la pausa instalada al final del verso que alerta acerca del carácter temporalmente sucesivo de la escritura, resaltado con un uso distintivo de las itálicas. Por otra parte, el proceso de escritura poética deliberadamente exhibido en todos sus pasos constitutivos nos remite a una fuente que, lejos de asociarse a una matriz de inspiración suprarrazional, concluye en una explicación burdamente científica del funcionamiento motriz de la mano que escribe guiada no por el rapto divino sino por "el perfecto funcionamiento de mis centros nerviosos/ que transmiten las órdenes que emite mi cerebro/ a las costas lejanas de mis extremidades" (142). En declaraciones a Luna de Abajo, el autor ha manifestado su rechazo por la idea de "inspiración":

...me resulta pretenciosa porque alude a ciertas indeseables interferencias de los dioses en los trabajos humanos. Me gusta decir que escribo poesía a partir de algunas ocurrencias, esta palabra, además de ser inofensiva, es desacralizadora, desmitificadora, deja el quehacer poético dentro de los límites naturales del hombre".²³

Este poema que tiende a la desmitificación del arquetipo romántico del poeta ciegamente entregado a los misteriosos hilos de una inspiración que lo trasciende inaugura -desde sus libros más tempranos- la línea desacralizadora de la poesía que veremos consolidada en la sección subtitulada "Metapoesía" de BAUB. ²⁴

1.1.2. Segundo manifiesto: no al artificio.

Si no viejas cronológicamente hablando, las palabras de sus coetáneos, los poetas que comienzan a publicar a mediados del '60 y en los '70 reconocidos como los "Novísimos" ²⁵, emergen en la consideración crítica del sujeto admonitor como palabras pronunciadas por anacrónicos vates que resucitan una estética vacua y trasnochada. "Oda a los nuevos bardos" (Muestra) denuncia el boato grandilocuente que rodea a este tipo de quehacer estético anclado en la imitación de viejos modelos -ya el título habla de la reedición de un código caduco- y en el cual el juego con las imágenes no pasa de ser un entretenimiento ornamental y gratuito: "Y se prueban metáforas como putas sostenes/ ante el oval espejo de las oes pulidas/ que la admiración abre en las bocas afines" (310). Se trata de un poema construido "en ^{abyme} abyme", otro modo del narcisismo textual; la actitud paródica que rige el poema lleva al sujeto a incluir otro texto poético dentro del corpus poemático. Este poema segundo, destacado tipográficamente por la bastardilla, resulta un remedo de un mal soneto modernista que no es capaz de

rehuir el emblema del cisne, los juegos onomatopéyicos y aliterativos, las efusivas exclamaciones:

... junto a un lago
por el que se deslizan cisnes, cisnes
cuyo perfil

-anotan sonrientes-

susurra, intermitente, esos silentes:
aliterada letra herida,
casi exhalada

-puesto que surgida
de la aterida pulcritud del ala-
en un S.O.S. que resbala
y que un peligro inadvertido evoca.
¡Y el cisne-cero-cisne que equivoca
al agua antes tranquila y ya alarmada,
era tan sólo nada-cisne-nada!

Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan.

(311)

Un discurso se imbrica en el otro sin aparentes marcas de ruptura, -incluso diríamos que el primero preanuncia al segundo por el uso de un léxico suntuario ajeno al registro del autor- sin embargo, el empleo de la bastardilla, el cambio en la regularidad métrica, la violenta alteración del fraseo ponen en primer plano la frontera entre un texto y otro confirmando de este modo su existencia mediadora.

Insertos en esta misma línea crítica que venimos analizando podemos leer la serie de poemas "A un joven versificador", "Poeta joven", "Viejo poeta incontinente" o "Tanto universalizar" de POM. En la visión descalificadora del sujeto el oficio de poeta se reduce al de un "componedor de versos", alguien que agrupa palabras sometidas a medida y cadencia determinadas: un versificador. ²⁶ Y el poema será un producto inútil, banal: "De aquella boca seca/ seguían fluyendo sin embargo sílabas/ que formaban palabras sin sentido" (364). En declaraciones metatextuales, González advierte acerca del carácter "utópico, pedante y tonto" que comporta la búsqueda "destrucción del lenguaje" llevada a cabo por algunos representantes extremos de la poesía del 70 y agrega: "Tampoco la palabra es tan inoperante como ahora se quiere hacer ver. La palabra, al fin y al cabo, es una expresión del pensamiento, y si el pensamiento no mueve al mundo, yo no sé qué carajo lo mueve". ²⁷

Este gesto condenatorio y prescriptivo nos permite reconstruir, por oposición, una poética "otra", a la que adhiere

el propio González y que examinaremos en el próximo apartado.

Cerremos este recorrido con una reflexión sobre lo que podríamos denominar los "exilios" del poema, las "palabras olvidadas" (P/P), esas grandes palabras que el sujeto-poeta sabe transformadas en clichés literarios pero que son al mismo tiempo, insustituibles:

En ocasiones,
el corazón se siente abrumado por la melancolía,
y al pensamiento llegan
viejas palabras leídas en libros olvidados:
felicidad, misterio, alma, infinito.

...

esas viejas palabras

-felicidad, misterio...-

que hoy vuelven a mis manos

...

y que ahora escribo

-alma...-,

sin vergüenza,

para ti...

(175)

Entre el reconocimiento crítico y la aceptación inevitable asistimos a un último intento que se pretende alternativo: crear un nuevo lenguaje, -"del solohaceuninstante que estabas a mi lado"- capaz de expresar el concepto sin recurrir a lo ya lexicalizado por la tradición literaria, intento que, como veremos, se extremará en la escritura carneriana.

1.2. En búsqueda de las "nuevas palabras"

Podríamos decir que aquí comienza la etapa constructiva en la poesía de González. La búsqueda es, en su inicio, tanteo en el vacío, aproximación a ciegas: "Me falta una palabra, una palabra/sólo"; la pieza faltante en el ajedrez de algún soneto con rima difícil: "Una palabra dadme, una sencilla/ palabra que haga juego/con...". La actitud lúdica que guía este primer buceo en las posibilidades del lenguaje cede paso a la estricta necesidad de una palabra única e irremplazable -"esa palabra"-, palabra que se pretende sanadora: "La necesito: ¿No véis/ que sufro?". Sin embargo la súplica acaba en fracaso: "Así no puedo". La imposibilidad de hallar "la palabra" se vincula estrechamente con esa segunda voz en contrapunto, voz alter ego del sujeto que acarrea los componentes más degradados de la realidad histórico-social del "yo": las "mujeres sucias con su lento llorar", los

"miles de muertos", "el hombre ceniciento", la "gente rota" que avasallan y anulan toda posibilidad de escritura que no dé cuenta de esto mismo.

En otros textos como en el titulado "Las palabras inútiles" (P/P) el problema de la búsqueda de la palabra se vincula con la temática amorosa que recorre todo el poemario: "Aborrezco este oficio algunas veces:/ espía de palabras, busco,/ busco/ el término huidizo,/ la expresión inestable/ que signifique, exacta, lo que eres" (178). Búsqueda que se intuye, desde el principio, inútil porque la palabra es incapaz de traducir el sentimiento y el deseo: "busco,/ busco aquellas palabras/ que no existen". En estos dos últimos textos, el sujeto procura compensar la declarada insuficiencia lingüística con la sobrecarga semántica que supone la formulación gráfica: el reiterado empleo de las itálicas, la constante alternancia tipográfica, la utilización de términos entrecomillados, el desplazamiento de algunos versos que parecen querer alejarse del corpus poemático.

El perfil del poeta que construye la escritura de Angel González es -a diferencia de lo que ocurría con los sucesivos "yo" de José Hierro- homogéneamente el mismo a través de todos sus poemarios. Comienza a delinearse en los primeros poemas de AM como lo sobrante, el excedente, fragmento y sustancia desechable, nunca el centro sino los márgenes: "resto", "escombros", poeta mendicante que clama por la limosna de una palabra. (28) Un sujeto que se

consolida en TdU identificándose sistemáticamente con los perdedores de la historia, un "yo" menor que descrea de las grandes palabras y las hazañas heroicas: "No obstante la ignorancia referida,/ aquel infantil yo ahora evocado/ ya entonces admiraba especialmente/ a los que regresaban desprovistos/ de todo resplandor:/ los que traían/ únicamente un resto de fatiga/ entre las manos,/ un equipaje sólo de nostalgia,/ un patrimonio inútil de recuerdos/ y el brillo del fracaso en la mirada" (232). Y que finalmente se abisma con una mirada irónica hacia sí mismo en la escritura de un poema decididamente autorreferencial en DF, "Autorretrato de los sesenta años". 29

El sujeto poético que construye la escritura de González es, como veíamos, un sujeto de lealtades un tanto tornadizas, su adscripción al quehacer estético es oscilante: "Aborrezco este oficio algunas veces". Pero en este último enunciado subyace la concepción del quehacer poético como "oficio"; el oficio de escribir -dirá el sujeto- requiere permanecer fuera de la gran corriente de la vida, el poeta es quien busca y asedia lo "real" pero desde sus márgenes: "Inmóvil en la nada, al margen/ de la vida (hundido/ en un denso silencio sólo roto/ por el batir oscuro de mi sangre),/busco,/ busco aquellas palabras que no existen" (178). Se trata, en buena medida, de un oficio ocioso, de un placer onanista puesto que lo que se busca se sabe ya, desde el comienzo, que no existe.

1.2.1. La palabra temporal

La primera convicción de este sujeto es que si la palabra poética buscada existe realmente ha de ser una palabra temporal, historizada. Muchos son los poemas que tematizan la conciencia que el sujeto tiene de la validez relativa de su quehacer poético, relatividad que depende de la circunstancia histórica-política-social en que se inscribe el sujeto y su escritura:

Otro tiempo vendrá distinto a éste.

Y alguien dirá:

'Hablaste mal. Debiste haber contado

otras historias:

violines estirándose indolentes

en una noche densa de perfumes,

bellas palabras calificativas

para expresar amor ilimitado,

amor al fin sobre las cosas

todas.

Sin embargo, el sujeto reencarnado en un nuevo Quijote conciente de la inutilidad de todas sus empresas, elige referir la historia de un fracaso: "estoy aquí, insomne, fatigado, velando/ mis armas derrotadas,/ y canto/ todo lo que perdí: por lo que muero"(63).

Esta matriz temporal de su escritura enlaza retrospectivamente con la estética machadiana. ³⁰ Resulta sumamente productivo realizar una lectura intertextual de los poemas "Camposanto en Colliure" (GE) de González y "Requiem" de Hierro. Ambos textos se cierran con un giro autorreferencial en el que se valida esta convicción sobre la palabra temporal, histórica: "Quisiera,/ a veces,/ que borrarse el tiempo/ los nombres y los hechos de esta historia/ como borrará un día mis palabras/ que la repiten siempre tercas, roncás" (149). ³¹

La palabra que se pretende temporal, inmersa en su contexto histórico y dadora de testimonio, es una palabra en permanente riesgo de ser silenciada. Numerosos estudios críticos abordan a la ironía como la estrategia que más efectivamente logra burlar las restrictivas condiciones impuestas por la censura. El irónico es un discurso en el que se dice más de lo que dice el texto, tiene dos significados, uno literal y otro encubierto; el emisor irónico crea un receptor igualmente irónico capaz de reconstruir un significado no formulado verbalmente. "Ahí donde fracasan las palabras" se titula un poema de PN_i; en él nuestras expectativas como lectores se ven ampliamente defraudadas. En un primer nivel de significación -nivel que llamaríamos "mimético", siguiendo a Rifaterre- la expresión "poeta de lo inefable" parece aludir a aquella propuesta estética que, por medio de oscuras simbologías, pretende aprehender el arcano poético. Sin embargo, en una lectura segunda -semiótica, hermenéutica- advertimos que el verso final,

separado del breve corpus poemático por un blanco tipográfico, nos reconduce a una interpretación otra. "Logró expresar finalmente/ lo que nunca dijo nadie.// Lo condenaron a muerte" (258): si nos remitimos al contexto de producción del texto hallamos la clave interpretativa del poema: el miedo, la censura, el silencio, lo que no se puede decir y lo que no se debe decir. Como asevera Tino Villanueva, "España contaba con un astuto y perspicaz lector que podía descifrar y captar el sentido general de un texto por ambiguas que fueran las alusiones y vagos los matices del mismo".³²

El mismo González afirma acerca del correlato objetivo algo que vale igualmente para la ironía, "Lo que trata de hacer Eliot es, en cierto modo, lo que trató de hacer también Mallarmé: no nombrar directamente, evitar el lenguaje directo; lo que yo trataba entonces era no nombrar, pero porque estaba prohibido nombrar. Aunque no en nombre de los principios estéticos simbolistas, decir la palabra sin decirla. Entonces, para que esa palabra fuera subversiva hacía falta que el lector supiera de lo que iba".³³

1.2.2. Posibilidades e imposibilidades de la palabra

El temor primero y luego la constatación de la imposibilidad

del decir van tomando cuerpo en la reflexión metapoética del autor desde AM. Si la escritura de Hierro reconocía, en algún estadio, una posibilidad liberadora en el decir poético -el exorcizar los demonios del sujeto- no podemos afirmar lo mismo de la de González; en él no parece haber trascendencia ni posibilidad catártica. La suya es una voz que nace de la soledad y la tristeza y contagia igualmente de tristeza y soledad a aquello que nombra; la escritura es un proceso autorreflejo que se vuelve tautológicamente sobre sí mismo: "Voz que soledad sonando/ por todo el ámbito asola,/ de tan triste, de tan sola,/ todo lo que va tocando." (29) En otros poemas, la imposibilidad de dar salida a la palabra nos sitúa en el terreno de la aridez, del estiaje al que Hierro hacía referencia. En este sentido, el temprano soneto gonzaliano "Se me hiela la voz en la garganta" (43) nos remite directamente al taxativo anuncio de José Hierro: "No cantaré ya nunca más/ El canto/ se me ha secado en la garganta./ Se ha dormido en mi corazón/ como una rosa" (286).

Paralelamente, a partir de SECC, los poemas van convirtiéndose en terreno propicio para la insistente meditación acerca del conflictivo vínculo: lenguaje/cosa. El sujeto poemático pone permanentemente en cuestión la asignación definitiva, no problemática entre el nombre y lo que éste designa: "Pan significa pan; amor, espanto;/ madera, eso; primavera, llanto;/ el cielo, nada; la verdad, el hombre" (93). Las vinculaciones entre ambos órdenes surgen, a su juicio, arbitrarias y, en muchas ocasiones,

se ofrecen definiciones antonímicas, palabras que carecen de significado, otras que convocan la materialidad misma del objeto para ser completamente expresadas y otras aún, cargadas de un peso existencial que excede los estrechos límites del lenguaje. Su propuesta de apostar por una apropiación experiencial del objeto, sin mediación lingüística alguna, se acerca a la formulación que años después realizará Guillermo Carnero: "¡Cuánto/ más verdadera que cualquier pronombre/ es esa luz que cuaja el aire en día!".³⁴ En continuidad con el poema anterior, el titulado "Símbolo" (SECC) retoma el problema del significado de las palabras y lo amplía hasta poner en cuestión todo tipo de lenguaje, desde el matemático hasta el pictórico, del escultórico al musical. Las nociones de sustitución y representación inherentes al término 'símbolo' se traducen una vez más en la problemática relación entre las cosas y los arbitrarios signos que pretenden dar cuenta de ellas: "Símbolo,/ oscuro disfraz/ del destino./ Ocho quiere decir:/ Amor./ Nueve, ¡quién sabe!" para explicitarse en un llamado de alerta: "¡Cuidado!/ Engañan las palabras,/ las cifras, los sonidos./ Nada es lo que parece".

Si el lenguaje es mendaz -"Sucede, entonces,/ que si habla, el hombre, aunque no quiera, miente" (133)- y el poeta trabaja exclusivamente con las palabras, surge, inexcusable, la necesidad de fijar el significado de los nombres; la estrategia escritural de González construye, entonces, un sujeto lexicógrafo que propone

recurrir a las acepciones convencionalmente aceptadas de las cosas: "(Consultense estos nombres en una enciclopedia:/ galaxia, paralaje, azimut, Newton, auge)". La presunción de que cada palabra tiene o puede tener un significado diferente para cada lector lleva al sujeto a intercalar en su escritura las definiciones lexicográficas de los términos, desprovistas de todo matiz connotativo: "he aquí a las hormigas/ (Hormigas: insectos himenópteros que viven/ asociados. Véase también abejas.)". El empleo de la bastardilla nos alerta acerca de la distinción existente entre el "uso" y la "mención" de los términos en cuestión; González trabaja, en muchos de sus textos, con un lenguaje pretendidamente desnudo, desprovisto de ese plus significativo que pareció definir al lenguaje poético durante siglos. En una publicación reciente, Fernández Pedemonte afirma que en la poesía "las figuras no son parafraseables ni traductibles en un cien por cien al lenguaje lógico puesto que de ser así no habría un plus de significación irreductible en el lenguaje poético". 35

La consideración de la escritura como mentira emerge en varios poemas del autor a lo largo de toda su obra, se trata de textos de signo negativo, anticipatoriamente carnerianos, como el que comienza "Cuando el hombre se extinga" o "Pétalo a pétalo memorizó la rosa" de POM. En este último -como en "Mira el breve minuto de la rosa" de Guillermo Carnero- el emblema hipercodificado de la 'rosa' rivaliza con lo "real" planteando el

problema de la representación, sea ésta mental, onírica o artística.

Finalmente, señalemos que la escritura poética comporta para Angel González un alto grado de experiencia utópica: "Escribir un poema: marcar la piel del agua" (Muestra); los dos puntos actúan como instancia de identificación entre el sujeto sintáctico y lo que de él se predica. Escribir es intentar fijar lo mudable, pretender operar sobre un terreno que se altera y modifica sin cesar y al hacerlo desbarata el intento: "suavemente, los signos/ se deforman, se agrandan,/ expresan lo que quieren/ la brisa, el sol, las nubes,/ se distienden, se tensan". Lo que se quiso decir desaparece metamorfoseado en otro lenguaje; la escritura poética se autogenera y deja de responder a la imposible voluntad del sujeto productor para pasar a depender de las múltiples condiciones de su recepción, el movimiento del viento sobre la superficie del agua, el reflejo luminoso del sol o las sombras cambiantes y proteicas de las nubes. El final es una vislumbre del fracaso, la escritura poética sólo nos devuelve -en el mejor de los casos- una imagen repetida de nosotros mismos: "hasta/ que el hombre que los mira/ -adormecido el viento,/ la luz alta-/ o ve su propio rostro/ o -transparencia pura, hondo/ fracaso- no ve nada" (291). Sin embargo, esta empresa gonzaliana según la cual la escritura se autoengendra con independencia de un sujeto productor, se sitúa en las antípodas de las poéticas modernas de

la autonomía del lenguaje; mientras para éstas la multiplicidad de significados textuales se sostienen entre sí e incluso la ambigüedad contribuye a crear un efecto orgánico de unidad y coherencia, para el sujeto posmoderno el significado textual estalla en contra del equilibrio, la legibilidad y la significación monolítica del texto: los múltiples significados se subvierten entre sí en un prisma cuyo único vértice es la indeterminación.

1.2.3. La desacralización de la palabra

Angel González, en un intento por compensar el transfuguismo de muchos compañeros de promoción quienes ante el apogeo culturalista de los novísimos intentaron desprenderse rápidamente el rótulo de "realistas" -pensemos en Caballero Bonald, entre otros-, reitera sistemáticamente su fidelidad a la denominada "estética del compromiso": "Yo siempre me he sentido muy cómodo en la definición de realismo, entendiendo la realidad no como una mimesis sino como un material a utilizar".³⁶ En este contexto de reflexión no sorprende, entonces, que su quehacer poético vaya discurriendo de un modo cada vez más acentuado hacia los cauces de un discurso "antipoético".

Breves acotaciones para una biografía parece ser el libro en el que culmina el firme proceso de desacralización poética que

veíamos preanunciado en textos anteriores. La escritura es exhibida aquí como un acto del cuerpo, un acto -en ocasiones- de índole sexual; la impotencia sexual/ textual se verifica desde los supuestos de un imaginario masculino que metaforiza genéricamente dicho acto. La asociación entre ambos términos viene dada por la experiencia del placer, por un lado y por la (im)posibilidad engendrante, por otro. La poesía es concebida como un emblema del más explícito erotismo, ya no la amada enaltecida de P/P sino una indiferente prostituta. La orden del imperativo final orienta, una vez más, al discurso sobre sí mismo:

Escribir un poema se parece a un orgasmo:

mancha la tinta tanto como el semen,

empaña también más, en ocasiones.

Tardes hay, sin embargo,

en las que manoseo las palabras,

muerdo sus senos y sus piernas ágiles,

les levanto las faldas con mis dedos,

las miro desde abajo,

les hago lo de siempre

y, pese a todo, ved:

no pasa nada.

(...)

(237)

La identificación poesía-mujer y el vínculo amoroso que une al sujeto-poeta con el objeto-poesía constituye el eje del poema titulado "A la poesía", especie de inversión paródica del "Vino primero pura" juanramoniano. En él se juega con el significado literal y figurado de la expresión "tomarle el pelo" -a la mujer pero al mismo tiempo, a la poesía- contraponiendo dos modelos estéticos antagónicos, el del preciosismo esteticista: "Ya se enlazaron las palabras como/ cabellos, seda y oro en una misma trenza/ -adorno de tu espalda transparente-" y esta nueva actitud desenfadada que propugna el sujeto en su voluntad de hacer público aquello reservado para unos pocos: "Y sacarte a las calles,/ despeinada,/ ondulando en el viento/ -libre, suelto, a su aire-/ tu cabello sombrío/ como una larga y negra carcajada" (297).

