

SIGNIFICADO Y RELEVANCIA DE LA METAPOESÍA DE LA GENERACIÓN DEL 68

RAMÓN PÉREZ PAREJO
Universidad de Extremadura

Resumen

La crítica literaria ha señalado la práctica metapoética como característica central de la Generación del 68. En ocasiones, se ha visto como una actividad endogámica y culturalista. Este artículo trata de desmontar ese prejuicio estético intentando demostrar la carga existencial que comporta el discurso metapoético de esta generación cuando enfoca cuestiones que afectan al lenguaje, a la ficción literaria, al oficio de escritor y a la propia actividad poética en nuestro tiempo. Se muestran las claves filosóficas que sustentan esta actitud y se mencionan los textos y autores más destacados.

Palabras clave: Generación del 68, metapoésía, existencialismo, ficción, autorreferencia.

MEANING AND RELEVANCE OF THE METAPOETRY OF THE GENERATION OF '68

Abstract

Literary criticism has pointed to metapoetic practice as a central feature of the Generation of '68. It has sometimes been seen as an endogamic and culturalist activity. This work tries to dismantle this aesthetic prejudice by trying to demonstrate the existential load that the metapoetic discourse of this generation entails when it focuses on issues that affect language, literary fiction, the craft of writing and the poetic activity itself in our time. The philosophical keys that support this attitude are shown and the most outstanding texts and authors are mentioned.

Keywords: Generation of '68, metapoetry, existentialism, fiction, self-reference.

1. INTRODUCCIÓN

De todos es sabido que, a grandes rasgos, la metapoésía es la práctica literaria que tiene como objeto el propio arte poético. Se trata de una reflexión sobre la poesía y, aquí, la palabra *reflexión* contiene una dílogía. De una parte, se alude a la obviedad de que atiende a una actividad del pensamiento; y de otra, se refiere a la propia reflexividad del arte literario: la poesía mirándose a sí misma. Ahora bien, cuando esto ocurre, cuando la poesía se mira en el espejo, le pueden asaltar cientos de cuestiones, desde la búsqueda de sus orígenes a la introspección lingüística pasando por la invocación a las musas, por no citar la relación con la voz o el espíritu del pueblo, la función social, el deseo evasivo, las diatribas generacionales, las polémicas estéticas, los refugios en torres de marfil, etc. En otras ocasiones, en cambio, a la poesía le asaltan diversas cuestiones que afectan a su misma médula epistemológica. Es entonces cuando afloran preguntas como estas: qué son estas palabras, qué relación establecen con el mundo y quién es el autor, es decir, crítica del lenguaje (como sistema de comunicación, de conocimiento y de expresión de la realidad), crítica de la ficción poética y crítica de la autoría, respectivamente. En la práctica metaliteraria, al igual que en la ontología filosófica, preguntarse por estas cuestiones no constituye un hecho baladí o anecdótico, sino que se erige en una actividad que se sitúa en una línea existencialista y, por supuesto, constituye un indicio de una actitud responsable ante una situación de crisis de identidad.

La teoría literaria sobre la generación del 68, desde sus primeras investigaciones, destacó esa carga metapoética y de autorreferencialidad (Lanz, 1994; 2016: 119-158), lo cual constituye un signo de la poesía española contemporánea (Lanz y Vara Ferrero, 2016). En cuanto a la novedad del tema —hay que decirlo tajantemente— es relativa. Como ha indicado Leopoldo Sánchez Torre (1993: 133), «la posibilidad de recurrir al poema como instrumento de reflexión sobre la poesía estuvo a disposición del poeta desde los orígenes de esta actividad». En efecto, la crítica de la autoría, del lenguaje y de la ficcionalidad estuvieron presentes en amplios discursos literarios, legendarios y filosóficos desde la antigüedad. Amparo Amorós (1991: 11-257) y Pérez Parejo (2001: 21-232) han señalado algunos de estos antecedentes, de los que en los siguientes párrafos mencionamos algunos, la primera en su vinculación con la poética del silencio, y el segundo en sus relaciones con la