La "Poética Nº:4", ("Poesía eres tú,/ dijo un poeta/ -y esa vez era cierto- /mirando el Diccionario de la Lengua", 294) tantas veces analizada por la crítica, parte de un hipotexto, la Rima XXI de Bécquer. La sacralidad poética se transforma en el aserto pragmático que nos informa sobre el modo cómo la poesía se construye aleatoriamente con palabras. El discurso paródico que construye la escritura de González se asienta en el reenvío alusivo a la rima becqueriana; la nueva contextualización de la misma supone un proceso simultáneo de resemantización según el cual, se puede copiar fielmente el texto pero nunca su sentido original.

Si bien, González ha compuesto diversas "poéticas" a las que

califica también de manera diversa, seguramente la Poética que mejor define su quehacer estético es la titulada "Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)". El carácter de provisionalidad de su obra queda expresado en el paratexto. Los deícticos redireccionan la lectura hacia el mismo proceso escritural:

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

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

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

(...)

(293)

Se trata, efectivamente de una contra-orden: se opone a todo lo instituido -leemos la poesía oficial-, cuestiona todo lo establecido y regulado como válido dentro del género y todo lo que corresponde a una normativa histórica. Se trata de una poesía de fronteras abiertas en las que tienen cabida todos los discursos sociales, desde la publicidad hasta los graffitis callejeros. Esta nueva formulación poética se escribe contra una acepción del género que se asienta en una larga tradición y en la legitimación institucional. Contra-orden que desbarata los supuestos del esteticismo purista entendido a la manera de Juan Ramón; poesía impura como reclamaba Neruda desde su Caballo verde para la poesía: "impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos..."³⁷ En esta misma línea desacralizadora de la poesía ocupa un lugar central el "Manifiesto" antipoético de Nicanor Parra con su postulación de "la poesía de la plaza pública" escrita/conversada en "el lenguaje de todos los días". Recordemos que Poemas y antipoemas fue publicado en 1954. González mismo reconoce su tardío descubrimiento de este "antipoeta":

Hasta hace muy poco no había podido leer bien a un poeta tan famoso como Nicanor Parra. Gracias a una edición cubana cayó un ejemplar en mis manos y su lectura me produjo enormes satisfacciones, como observar afinidades y coincidencias entre él y yo... Los antipoemas de Parra coinciden con mi intención de hacer poemas con materiales, con léxicos, muy poco poéticos. Me sorprende ahora de vez en cuando haciendo algo que no quiero que parezca un poema; que lo sea, pero que no lo parezca. No podría explicarlo mejor, pero ese tipo de poemas sería como eructar en un banquete. ³⁸

Sin embargo, la paradoja central de la escritura de González -paradoja que parece no haber sido advertida por la crítica- radica en que su programa antipoético con la propuesta extrema de formular una estética de la basura, de lo prohibido, de los restos, no pasa de ser sólo eso, una "declaración de principios poéticos" que nunca se traduce en práctica escrituraria. Porque resulta incuestionable, desde nuestra mirada de críticos de fin de siglo, que la poesía de González, aún en aquellos libros en los que el juego, el humor, la irreverencia y el desenfado parecen poner en peligro el "lirismo" de sus poemas, continúa siendo, en el sentido convencional, una "poesía poética". Así como las declaraciones programáticas de Hierro formuladas al margen de su discurso poético nos permitían reconstruir una red de filiaciones -platonismo, romanticismo, simbolismo, modernismo- enteramente ajenas a su práctica de escritura, las sucesivas poéticas gonzalianas encuentran su (in)validación en los restantes textos del corpus.

2. La palabra estéril y la nostalgia de la palabra fecunda

Aún a riesgo de que se nos objete que estos textos que a continuación examinaremos no son intrínsecamente autorreferenciales, creemos en la necesidad de incluirlos en este recorrido que venimos realizando por la poética gonzaliana. Muchos de ellos refuerzan esa orientación didáctico-prescriptiva que advertíamos en su escritura; otros ingresan directamente en la galería de tipos discursivos condenados por el autor.

En su segundo libro, SECC, nos encontramos con un texto que recrea la figura del "orador implacable y solitario", a través del cual podemos oír la voz oficial, la emanada desde la autoridad, en un ejercicio vanidoso de elocuencia y buen decir. Se trata, expresa el sujeto, de una voz sin eco; no hay nadie que la escuche. Estamos ante la palabra concebida ya no al modo celayano, en tanto "arma cargada de futuro", sino más bien como arma arrojada ciegamente contra un blanco invisible: "no importa que tu palabra/ caiga/ como una piedra sobre el agua/ y se hunda". El breve minuto de la palabra contrasta violentamente con la dimensión oximorónica del "instante enorme del silencio" (117). Una segunda figura acompaña a la del orador, se trata del "predicador injustamente perseguido" de GE. La mirada irónica del sujeto registra impiadosamente los vanos esfuerzos con que este nuevo personaje pretende deleitar a un público otra vez ausente,

su impotente palabra redentora y su falsa persuasión: "Abrió la boca, y las venas/ del cuello/ se le hincharon, coléricas,/ y los puños,/ no colgando: izando/ los brazos contraídos y tensos por la ira,/ parecían dos martillos dispuestos/ a demoler/ la indiferencia donde se perdían/ sus palabras". (163)

El contrapunto viene dado por otros textos que retoman la reflexión en torno al poder de las palabras; a esa voz sin resonancias posibles, palabra orientada hacia la muerte, el sujeto-poeta contrapone la palabra viva, aquella que es capaz de encontrar a su "lector": "Porque la voz humana únicamente/ es eficaz si encuentra/ el cauce de un oído que quiera interpretarla" (125). En unas declaraciones del año '87, González explicaba:

...la poesía es una actividad colectiva. El poema sin lector es inconcebible, no existe. El poema necesita al lector para ser, para terminarse, para hacerse del todo. En esta coincidencia de coautores del poema, el que en esta ocasión tiene menos que decir soy precisamente yo. El autor del poema lo que hace es una propuesta, un texto; y esa propuesta o ese texto exige la respuesta del lector. ³⁹

Cerraremos este capítulo con la lectura de dos poemas en los que el sujeto vuelve nostálgicamente a evocar ese momento optimista de fe en la palabra. Es el momento en que la palabra recubre y contiene absolutamente a la realidad que nombra; entre ambos órdenes no existen grietas sino armoniosa y necesaria correspondencia. En este itinerario, desde su génesis hasta hoy,

la palabra atravesó por diversas fases: ante todo fue palabra oral, después se fijó en su grafía, más tarde se convirtió en tópico literario en manos de autores consagrados:

Pronunciada primero,
luego escrita,
la palabra pasó de boca en boca,
siguió de mano en mano
...
y llegó hasta nosotros
impresa y negra, viva
tras un largo pasaje por los siglos
llamados de oro,
por las gloriosas épocas,
a través de los textos conocidos
con el nombre de clásicos más tarde.

(172)

Pero el hablante poemático sabe de la imposibilidad de recuperar desde su presente aquel estadio originario: "Retrotraerse a un sentimiento puro,/ imaginar un mundo en sus pre-nombres,/ es imposible ahora".

La palabra concebida al modo simbolista -cargada de ocultas significaciones, auténtico sortilegio verbal, creadora rítmica de la belleza- es, en la visión del sujeto poeta "la única palabra

irrefrenable/ que mi sangre entendía y pronunciaba:/ una palabra para estar seguro,/ talismán infalible/ significando aquello que nombraba". Sin embargo, la quiebra acontece: sobreviene la ruptura de esos lazos que mágicamente vinculaban al lenguaje con lo real; perder la palabra significa también y al mismo tiempo perder la realidad que ella nombraba:

...infiel

reflejo

que en vez de iluminar, oscurecía,

que en vez de revelar, cubrió de tierra

la imprecisa nostalgia de su antiguo mensaje.

Cuando un nombre no nombra, y se vacía,

desvanece también, destruye, mata

la realidad que intenta su designio.

(109)

NOTAS:

¹ Emilio Alarcos Llorach, Angel González, poeta. Variaciones críticas. Universidad de Oviedo, Secretariado de Publicaciones, 1969.

² Joaquín González Muela, "La poesía de Angel González en su primer período", Homenaje a Casaldueiro. Crítica y Poesía. Madrid, Gredos, 1972.

³ Dionisio Cañas, "La polifonía poética de Angel González", El País, domingo 17 de agosto de 1980.

⁴ Douglas K. Benson, "La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Angel González", Hispania Vol. 64. Dec. 1981, N°: 4, p. 570-581. y "Linguistic Parody and Reader Response in the worlds of Angel González", Anales de la literatura española contemporánea, vol. 7, 1, 1982, p. 11-30.

⁵ Stacey Parker, "Desfamiliarización en la poesía de Angel González", Inti N°: 21, primavera, 1985; Andrew Debicki, "Angel González: transformación y perspectiva", Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971. Madrid, Júcar, 1986. p. 109-138 y "Poesía como un acto de conocimiento: el texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación del '50", Simposio-Homenaje a Angel González, Universidad de Nueva Mexico. Ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, 1987, p. 55-69; Martha Lafollete Miller, "Literary Tradition versus Speaker Experience", Anales de la literatura española contemporánea, 7,1 (1982), p. 79-95.

⁶ Marcela Romano aborda la poesía de González como caso paradigmático de lo que ella define como "una voz bifronte" - sobreentendemos: entre la estética de los '40 y la de los '70-: "la nostalgia por una palabra trascendente, la función histórica y temporal de la poesía y la convicción cada vez más evidente, de la inutilidad o de la impertinencia de todo signo en su cualidad referencial". VVAA, Marcar la Piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996. p. 103-115.

⁷ Shirley Mangini González, "Entre la experiencia y la revelación:

la metapoesía en la España de posguerra", Anales de literatura española contemporánea, 10 (1-3), 1985, p. 31-40.

⁸ Dentro de esta misma línea interpretativa -la de la crítica que emplea reductivamente el término "metapoesía"- se inscriben las tesis de Carlos Bousoño en "La poesía de Guillermo Carnero", Poesía Poscontemporánea, Madrid, Júcar, 1984. Y más recientemente las declaraciones de José Olivio Jiménez quien, al hacer expresa mención de la concepción lingüística que subyace a los planteamientos poéticos de Luis Antonio de Villena expresa: "noto, con cierta curiosidad, que [la crítica] al detenerse en tal punto [la presencia de comentarios interpolados sobre el mismo quehacer poético] aunque ahonden en él, no se valen nunca del término "metapoesía" (que designa esa actitud, y el cual es hoy sello valorativo de uso corriente en la jerga crítica). Lo hubiesen podido emplear, correctamente, pero sospecho la razón: el metapoema abunda en disquisiciones reflexivas o teóricas, más bien de signo escéptico, sobre las posibilidades del lenguaje y, por tanto, de la poesía. Y en las piezas de Villena no hay nunca escepticismo, ni rigurosa intelección de sesgo conceptualizante. Todo lo contrario: estamos ante un acto celebratorio del lenguaje (...) Es la suya una metapoesía afirmativa, jubilosa, de ardoroso entusiasmo vital" (...) Esta poesía no practica ni teóricamente preconiza ningún empeño cuestionador o destructivista del lenguaje, aunque no pueda quedar borrado del todo el temor a su infidelidad". José Olivio Jiménez, "La poesía de Luis Antonio de Villena", prólogo a Poesía 1970-1984, Madrid, Visor, 1988 p. 24.

⁹ Margaret Persin, "Presencia contra ausencia en la primera poesía de Angel González". Poesía como proceso. Poesía española del 50 al 60. Madrid, Porrúa, 1986. p. 119-147.

¹⁰ Mary Makris, "Collage as metapoetry in Angel González's Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández", Anales de la literatura española contemporánea, 18, 1-2 (1993) p. 157-172. Señalemos que ya Margaret Persin había publicado años atrás un trabajo similar en torno a la utilización del ékfrasis en la poesía española del siglo XX del cual derivaba como conclusión la filiación de dichos textos con la tradición de la lírica posmoderna, al violar los límites genéricos y al exhibir una multiplicidad de significados que lejos de sostenerse mutuamente se subvertían entre sí. Margaret Persin, "La imagen del/en el texto: el ékfrasis, lo posmoderno y la poesía española del siglo XX", Novísimos, Postnovísimos, Clásicos. La poesía de los 80 en España. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Orígenes, 1991, p. 43-63. La acepción etimológica del término "ékfrasis" alude a

la "descripción", al "exponer en detalle" y, por extensión designa también a aquellos "poemas descriptivos". A. Bailly, Dictionaire Grec-Francais. París, Hachette, 1950. Pero los orígenes del concepto tal como lo retoma la crítica literaria hoy, parecen remontarse a la obra ensayística del escritor alemán G. Ephraim Lessing y concretamente a su Laocoonte. O sobre las fronteras de la poesía y la pintura. Madrid, Editora Nacional, 1977. Lessing sería, entonces, el iniciador del debate moderno sobre el tema. El título de su obra procede por una parte, de un personaje de la Eneida, Laocoonte, el héroe troyano que muere junto con sus dos hijos asfixiados por dos serpientes, y simultáneamente del grupo escultórico atribuido a Agesandro de Rodas (siglo I) que representa esta misma escena de la lucha de Laocoonte contra las serpientes. Como conclusión del trabajo comparativo entre ambas artes Lessing afirma que "la escultura y la pintura obran con figuras y colores en el espacio mientras que la poesía lo hace con sonidos articulados en el tiempo; las artes plásticas disponen de signos naturales mientras que la poesía dispone sólo de signos arbitrarios".

¹¹ Julián Palley, "Angel González y la ansiedad de la influencia", Simposio- Homenaje a Angel González, Universidad de Nueva Mexico. Ed. de Susana Rivero y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, 1987. p. 71-81.

¹² En el corpus del presente trabajo utilizaremos las siguientes abreviaturas: Aspero Mundo (AM), Sin esperanza con convencimiento (SECC), Grado Elemental (GE), Palabra sobre Palabra (P/P), Tratado de Urbanismo (TdU) Breves acotaciones para una Biografía (BAUB), Procedimientos narrativos (PN), Muestra corregida y aumentada de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan (Muestra), Prosemas o menos (POM) y Deixis en fantasma (DF) La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Angel González, Palabra sobre Palabra, Barcelona, Seix Barral, 1994.

¹³ Angel González, Poemas, Madrid, Cátedra, 1980. p.21-22.

¹⁴ Luis García Montero, "Impresión de Angel González", Insula 553, enero 1993. Se inscriben en esta misma línea interpretativa los trabajos de Mary Makris, quien marca el giro en la "orientación metapoética de su verso" y advierte en este segundo período que el autor se vuelca hacia "temas y técnicas que le permiten explorar su propia creación poética". Cfr. "Collage as metapoetry in Angel González's Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández",

Anales de la literatura española contemporánea, 18, 1-2 (1993) p. 157-172. Carmen Borja, por su parte, articula estas dos fases a partir de un concepto diferencial de lenguaje y argumenta que, mientras la primera etapa le parece "impregnada por un convencimiento de la capacidad activa de la palabra poética" a partir de PN se verifica una decepción respecto de la eficacia de dicha palabra que la autora califica de "transitoria". Cfr. Carmen Borja, "El sentimiento elegíaco en la poesía de Angel González", Anthropos 109, junio 1990, p. 57-59.

¹⁵ AM recibe el Accésit del Premio Adonais en 1955 y es publicado en Madrid por Ediciones Rialp en 1956.

¹⁶ GE fue publicado en París por la Editorial Ruedo Ibérico en 1962 y recibe el Premio Antonio Machado.

¹⁷ María Payeras Grau, "Angel González: un espíritu burlón", Anthropos, p. 40.

¹⁸ La Obra Completa de Angel González ha sido editada por Seix Barral cuatro veces bajo el mismo título de P/P en 1968, 1972, 1977 y 1994 respectivamente. En 1985 se le concede el Premio Príncipe de Asturias de las Letras por la totalidad de su producción poética.

¹⁹ TdU fue publicado por primera vez en Barcelona por la Editorial El Bardo en 1967.

²⁰ En recientes declaraciones el autor apela a la identificación final entre sujeto textual y sujeto biográfico para explicar la razón por la que sigue escribiendo poesía después de 60 años de "haber sufrido el contagio de la literatura": "Me temo que, aunque siempre sostengo lo contrario, estoy cayendo en la tentación de creer que el poeta que mis versos configuran -ese personaje ilusorio que habla en los poemas- soy efectivamente yo, y que el acabamiento del poeta significaría mi propio acabamiento ...porque me resisto a confinar en el pasado ese residuo de mí mismo, a desprenderme de ese yo que es otro, pero que ahora cuando los dos estamos acercándonos a un final inevitable, noto que me hace muchísima compañía". Revista El País, domingo 11 de enero de 1998, p. 35.

²¹ Margaret Persin comenta este poema y afirma: "De esta manera el intertexto está a la vez presente y ausente en el texto ante los ojos del lector: está presente en el atractivo seductor de palabras individuales pero también está ausente, puesto que estas vías de penetración son en realidad callejones sin salida". "Presencia contra ausencia en la primera poesía de Angel González", Poesía como proceso. Poesía española del 50 al 60. p. 132.

²² La reflexión metapoética de Angel González converge en este punto con la de José Hierro en su poema "A un esteta" y en sus declaraciones extrapoemáticas. González declara haber leído a Darío -Azul- cuando tenía 9 o 10 años y confiesa: "Cuando estuve enfermo les pedía a mis amigos que me regalaran libros de poemas. Fue entonces cuando empecé a leer a la Generación del 27. También leí a Neruda -Los 20 poemas de amor- y descubrí a Juan Ramón Jiménez que fue un deslumbramiento...Tengo la seguridad de que la poesía de estos autores me influyó desde el principio. Y sobre todo, inevitablemente, Juan Ramón. La Segunda Antología me abrió un mundo nuevo; todavía creo que es su mejor libro. Aunque mi estimación por él haya bajado, todavía estimo que es un gran poeta, hasta el punto de que Machado estaba para mí muy tapado por Juan Ramón. Más tarde rectifiqué esta opinión y he pasado a considerar que Machado es el gran poeta de su tiempo...Góngora me produjo un largo deslumbramiento más que Quevedo, aunque después, Quevedo ocupó el lugar que le correspondía" (cfr. la nota número 28 del Capítulo II del presente trabajo). Anthropos 109. Angel González. Una poética de la experiencia y la cotidianidad. Junio 1990. "Autopercepción intelectual de un proceso histórico" p. 30.

²³ Angel González, "Diálogo con uno mismo a través de 5 preguntas formuladas", en VVAA, Guía para un encuentro con Angel González, La Felguera-Langreo, Luna de Abajo, 1985, pp.54-55, Cuaderno de Poesía, 3.

²⁴ Andrew Debicki hace referencia a "Prueba" para sustentar su tesis de que el proceso básico que subyace a la ironía es, en González, de tipo transformativo: "el poema transforma y entrecorta diversas tradiciones y visiones convencionales de las cosas...la afirmación del sujeto de que su capacidad de escribir prueba su propia dignidad humana al tiempo que la existencia de Dios, encaja en la larga serie de argumentos que emplean el pensamiento humano y su expresión creativa como pruebas de su valor trascendente. Hay también un eco cartesiano...pero el tono y el lenguaje contradicen el supuesto mensaje". "Angel González: Transformación y perspectiva". Poesía del conocimiento. La

generación española de 1956-1971. Madrid, Júcar, 1986. p. 133. Estamos en las proximidades de lo que José María Castellet denominó una "ilógica razonada" para caracterizar el modo de escritura carneriano, según el cual el lector se ve obligado a desestimar una lectura mimética y a ensayar otra vía interpretativa. Ampliaremos sobre este aspecto en el próximo capítulo.

²⁵ La poesía de Guillermo Carnero, poeta que estudiaremos en el próximo capítulo es clara expresión de esta estética "culturalista".

²⁶ Como bien advierte Marcela Romano la diferencia valorativa entre "poeta" y "versificador" "se basa en la presencia o ausencia de un imperativo ético sobre el cual asentar la tarea de la escritura" y cita unos versos del poema mencionado: "Poco te importa la verdad/ y eso no basta para ser poeta". VVAA, Marcar la Piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996. p. 107.

²⁷ Víctor Claudín y Alfonso González Calero, "Angel González, poeta: Con esperanza, sin convencimiento" (entrevista), Zona, Año 4, Nº: 36, septiembre de 1978, p. 52.

²⁸ Quizá unas declaraciones del sujeto empírico puedan servirnos para comprender a este sujeto de la escritura. "Lo importante para ella -declara González acerca de su madre- era ser bueno y honesto. Es posible que en mi poesía haya quedado la nostalgia del mundo de bondad en el que creía mi madre, opuesto a una realidad donde esos valores no contaban demasiado. Probablemente esa decepción es lo que me lleve a hablar de las ruinas, los despojos, los escombros... Por supuesto que esas imágenes tienen que ver con el paso del tiempo, con el deterioro que el tiempo inevitablemente produce. Pero también pueden estar relacionadas con la nostalgia de una edad perdida, probablemente más imaginada que real, más soñada como perfecta que vivida como perfecta, y con la añoranza de la religión en la que me educé cuando niño, aunque ahora no soy nada religioso" Anthropos 109. Angel González. Una poética de la experiencia y la cotidianeidad. Junio 1990. "Autopercepción intelectual de un proceso histórico" p. 29.

²⁹ En la edición de 1977 de P/P el poeta se autopresenta estableciendo una exacta transposición entre su circunstancia biográfica como sujeto empírico y el correlato textual: "Larga y

prematuramente adiestrado en el ejercicio de la paciencia y en la cuidadosa restauración de ilusiones sistemáticamente pisoteadas, me acostumbré muy pronto a quejarme en voz baja, a maldecir para mis adentros, y a hablar ambiguamente, poco y siempre de otras cosas; es decir, al uso de la ironía, de la metáfora, de la metonimia y de la reticencia". Citado por Luis García Montero, "Impresión de A. González", Insula 553, enero 1993. Poemas como "Ciudad cero" o "Primera evocación" de TdU pueden ser leídos al modo de "Historia para muchachos" de José Hierro, es decir, en tanto biografías líricas del poeta.

³⁰ Fanny Rubio afirma que la experiencia que mejor representa al grupo del '50 o '60 es la colección titulada precisamente Colliure dirigida por José María Castellet en la que publican casi todos estos poetas del medio siglo, "marcada por el recuerdo de Antonio Machado, -muerto en su exilio de Colliure, Francia- a cuya memoria también se dedicó la antología del director de la colección, Colliure publicó SECC de A. González". Fanny Rubio y José Luis Falcó, Poesía española contemporánea (1939-1980), Madrid, Alhambra, 1984. p. 62. Dentro de esta línea de recuperación de la que venimos denominando una poesía de matriz temporal/ histórica, se pueden leer los poemas-homenaje a Blas de Otero de POM y a su poesía de hondo compromiso ético así como "Recuerdo y Homenaje en un aniversario" (DF).

³¹ El sujeto gonzaliano revela idéntica preocupación que el poeta diseñado por Hierro: la certeza de que esta escritura va unida a la circunstancia histórico-biográfica que la genera conduce al temor acerca de la (i)legibilidad de estos versos. Al identificar las lexías "palabras" y "flores", el oficio de poeta se asimila al de aquel que compone un arreglo floral: "Dispongo aquí unos grupos de palabras" -la autorreferencialidad implícita en el "aquí" redirecciona la lectura hacia el mismo proceso escritural-"cuando el paso del tiempo las marchite/ y su sentido oscuro se deshaga o se ignore" (269).

³² "Censura y creación: dos poemas subversivos de Angel González", Hispanic Journal Vol. 5, Nº: 1, Fall 1983. p. 49-72. En este artículo el autor examina los poemas "Entreacto" y "Discurso a los jóvenes" del libro SECC.

³³ Citado por Tino Villanueva. Sobre esta astucia con la que los autores de la época supieron adecuar sus obras a las exigencias impuestas por la censura resultan interesantes las declaraciones de Luis Martín Santos quien publica en la misma década del '60 su

novela Tiempo de Silencio, "en la actualidad la única arma con la que el autor cuenta para modificar una realidad insoportable es precisamente la de escribir una novela suficientemente hábil para que pase la censura y suficientemente real para que preocupe políticamente al lector". Citado por Juan Luis Suárez Granda, Tiempo de silencio, Madrid, Alhambra, 1989. p. 57.

³⁴ Cfr. el poema "Queluz" en Guillermo Carnero, Ensayo de una teoría de la visión Poesía 1966-1977. Estudio Preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979.

³⁵ Damián Fernández Pedemonte, La producción del sentido en el discurso poético. Análisis de Altazor de Vicente Huidobro. Bs.As.: Edicial, 1996. p. 163.

³⁶ Antonio Puente, "La Antología Lecciones de cosas de Angel González", El País, jueves 15 de enero de 1998, p. 35. Confrontar declaraciones semejantes en Víctor García de la Concha, "Lecciones de cosas y otros poemas", ABC, 23 de enero de 1998, p. 13.

³⁷ Rafael de Cozar, Metanoia de Carlos Edmundo de Ory, Madrid, Cátedra, 1980, p. 68 y ss. y Nicanor Parra, Obra Gruesa. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1983. Para confrontar el surgimiento y desarrollo de esta tendencia al prosaísmo en la poesía escrita en español remitimos al artículo de Guillermo Rodríguez Rivera, "El cambio en la poesía en español a partir de los años '40", Casa de las Américas, 196, 1994, p. 30-41.

³⁸ Federico Campbell, "Angel González o la desesperanza" (entrevista) en Infame Turba, Barcelona, Lumen, 1971. p. 370-1.

³⁹ "El poeta y el crítico", en VVAA, Angel González verso a verso, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1987, p. 52, Libro- Homenaje, 5.

Capítulo IV:
La práctica metapoética de Guillermo
Carnero: un espejo fragmentado

CAPITULO IV:

La práctica metapoética de Guillermo Carnero: Un espejo fragmentado

1-El autor como hipótesis interpretativa

"La hipótesis que formula el lector empírico acerca de su Autor Modelo parece más segura que la que formula el autor empírico acerca de su Lector Modelo (...) el primero deduce una imagen tipo a partir de algo que previamente se ha producido como acto de enunciación y que está presente textualmente como enunciado."

Umberto Eco, Lector in Fabula.

En El contenido de la forma, Hayden White afirma que en un texto narrativo un prefacio es, por su misma naturaleza, una instrucción de cómo leer el libro que viene a continuación y, por esta misma razón, un intento de evitar ciertas lecturas erróneas del mismo; en otras palabras, lo que White señala es, por un lado, como observaba Derrida, que todo prefacio es siempre una empresa narcisista y por otro, que dicho artificio opera como un mecanismo

de control. ¹ Ahora bien, ¿qué podemos decir acerca de un libro -en nuestro caso de poemas- que se presenta con quince epígrafes generales (sin contar los que anteceden a ciertos poemas en particular), una lista detallada de dedicatorias, una "Nota del autor" y numerosas citas a pie de página de idéntica autoría?.

Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977) es el título bajo el cual se agrupa la totalidad de la producción poética carneriana hasta la fecha, si exceptuamos la tardía aparición de su poemario Divisibilidad Indefinida (1979-1989) ² publicado en 1990. Lo primero que atrae la atención del lector es la proliferación paratextual. Dos epígrafes -uno de Edmund Burke y otro de Lawrence Durrell- abren la citada compilación mientras que otros dos -Ovidio y Guy du Faur de Pibrac- hacen lo suyo con el primer libro de poemas, Dibujo de la muerte. ² Asimismo antes de acceder al corpus poético propiamente dicho debemos enfrentarnos con una extensa "Nota del autor".

En lo que respecta a los epígrafes que anteceden a la compilación carneriana diremos que en ambos casos se pone de manifiesto una clara voluntad de orientación en la lectura del libro; a modo de advertencia la primera cita de Burke: "Solo pido una gracia: que ninguna parte de este discurso sea juzgada en sí misma e independientemente del resto", y como explicitación de su método de escritura -de metaescritura- que apuesta por la duplicación potencialmente infinita de dicho ejercicio, en el

texto de Durrell: "¿Les gustaría conocer mi método? Es sencillo: al escribir un libro escribo otro sobre este primero, y un tercero sobre el segundo, y así sucesivamente. Acaso de este modo, por qué no, pueda surgir una nueva lógica." ³

La "Nota del autor a la edición de 1979" aporta valiosa información acerca de los principios poéticos carnerianos. En ella, el autor además de realizar un examen exhaustivo de las sucesivas ediciones de sus obras así como de las publicaciones previas de los poemas en revistas, reformula en clave paródica unos versos de Antonio Machado al tiempo que rescata sin ninguna intención ironizante otros de Manuel Machado. La inversión de la valoración respectiva de los hermanos Machado constituye en sí misma una fuerte provocación en el contexto de la poesía de los '60 en la que irrumpe el discurso de nuestro autor puesto que propone una nueva genealogía dentro de la tradición de lecturas "canónicas" en torno al tema. ⁴

De los tres epígrafes que presiden su segundo libro de poemas, El sueño de Escipión, ⁵ nos referiremos brevemente a los versos de Boileau procedentes de su Arte Poética: "Aimez donc la raison (...) C'est peu d'ê^{re} Poete, il faut ê^{re} amoureux". Si x reconstruimos el contexto de pertenencia de los mismos las claves de lectura del libro se tornan evidentes: "Amad, pues, la razón: que todos vuestros escritos/ se inspiren en ella sola, y sea ésta su lustre y su valor (...) Pero para expresar bien esos bellos caprichos/ de poco vale ser poeta, es preciso estar enamorado". El

carácter circular y, por ende clausurado del discurso poético en Carnero se advierte claramente en el poema que da título al libro, "El sueño de Escipión". En él, el sujeto intenta obtener una definición acerca del "ser" del poema: "Poema es una hipótesis sobre el amor escrito/ por el mismo poema." (152) ⁶ En este texto el sujeto especula acerca de la decodificación del poema que estamos leyendo, sobre la virtual multiplicidad de significados atribuibles y sobre la redundancia que supone todo discurso crítico: "La poesía cuenta, lo mismo que el amor,/ un breve repertorio, y el arma del intérprete/ es el oficio de aventajar la glosa." (p. 151) ⁷

Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère es el título del tercer poemario de Guillermo Carnero. ⁸ En contra de lo que se podría presuponer, el paratexto no se presenta como un enigma culturalista a ser resuelto azarosamente por el lector. Por el contrario, el autor se esfuerza en brindar precisa información que arroje luz sobre lo intrincado del título. A continuación del mismo se explicita el "tema" en cuestión: "Todo está dicho y llegamos demasiado tarde". El dato funciona como el gesto cooperativo del editor/traductor/crítico cuya voluntad orientativa hacia la correcta decodificación del libro lo lleva a aclarar: "Tema: 'Tout est dit, et l'on vien trop tard'" y a citar la procedencia del aforismo: "Des Ouvrages de L'Esprit, I".

Asimismo los dos epígrafes que abren el libro hacen

referencia a una misma problemática recurrente: el lenguaje. Una cita del filósofo inglés Berkeley (aunque la cita esté en francés): "Mucho me aflige la imperfección del lenguaje" y otra del pintor expresionista ruso Kandinsky: "El signo externo se vuelve costumbre, cubriendo con un velo el sonido interior del símbolo". De este modo los paratextos entre los cuales se mueve el discurso poético carneriano actúan como auténticos marcos de referencia, hitos en un mapa de lectura que incluye además de los ya mencionados a autores como Wittgenstein, Platón, Nietzsche, Cervantes, Dryden, *San Juan de la Cruz, entre muchos otros. La redundancia que caracteriza a la estructura paratextual es indicativa de una voluntad de reaseguro hermenéutico; se trata de estrategias y gestos que reponen una figura de autor extremadamente escrupuloso de su quehacer y que al mismo tiempo se configura como pauta de control en las "lecturas".

En idéntico sentido operan las notas al pie de página correspondientes a los poemas "Oda a Teodoro, Barón Neuuhof (1694-1757), rey de Córcega" y "Chagrin d'amour Principe d'œuvre d'art"; en ellas el sujeto autoral se dirige veladamente al lector guiado por un afán didáctico o en un intento revelador de los códigos de su propia producción poética, al tiempo que apela a convenciones ajenas al arte literario y próximas a disciplinas de naturaleza científica.

En el discurso poético de Carnero, la sombra del autor se proyecta ostensiblemente sobre la obra; esta reiteración del gesto

paratextual lo sitúa indefectiblemente en el ámbito de una preocupación obsesiva ante el temor de ser distorsionado por lo que él considera posibles "lecturas erróneas". Simultáneamente, desde la conformación paratextual, se postula de modo igualmente obsesivo cuál será la raíz de los planteos poéticos de esta escritura: una poesía que nace de la insatisfacción ante el lenguaje y de la pérdida de fe en el valor activo de la palabra.

Para cerrar este apartado hagamos mención de otro aspecto que es necesario tomar en consideración. Si intentamos indagar en las causas de la obsesiva preocupación metaliteraria que se advierte en las ficciones y poemas escritos a partir de la década del '60 y '70 no podemos pasar por alto un hecho al que se refirió en su momento Margaret Persin. La autora afirma que esto se debe, en parte, a las nuevas orientaciones y perspectivas críticas que consideran a los poemas y a las novelas como redes complejas de textos relacionados con y reflejados por otros textos; de esta manera los críticos han abandonado la tendencia a considerarlos como mundos autónomos pasibles de ser observados desde el exterior. Persin señala, de este modo, algo que también Jonathan Culler ya había advertido: la incidencia de la crítica sobre la producción literaria. A lo que habría que añadir que un buen número de los escritores que practican la metaliteratura poseen una sólida formación académica. 9

"Devuelta la palabra
a la palabra, es el momento
en que gotea el agua sobre la piel mordida
y se entibia el encanto: un tranquilo deseo
vertido al ejercicio
de la función poética, y la razón más firme
para empezar de nuevo,
anhelar el hallazgo de la palabra escrita
desde un cuerpo."

Guillermo Carnero

El sujeto que construye la escritura de Carnero es un sujeto eminentemente perceptivo. Esto nos remite al ámbito de pertenencia de una "teoría de la visión". Señalemos aquí que el título bajo el cual se agrupa la casi totalidad de la obra poética de Carnero, Ensayo de una teoría de la visión es, a su vez, un intertexto berkeliano, An Essay Towards a New Theory of Vision,¹⁰ algo que la crítica ha pasado sistemáticamente por alto, a pesar de haber insistido en el "carácter visual" de esta escritura.¹¹ La filiación del pensamiento poético de Carnero con las tesis filosóficas de George Berkeley es evidente más allá de esta cuestión paratextual. La defensa de la percepción -y de ahí la insistencia en una "teoría de la visión"- como principio de todo conocimiento y el papel fundamental que en ella representan las expresiones lingüísticas, por medio de las cuales se estiman las cosas vistas, son ideas vastamente desarrolladas por el discurso de

Carnero. Esta capacidad perceptiva que supone la aprehensión directa y concreta de "lo visible" sin intermediación lingüística -"donde todo es presencia como el yute o el cáñamo" (163)- se erigirá en un deseo dominante en su escritura: "El discurso poético/ fueran haces de signos surgidos en el aire, /emanación/ de la presencia pura de volúmenes juntos/ o colores o masas" (162). Un deseo cuya consecución se revela imposible: "no hay palabras ni cuerpos nacidos en el aire" (163).

El deseo que rige la escritura poética de Carnero es el de la palabra corpórea, palabra capaz no sólo de expresar sino simultáneamente de contener "una corporeidad de formas puras"; la búsqueda de la fisicidad de la palabra (que la palabra "amor" se revista del cuerpo de la persona amada) conduce al deseo de que el nombre de la amada traiga consigo su cuerpo: "Volver a visitarla en un hotel furtivo/ y barato, y saberla/ dispuesta a despertar a una palabra" (140). Pero este deseo se sabe desde el principio fracasado por su misma imposibilidad: "la renuncia/ anticipada asiste a su pupila/ con un halo de ausencia, y su deseo/ tiene toda la pompa de las causas perdidas" (140).

Frente a esta imposibilidad la meditación metapoética carneriana aborda la cuestión de la opacidad y el poder de enmascaramiento de todo lenguaje y en particular, del lenguaje poético, que emerge en su condición de fuego fatuo, de fuego de artificio: "brillantes como vanos los recursos, los motivos, los

temas/ del lenguaje poético -sentimientos comunes/ que recorren lo ancho de la tierra y otros lenguajes deterioran: anuncios luminosos,/ la propaganda de las estaciones/ de invierno, los burdeles, las lavanderías-/ y admitimos aquí/ como materia propia de discurso poético" (161). En la concepción metapoética de nuestro autor no tiene lugar la pureza de un lenguaje originario; el discurso poético está condenado a referir indefinidamente las mismas historias, idénticas pasiones, reiteración que lo ensucia y contamina: "conmover con una palabra mencionada mil veces" (181). El lenguaje poético inevitablemente cargado de adherencias culturales resulta un lenguaje tan impuro como cualquier otro. La idea, por tanto, del lenguaje como materia impura ¹² -"La sordidez es nuestro pan, /origen del discurso que llamamos poema" (162)- será el tema de la primera Variación: "Domus aurea". En él, un hablante plural aboga por la inmaterialidad del lenguaje, un lenguaje hecho sólo de significantes, un lenguaje que nada signifique; deseo que ya había sido manifestado en "Rodéanos de rápidos desnudos": "escritura o deseo: escoger un lenguaje/ con que nunca nombrar: su función íntima" (145). La opacidad e impureza del lenguaje derivan de su inevitable carga semántica, de su pretensión por significar:

...la roca
es una arista dócil a la mano
tan irreconocible que carece

de partes, a lo sumo es un color
extenso, que ante el mar no significa
y sonoro en las olas que no tienen historia,
no así el poema: viejos estandartes
llamados a contar siempre la misma hazaña
intentando la música que los cuerpos omiten
y enturbian las palabras con su fango.

(163)

La segunda Variación, "Queluz", es un ensayo de conceptualización; un intento de definición de lo "real" prescindiendo del lenguaje que lo nombra. La propuesta del sujeto es, entonces, expresar la cosa -en este poema la referencia es al castillo lisboeta de Queluz- a partir de la enunciación de sus cualidades -volumen, distancia, color. Si "ser es percibir y ser percibido", la esencia de lo real estará contenida en las propiedades visibles al ojo humano "luz sin forma aún, luego es esfera/ de color: y si define en luz, no tiene nombre" (165). Se aboga así por una percepción directa del objeto, sin mediación del lenguaje; apropiación experiencial no conceptual deudataria de una teoría empirista del conocimiento: "Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre", pero esto se revela como otra imposibilidad: "regresas luego a dárselo". El poema al que pertenecen los versos

anteriormente transcritos -"Mira el breve minuto de la rosa"-nos sitúa claramente frente a uno de los tantos casos en los que la escritura de Carnero viola nuestras expectativas de lectores. El título nos haría pensar en el tópico barroco del "tempus fugit" y en la imagen de la rosa como emblema de larga tradición literaria, sin embargo, lo que se nos ofrece es un texto que ha de ser decodificado en clave metapoética y leído en la línea inaugurada por Borges en "El Golem" al plantear una pregunta acerca de cómo incide la preexistencia del lenguaje en la captación de la experiencia. ¹³

Simultáneamente se intenta una aproximación a lo real desde otros sistemas de conocimiento; la enunciación seguirá las formas de las postulaciones físico-matemáticas, hablará de masa, peso específico, materia, densidad, convexidad, solidificación y apelará a las deducciones silogísticas -"ergo efectuando medio giro sobre el diámetro de su diafragma" (187)-, eliminará rotundamente a la primera persona singular y recurrirá a la asociación azarosa de imágenes. ¹⁴

Aquí reside la paradoja del discurso de Carnero: luchar contra el mismo instrumento con el cual se ataca y se lucha. El lenguaje se revela como única vía posible de acceso a lo real y el único también con el que se puede cuestionar dicho modo de conocimiento. El propio autor define los términos de esta paradoja lingüística:

creo que el principio que ha dado razón a todos mis libros ha sido la intuición del carácter represivo y destructor de la personalidad y la verdadera vida que tiene la cultura (...) A partir de Dibujo de la Muerte se escoge una parcela de esa cultura: el lenguaje, como elemento cultural que ha de merecer una atención preferente para el escritor, puesto que su vocación y su castigo consisten en usar precisamente un lenguaje que le entrega y desde el que le condiciona la cultura en que se encuentra situado. ¹⁵

Al acentuar el carácter inevitable de la formulación lingüística, la escritura de Carnero coloca en situación de extrema tensión la capacidad significadora del lenguaje. Un lenguaje así concebido sólo podrá ser metalenguaje, por lo tanto, esta escritura se volverá sobre sí misma, hablará de sí misma, se convertirá en "metapoesía" al hacer continua referencia a la creación poética, al lenguaje y al propio poema.

Todo el pensamiento poético de Carnero parece articularse sobre una concepción del lenguaje -deudataria de las posturas posestructuralistas- fundada en la azarosa relación existente entre signo/cosa. A partir de esta comprobación el sujeto textual se debatirá entre diversos intentos por buscar "esa evidencia/ con que un objeto atrae a la palabra propia/ y el uno al otro se revelan" (177); búsqueda infructuosa de un lenguaje "motivado" y "esencial". La no consecución de este deseo define la paradoja de la escritura carneriana. No es la "cosa" la que atrae necesariamente a la palabra que la nombra, sino que las palabras se atraen entre sí tejiendo una red sonora que a nada remite: "su

gravidez no hacia el significado sino hacia el signo/ mismo; / y como el signo traidor por excelencia" (181). La traición del lenguaje se metaforiza reiteradamente a través de imágenes especulares, la cosa enfrentada a su imagen, lo "real" a los signos de lo "real": "Lo reflejado traiciona con su imagen/ y las palabras niegan a la carne y la piel/ de las que son reflejo, con sus signos inertes" (178).

Si el lenguaje es incapaz de referir nada exterior a sí mismo, se destruye la idea del arte en tanto representación de lo real. A la luz de lo que venimos exponiendo, resulta indudable que la cuestión metapoética ha de ser abordada y entendida -como pretendía el mismo Carnero- en relación ^{con} a la crisis de nuestra cultura en el siglo veinte. ¹⁶ Con esto sugerimos la necesidad de proponer un entendimiento de la metapoésia por referencia no ya -o no sólo- a la tradición literaria inmediata sino atendiendo a una definición contextual de la misma que dé cuenta de la interacción de la escritura con los procesos socio-histórico-culturales en los que está inmerso el escritor de poesía. Laura Scarano vincula directamente esta práctica metapoética carneriana con la estética posmoderna: "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, si es que ésta existió fuera de la confusa memoria del hombre que la evoca". ¹⁷

La práctica metaliteraria -pensemos en los poemas de El sueño de Escipión- desdibuja deliberadamente los difusos límites que separan a la realidad de la ficción: los mundos ficcionales son tan reales o tan irreales como los materiales que sirvieron para su construcción. Un discurso literario que pone en cuestión no sólo la capacidad referencial del lenguaje sino incluso el "afuera extraliterario" calificándolo como "estructura impermanente", "artificio" o "red de sistemas semióticos interdependientes" (Waugh, 1988:9) sólo podrá ser un discurso metaliterario. Uno de los sonetos del último poemario del autor -Divisibilidad Indefinida-¹⁸ expresa claramente todo lo que hasta aquí venimos exponiendo:

Puse sobre las aguas un espejo
con que hurtarme a la muerte en escritura
y retener la luz de la conciencia
pero la nada duplicó el reflejo
y el cristal añadió su veladura
en doble fraude de la transparencia.

(33)

3-El arte: una ficción de segundo grado

Señalábamos en nuestra introducción que la metapoesía se muestra como la conciencia explícita que la poesía tiene de su propia entidad ficcional al exhibir el proceso de escritura y, a la vez, como reformulación del género. Así como la narrativa metaficcional de los '60 y '70 apela al recurso más frecuente del personaje-escritor, la escritura de Guillermo Carnero oscila entre un grupo de poemas de sujeto explícito, en los que el "yo" emerge encarnando la figura de poeta -de fuerte impronta desmitificadora en cuanto al trascendentalismo del arte y la concepción del lenguaje- y aquellos otros en los cuales el sujeto adquiere diferentes modulaciones, ya sea que la voz se disperse en otras voces, se enmascare detrás de otras identidades o bien apele a la figuración de la muerte del "yo". Conocidas son las tesis del propio Carnero acerca de la necesidad imperiosa de expresar la subjetividad de manera indirecta; la elección de personajes históricos situados en una coyuntura vital análoga a la del sujeto textual -raíz del culturalismo que signa toda su producción poética- apunta a ampliar los estrechos límites (la tradición del confesionalismo neorromántico) de la expresión subjetiva. El autor se ha manifestado en reiteradas ocasiones acerca de la expresión mediatizada del "yo"; así en una conferencia del año 1985 declaraba:

Para nosotros que, después de tantos años de existencialismo neorromántico y poesía cívica, quisimos retornar a la poesía lírica, se imponía necesariamente asumir la tradición simbolista de expresión indirecta del yo lírico mediante correlatos objetivos y procedimientos simbolizadores. Mi primer libro Dibujo de la muerte, publicado en 1967, es una de las primeras manifestaciones de la ruptura a la que me he referido. El procedimiento utilizado por nosotros para escapar al romanticismo consiste en eludir toda expresión en la primera persona del autor; y buscar en su lugar un personaje histórico situado en una coyuntura vital en la que el sentimiento o sensación que se quiere mostrar sea el ingrediente fundamental, y se procura reconstruir imaginativamente esa coyuntura vital del personaje. Con ello el cerrado campo expresivo de la soledad en lenguaje directo queda ampliado hasta el infinito, ya que son incontables los personajes históricos que la simbolizan. ¹⁹

Señalábamos que uno de los procedimientos frecuentemente utilizados por Carnero para enmascarar a este sujeto textual consiste en la incorporación de personajes históricos de perfil artístico, personajes que, además de reforzar el "culturalismo" harto denotado de sus poemas, actúan como máscaras detrás de las cuales se oculta el sujeto. A través de estos "correlatos objetivos", auténticas figuras de intermediación, se enmascaran los sentimientos y las emociones del "yo". Pero como bien ² advierte Carlos Bousoño "estos personajes estetas no aparecen positivamente mencionados y utilizados (lo que equivaldría al asentimiento admirativo ante su esteticismo) [sino que] aparecen presentados en la soledad (Watteau), en la decadencia, la ² persecución y el exilio (Wilde) o en la frustración (Brummel)". ²⁰

La consecuencia de todo lo expuesto hasta aquí resulta

evidente: si el lenguaje nos remite a un mundo que no es ya el de la experiencia y el poema construye su propio referente, el sujeto escogerá como exclusiva materia poetizable la derivada de la esfera de lo artístico (escultura, pintura, arquitectura, música, literatura). ²¹

Los poemas de Carnero surgen, entonces, como un segundo lenguaje redundante, como una reduplicación de una experiencia estética ya plasmada en una obra artística previa. El referente del poema vuelve a ser un producto cultural; se crea así un circuito cerrado, un círculo de referencias indefinidas que no logra trascender los límites de un universo definido estéticamente. La vinculación con "lo real" parece si no imposible, al menos no declaradamente necesaria. Desde el momento en que el signo no remite a nada fuera de sí mismo e, incluso, lo exterior al signo está puesto en duda, el arte vuelve a definirse como una ficción de segundo grado. La de Carnero es una escritura que va trazando literalmente el "dibujo de la muerte"; las imágenes apuntan semánticamente al vacío y los signos que constituyen su poesía son la plasmación misma de ese gesto. Su escritura habla de la incapacidad del arte para captar y retener la vida en la obra. La Belleza implícita en las manifestaciones artísticas es del orden de lo inerte; su vida es una vida fingida. Pero esta ficción del arte involucra también a la existencia misma del sujeto que surge, a su vez, como otra ficción, como un mero

simulacro: "...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" (79). En "Watteau en Nogent-sur-Marne" el sujeto asume su carácter ficcional: "Nada vuestro me es oculto, personajes de fábula, porque soy uno mismo/ con vosotros" (99). De este modo se van desdibujando paulatinamente los límites entre arte y vida, no para asimilar aquél a ésta sino para disolver la vida en la omnipresencia ficticia del arte; ficción y realidad van interpenetrándose hasta convertir todo en una única superficie afantasmada. El estribillo de "Capricho en Aranjuez": "Raso amarillo a cambio de mi vida" (104) al tiempo que recuerda una renunciación semejante en Gimferrer -"Os doy mi vida a cambio de un pendiente de plata"-, habla claramente de este proceso de estetización de lo real, entendiendo dicho proceso no al modo de las poéticas finiseculares -el modernismo deudatario del simbolismo- donde la única realidad posible venía dada a través de la sublimación artística. En esta escritura del '70 donde dice "raso amarillo", "pendiente de plata" sólo leemos expresión material de la belleza, seducción frívola por la posesión del objeto bello, sensualidad y voluptuosidad perceptiva, aprehensión objetual -no mediatizada- de lo existente.

La práctica metapoética de Carnero extrema la tensión existente entre la teoría y la práctica literaria. A esta tensión viene a añadirse una segunda cuestión, la tensión entre la

realidad y la ficción. Críticos como Patricia Waugh definen precisamente lo metaliterario "como el nombre dado al discurso ficcional que sistemáticamente dirige la atención hacia su condición de artefacto a fin de cuestionar la relación entre ficción y realidad". ²² Un texto, entonces, que desenmascara y problematiza su carácter ficcional.

La ficción inherente al arte en general afecta, de este modo, al arte poético que surgirá en su dimensión de simulacro y de convención socialmente instituida: "Porque en cada milímetro/ de piel una memoria/ maquilla su ficción y en ella vive,/ repinta su cadáver, atesora la inercia/ de los fantasmas cotidianos,/ convierte los recuerdos/ en estampas piadosas, adecuadas/ para dar nacimiento/ a la ficción poética" (129). César Simón enfoca esta cuestión a partir de lo que él denomina el "nominalismo negativo" de Guillermo Carnero. ²³

La palabra entendida como cárcel del objeto es una de las ideas que hegemonizan el discurso poético de Carnero: "Las palabras nos envuelven en su manto de plomo, nos inmovilizan las manos con su cetro" (174). La palabra es la muerte de la cosa; el objeto nombrado se convierte en "un brillante simulacro" (173) y el artificio del lenguaje sólo ofrece "una ilusión de vida/ coloreada y presente como un Museo de Cera" (173). En la concepción metapoética de Guillermo Carnero, el lenguaje lejos de generar un orbe alternativo al real sólo es capaz de producir

ilusiones, reflejos y simulacros de realidad porque quien dice "imagen", "metáfora", "signo" dice ausencia del objeto. El poema deja de ser el lugar de las revelaciones trascendentes para pasar a revelar su propia inanidad. Frente a la constatación de que la literatura ha perdido su dirección trascendente y salvadora Angel Prieto de Paula afirma:

Al estar desprovista la poesía de misión redentora alguna, y al mostrar igualmente la incapacidad racionalista de explicar el centro de la realidad, su tarea ya no será de tipo cognoscitivo radical-epistemología global, interpretación del mundo- sino una mucho menos ambiciosa: conocimiento de los límites de la poesía, con el consiguiente ejercicio metapoético. ²⁴

El recurso metapoético -en el caso particular de la escritura de Carnero- lejos de reforzar la condición autónoma del texto, habla más bien, de una inevitable clausura del discurso sobre sí mismo, de una reflexión que deviene necesariamente tautológica y que al hacerlo, redefine críticamente sus propios mecanismos expresivos, poniendo en cuestión al mismo discurso y sus modos de comunicación. Este ejercicio metapoético rompe con la ideología estética de la modernidad, rompe con la idea que desde el Romanticismo se tiene de la función de la poesía. Para Heidegger "el nombrar en poesía llama las cosas a la palabra; la invocación acerca lo invocado". ²⁵ La metapoesía carneriana, sin embargo, denuncia lo utópico de esta recuperación enunciada por Heidegger; el poema escrito es el espacio de la borradora definitiva de todo

origen.

La construcción de El sueño de Escipión -segundo libro poético del autor- parece girar en torno a un interrogante central: ¿cómo transformar la experiencia en lenguaje? En varios poemas del libro el ejercicio de la memoria aparece como mecanismo activador de la creación poética, sin embargo, ese pasado recuperado en la palabra, lejos de captar la esencia de lo real y lejos también de revivir esa experiencia, se transforma en materia inerte disecada por el lenguaje: "Hay colores o músicas/ que llevan hacia noches en que el calor de un cuerpo era toda razón: motivo ahora/ de construcción poética" (140). La poesía es entendida como un producto artificialmente constituido; el poeta será el "constructor de frases" (141). Esta noción del poeta y del poema se vincula directamente con la idea del poeta como "alquimista" y de la poesía como alquimia.²⁶ Si la poesía es entendida como el arte de transmutar lo vivo en otra cosa, de convertir lo real en materia poética, el poema será el producto resultante de múltiples operaciones combinatorias. Se trataría, a la vez, de una concepción metonímica del arte poética, entendiendo a la "metonimia" en su sentido tradicional de "sustitución"; Carnero ha explicado a raíz del poema "Investigación de una doble metonimia" que "las metonimias son dos: una la sustitución de la vida real por la consideración de la misma; otra la sustitución de esa consideración por la experiencia literaria, que se vuelve así

una metalectura de la vida real". ²⁷

Dentro de esta misma línea interpretativa es posible leer el poema "Jardín Inglés". La figuración del poema como un "jardín" ²⁸ permite formular un sencillo sistema de equivalencias, la poesía es sólo un remedo de la vida así como el jardín lo es de la naturaleza en estado bruto: "Las estatuas sugieren/ un alma a este jardín, no su pasado mismo/ sino la vaga realidad que me complace ahora/ inventar en su honor, y la emoción poética/ más que de sabia precisión da fe/ de una cierta ignorancia convenida/ a modo de verdad". (129) Las reflexiones de Prieto de Paula acerca de las "ruinas", motivo literario recurrente dentro de la estética novísima, sirve también para nuestra lectura e interpretación del "jardín":

Hay en las ruinas una tensión dinámica entre naturaleza y arte, por cuanto son el punto de retorno de éste a aquella: la materia natural se hizo obra estética por el artificio humano; con el paso del tiempo se produce la reintegración del arte a la situación originaria... El siglo XVIII es época de descubrimientos arqueológicos que alentarán la formación de una sentimentalidad nueva coincidente con el primer romanticismo de finales de la centuria (...) el modernismo de algún novísimo utiliza mitos y resortes esteticistas para mostrar la inconsistencia de un universo de belleza que sistemáticamente se sitúa en el nivel de las experiencias de muerte, desaparición o vacío nihilista, cuya expresión poética descrea de su función reparadora de un hipotético mal cósmico. ²⁹

En su último poemario hasta la fecha, Divisibilidad Indefinida, cuyo título procede de un cuadro del pintor

surrealista Ives Tanguy, la preocupación metapoética -de signo claramente negativo- sigue ocupando un lugar preferencial en su escritura. ³⁰ Hay poemas retrospectivos en los que -a la manera del Rubén Darío de Cantos de Vida y Esperanza- el sujeto realiza un balance de su itinerario poético: "Hace muy pocos años yo decía/ palabras refulgentes como piedras preciosas" (13) para concluir con un gesto de declarado escepticismo: "quien hace oficio de nombrar el mundo/ forja al fin un fervor erosionado/ en la noche total definitiva" (15). En este mismo sentido en el soneto titulado "Segunda lección del páramo" el sujeto recuerda "esas cuantas palabras" brillantes y aromáticas que se pretendían redentoras -"como remedio de la nada"- que "después, con otros restos y despojos/ de voluntad y de conocimiento,/ parecen hechas brasas y cenizas" (17). A esta altura del recorrido crítico por la obra poética carneriana resulta casi innecesario cuestionar el tono esperanzado que el sujeto atribuye a un virtual estadio inicial de su poesía, optimismo que su misma práctica escrituraria desmiente verso a verso.

Cerremos este apartado con la exposición de una conclusión previsible, la de la esterilidad del poema. Invirtiendo el tema horaciano sobre la perduración del discurso como monumento que ha de resistir el paso del tiempo, el sujeto carneriano manifiesta al respecto un nihilismo sin concesiones: la no sobrevida del poeta a través de su obra. En uno de los sonetos finales de este

último poemario leemos: "Cuando mi mano se detenga helada/ un anaquel será mi sepultura./ Será delgada losa la cubierta/ y el tejuelo epitafio más piadoso/ y menor la esperanza de otra vida,/ y en el silencio la palabra muerta/ gozará del olvido y el reposo/ en figura y volumen confundida". (35)

4-Sobre una poética propia

La formulación de lo que podríamos denominar una poética carneriana parece conformarse a partir de dos ejes semánticos: la desmitificación del rol tradicional asignado al poeta y la desacralización del lenguaje poético.

En aquellos poemas de sujeto explícito que no recurren a procedimientos simbolizadores para ocultar la voz en primera persona llama la atención la elección de Orfeo, encarnación mitológica de la figura del poeta. Dicha elección responde a la voluntad de postular una concepción del poeta -deudataria de las tesis platónicas- según la cual éste emerge como un fabulador de segundo grado: "Nunca cupo virtud al traficante/ que traslada sus males al espejo/ admira la pureza de esos seres segundos/ y su diversidad taxonomiza" (137) cuyo oficio consiste en paralizar y clasificar a través del discurso poético la dinámica variedad de lo real.

Por otra parte, el autor ha indicado que el tema central del libro El sueño de Escipión era "el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor, que utiliza la cochambre de su propia experiencia para convertirla en poemas estéticamente bellos" ³¹ Y ese es precisamente el tema del poema "Erótica del marabú" donde se utiliza al marabú, pájaro que se alimenta de cadáveres y al mismo tiempo lleva en su cuerpo la pluma más preciada en alta costura. El hablante establece una analogía entre el poeta-vate y el "pájaro sagrado" que de lo más sórdido pretende extraer belleza: "busca marsupio/ en la tragedia,/ degusta la carroña" (136). La figuración simbólica apunta a reconstruir la figura del poeta que se engalana con sus ornatos poéticos "pliega las alas VED el valioso plumón" y aspira a hablar para la posteridad: "su plumonpoemas,/ el valioso plumón para el aposteriori/ y exhibiciones-de-las-damas". ³²

Así como el estribillo "la sordidez es nuestro pan" nos alertaba de la impureza propia de un lenguaje con pretensión significante, ahora se denuncia de igual modo el origen impuro del poema, la vileza constitutiva de "lo real": "El origen de la creación es miserable...Me concedes el barro/ en que reside el don de la palabra" (199). La tarea del poeta en la concepción carneriana es una tarea tantálica por apresar "lo real": "Y hasta inventas/ para asirlas extremos/ de precisa dicción, es tu literatura no menos conocida, perseguidor de sombras,/ retórico

brillante/ en tu recinto oscuro" (147).

El segundo eje, la desmitificación del lenguaje poético, se yuxtapone al primero para trazar los límites entre los cuales discurre el pensamiento metapoético carneriano. El lenguaje convencionalmente considerado como "poético" ha revelado su total inanidad, su absoluta incapacidad para expresar "lo real" (el mundo de los sentimientos, el mundo de la experiencia). De aquí que no sorprenda demasiado el giro que toma su escritura a partir de El sueño de Escipión y que se profundizará en Variaciones y Figuras.

Los poemas que constituyen estos textos incursionan en registros lingüísticos deliberadamente alejados del consensuado como "poético"; la apuesta del sujeto textual se orienta hacia el discurso científico -"el repertorio mágico/ de la nomenclatura y las categorías" (135). Del amplio repertorio de textos ilustrativos de lo que venimos señalando, sin dudas el más representativo es el que sirve de prólogo poético-programático a Variaciones y Figuras sobre un tema de La Bruyère: nos referimos al poema introductorio, "Discurso del método".

En este poema, el verso duplica la extensión respecto de poemarios anteriores, apoyatura formal de la elección discursiva del texto expuesta en el epígrafe de Dryden: "and this unpolish'd rugged verse I chose/ as fittest for discourse, and neare st prose" (157). La frialdad de la enunciación, la total ausencia de sentimentalismo emerge de una voz -como indica el título-

cartesiana y analítica. El buscado prosaísmo -la imitación de las modalidades del discurso técnico o filosófico sin rastros del lenguaje convencionalmente denominado "poético"- contrasta con la definición que se da en el primer verso: "En este poema se evitará...", la afirmación de que, a pesar de estar frente a un texto que roza con el antipoema, se trata, de todos modos, de poesía. El indicador metatextual de género -el deíctico "este" redirecciona la lectura hacia la materialidad del poema que estamos leyendo- establece aquí un evidente contraste entre el afirmado carácter poético del texto y su aparente perfil de prosa científica. La función de dicho indicador no es orientar la lectura del poema como tal sino que pone de manifiesto su carácter complejo y propone a la ironía -ironía sin humor- como clave de lectura. No de otro modo podemos acceder a la adjetivación poemática: "teniendo en cuenta/ las acreditadas nociones de 'irracionalidad' y 'espontaneidad'/ consideradas propias de esta profesión". El adjetivo nos reenvía a los imaginarios que rodean al quehacer poético, más específicamente al ideario romántico de la libertad creadora que rechaza toda intermediación racionalista. Sin embargo, es posible advertir un segundo guiño irónico implícito en la concepción del poeta como un "profesional de las letras", desbaratándose así todo el andamiaje construido en los versos previos. Este constante juego entre un estilo que se pretende serio pero que se socava a sí mismo a través de la ironía

nos alerta -en tanto lectores- acerca de la clave de decodificación del poema.

Paralelamente el texto va diseñando la figura del lector potencial de estos versos: "quien pueda leerlos en su verdadero sentido/ tendrá igualmente presente su contexto". Se dibuja así el perfil de un lector competente, especializado. El mismo Carnero ha hablado de sí y de sus compañeros de generación como poetas del "Mester de Clerecía", esto es como miembros de una tradición de sabios artífices del verso. Respecto de las escrituras "novísimas" el autor declara: "Estos procedimientos reducen el campo de posibles lectores; esto exige del lector la posesión de un repertorio cultural semejante al del autor o bien, un esfuerzo de documentación previa a la lectura." [14 Jover, Op. cit. p. 150.] Esta pose erudita y culturalista, sin embargo, es defraudada por el mismo sujeto al dar como producto un encadenamiento poemático que burla las expectativas de ese lector "competente" que cada uno de estos textos construye. El lector alertado no se asombrará ante la inclusión de incisos ensayísticos: "si se los usa será/ a) sujetándose a hacerlo de manera asistemática...", donde la ironía se cifra en el juego conceptual.

"Discurso del Método" pone en tela de juicio la supuesta "poeticidad" del poema y lo hace no sólo por lo que venimos señalando, sino también por la asimilación que el sujeto textual realiza entre lenguaje científico y lenguaje poético: "de este modo/ se evitará la acusación de cientifismo y otras parecidas/ y

no resultará el texto mermado en su potencialidad poética/ -aunque toda terminología especializada adquiere, por su sentido/ arcano/ y supuestamente preciso, un gran valor poético". La propuesta estética carneriana se define en este manifiesto poético como el punto de intersección entre "el plano de la expresión y el plano del contenido"; entre la "univocidad de significado,/ que funde ambos planos en uno y la completa incertidumbre/ que produce un mensaje caótico"; articulación en fin entre poesía de mensaje social-realista y discurso surrealista reservándose para sí un sitio equidistante de ambas. ³³

Las dos estéticas mencionadas -poesía social y surrealismo- son evaluadas peyorativamente por el sujeto poético que las califica de "vicios" al tiempo que posiciona su propio quehacer estético entre el juego y el compromiso; para Carnero el poema es "un mensaje polisémico finito". ³⁴ El emblema tradicional de la poesía concebida como mujer le sirve a su vez para asimilar a aquella con la experiencia lúdica. Así en el poema "Las ruinas de Disneylandia", la idea del juego (Disneylandia) emerge como la contraparte del juego lingüístico de las vanguardias poéticas: "Muchachita taimada (tan sin malicia) entonces,/ propensa sólo a nuestros juegos lúgubres" (148). La ideología que subyace al poema alude a un proceso de naturaleza degradatoria: de la alta poesía, inefable absoluto, pasamos al sojuzgamiento caprichoso, el de los juegos infinitos del lenguaje; la "Poesía" sometida a la deshonra

del experimentalismo vanguardista: "¿Quién te reprocharía tu sumisión, no honrosa/ a fin de cuentas, al glamour/ del boyante cadáver exquisito?". El verso reitera obsesivamente el sinsentido de la estética dadaísta: "Was ist dada? Was ist dada? Was ist dada?", interrogante que se continúa en la indagación insomne de las posibilidades del lenguaje: "Así pasamos muchas noches/ caminando sin rumbo/ por la arista sin fin de las palabras". 35

A la luz de todo lo visto hasta aquí, resulta evidente que la práctica metaliteraria no sólo disuelve los límites entre la literatura y la reflexión sobre la literatura sino que además expone una profunda revisión del código literario mismo y, al quebrar las expectativas genéricas del lector, presupone el surgimiento de nuevas estrategias de decodificación. El discurso autorreferencial al volver críticamente sobre los propios modos de construcción del texto, alerta acerca del carácter de artificio de dicho texto. Contrariamente a las pretensiones de la poesía de corte simbolista-modernista, cuando el texto quería ser una emergencia "ex nihilo" de la sola subjetividad del emisor, estas escrituras subrayan la dimensión de constructo del texto literario al exhibir deliberadamente los mecanismos de producción de sentido de un texto, poniendo el énfasis en el proceso de significación más que en el producto final.

Como bien señala Leopoldo Sánchez Torre "la primera paradoja del discurso metapoético es que su forma no poética oculta, enmascara, desvanece su condición de discurso poético", sin

embargo, aclara: "ese enmascaramiento no anula el carácter poético del metapoema".³⁶ No acordamos, sin embargo, con la interpretación central que el autor realiza de la práctica metapoética "novísima", reduciendo la reflexión sobre la insuficiencia del lenguaje al "viejo tópico de lo indecible y de la cortedad del decir de Dante". En el ámbito de la crítica hispánica, la de Amparo Amorós Moltó ha sido una de las pocas voces que se han aproximado al verdadero alcance de esta práctica metapoética. Amorós ha interpretado a la tarea poética como una experiencia real de los límites del lenguaje.³⁷ La postura de Amorós se halla en clara línea de continuidad con las tesis de Mattei Calinescu quien en su obra Five Faces of Modernity se pregunta: "Sentada la radical duda epistemológica de nuestros días y el modo en que esta duda afecta al estatus de "representación", puede la literatura ser otra cosa que autorreferencial? Puede decirse que la literatura es "representación de la realidad" cuando la realidad misma está siendo permanentemente acechada por la ficción?".³⁸

Retomando el hilo argumental con que iniciábamos este capítulo, podemos afirmar que la escritura carneriana a través de la redundancia sémica, articula una reflexión sistemática sobre el lenguaje poético, sus límites, sus alcances. Reflexión que nos permite contestar a nuestra primera hipótesis: la rección

semántica que implica esta vuelta obsesiva del discurso sobre sí mismo nos lleva a pensar en el surgimiento de una propuesta poética según la cual, la supuesta "autonomía" del texto respecto de la praxis social-vital deja de revestir el perfil trascendente de las poéticas "modernas" -su gesto utópico sustentado en el poder demiúrgico de la palabra- para emerger paradójicamente como un claro programa desmitificador de dicho lenguaje y hasta de la funcionalidad de la poesía misma. Se trata de un arte cuya materia lingüística ha perdido su capacidad simbólica para presentarse en su ambigua condición de signo precario, insuficiente y arbitrario incapaz de referir la realidad; como a firma el mismo Carnero en el poema que cierra la compilación de su obra:

Desde el balcón
veo romper las olas una a una,
con mansedumbre, sin pavor.
Sin violencia ni gloria se acercan a morir
las líneas sucesivas que forman el poema.
Brillante arquitectura que es fácil levantar
igual que las volutas, los pináculos,
las columnatas y las logias
en las que se sepulta una clase acabada
ostentando sus nobles materiales
tras un viaje en el vacío.

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

(208)

NOTAS:

¹ Hayden White, El contenido de la forma. Barcelona, Paidós, 1987.

² De 1967 es su primer poemario, Dibujo de la muerte, publicado en Málaga por la Librería Anticuaria El Guadalhorce. En 1979 editorial Hiperión lo reedita en una versión ampliada bajo el título Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977. Este libro fue vastamente reseñado en diarios y revistas de poesía con siderado uno de los libros emblemáticos de su generación. Dibujo de la muerte sirvió a la crítica para establecer las notas más relevantes de esta nueva poesía de los '70: "esteticismo" (Jiménez Martos, Estafeta Literaria, 18/11/67), "decadentismo" (Lorenzo Gomis, La Vanguardia, 6/7/67), "culturalismo" (Rafael Morales, Arriba, 3/9/67), en síntesis, una estética alejada voluntariamente de la realidad (Joaquín Marco, Destino, 9/6/67) decidida a llenar esa ausencia de realidad con el artificio y la impostura (entrevista a Guillermo Carnero, Anué Cultural, 15, marzo de 1972). Como señala Ignacio Javier López todas las noticias tanto anónimas como firmadas que surgieron en torno al libro coincidían en subrayar "el carácter renovador del mismo, ejemplo de un arte culto y minoritario, caracterizado por un decadentismo que manifestaba una osadía mayor que la de las acostumbradas actitudes sociales del momento". Guillermo Carnero, Dibujo de la muerte. Obra poética. Edición de Ignacio Javier López, Madrid, Cátedra, 1998, p. 14.

³ Señalemos que la cita de Edmund Burke pertenece a una obra ensayística titulada A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful publicada en 1757, mientras que la de Lawrence Durrell corresponde a la novela Nunquam aparecida en el año 1970.

⁴ Dice Carnero: "ni hay en mis venas gotas de sangre jacobina, ni espero hablar a Dios un día, y a decir verdad no me importa gran cosa de qué modo dejar mi verso, aunque tengo bien claro que no será como deja el capitán la espada; de modo que puedo a cusarme de no amar sino muy vagamente una porción de cosas que encantan a la gente, y de ahí que me sorprenda esta edición. A falta de lo cual recibí la flecha que me asignó Jakobson; con orgullo lo

digo". Los versos aquí parodiados pertenecen al poema inaugural de Campos de Castilla, titulado "Retrato"; en él leemos: "mas recibí la flecha que me asignó Cupido,/ y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario./ Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,/ pero mi verso brota de manantial sereno/ [...] ¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera/mi verso, como deja el capitán su espada:/ famosa por la mano viril que la blandiera, no por el docto oficio del forjador preciada./ Converso con el hombre que siempre va conmigo/ -quien habla solo espera hablar a Dios un día-". Antonio Machado, Poesías Completas. Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p.136. También se titula "Retrato" el poema de Manuel Machado que encabeza el libro titulado El mal poema al que corresponde el verso: "Me acuso de no amar sino muy vagamente/ una porción de cosas que encantan a la gente". Manuel Machado, Poesías Completas. Sevilla, Renacimiento, 1993, p. 113. Para profundizar sobre la valoración diferenciada de los hermanos Machado en el contexto de la llamada poesía "social" remitirse al capítulo sobre José Hierro del presente trabajo.

⁵ En Cambridge, Inglaterra, escribe el que sería su segundo libro, El sueño de Escipión que aparece publicado en Madrid por la Editorial Visor en 1971, un año después de la Antología de Castellet. El libro desconcertó a quienes esperaban un cierto renacer simbolista a partir de Dibujo de la muerte puesto que el giro metapoético de su escritura marca una identidad independiente de los presupuestos establecidos en Nueve Novísimos. El libro fue reeditado por Hiperión en 1979 bajo el título Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977.

⁶ Resulta significativo, en este sentido, el relato que el autor hace acerca del motivo central de El sueño de Escipión: "porque da la casualidad de que se trata de un libro de temática amorosa (...) Creo que tanto la imposibilidad generacional de escribir un libro de amor tradicionalmente entendido, como mi propio sentido de la ética me llevaron a escribir El sueño de Escipión tal como salió, de lo que yo fui el primero en sorprenderme". José Luis Jover, "Nueve preguntas a Guillermo Carnero", Nueva Estafeta, Madrid, Nº:9-10, agosto-septiembre, 1979, p. 151.

⁷ La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Guillermo Carnero, Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977. Estudio Preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979.

⁸ Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyere fue originalmente publicado por la editorial Visor en 1974 y cinco años después fue reeditado por Hiperión bajo el título Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977. En los poemas aquí recogidos se intensifica la preocupación metalingüística iniciada en El sueño de Escipión.

⁹ Margaret Persin, "Metapoetry", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos vol. VII, Nº: 2, Invierno 1983, p.297. También García Berrio establece una conexión entre la última poesía de Jaime Siles, los primeros textos de Carnero y el estructuralismo lingüístico en García Berrio, Antonio, "El imaginario cultural en la estética de los Novísimos", Insula Nº: 508, p. 13-15. Asimismo Pilar Palomo advierte sobre la "crítica semiológica" presente en Dibujo de la Muerte de Guillermo Carnero. Cfr. María del Pilar Palomo, La poesía española en el siglo XX (desde 1939), Madrid, Taurus, 1988, p. 161.

¹⁰ El ensayo de George Berkeley, An Essay Towards a New Theory of Vision compuesto en el año 1709 constituye la obra clave del pensamiento idealista; en ella el obispo y filósofo irlandés formuló los hechos de la física y en concreto de la óptica y de los fenómenos de la visión como si fueran hechos del lenguaje. La doctrina berkeleyana ha sido frecuentemente resumida en su frase "esse est percipi vel percipere" ("existir consiste en percibir o ser percibido").

¹¹ Baste como ejemplo esta declaración de Antonina Paba en su estudio sobre la obra carneriana: "Da un rilievo statistico operato su alcuni campioni delle varie raccolte riguardante la frequenza con cui ricorrono le categorie fondamentali del discorso -verbi, sostantivi ed attributi- scaturisce la conferma del carattere prevalentemente visivo di queste composizioni". Antonina Paba, "Guillermo Carnero, Ensayo de una teoría de la visión", Rassegna Iberistica, 1981, p. 58.

¹² Juan Antonio Icardo afirma que el término "sordidez" como origen de ambos discursos -carne y poema-, nos remite a la idea central de la poesía de Guillermo Carnero: "la vida se sostiene sobre la muerte, la inmortalidad es patrimonio firme de lo muerto" y acerca de este poema señala que "comporta una doble decepción:

la de su origen (sordidez) y la de su final, al comprender que la asunción de todo el proceso no ha logrado disipar la opacidad y que vivimos 'envueltos en palabras como velos'. Juan Antonio Icardo, "Guillermo Carnero, del trobar ric al trobar clus", Insula 341 (abril, 1975), 3.

¹³ Así comienza el poema de Jorge Luis Borges titulado "El Golem" (El Otro, el mismo) "Si (como el griego afirma en el Cratilo)/ el nombre es arquetipo de la cosa,/ en las letras de rosa está la rosa/y todo el Nilo en la palabra Nilo"; Jorge Luis Borges, Obras Completas, Bs.As., Emecé, 1974, p.885.

¹⁴ Esta modalidad discursiva se extremará en el poemario titulado El azar objetivo. El mismo fue publicado en Madrid por la editorial Trece de Nieve en el año 1975 y reeditado cinco años después por Hiperión bajo el título Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977.

¹⁵ José Luis Jover, "Nueve preguntas a Guillermo Carnero (En torno a Ensayo de una teoría de la visión)", Nueva Estafeta, 9-10, agosto-septiembre 1979, p. 150.

¹⁶ Carnero afirma asimismo que "La literatura es resultado de las condiciones históricas en que viven los hombres que hacen la literatura (...) en mi opinión no habría que preguntarse de dónde podría venir la metapoesía sino qué circunstancia histórica la produce." Cfr. Jover, Op. cit. p. 151.

¹⁷ Laura Scarano, "La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad", Anales de la literatura española contemporánea, Nº:16, 1991, Boulder, Colorado, p.324.

¹⁸ En 1989 la editorial Hiperión publica la plaquette de tres poemas titulada Música para fuegos de artificio. Dos de estos poemas serán integrados en su última entrega poética, Divisibilidad Indefinida (1979-1989) publicada en 1990 por la Editorial Renacimiento de la ciudad de Sevilla. En este poemario

final vuelve a ser notable la influencia de la poesía del barroco español; en él se mantienen las premisas centrales de la estética de los '70 a pesar de que la poesía escrita por autores más jóvenes ^{es} (los nacidos a finales de los '50 y principios de los '60) marcha en una dirección totalmente contraria a la exhibida por esta estética: vitalismo, desnudez, prosaísmo.

¹⁹ Guillermo Carnero, "La estética Novísima" en Boletín Informativo de la Fundación Juan March N^o: 151, septiembre de 1985, p. 46. Cfr. asimismo Guillermo Carnero, "Culturalismo y poesía Novísima. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles' de Arde el mar (1966), en Biruté Ciplijauskaitė, Novísimos, Postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España, Madrid, 1990, p.11-12. En este mismo trabajo, Carnero señalaba: "El horizonte de expectativas del lector español de poesía hacia 1970 constaba de dos elementos fundamentales: 1) El uso directo del "yo" confesional y confidencial que parte del concepto de lenguaje como medio no problemático de comunicación para la transmisión de mensajes y 2) Un concepto de "texto" como vehículo para la transmisión de mensajes críticos sobre el entorno sociopolítico", p. 16. Estas ideas -la de un lenguaje no problemático y transparente y un referente identificable de modo automático, contemporáneo y cotidiano son las que, efectivamente, entran en crisis en la escritura de los Novísimos, si bien como hemos visto en capítulos previos el grado de problematización de dicho "lenguaje referencial" comienza a ser cuestionado en los mejores representantes de la poesía del '40 al '60.

²⁰ Carlos Bousoño Prólogo a Ensayo de una teoría de la Visión, p. 36.

²¹ Los poemas motivados en obras artísticas son numerosísimos. El rastreo de estas fuentes a menudo no explicitadas en los textos presupone un auténtico trabajo de "reconstrucción arqueológica", tarea que el propio autor no ignora. Cfr. las declaraciones de Carnero respecto de las desventajas que presentan los poemas de corte culturalista y el grado de erudición exigido por cada texto. (Guillermo Carnero, "Culturalismo y poesía Novísima. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles' de Arde el mar (1966), en Biruté Ciplijauskaitė, Novísimos, Postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España, Madrid, 1990, p.16.) Citemos sólo algunos: la tumba del príncipe Don Juan, primogénito de los Reyes Católicos, obra de Domenico Fancelli en el Convento de Santo Tomás, una de las

primeras muestras artísticas del Renacimiento español en el poema titulado "Avila"; el Monasterio de las Huelgas Reales en "Amanecer en Burgos", la alusión a los carros de la muerte cervantinos en el poema "Castilla"; la Venecia de Thomas Mann en "Muerte en Venecia"; la Torre Farnesio de Stendhal en "Panorama desde la Tour Farnese"; la referencia a El amante de Lady Chatterly de D. H. Lawrence en "primer día de verano en Wragby Hall"; las presencias reiteradas de Oscar Wilde, Brummel y Paul Scarron; el motivo pictórico de Watteau en "Les charmes de la vie", "Embarco para Cytarea" y "Watteau en Nogent sur Marne"; los cuadros cubistas de Giorgio de Chirico en "Plaza de Italia"; la obra de Giorgione en "Tempestad"; los múltiples cuadros del Camposanto en "Pisa"; la música de Alejandro Scarlatti en "Concertato"...

²² Patricia Waugh, Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction, New York, Routledge, 1988. La traducción es mía.

²³ En su estudio, César Simón aborda el problema del lenguaje en la poética carneriana y lo asocia directamente con las posturas filosóficas sustentadas desde el nominalismo, "las palabras no son otra cosa que flatus vocis", afirma el autor. Las conclusiones de su artículo señalan, sin embargo, el triunfo del lenguaje, un triunfo que se instaura "sobre su fracaso". César Simón, "Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero", Papeles de Son Armadans, Tomo LXXXIII, Nº: CCXLIX, diciembre, 1976, p. 253.

²⁴ Angel Prieto de Paula, La Lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX. Universidad de Alicante, 1991. p. 221. En este mismo sentido, el de la concepción barroca del poeta como arquitecto poético, arquitecto de la palabra, operan las observaciones de Antonio Gracia: "Carnero construye catedrales verbales vacías, máscaras sin rostro ni carne, largos significantes poemáticos donde el referente parece estar definitivamente elíptico o ha desaparecido como materia de memoria reconquistable." Antonio Gracia, "Guillermo Carnero: más allá del poema", Insula 451 (junio de 1984), p. 22. Más allá de sus visibles diferencias, resulta inevitable la vinculación de esta problemática carneriana con la estética del simulacro de José Hierro en su Libro de las Alucinaciones.

²⁵ Martín Hiedegger, *De camino al habla*, Barcelona, Odos, 1987, p. 22.

²⁶ El epígrafe del poema "El sueño de Escipión": "Le plus triste des alchimistes" procede del soneto "Alquimia del dolor" de Las flores del mal baudelarianas. Charles Baudelaire, Las flores del mal. Bs.As., Losada, 1976, p. 127. Podemos leer dentro de esta misma línea interpretativa -poemas que encierran la misma matriz de sustitución implícita en el proceso metonímico- a los poemas: "Cenicienta" (149) y "Oda a Algernon Charles Swimburne" (150). En ellos se verifica idéntica transformación de la crasa realidad en materia poetizable.

²⁷ J. González Muela, "Dos poemas de Guillermo Carnero" en W. F. King (ed.), Poemas y ensayos para un homenaje, Madrid, Tecnos, 1976, p. 87, citado por Ignacio Javier López, "Metapoesía en Guillermo Carnero", Zarza Rosa, octubre-noviembre, 1985, p. 43.

²⁸ Laura Scarano señala que "la adjetivación 'inglés' introduce en el paradigma del símbolo tradicional la faceta de libertad y desorden, frente a su opuesto el 'francés', simétrico y artificial." Laura Scarano, "La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad", Anales de la literatura española contemporánea, Nº:16, 1991, Boulder, Colorado, p.323.

²⁹ Angel L. Prieto de Paula, La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX. Universidad de Alicante, 1991. p. 261.

³⁰ Resultan incomprensibles las observaciones de Pedro de la Peña en su reseña del libro: "La creación textual del poeta no se esfuerza, en esta ocasión, en mostrarnos las bambalinas del lenguaje literario...Evita, por decirlo de algún modo, esa triste enfermedad llamada metapoesía para dejarnos clara la conciencia de que, cuando la representación es buena, no necesitamos saber las distancias entre vida y teatro." Pedro J. de la Peña, "El regreso de Guillermo Carnero", Contemporáneos, 9, 1991, p. 38.

³¹ Jóver, Op. Cit. p. 151.

³² Clara Arranz advierte en este poema el intento del sujeto "por crear -ante la insuficiencia del lenguaje- en un acto deísta sus propios signos: plumón-poema". Clara Arranz Nicolas, "Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero ", Cuadernos para la Investigación de Literatura Hispanoamericana N^o:8, Madrid, 1987, p.138.

³³ Los ensayos escritos por el autor sobre la literatura y el arte del siglo XX -muchos de ellos dedicados a los movimientos de vanguardia: surrealismo, futurismo, dadaísmo así como a la poesía social de la posguerra española- resultan muy esclarecedor es respecto de estas dos modalidades poéticas. Asimismo en estos ensayos se da razón del título de uno de sus poemarios, El azar objetivo, título que supone precisamente una parodia a los principios estéticos de los surrealistas: si bien dicho título es una acuñación terminológica del surrealismo la hipertrofia del lenguaje frío del libro se vuelve una ironización de dicha estética. Cfr. Guillermo Carnero, Las armas abisinias. Barcelona, Anthropos, 1989.

³⁴ José Batlló, "Poética" en Poetas españoles postcontemporáneos. Barcelona, El Bardo, 1974, p. 305.

³⁵ En declaraciones reciente del autor, éste se manifestaba acerca de las limitaciones de la estética surrealista: "La incomunicación -la falta de significación para el lector, y entiendo "significación" no como trasvase tal cual de contenidos mentales , automáticamente descifrables por el lector, sino como capacidad de modificación de la emoción y el pensamiento del lector- no se evita reduciendo la materia poética al ámbito de la experiencia. En él puede haberla si el poeta recurre a contenidos mentales tan personales e individuales que se vuelven privativos, y ese fue, a mi modo de ver, el principal escollo de la práctica surrealista. Pienso en libros como L'Amour fou de Breton, a pesar de no ser su tema el más visceral y primario de los sentimientos humanos, o en muchos cuadros de Dalí, cuyo referente biográfico ha de ser facilitado por el propio autor para que tengan sentido.(...) En último extremo, yo diría que el segundo [ámbito] -el que podría ser llamado cultural-ofrece menos riesgo, pues sus referentes son

objetivos, están al alcance de cualquiera en el acervo cultural siempre disponible. Creo que el imaginario cultural es más accesible y menos equívoco -para quien pueda asentir a su función literaria- que los secretos del inconsciente individual. Y creo también que es más fácil que dé con sus huesos en la insignificación quien, al pretender huir del lenguaje automatizado -lo cual es requisito imprescindible de la literariedad- confíe en el automatismo irracional, que quien se plantee dar cuenta de sí mismo sin caer en el grado primario, ingenuo y confesional del yo, es decir, objetivándose en correlatos culturales." Entrevista realizada por Marta Beatriz Ferrari a Guillermo Carnero en mayo de 1998. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas Nro: 11. En prensa.

³⁶ Leopoldo Sánchez Torre, La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993.

³⁷ La autora sintetiza en un párrafo elocuente los alcances de esta "retórica del silencio": "Silencio, vacío, muro, espacio desierto, página en blanco. Todo parece confluir hacia una tendencia que cuestiona la capacidad expresiva del lenguaje, que adopta una postura más modesta, menos enfática ante la efectividad del decir y -acorde con el nihilismo y el desencanto de su momento histórico-vuelve los ojos al callar, al insinuar, al aludir/eludir, a la desnudez, la concentración y la síntesis como síntomas más lúcidos de la insuficiencia expresiva de las palabras- tópico de tan larga y antigua tradición nuevamente abordado de modo insistente y explícito, en la teoría y en la praxis, plenamente asumido e investigado a través de un pensamiento poético que en él se fundamenta". Amparo Amorós Moltó, "La retórica del silencio", Cuadernos del Norte, Año III, Nº: 16, noviembre-diciembre 1982, p. 21.

³⁸ Matei Calinescu Cinco Caras de la Modernidad, Tecnos, 1991, p. 289.

Conclusiones

Conclusiones

Hemos abierto este trabajo intentando establecer un punto de partida para repensar la problemática "meta"; en este intento hemos recorrido los campos de la lógica, de la lingüística y de la semiótica. Nos hemos detenido en aquellos que consideramos factores de incidencia para el surgimiento del fenómeno autorreferencial y como hemos podido observar aquí se abre un abanico de posibles respuestas que van desde lo socio-cultural (la dimensión histórica en la poesía de José Hierro), hasta el replanteo de las capacidades del lenguaje en los novísimos, pasando por la reescritura deconstructiva de Angel González. Hemos elaborado un estado de la cuestión tan exhaustivo como nos fue posible. Para responder a la pregunta qué está implícito en el gesto autorreferencial? nos situamos en la perspectiva del receptor y en la inmediata necesidad de configurar nuevas estrategias de decodificación. Derivar la literatura metaficcional de la crisis del realismo crítico-social supone al mismo tiempo poner en cuestión y marginar todo programa de escritura vinculado con un cierto sentido de lo temporal o de lo histórico. Este recorte resulta más fácilmente identificable en el segmento final de la serie con la que hemos venido trabajando. Esta "pesadilla estética" como la califica Vázquez Montalbán, va

a afectar sobre todo al lector. ¹

Entrando en los años '80 advertimos que se establece una discusión entre la llamada "poesía del silencio" (José Angel Valente, Juan Carlos Suñén) y la "poesía de la experiencia", heredera de la estética de Jaime Gil de Biedma, cuyos principales exponentes son Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, entre otros. Con ellos se pone nuevamente en el centro de la discusión la cuestión de la "verosimilitud" no ya entendida al estilo del realismo social del '40 sino como construcción de una serie de condiciones o artificios estéticos a partir de los cuales el lector pueda encontrar "su verdad". Luis García Montero ha manifestado que el poema debe ser un decir para que la verdad se produzca, asumiendo el poeta una conciencia de los artificios estéticos tradicionales de la lírica. Por su parte, Gil de Biedma resumía las ideas de Robert Langbaum -de quien procede la denominación "poesía de la experiencia"- del siguiente modo:

El poema es, antes que nada, algo dicho por alguien en una determinada situación y en un cierto momento. Quién lo dice, a quién, dónde, cuándo y por qué son ahora algo más que simples precisiones añadidas para dar a la representación literaria un viso de realidad: son los factores determinantes del poema, en su fondo y forma.

²

En este camino pusimos especial énfasis en una cuestión que estimamos central, la cuestión de la ficcionalidad de los textos poéticos. Henry James, en un artículo de 1884, "El Arte de la

Ficción", llamaba la atención sobre el derecho del novelista a "traicionar" las convenciones formales de la narrativa. Este ensayo indica el giro que a fines del siglo XIX se estaba produciendo en el género: este volverse del texto sobre sí mismo que supondrá un punto de inflexión. En nuestra introducción planteábamos la cuestión de la posibilidad de trasladar el concepto "meta" de la narrativa a la poética, creemos que a través del desarrollo de los sucesivos capítulos hemos ido demostrando que dicho intento es posible y, en ciertos aspectos, altamente productivo. Así como resulta factible marcar un punto de inflexión en el cual la narrativa tradicional destinada a ser "mímesis" de lo real -"historia"- deja de perseguir ese fin para volver la mirada sobre sí misma ("el hábito de traicionarse", según Henry James), de alertar sobre su condición de relato ficticio, del mismo modo, al hablar de poéticas podemos advertir un pasaje de similares características, pasaje que se verifica con posterioridad al que ocurre en narrativa. La poesía tradicional, convencionalmente transmisora de la "subjetividad" del enunciador se asume a sí misma como ficción. El ingreso del concepto de ficción al discurso narrativo y, sobre todo, al poético supone una transformación de las exigencias genéricas: el surgimiento de una nueva escritura que muchas veces se traduce en reescritura cuando el referente deja de ser lo real narrativo o el mundo subjetivo para convertirse en el orbe literario y el

quehacer estético. De este modo el poema -como hemos podido comprobar a lo largo de los capítulos precedentes- llega a cumplir una función de índole teórica y hasta filosófica.

En el capítulo dedicado a José Hierro hemos recorrido tres momentos de su reflexión metapoética: uno inicial en el que la imagen del sujeto/poeta se asimila, por una parte, a la del "vates" de la tradición clásica latina, y, por otra, se emparenta con el diseño del "yo" que presidía la enunciación romántica en un intento común por celebrar en la palabra entendida como "canto", el milagro de lo existente. Un segundo momento, en el cual el sujeto/testigo de la circunstancia histórica en la que se inscribe, apuesta por la función social de su poesía. Finalmente su escritura nos enfrenta a la figura de un sujeto/escritor acosado por los inútiles fantasmas de un pasado irreversible, sujeto que descrea tanto del poder de conjuro de su palabra como de su poder de acción y califica a su poesía como un frustrado simulacro de la vida. Sin embargo, en cada uno de estos momentos advertimos cómo este sujeto se debate conflictivamente entre arrebatos de optimismo y desesperanza, dinámico contraste de luces y sombras que define la tensión que dominará el corpus poético completo del autor. Esta tensión agónica entre esperanza y desesperanza -la búsqueda de la verdad tras el engaño, de lo auténtico tras lo aparente, el rescate de la vida siempre

acechada por la muerte, del momento presente amenazado por los dolidos recuerdos, el intento de la palabra frente al silencio-imprime un ritmo a su escritura que podríamos definir en palabras de Rubén Darío como un constante "titubeo de aliento y agonía". Una escritura autoconsciente en permanente conflicto dialéctico consigo misma.

El recorrido minucioso por el corpus poético del autor nos habilitaría, en principio, a advertir un grado significativo de adhesión inicial de esta poética a los postulados de la estética moderna -romanticismo/simbolismo. Adhesión que se manifestaría en los presupuestos ideológicos que sustentan su teoría del arte y del sujeto artista: la incipiente identificación del poeta como vate y demiurgo, el "canto" poético -recordemos que la lexía "poesía" es de tardía incorporación en su escritura- concebido como celebración -revelación y refundación- de lo existente en la palabra, el carácter inaprehensible y huidizo de la Belleza. Pero también su posterior concepción del artista como el "endemoniado" y del arte liberador capaz de exorcizar los demonios personales así como la reformulación de la empatía romántica entre el hombre y el cosmos. Si bien todo esto que acabamos de señalar parece remitir directamente al proyecto estético de la modernidad no es menos cierto que tales presupuestos son permanentemente contraformulados por la propia práctica metapoética del autor.

Vimos cómo en una segunda instancia la palabra poética

atendía a la recuperación de la verdad histórica e intentaba dar testimonio de ella a partir de un lenguaje deliberadamente sencillo; el poema se convertía, al modo de una crónica, en espacio de denuncia y se definía así la orientación claramente social de su escritura. La configuración de un "sujeto autobiográfico", la tematización del correlato histórico y la exclusión de ciertas lexías hipercodificadas como "poéticas" acaban por articular una escritura de la resistencia: la opción de no hablar el idioma oficial. ³

En capítulos anteriores señalábamos que las concepciones poéticas de los escritores agrupados bajo el rótulo de "sociales" diferían entre sí de manera significativa, si bien parecía posible establecer como constantes un tono realista, una voluntad de denuncia, un cierto "descuido" en la expresión que condujo, en muchos casos, al empleo de un lenguaje directo, cuasi prosaico. Como señala Francisco Umbral acerca de la norma dominante en la época: "Se habían proscrito las palabras bellas y selectas. Había que escribir con las palabras de la calle, desde el entresuelo o los sótanos del idioma. Estaba mal visto escribir bien". ⁴ Sin embargo, -como advierte el mismo Umbral-en el caso de Hierro este hablar llano "se redime gracias al ritmo y a la música". Asimismo, al realizar un recorrido crítico por los manifiestos programáticos del autor deducíamos la existencia de una red de filiaciones -platonismo, romanticismo, simbolismo, modernismo-que

nos situaba frente a un planteo esencialmente dialéctico que aspiraba a una resolución sintética, la de una estética de la transitividad y la referencia, una estética socialmente orientada que, sin embargo se asentaba sobre moldes modernos. Esta tensión se resuelve, en todos los casos, en una escritura preocupada por la perfección en el decir y por la experimentación formal. Llegados a este punto de la reflexión no creemos exagerado afirmar que el auténtico ideal poético del sujeto, lejos todavía la opción radical por el silencio a la que adscribirá Guillermo Carnero en los '70, es el de una poesía que se aproxime lo más posible a la música, que ella misma fuese música. En continuidad con algunos textos de Libro de las Alucinaciones y Agenda, el último poemario del autor, Cuaderno de Nueva York,⁵ de reciente aparición, exhibe obsesivamente desde su paratexto los nombres de Gershwin, Beethoven, Alma Mahler, Franz Schubert, Miguel de Molina así como las lexías: rapsodia, coplilla, adagio, villancico, cuplé...

El tercer y último momento en su reflexión metapoética prefigura el giro que acontecerá en los años '60 y '70; giro que irá desplazando el acento del objeto (la inefabilidad de lo real objetivo a ser poetizado) al instrumento y a su instancia productora, el sujeto como poeta. Vimos también cómo el hecho de limitarnos exclusivamente a sus declaraciones extrapoéticas supondría resolver la cuestión de sus 25 años de silencio desde

una perspectiva meramente individual y circunstancial: la personal incapacidad de captar "eso que se denomina inspiración". Porque si no se acepta que el fallo está o en la naturaleza de las cosas o en el medio con que aspiramos a capturarlas, se resuelve, entonces, situar dicha imposibilidad en el sujeto individual: la palabra del poeta no puede fundar el ser porque desde que es pronunciada destruye lo real y sólo dice la mediación. Sin embargo, si volvemos a sus textos autorreferenciales, la naturaleza de este silencio adquiere otra dimensión. El cuestionamiento a la insuficiencia del lenguaje para penetrar y descifrar el "misterio" de lo existente, el escepticismo frente a la posibilidad de comunicarlo -"Si dijese lo más hermoso,/no diría su nombre exacto,/ pues cómo entrar hasta su centro, cómo ponerlo en vuestras manos?" -desplazan la responsabilidad desde el sujeto al instrumento.

En el capítulo referido a Angel González dimos cuenta de una trayectoria crítica que abordaba su obra desde los mismos supuestos que las sucesivas corrientes hermenéuticas de la crítica literaria del siglo XX. Replanteamos, también, la periodización mayoritariamente aceptada por esta misma crítica acerca de la obra poética del autor y lo hicimos apoyándonos en la evidencia de que la preocupación autorreferencial arranca ya desde sus textos iniciales en los que obsesivamente se tematizan

diversas especies ampliamente vinculadas con fenómenos de orden discursivo.

En la escritura autorreferencial de Angel González se advierte, quizá con más claridad que en ninguna otra, la práctica de la relectura y la reescritura poética en un vaivén incesante que toca alternativamente los extremos de la "poesía pura", de la "poesía social" y de la "novísima". La parodia de estos lenguajes funciona desfamiliarizando sus estructuras, instituyendo variadas contra técnicas que socavan la autoridad de un sujeto dominante, de una conclusión única o de una interpretación definitiva. De este modo, luego de esta primera "etapa deconstructiva", su producción poética atraviesa por una "fase constructiva" en la que se enuncian los principios rectores de su proyecto estético: primero será la palabra histórica machadiana acechada por la amenaza de un silencio impuesto por la censura, más tarde se intentará sin demasiado convencimiento la palabra capaz de reestablecer vínculos sólidos con "lo real" -más remedo nostálgico de presencias particulares que auténtica búsqueda-, finalmente la palabra poética alejada ya de toda pretensión aristocratizante y jerárquica optará por los derroteros de la antipoesía. Sin embargo, como señalábamos en otro lugar de este estudio, la paradoja central de la escritura de González radica en que este programa antipoético con la propuesta extrema de formular una estética de la basura, de lo prohibido, de los

restos, no pasa de ser sólo una "declaración de principios poéticos" que nunca se traduce en práctica escrituraria. Porque resulta incuestionable que la poesía del autor, aún en lo que comporta de impronta lúdica-humorística, de irreverencia paródica y desenfado nunca llega a poner en peligro el "lirismo" de sus poemas, y éstos continúan siendo, en todos los casos, "poemas convencionalmente poéticos". De esta manera, las sucesivas poéticas gonzalianas van encontrando su (in)validación en los restantes textos del corpus. Sin embargo, este nudo paradójico en la poética de nuestro autor no ha sido señalado por la crítica que insistentemente aborda su obra desde los presupuestos instituidos de la antipoesía.

La especulación metapoética de González arranca de una fase posterior que la de Hierro -en él es ajeno el estadio del poeta/vate, del poema/canto, de la divina inspiración-; su escritura avanza desde un grado más próximo al del escepticismo carneriano en el cual no parece haber ninguna posibilidad catártica, ni trascendente. Su escritura autorrefleja al plantear recurrentemente el problema de la representación y de la mendacidad del lenguaje incursiona en un proceso que va deviniendo paulatinamente tautológico. No resulta difícil, entonces, atribuir las modalidades de esa curva descendente que describe su escritura poética a los perfiles de la crisis impuesta por la posmodernidad y asignar dicho giro a un escenario

artístico e intelectual mucho más amplio en el cual inciden por igual el desarrollo de las teorías filosóficas, literarias y lingüísticas que han ido incrementando la conciencia sobre los límites del lenguaje y su función en modelar nuestros pensamientos, sobre la violencia que se ejerce a partir de las convenciones literarias y sobre la falibilidad del discurso mismo. A esto se agrega la posibilidad de que converjan la esfera crítica con la creativa ya que en el caso de González, así como en el de Carnero, conviven el poeta y el académico.

Para abordar la práctica metapoética carneriana partimos de aquello que denominamos "proliferación paratextual", orientada a trazar un mapa de lecturas consideradas a priori como "correctas" que, por una parte revelaba la conformación de una figura de autor obsesionado por evitar una decodificación "errónea" de su obra y, por otra, preanunciaba el carácter circular y clausurado de su discurso poético. El empleo del recurso autorreferencial en su escritura parece luchar contra la tentación de convertirse en pauta única de lectura del texto y, en ocasiones, llega a rozar peligrosamente los límites difusos de la connatural polivalencia textual.

En Carnero, al imposible deseo de la palabra corpórea se le suma la búsqueda de una aprehensión directa de lo visible prescindiendo de toda intermediación lingüística. Intentos ambos

que se clausuran en la misma enunciación del deseo. Pero el cuestionamiento que implica la escritura carneriana trasciende la inherente al lenguaje y ataca los fundamentos mismos en que se asienta ese mundo sustantivo exterior al poema. El carácter ficcional va recubriendo no sólo al arte poético -ficción de segundo grado, convención socialmente instituida, simulacro-, sino también al campo de referencia externo -superficie afantasmada- y al sujeto mismo reducido a su ambigua condición de "personaje de fábula". De este modo, el recurso metapoético lejos de reforzar la condición autónoma del texto, habla más bien, de una inevitable clausura del discurso sobre sí mismo, de una reflexión que deviene inevitablemente tautológica y que al hacerlo, redefine críticamente sus propios mecanismos expresivos, poniendo en cuestión al mismo discurso y sus modos de comunicación. Este ejercicio metapoético -como señalábamos anteriormente- rompe con la ideología estética de la modernidad, rompe con la idea que desde el Romanticismo se tenía de la función de la poesía.

Contra las presunciones del propio José María Castellet, quien en el prólogo a su Antología Nueve Novísimos Poetas españoles, afiliaba la poética carneriana con la estética simbolista -recordemos que el antólogo ubica a Carnero junto con Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán y Ana María Moix dentro de la línea que él denomina (no sin acierto) "ilógica razonada"-

la práctica metapoética de Guillermo Carnero lejos de asentir con el irracionalismo simbolista, provoca la fractura del simbolismo generando un antisimbolismo. Los símbolos ya no son considerados en relación ^{con} a la verdad que alguna vez encerraron; las obras del hombre -el arte- devienen en espejo o dibujo de su propia muerte. Estos símbolos ya no producen otra realidad (su valor ya no depende de una sobrerrealidad sustanciadora) sino que encierran como límites insuperables la imaginación del hablante lírico. Así como desde sus metapoemas deploraba al surrealismo y al realismo de la poesía social, calificándolos de "vicios", de igual modo toda actitud de creencia esperanzada -neosimbolista- "palabras en las que ver el mundo y obtenerlo", aparecerá igualmente identificada como "vicio": "el vicio de creer envuelto en polvo". La constatación de la "crisis de la razón" a la que tantas veces se ha referido Carlos Bousoño no conduce a una aceptación no problemática de un irracionalismo deudatario de las poéticas modernas. Son muchos los rasgos que separan a Carnero de la herencia simbolista francesa pero quizá, el central sea su intento de eliminar toda expresión directa, confesional -romántica en última instancia- del "yo".

Para concluir creemos necesario insistir en el carácter paradójico que reviste la meditación metapoética de este autor, una especulación que intenta poner en cuestión la esencia misma del material con el cual trabaja. Su escritura coloca así en

situación de extrema crisis la capacidad referencial del lenguaje al indagar en los límites y falacias de éste, en palabras de Carnero "el fasto y la mentira del discurso"; el lenguaje reducido a metalenguaje sólo puede conducir necesariamente al silencio. ⁶

En vista de todo lo anterior podríamos señalar, entonces, la existencia de dos grados diversos de significación dentro de la práctica autorreferencial: uno que finalmente acepta la existencia de un mundo real sustantivo cuya significación no depende completamente de sus vinculaciones con el lenguaje -la poesía autoconciente de José Hierro y, en cierta medida, la de Angel González- y otro que sugiere que nunca habrá un escape posible de la cárcel del lenguaje: la metapoesía clausurada y tautológica de Guillermo Carnero. Mientras los primeros emplean la parodia u otros procedimientos estructurales con fines desmitificadores, los segundos van más lejos y llevan sus cuestionamientos al signo lingüístico mismo.

Como afirma Philip Silver: "El lenguaje poético ansía ganar el rango ontológico del objeto natural, pero la realización de ese deseo está condenada al fracaso de antemano por la naturaleza misma del lenguaje." ⁷ En este sentido, la poesía ha sido desde los inicios mismos del romanticismo la reiteración de frustrados esfuerzos por fundar objetos en un sentido ontológico. "Quien

dice objeto natural dice presencia inmediata de la materia y de los elementos físicos; quien dice imagen dice, por definición, no presencia del objeto", continúa Silver parafraseando a Paul de Man.

Sin embargo, no acordamos con la tesis del autor en lo que respecta a que la primacía del rango ontológico del objeto natural -"lo real", diríamos nosotros- ha seguido siendo artículo de fe por excelencia entre los poetas desde el romanticismo hasta nuestros días y que dicho privilegio nunca se haya visto cuestionado. Desde las ficciones especulares de Borges, pasando por el programa creacionista de Huidobro en América o de Gerardo Diego en España hasta la puesta entre paréntesis de todo concepto de "realidad" que no se vea al mismo tiempo acechado por la ficción como en los poemas incipientemente alucinados de Hierro o en los metapoemas ensimismados de Carnero la práctica autorreferencial no ha hecho otra cosa que poner en cuestión las premisas en las que se sustenta el estatus ontológico de lo que Silver denomina el "objeto natural". A partir de estas escrituras ya no resulta posible ver a "lo real" como medida y modelo para la estabilidad de la conciencia, ni siquiera para la de la imagen poética.

En el capítulo primero de nuestra tesis realizábamos un cuestionamiento a la linealidad de las periodizaciones y su

excesiva tendencia a un esquematismo que pasaba por alto las matizaciones, fracturas y continuidades inherentes a la producción literaria. Nos preguntábamos entonces si existían fundamentos teóricos suficientes para proponer la emergencia de tantas generaciones literarias y si era así, sobre qué supuestos críticos se asentaban tales propuestas de segmentación. El movimiento histórico-literario en el que se inscriben las escrituras estudiadas es un proceso naturalmente dinámico y éstas no constituyen programas estéticamente cerrados sino que, por el contrario, se rearticulan con los proyectos estéticos precedentes así como con los posteriores. La lectura diacrónica realizada nos permite una visión en continuidad de todo un proceso estético en lugar de entenderlo como sucesivas rupturas generacionales. De este modo pudimos ver cómo se conforma la serie poética del '40 al '70 en el sistema literario español de nuestro siglo. Con esto hemos intentado demostrar también que estas modalidades autorreferenciales revelan el surgimiento de una nueva percepción de la subjetividad que no implica la negación o rechazo de las modalidades ya existentes; las conclusiones, en este sentido, apuntan a señalar que todas ellas parecen construir sobre bases previas sin destruir lo anterior.

En los capítulos subsiguientes se han abordado los diversos modos de articulación de una teoría poética producida en y desde los textos, teorías que dialogan con la época y el momento

cultural en el que están inscriptas. Al considerar esta problemática se ha buscado exponer, además, las continuidades, rupturas y matices en los modos en que esta preocupación autorreferencial se formula y se evalúa en la producción poética española contemporánea a través de tres flexiones representativas dentro de la serie. Este intento ha de ser leído, por lo tanto, en contra de la conocida tesis de Philip W. Silver, por ejemplo, quien considera que la tradición poética hispánica a diferencia del resto de las europeas, "ha parecido habitualmente como apartada, retrahida (y aherrojada) por una singular carencia de teoría poética explícita o siquiera implícita".⁸

El estudio de los discursos de los tres poetas propuestos - discursos que apuntan a examinar y cuestionar desde una instancia autoconsciente aquellos problemas que gravitan en torno a la naturaleza del lenguaje: la referencialidad, la representación, el poder- da cuenta, por el contrario, de la sistematicidad, riqueza y diversidad de una práctica metapoética en la tradición española del siglo XX. Una práctica que, al margen y a veces en franca contradicción con las declaraciones extratextuales de los mismos autores, nos permite formular un pensamiento estético sólido, coherente y sistemático.

Esta problematización de la naturaleza del lenguaje poético se ha querido reflejar en la táctica de la denominada "coartada metapoética", desde una mirada no restrictiva sino abarcativa de

sus múltiples matices. La "coartada metapoética" como táctica consciente o inconsciente de escritura va descubriendo temas que no sólo incluyen el debate acerca de la autonomía o el compromiso del arte -tal como lo hemos intentado describir en la polémica entablada entre Carlos Bousoño, Jenaro Talens y Joan Oleza- sino también y principalmente arrojan luz sobre aspectos menos revisados pero no menos importantes en la actualidad, cuando las circunstancias político culturales de España no obligan ya a las urgencias anteriores de una toma de posición. De ahí que la referencia a la imagen de la "coartada metapoética" nos permita acceder a una idea más acabada de esa particular encrucijada metapoética desde la que nos hablan cada uno de los tres autores estudiados.

Como afirmábamos en nuestra introducción el fenómeno autorreferencial afecta y compromete a todas y cada una de las matrices constitutivas de un texto. Analizar el funcionamiento de dicho recurso nos permitió postular una determinada ideología acerca de la poesía, del lenguaje y del sujeto productor porque toda escritura en tanto gesto ideológico que es, se posiciona en relación a ^{con} la tradición literaria a la que pertenece, especialmente en lo que se refiere a las convenciones instituidas de su género, al material lingüístico canonizado, y en última instancia, a la norma estética vigente, creando una red de solidaridades y rechazos con otros textos que -como señala Joan

Oleza- generalmente está motivada por la ideología. Como hemos podido comprobar a través de los capítulos precedentes, la carga ideológica de un texto se suele manifiestar a través de diversos recursos que van desde el léxico y las estructuras sintácticas, pasando por el utillaje retórico y estilístico. Como señala el mismo Oleza "a través del sistema de elecciones el texto constituye una matriz ideológica determinada y realiza un pronunciamiento sobre la realidad y de cara al lector, y esta es su forma plenamente específica de realizarse ideológicamente." 9

Las propuestas de escritura que exhiben estos textos autorreferenciales así como las ideologías que ellos vehiculizan conforman, como hemos podido observar, auténticas constelaciones de sentido. Hemos señalado asimismo que uno de los sentidos posibles del recurso autorreferencial era el de otorgar coherencia semántica al texto, el de convertirse en factor de legibilidad. Sin embargo, con esto no queremos sugerir que la redundancia sémica actúe como guía unidireccional o pauta de lectura exclusiva del texto (funciones que obstaculizarían la esencial plurisignificación del texto) sino que la misma actúa como propuesta de sentido. Sólo porque consideramos al metapoema como propuesta de sentido es que el mismo se nos presenta como verbalización de un proceso y no como producto acabado o resultado de una reflexión cerrada sobre la poesía. La escritura autorreferencial es, ante todo, mostración de la literatura misma

en su hacerse.

1
0
1

1
0
1
0
1

NOTAS:

¹ Manuel Vázquez Montalbán pasa revista al panorama literario español de la década del '60 y advierte que esta crisis del realismo narrativo acabó por descalificar por extraliterario todo aquello que no fuera "merodeo verbal-lingüístico y tendió a crear auténticos paraísos de autocomplacencia". Esta literatura "autosuficiente y ensimismada" -prosigue el novelista- favorece el surgimiento de una sociedad literaria endogámica en la cual los escritores sólo son leídos por otros escritores. Hacia fines de los años '70 tanto en narrativa como en poesía se produce un giro hacia una literatura que reintroduce la posibilidad de un discurso realista, quizá al margen de todos los realismos ya agotados. "Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España", VVAA, La novela policiaca española. Universidad de Granada, 1989, p. 49-62.

² José Luis García Martín, Poesía Figurativa. Crónica parcial de 15 años de poesía española. Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 200.

³ Laura Scarano, por su parte, sostiene que "estos poetas [los sociales] buscaron legitimar su postura transgresora frente al canon dominante de su época: la poesía falangista comprometida explícitamente con el régimen, y la poesía neoclasicista ("garcilasista") que extremó el impulso del modelo esteticista, aunque por otras vías. Este abandono del modelo de cuño simbólico implicó la construcción de una poesía que concibió al lenguaje como vehículo de significación y función referencial con el extratexto, y que, a la vez, problematizó su objeto mismo, su especificidad y la transitividad de su función" (Laura Scarano, "En torno a la 'poesía social': constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra", Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Año I, Nº:1, Universidad Nacional de Mar del Plata, primer semestre 1991, p. 146.

⁴ Francisco Umbral, "Cuanto sé de él", El Mundo, 6 de marzo de 1993.

⁵ José Hierro, Cuaderno de Nueva York, Madrid, Hiperión, 1998.

⁶ Añade Carnero "Y si no hemos llegado al silencio es porque, a pesar de ser más coherente que la paradoja, es menos significativo. Es mejor dejar oír la voz de la desconformidad tarada que callarse por razones de coherencia. Y si podría parecer más ético callarse, creo que es más ético hablar aunque sea desde la contradicción, porque de otro modo no habría más palabra que la de aquellos que no tienen contradicciones, y que no son, precisamente, los mejores". José Luis Jover, "Nueve preguntas a Guillermo Carnero", Nueva Estafeta, Madrid, Nº:9-10, agosto-septiembre, 1979, p.150. En este sentido podemos interpretar la inclusión de la expresión adversativa en el poema que cierra la obra poética completa del autor: "En el vacío/ no se engendra discurso,/ pero sí en la conciencia del vacío". Estos versos finales se constituyen en una afirmación de la poesía, si bien por vía negativa.

⁷ Philip Silver, La casa de Anteo: Estudios de poética hispánica (de Antonio Machado a Claudio Rodríguez), Madrid, Taurus, 1985. p.14 y ss.

⁸ Philip Silver, Op. Cit., p. 19. La premisa de la que parte el estudio de Silver consiste en afirmar que en el caso de la literatura española moderna no existe una ontología de la poesía hecha desde la poesía misma a diferencia de lo que ocurre en la poesía angloamericana, francesa y alemana, sobre todo a partir de los que él denomina "los titanes románticos y posrománticos". El autor cree poder explicar esta "escasez de pensamiento poético, de meditaciones sobre la poesía" a partir de la débil tradición filosófica española" y más específicamente debido a la "ausencia de un movimiento romántico en dicho país".

° Joan Oleza, "La literatura, signo ideológico" en Romera
Castillo (coord.), Playor, 1981, p. 176-236.

Bibliografía

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía teórica consultada y/o citada para la realización de la Introducción:

Robert Alter, Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre.
Berkeley: University of California Press, 1975.

Roland Barthes, "Literatura y Metalenguaje", Ensayos Críticos.
Barcelona: Seix Barral, 1967.

Jean Baudrillard, "Lo orbital. Lo exorbital", Vuelta Sudamericana .
Nº: 10, año I, mayo 1987.

Jorge Luis Borges, Obras Completas. Bs.As.: Emecé, 1974.

Carlos Bousoño, "La poesía de Guillermo Carnero", prólogo a Ensayo de una Teoría de la Visión. Madrid: Hiperión, 1979.

Bonnie Brown, "La metapoesía de José Hierro", Insula 422-3, 1982.

Carmen Bustillo, "Metaficción e imaginario finisecular". Estudios.
Revista de Investigaciones Literarias. Año 3, Nro:

6, julio-diciembre, 1995.

Matei Calinescu Cinco Caras de la Modernidad. Madrid: Tecnos, 1991.

Raúl Castagnino, Boletín Tomo XXXIX, Nro: 153-154, julio-diciembre, 1974.

Lucien Dallenbach, El relato especular. Madrid: Visor, 1991.

-----, "Reflexivity and Reading", New Literary History, XI, 3.

Andrew Debicki, "Metapoetry", M. Persin et alii, 1983, p.293-301.

Flip Droste, "Reflections on Metalanguage and Object Language", Linguistics, 21, 5 (267), 1983 p.675-699.

Pérez Firmat, "Metafiction again", Taller Literario, 1 (Fall 1980), 30-38.

Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", Revista Conjetural Nº 1, agosto 1989.

Catalina Gaspar, "De rostros y prismas en la metaficción productiva". Escritura, XVIII, enero-diciembre, 1993.

Gerard Genette, Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

Nelson Goodman, Maneras de hacer mundos. Madrid: Visor, 1990.

Algirdas Julien Greimas, Ensayos de Semiótica Poética. Paris: Larousse, 1972.

Louis Hjelmslev, Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid: Gredos, 1974.

Douglas R. Hofstadter, Godel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982.

Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Roman Jakobson, "Lingüística y Poética" en R. Jakobson, R. Barthes, A. Moles y otros, El lenguaje y los

problemas del conocimiento. Bs.As.: Editorial
Rodolfo Alonso, 1962.

Giuliana Lanata Poetica pre-platonica. Testimonianze e Frammenti.
A cura di Giuliana Lanata. Firenze: La nuova
Italia, 1963.

John Lipsky, "On the meta-structures of literary discourse",
Journal of Literary Semantics, v/2, 1976, p.53-61.

Ignacio López, "El olvido del habla: una reflexión sobre la
escritura de la metapoesía", Insula 505, 17-18.

Nancy Mandlove, "The metafictional codes of Don Julián versus the
metafictional modes of El cuarto de atrás",
Revista Canadiense de Estudios Hispánicos vol.
VII, Nº: 2, Invierno 1983 p. 306.

Shirley Mangini González, "Entre la experiencia y la revelación:
la metapoesía en la España de
posguerra", Anales de Literatura
Española Contemporánea, 10 (1-3), 1985,
p.31-40.

Jonathan Mayhew, Poetics of self-consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry. London and Toronto: Associated University Presses, 1994.

Joan Oleza y José Luis Angeles, "La recepción de Miguel Hernández en la poesía española de los años 70 y 80", Miguel Hernández, cincuenta años después. Alicante, Elche, Orihuela, 1992.

Octavio Paz, El arco y la lira. Barcelona, Seix Barral, 1956.

Margaret Persin et alii, "Metaliterature and Recent Spanish Literature", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 7-2, 1983, p.297-309.

John Pier, "Metalanguage and the Study of Literature", Poetics Today, 6,3, 1985, p.521-535.

José María Pozuelo Yvancos, Poética de la Ficción. Madrid: Síntesis, 1993.

Susana Reisz, "¿Quién habla en el poema?" Filología, Año XX, 1985.

Leopoldo Sánchez Torre, La poesía en el espejo del poema. Oviedo:
Departamento de Filología Española, 1993.

Beatriz Sarlo, Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte
y video en la Argentina. Bs.As., Ariel, 1994.

Laura Scarano, "El discurso de la subjetividad: el estatuto
semiológico del sujeto en el discurso poético",
comunicación presentada en el IV Congreso Nacional
de Semiótica, Córdoba, septiembre 1995.

Siegfried J. Schmidt, "The fiction is that reality exists. A
constructivist model of Reality, Fiction,
and Literature" en Poetics Today, Vol. 5:2,
1984; p.253-284.

-----, "La comunicación literaria", VVAA, Pragmática de la
comunicación literaria. J. A. Mayoral Ed., Madrid:
Arco, 1987.

Robert Scholes, "Metafiction", Iowa Review , 1 (Fall 1970), 100-
115 (p. 106)

Víctor Shklovski, "El arte como artificio" (1929) en Teoría de la

Literatura de los formalistas rusos. Antología preparada por T. Todorov. Bs.As.: Siglo XXI, 1976.

Ana María Spitzmesser, Estructural fractal y Tiempo interno en Las virtudes del pájaro solitario de Juan Goytisolo", Hispanic Journal, 15, 2, fall, 1994, p. 335.

Jenaro Talens, "Práctica crítica y reflexión metapoética", Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles (Actas del Primer Simposio Internacional del Dpto. de Español de la Universidad de Groningen, 1980), p.229-241.

-----, "La coartada metapoética", Insula 512-513, 1989.

Juri Tinianov, "La noción de construcción" en Teoría de la Literatura de los formalistas rusos, Antología preparada por T. Todorov. Bs.As.: Siglo XXI, 1976.

Carmen de Urioste, "Metaficción: fractales novelísticos", Hispanic Journal, spring 1993, vol. 14, nº: 1, p.91.

Darío Villanueva, Teoría del realismo literario. Madrid: Espasa-

Calpe, 1992. ' .

Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. New York: Methuen, 1984.

Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus. Madrid: Alianza, 1973. Traducción de Enrique Tierno Galván e Introducción de Bertrand Russell.(1ra. ed. 1921).

Bibliografía consultada y/o citada para la realización del
Capítulo I:

J. Abellán, De la guerra civil al exilio republicano. Mezquita,
1983.

Jaime Gil de Biedma, El pie de la letra. Ensayos 1955-1979.
Barcelona, Editorial Crítica, 1980.

Vittorio Bodini, Los poetas surrealistas españoles. Barcelona,
Tusquets, 1971.

Carlos Bousoño, Poesía Postcontemporánea. Cuatro estudios y una
introducción. Madrid, Júcar, 1984.

José Luis Cano, Poesía española contemporánea. Las generaciones de
posguerra. Madrid, Guadarrama, 1974.

Guillermo Carnero, El grupo Cántico de Córdoba. Estudio y
Antología. Madrid, Editora Nacional, 1976.

José María Castellet, Veinte años de poesía española (1939-1959).
Barcelona, Seix Barral, 1960.

José María Castellet, Nueve Novísimos poetas españoles. Barcelona,
Seix Barral, 1970.

Biruté Ciplijauskaitė (ed.), Novísimos, Postnovísimos, clásicos.
La poesía de los 80 en España. Madrid,
Orígenes, 1990.

Nicolás Casullo (comp), El debate Modernidad Posmodernidad. Bs.As.
Punto Sur, 1991.

Pablo García Baena, Poesía Completa 1940-1980. Madrid, Visor,
1982.

Víctor García de la Concha, La poesía española de postguerra:
teoría e historia de sus movimientos.
Madrid: Prensa Española, 1973.

José Luis García Martín, Las voces y los ecos. Gijón, Ediciones
Júcar, 1980.

Enrique Martín Pardo, Una antología consolidada. Madrid,
Hiperión, 1990.

- Miguel García Posada, 40 años de poesía española. Madrid, Editorial Cincel, 1979.
- Félix Grande, Apuntes sobre poesía española de postguerra. Madrid: Taurus, 1970.
- Antonio Hernández, La poética del 50: una promoción desheredada. Madrid, Endymión, 1991.
- José Olivio Jiménez, Diez años de poesía española 1960-1970. Madrid, Insula, 1975.
- Manuel Mantero, Los poetas españoles de postguerra. Madrid: Espasa, 1968.
- Joaquín Marco y Jaume Pont, La nueva poesía catalana. Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- Concepción G. Moral y Rosa M. Pereda, Joven poesía española. Antología. Madrid, Cátedra, 1987.
- Margaret Persin, Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60. Madrid, Porrúa Turanzas, 1986.

Jaume Pont, El Postismo. Un movimiento estético - literario de vanguardia. Barcelona, Ediciones del Mall, 1987.

Francisco Ribes, Antología Consultada de la Joven Poesía Española. Santander, Taller de Artes Gráficas de los hermanos Bedia, 1952.

Francisco Rico, Historia y crítica de la literatura española (1939-1980), Tomo VIII. Barcelona: Crítica, 1980.

Julio Rodríguez Puértolas, Literatura fascista española. Tomo I. Madrid, Castalia, 1986.

Fanny Rubio y José Luis Falcó, Poesía española contemporánea (1939-1980). Madrid: Alhambra, 1984

Fanny Rubio, Las revistas poéticas españolas (1939-1975). Madrid: Turner, 1976.

Santos Sanz Villanueva, Historia de la Literatura española 6/2. Barcelona, Ariel, 1988.

Laura Scarano y otros, La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española. Bs.As.,

Biblos, 1994.

Gustav Siebenman, Los estilos poéticos en España desde 1900.
Madrid, Gredos, 1973,

Jenaro Talens, Un agujero llamado Nevermore. Madrid, Cátedra,
1992.

José Angel Valente, Las palabras de la tribu. Madrid, Siglo XXI,
1971.

Concha Zardoya, Poesía española del siglo XX. Madrid: Gredos,
1974.

Emilia de Zuleta, Cinco Poetas Españoles. Madrid, Gredos, 1983.

VVAA, La literatura latinoamericana como proceso. Bs.As., Ceal,
1985.

Raymond Williams, Marxismo y Literatura. Barcelona, Península,
1977.

Ulrich Wisstein, Introducción a la literatura comparada.

Hemerografía consultada y/o citada para la realización del capítulo I:

Franisco Ayala, "Gimferrer: el poeta en casa", Vuelta 112, Año X, marzo 1986.

Ricardo Blasco, "José Luis Hidalgo y la quinta del '42", La isla de los ratones, 24-6, 1955.

José Luis Cano, "El primer congreso de poesía", Insula (julio), 1952.

Guillermo Carnero, "Poesía de postguerra en lengua castellana", Poesía, 2 (agosto-septiembre), 1978.

Victoriano Crémer, "Esquema corregido y aumentado para una biografía de Espadaña", Peña Labra, 74-5 (invierno).

Inman Fox, "Poesía social y tradición simbolista", Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas, ed.

del Colegio de Mexico, 1970.

V. García de la Concha, "Espadaña: biografía de una revista de
poesía y crítica", Cuadernos
Hispanoamericanos, 236 (agosto), 1969.

Angelina Gatell, "Las revistas de poesía en la década 1940-50",
Peña Labra (invierno), 1972.

Luis González Nieto, "Ecos de Antonio Machado en la poesía de la
postguerra", Peña Labra (verano), 1975.

Félic Grande, "La poesía española desde 1970", El viejo topo Nro:
30, marzo, 1979.

Ricardo Gullón, "La joven poesía española", Insula, 81
(septiembre), 1952.

Jiménez Martos, "Veinte años de poesía española", Estafeta
Literaria, 164 (marzo), 1959.

Manuel Mantero, "Mosto Góngora", ABC, 16 de agosto de 1961.

J. Pérez Carrera, "Historia de Proel", Archivum, XVIII, 1968.

Lila Perrén de Velasco, "El tiempo de los novísimos, un tiempo polémico", Actas II Congreso Argentino de Hispanistas, Tomo III, mayo 1989.

Fanny Rubio, "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", Cuadernos Hispanoamericanos (julio-agosto), 1980.

Lasura Scarano, "En torno a la poesía social: constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra", Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, UNMDP, Año I, Nro: 1, primer semestre, 1991.

Jaime Siles, "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición", Insula 505, enero de 1989.

Philip Silver, "Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines", Insula Año: XXIV, Nro: 270, mayo 1969.

Guillermo de Torre, "Contemporary Spanish Poetry", Texas Quarterly, 1,1, (spring), 1961.

Luis Antonio de Villena, "Enlaces entre vanguardia y tradición.
Una aproximación a la estética novísima", El estado
de las poéticas Nro: 3 de Los cuadernos del norte.
Oviedo, 1986.

Concha Zardoya, "Panorama de la poesía española actual", Revista
Hispanica Moderna, XIII,3-4, (julio-octubre),
1947.

*Se deja constancia de la consulta de todos los números existentes
en la Hemeroteca y Biblioteca Nacional de Madrid de las siguientes
revistas: Proel, Garcilaso, Espadaña, Corcel, La Isla de los
Ratones, Al Motamid, Cántico y Poesía Española.

Bibliografía consultada y/o citada para la realización del capítulo II:

Corpus de base: Obra Poética Completa de José Hierro

José Hierro, Cuanto sé de mí, Barcelona, Seix Barral, 1974.

-----, Libro de las Alucinaciones, Madrid, Cátedra, 1986.

-----, Agenda, Madrid, Ediciones Prensa de la Ciudad, 1991.

A) Publicaciones hemerográficas de José Hierro:

José Hierro, "Poesía y Poética", Arbor, 85 (enero), 1953.

-----, "Juan Ramón comparado", Insula, 128-9 (julio-agosto), 1957.

-----, "Poesía pura, Poesía práctica", Insula, 132, 1957.

-----, "No es verdad que Gerardo Diego ha muerto", Estafeta Literaria, 25 (octubre), 1958.

- , "Testimonio de Vicente Aleixandre", Papeles de Son Armadans, 32-3 (noviembre-diciembre), 1958.
- , "Poesía Española, antología", Estafeta Literaria, 1 (noviembre), 1959.
- , "Conversaciones poéticas de Formentor", Estafeta Literaria, 15 (junio), 1959.
- , "El arte como síntoma", Estafeta Literaria, 15 (junio), 1960.
- , "Oficio y técnica", Estafeta Literaria, 16 (octubre), 1960.
- , "Góngora: un rostro entre sombras", Estafeta Literaria, 220 (julio), 1961.
- , "Sobre el champán y las sardinas asadas", Estafeta Literaria, 226 (octubre), 1961.
- , "Mito para tiempos de incrédulos", Cuadernos de Agora 85 (noviembre-julio), 1963.

- , "La huella de Rubén Darío en los poetas de la posguerra española", Cuadernos Hispanoamericanos, agosto de 1967.
- , "Palabras antes de un poema", Publicación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1967.
- , "Prosas y Versos", Cuadernos Hispanoamericanos, mayo-junio, 1971.
- , "Proel desde dentro", Peña Labra, 8 (julio), 1973.
- , "La nueva Antología de Juan Ramón Jiménez", Cuadernos Hispanoamericanos, febrero, 1974.
- , "Poesía sinfónica y poesía de cámara", Peña Labra, 19 (Primavera-Verano), 1976.
- , "Debate sobre la poesía en el 'Ateneo'", El País, martes 11 de diciembre de 1979.

*Para tener una relación completa de la hemerografía del autor

consultar: Gonzalo Corona Marzol, Bibliografía de José Hierro Real, Zaragoza, 1988.

B) Entrevistas a José Hierro

Miguel Bayón, "El poeta José Hierro rompe un silencio de 27 años", El País, 10 de marzo de 1991.

Juan Bedoya, "José Hierro: en pintura estamos a la altura de cualquier país", Alerta, 11 de agosto de 1971.

J. Cruset, "José Hierro: pasión y razón hacia la esencial expresividad", La Vanguardia Española, 25 de julio de 1968.

Jaime de la Fuente, "José Hierro: no he rectificado mucho", El Diario Montañés, 8 de marzo de 1970.

Arturo del Villar, "El escritor al día: José Hierro", Estafeta Literaria, 639 (enero), 1978.

Esplandián (seud.), "Entrevista con José Hierro", Punta Europa, 7-

8 (julio-agosto), 1956.

Fernando Freixenet, "José Hierro: la poesía se escribe ella sola, cuando quiere", Alerta, 6 de julio de 1975.

A. García Cantalapiedra, "Cuanto sé de mí resume mi vida a través de mi poesía", Alerta, 18 de agosto de 1976.

Miguel García Posada, "Agenda de José Hierro", ABC, 23 de marzo de 1991.

Miguel Logroño, "La poesía ve más que el poeta", El Mundo, 6 de marzo de 1993.

Manuel Llorente, "José Hierro obtiene el Premio de las Letras", El Mundo, 1 de junio de 1990.

Rafael Morales Barba, "José Hierro: desde el silencio", Diario 16, 30 de enero de 1988.

Antonio Núñez, "Encuentro con José Hierro", Insula, 240 (noviembre), 1966.

Javier M. Pascual, "La montaña y los montañeses primeros en el

afecto de José Hierro", Alerta, 16 de diciembre de 1959.

R. Pedros, "Cuanto sé de Pepe Hierro", ABC, 3 de octubre de 1974.

Rosa María Pereda, "José Hierro: montañés de alma", El Diario Montañés, 16 de noviembre de 1974.

-----, "Conversaciones con José Hierro", Informaciones, 26 de diciembre de 1974.

A. Prieto Hernández, "José Hierro: una vida verso a verso", El Español, 495 (marzo), 1958.

Javier Sampedro, "Las cosas fundamentales de la vida son indefinibles, dice José Hierro", El País, 7 de septiembre de 1995.

J. Sandoval, "José Hierro: de Proel a 1977", El Diario Montañés, 2 de abril de 1977.

Sollet Sañudo, "Mi poesía es una poesía frustrada", Alerta, 18 de agosto de 1972.

C) Hemerografía específica sobre José Hierro:

Jesús Aguirre, "Un poeta para un príncipe", Peña Labra, 43-4
(Primavera-Verano), 1982.

Emilio Alarcos Llorach, "José Hierro: Cuanto sé de mí", Archivum
(enero-diciembre), 1959.

Aurora de Albornoz, "Aproximaciones a la obra poética de José
Hierro", Cuadernos Hispanoamericanos
(noviembre), 1978.

Vicente Aleixandre, "Los contrastes de José Hierro", Papeles de
Son Armadans, 13, 1957.

Manuel Arce, "Días de ayer en un flash de urgencia", Peña Labra,
43-4 (primavera), 1982.

Marcelo Arroita Jáuregui, "La palabra humilde de José Hierro",
Cuadernos Hispanoamericanos (abril),
1954.

Pablo Beltrán de Heredia, "Rimas y Letras de José Hierro", Peña
Labra, 43-4 (primavera), 1982.

Bonnie Brown, "La metapoesía de José Hierro", Insula (enero),
1982.

José Luis Cano, "La poesía de José Hierro", Insula (febrero),
1953.

-----, "José Hierro y sus alucinaciones", Insula, 218,
1965.

Jorge Colar, "Nuevos poemas de José Hierro", Nuestro Tiempo
(febrero), 1958.

Gonzalo de Arcos, "Cuanto José Hierro sabe de sí", Punta Europa,
29 (mayo), 1958.

Matilde de Cloria, "Carta abierta a José Hierro", Verbo (abril-
mayo), 1946.

Pedro J. de la Peña, "La concepción poética de José Hierro",
Cuadernos Hispanoamericanos (enero), 1977.

-----, "Ego y Populus en José Hierro", José Hierro.
Premio Nacional de las Letras Españolas 1990.

Joaquín de la Puente, "José Hierro: Premio Nacional para Poesía",
Alerta, 16 de diciembre de 1953.

Fernando Delgado, "El silencio provisional de José Hierro", El País, 16 de julio de 1981.

Arturo del Villar, "El vitalismo alucinado de José Hierro", Arbor,
(enero), 1975.

-----, "Lo que sabe José Hierro", Alerta, 13 de
septiembre de 1974.

Janet Díaz, "José Hierro: Cuanto sé de mí", Journal of Spanish Studies, 4, 3, (winter), 1976.

Ana María Fagundo, "La poesía de José Hierro", Cuadernos Hispanoamericanos, 263-4 (mayo-junio), 1972.

M. Fernández Almagro, "José Hierro: poeta", La Vanguardia Española, 28 de enero de 1958.

-----, "Poesías Completas por José Hierro", ABC, 16

de noviembre de 1963.

Marta Beatriz Ferrari, "Análisis de los metatextos en la poesía de José Hierro", Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, 16, 1992.

Carlos Galán, "José Hierro: profesor en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo", Peña Labra (primavera-verano), 1982.

A. García Cantalapiedra, "Las obras incompletas de José Hierro", Peña Labra (primavera-verano), 1982.

J. González Herrán, "Vicente Aleixandre y Proel", Peña Labra (otoño), 1974.

-----, "José Hierro: la poesía como autoconocimiento", Peña Labra (otoño), 1974.

-----, "La alucinación poética de José Hierro", Peña Labra (primavera-verano), 1982.

Luis González Nieto, "Quinta del '42", Peña Labra (primavera-

verano), 1982.

Ricardo Gullón, "Pity, hablemos de José Hierro", Peña Labra
(primavera-verano), 1982.

-----, "Mundos poéticos, Hierro, Premio Adonais", Proel
(primavera-estío), 1947.

-----, "Confidencias al viento", Cuadernos
Hispanoamericanos (septiembre-octubre), 1950.

José Gutiérrez, "Libro de las Alucinaciones de José Hierro",
Reseña, II, 8 (junio), 1965.

José O. Jiménez, "José Hierro en sus alucinaciones", Cuadernos
Hispanoamericanos, 170 (febrero).

Luis Jiménez Martos, "José Hierro a examen general", Estafeta
Literaria, 1-15 (septiembre), 1978.

Jesús Lázaro, "Con las piedras, con el viento", Peña Labra
(primavera-verano), 1982.

Dámaso López García, "Formas de conocimiento", Peña Labra

(primavera-verano), 1982.

J. López Gorgé, "Alegría", Al Motamid, 8, 1947.

-----, "Con las piedras, con el viento", Al Motamid
(junio), 1952.

-----, "Quinta del '42", Al Motamid (febrero), 1954.

F. Martínez Ruíz, "José Hierro: Requiem por todos nosotros", ABC,
5 de julio de 1981.

Emilio Miró, "José Hierro y Vicente Gaos: Poesías Completas",
Insula (noviembre), 1974.

-----, "José Hierro: Libro de las Alucinaciones", Cuadernos
Hispanoamericanos, 180 (diciembre), 1964.

Ricardo Molina, "Alegría de José Hierro", Cántico (octubre), 1947.

Isaac Otero, "El magisterio poético de José Hierro", Peña Labra, 5
(otoño), 1972.

-----, "La poética de José Hierro y análisis de 'Para un

esteta'", Cuadernos Hispanoamericanos (septiembre),
1975.

A. Porqueras Mayo, "José Hierro: 'Quinta del '42'", Arbor (junio),
1953.

Fernando Quiñones, "Claves de José Hierro en su poesía reunida",
Cuadernos Hispanoamericanos (febrero), 1975.

Rosario Rexach, "La temporalidad en tres dimensiones poéticas:
Unamuno, Guillé y José Hierro", Cuadernos
Hispanoamericanos (julio-agosto), 1974.

L. Rodríguez Alcalde, "De 'Tierra sin Nosotros' a 'Alegría'", Peña
Labra (primavera-verano), 1982.

Douglass Rogers, "El tiempo en la poesía de José Hierro",
Archivum, XI, 1 y 2 (enero-diciembre), 1961.

Ceferino Santos, "La poesía de José Hierro en su último libro",
Humanidades, XI, 22 (enero-abril), 1959.

Dámaso Santos, "José Hierro: oscura crónica de luz y música",
Alerta, 7 de octubre de 1959.

Laura R. Scarano, "La poesía de José Hierro: crónica de la escritura como acto frustrado", Revista del CeLeHis, 3,3, 1994.

Julia Uceda, "Tres Tiempos en el poeta José Hierro", Insula, 197 (abril), 1963.

Francisco Umbral, "Poesía Completa de José Hierro", Punta Europa, 81 (enero), 1963.

Pedro Vergés, "Las obras incompletas de José Hierro", Camp de L'Arpa, 16 (enero), 1975.

D) Bibliografía específica sobre José Hierro:

Aurora de Albornoz, José Hierro. Gijón: Júcar, 1982.

-----, Antología de José Hierro. Madrid: Visor, 1980.

Silvia Bermúdez, Las dinámicas del deseo. Subjetividad y lenguaje

en la poesía española contemporánea. Madrid, Libertarias, 1997.

Susana Cavallo, La poética de José Hierro. Madrid: Taurus, 1987.

Pedro J. de la Peña, Individuo y colectividad: el caso de José Hierro. Publicación de la Universidad de Valencia, 1978.

Emilio de Torre, José Hierro: poeta de testimonio. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

María Ifach, Cuatro poetas de hoy. Madrid: Taurus, 1960.

José Olivio Jiménez, Cinco poetas del tiempo. Madrid: Insula, 1964.

Alberto Moreiras, La escritura política de José Hierro. Antología. Ferrol: Esquío, 1987.

Isabel Paraíso de Leal, Análisis rítmico de José Hierro. Barcelona: Planeta, 1976.

Laura R. Scarano, La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: una escritura en diagonal. Tesis

doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires,
1991.

-----, "Escepticismo poético y retórica desmitificadora
en la poesía de José Hierro", Marcar la piel
del agua. La autorreferencia en la poesía
española contemporánea. Rosario: Beatriz
Viterbo, 1996. p. 77-101.

-----, "La voz social. Figuraciones de una enunciación
en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José
Hierro)", L. Scarano, Marcela Romano y Marta
B. Ferrari, La voz diseminada. Hacia una
teoría del sujeto en la poesía española.
Bs.As.: Biblos, 1994. p. 69-107.

Bibliografía consultada y/o citada para la realización del capítulo III:

Corpus de base: Obra poética completa de Angel González:

Angel González, Palabra sobre Palabra. Barcelona, Seix Barral, 1994.

A) Entrevistas realizadas a Angel González:

Víctor Claudín y A. González Calero, "Angel González, poeta: con esperanza, sin convencimiento", Ozono, Madrid, 36, septiembre 1978. p. 50-52.

Federico Campbell, "Angel González o la desesperanza" en Infame Turba, Barcelona, Lumen, 1971. p. 367-379.

B) Publicaciones hemero-bibliográficas de Angel González:

Angel González, "Poesía y compromiso", en Poesía última, Francisco Ribes (Ed.), Madrid, Taurus, 1963. p. 57-59.

-----, Poemas. Edición del autor (Antología). Madrid, Cátedra, 1980. Prólogo: p. 13-26.

-----, "Sobre poesía y poetas", Peña Labra, Pliegos de poesía, Santander, 52, otoño, 1984.

C) Hemerografía específica sobre Angel González:

Douglas K. Benson, "La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de AG", Hispania Vol. 64, Dec. 1981, Nº:4. p. 570-581.

Dionisio Cañas, "La polifonía poética de Angel González", El País, domingo 17 de agosto de 1980.

Leopoldo de Luis, "Sin esperanza con convencimiento de A.

González", Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, 24, 70 (1962). p. 124-126.

Víctor García de la Concha, "Lecciones de cosas y otros poemas", ABC, 23 de enero de 1998, p. 13.

Luis García Montero, "Impresión de Angel González", Insula 553, enero 1993.

Martha Lafollette Miller, "Literary tradition versus Speaker experience in the Poetry of AG", ALEC, 7, 1 (1982). p. 79-95.

Jesús Lázaro, "La palabra, siempre", Peña Labra: Pliegos de poesía, Santander, 52, otoño, 1984. p. 20-24.

Mary Makris, "Collage as metapoetry in AG's "Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández", ALEC, 18, 1-2 (1993), p. 157-172.

Shirley Mangini González, "Entre la experiencia y la revelación: la metapoésia en la España de posguerra", ALEC, 10 (1-3), 1985. p. 31-40.

Florentino Martino, "La poesía de Angel González", Papeles de Son Armadans, Año XV, Tomo LVII, Nº:CLXXI (junio 1970). p. 229-231.

Stacey Parker, "Desfamiliarización en la poesía de AG", Inti Nº:21, Primavera 1985.

María Payeras Grau, "La poética de Angel González", Mayurqa, Palma de Mallorca, 19 (1979-1980). p. 57-58.

Margaret Persin, "Presencia contra ausencia en la primera poesía de AG", Poesía como proceso. Poesía española del 50 al 60 p. 119-147.

Antonio Puente, "La Antología 'Lecciones de cosas' de Angel González, incluye ocho poemas inéditos", El País, jueves 15 de enero de 1998, p. 35.

J. P. Quiñonero, "Juan Ramón visto por Angel González", Informaciones, Madrid, 5 de diciembre de 1974.

Tino Villanueva, "Aspero Mundo de AG: de la contemplación lírica a la realidad histórica", Journal of Spanish Studies. Twentieth Century. JSS:TC, 8, 1-2

(1980), 161-179.

-----, "Censura y Creación: dos poemas subversivos de AG", Huspanic Journal Vol. 5, Nº:1. Fall 1983. p. 49-72.

Alvaro Salvador, "Angel González o la poética del pudor", Palabras para un tiempo de silencio" la poesía y la novela de la generación del 50", Olvidos de Granada, Granada, 13 (extraordinario). p. 74-78.

Martín Vilumara, "Reseña de la obra de Angel González", en Revista Exterior de Poesía Hispana, Año I, N.4, Canadá (octubre -diciembre 1968).p. 179.

#Número monográfico de la revista Anthropos Nº:109. Angel González: Una poética de la experiencia y la cotidianeidad. Junio 1990.

D) Bibliografía específica sobre Angel González:

Adolfo Casaprieta Collera, "El Angel de Oviedo", Encuentros con el 50. La voz poética de una generación, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Oviedo, 1990. p. 181-183.

Andrew Debicki, "Angel González: Transformación y perspectiva", Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971. Madrid, Júcar, 1986. p. 109-138.

-----, "Poesía como un acto de conocimiento: el texto, la intertextualidad y la experiencia de la lectura en la generación del '50" Simposio - Homenaje a Angel González, Universidad de Nueva Mexico. Ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, 1987. p. 55-69.

Joaquín González Muela, "La poesía de AG en su primer período", Homenaje a Casaldueiro. Crítica y Poesía. Madrid, Gredos, 1972.

José Olivio Jiménez, "De la poesía social a la poesía crítica: a

propósito de Tratado de Urbanismo", Diez años de poesía española, 1960-1970, Madrid, Edit. Insula, 1972, p. 281-304.

Martha Lafollete Miller, "The uses of play and humour in AG's second period", Simposio - Homenaje a AG, Universidad de Nueva Mexico. Ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, 1987. p. 113-127.

Julian Palley, "AG y la ansiedad de la influencia", Simposio - Homenaje a AG, Universidad de Nueva Mexico. Ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, 1987. p. 71-81.

Margaret Persin, "La imagen del/en el texto: el ekfrasis, lo postmoderno y la poesía española del siglo XX", Novísimos, Postnovísimos, Clásicos. La poesía de los 80 en España. Ed. de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid, Orígenes, 1991. p. 43-63.

Tey Diana Rebolledo y Alfred Rodríguez, "Escupiendo palabras: el conflictivo proceso creativo en AG y JAV", Simposio -Homenaje a AG, Universidad de Nueva

Mexico. Ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, 1987. p. 129-136.

Marcela Romano, "Usos y costumbres de un Narciso posmoderno. La Poesía autorreferencial de Angel González" en Laura Scarano et alii, Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea. Rosario, Beatriz Viterbo, 1976, p. 103-116.

Philip Silver, "What are poets for: Reference, Unamuno, Social Poetry, Angel González", Simposio - Homenaje a AG, Universidad de Nueva Mexico. Ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, 1987. p. 83-94.

Gonzalo Sobejano, "Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de AG", Simposio - Homenaje a Angel González, Universidad de Nueva Mexico. Ed. de Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábrega, Madrid, 1987. p. 23-54.

Bibliografía consultada y/o citada para la realización del capítulo IV:

A) Corpus de base:

Guillermo Carnero, Ensayo de una Teoría de la Visión, Poesía 1966- 1977, Madrid, Hiperión, 1979.

-----, Divisibilidad Indefinida, 1979-1989, Sevilla, Editorial Renacimiento, 1990.

B) Publicaciones hemero-bibliográficas del autor:

Guillermo Carnero, "Poética", El estado de las poéticas, Monografía Nº:3. Los cuadernos del norte. Caja de Ahorros de Asturias, 1986.

-----, "Culturalismo y poesía Novísima. Un poema de Pedro Gimferrer: "Cascabeles" de Arde el mar (1966), en Biruté Ciplijauskaitė, Novísimos, Postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España, Madrid, 1990, p.11-12.

-----, Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX. Barcelona, Edit. Anthropos, 1989.

-----, "Verso y Prosa", Clarín. Revista de Nueva Literatura, Año IV, Nro: 19, enero-febrero, 1999.

C) Hemerografía específica sobre Guillermo Carnero:

Anónimo: "La metapoesía de Guillermo Carnero", Boletín de la Fundación Juan March, 4-5, noviembre de 1979.

Alejandro Amusco, "La ficción del lenguaje", El Ciervo , 1/10/75.

Clara Arranz Nicolás, Neopositivismo y culturalismo en la obra de G. Carnero", Cuadernos para la Investigación de la Literatura His-paña Nº: 8, Madrid, 1987. p.138.

Marcos Ricardo Barnatán , "Guillermo Carnero ensaya una teoría de la visión", El País, 25/7/79.

Louise Bourne, "Inutilidad de la poesía frente al azar", El País
18/7/76.

Francisco Brines, "Integración del título del poema", Insula 310,
1972.

Mirta Camandone de Cohen, "Asedio a la poesía de G.Carnero" en
Hispanic Journal Vol.7 Nº:1 (Fall 1985)
p.123.

Luis Alberto de Cuenca, "La generación del lenguaje", Poesía,
Revista ilustrada de información poética,
Nro: 5-6, invierno 1979-1980.

Francisco Díez de Revenga, "Guillermo Carnero en busca del
lenguaje poético", Tránsito 3 (1979)
34-40.

Santiago Fortuño, "Ironía e intertextualidad: dos rasgos de la
poesía española contemporánea", Mot a mot.
Quaderns de creació i estudis. Castellón. INBF.
Tárrega, 1986-7 (37-48).

García Berrio, "El imaginario cultural en la estética de los

Novísimos", Insula 508 (abril 1989), 13-16.

José García Nieto, "Música para fuegos de artificio", ABC ,
28/10/89.

Miguel García Posada, "Divisibilidad Indefinida", ABC Literario,
7/7/90.

Jaime Giordano, "Reflexiones sobre Avila de Guillermo Carnero.
Clausura del simbolismo". España Contemporánea
III,2 (otoño 1990) 69-78.

-----, "Divisibilidad Indefinida". España Contemporánea
I (1992) 122-124.

Antonio Gracia, "Guillermo Carnero: más allá del poema", Insula
451 p.22. A XXXIX (junio 1984).

Juan Antonio Icardo, "Guillermo Carnero: del trovar ric al trovar
clus", Insula 341 (1975):

José Olivio Jiménez, "Variedad y riqueza de una estética
brillante", Insula 505, enero 1989.

Jill Kruger-Robbins, "The shattered Image. Referentiality and the speaker in Guillermo Carnero's *Divisibilidad Indefinida*", Anales de la Literatura Española Contemporánea 20 (1995) 139-54.

Juan José Lanz, "Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca y simbolista de la poesía de Guillermo Carnero", Zurgai (diciembre 1989) 96-103.

Abelardo Linares, "Guillermo Carnero: Variaciones y Figuras". La estafeta Literaria 30/4/75.

Ignacio Javier López, "Ironía, distancia y evolución en Guillermo Carnero". Insula 408 (1980). 1-10.

-----, "El olvido del habla: reflexiones sobre la escritura de la metapoesía". Insula 505 (enero de 1989) 17-8.

-----, "Language and Consciousness in the Novisimos: Carnero's recent Poetry", Studies on Twentieth-Century Literature 16,1 (Invierno, 1992) 127-148.

-----, "Metonimia y negación: Variaciones y figuras de Guillermo Carnero" en Hispanic Review 54, Nº:3 (Summer 1986) p. 257.

Vicente Molina Foix, "Guillermo Carnero: Dibujo de la muerte" en Cuadernos Hispanoamericanos Nº:214, Madrid, octubre 1967 p.233.

Antonina Paba, "Ensayo de una teoría de la visión", Rassegna Iberistica (1981), 58-59.

Pedro J. de la Peña, "Divisibilidad Indefinida", Contemporáneos, 9 (1991) 38-39.

Arturo Ramoneda, "El fasto y la mentira", Diario 16, 8/11/90.

Juan Luis Ramos, "Carnero: Ensayo de una teoría". La moneda de Hierro 3-4 (1980).

Miguel Romero Esteo, "Guillermo Carnero, donde la sabiduría poética se acoge a la racionalidad melancólicamente". Nuevo Diario 12/1/75.

Martín Salustiano, "La teoría de la visión de Guillermo Carnero".

Laura Scarano, "La poesía de Guillermo Carnero: una estética de la negatividad", Anales de la Literatura española contemporánea N:16, 1991, Boulder, Colorado, p.321

César Simón, "Fracaso y triunfo del lenguaje en Guillermo Carnero", Papeles de Son Armadans, Tomo LXXXIII, Nro: CCXLIXL, diciembre 1976.

Antonio Tovar, "Trobar Clus", Gaceta Ilustrada 929, 28/7/77.

-----, "Extremos de la poesía". Gaceta Ilustrada, 22/7/80.

Marie Claire Zimmermann, "Le jeux de la theorie et de la pratique dans la poesie espagnole actuelle".
Revue des langues Neolatines 245 (1983)
5-26.

D) Bibliografía específica sobre Guillermo Carnero:

Carlos Bousoño, "La poesía de Guillermo Carnero", Poesía Postcon-

temporánea Cuatro estudios y una Introducción,
Madrid, Júcar, 1984. p.229-301.

Ignacio Javier López, Dibujo de la Muerte. Obra poética. Madrid,
Cátedra, 1998.

Víctor García de la Concha y Antonio Sánchez Zamarreño, Letras
Españolas 1976-1988, Madrid, Castalia.

Mari Pepa Palomero, Poetas de los '70 Antología, Madrid, Hiperión,
1987 p.361.

Pedro Provencio, Poéticas españolas contemporáneas La generación
del '70, Madrid, Hiperión, 1988. p.173.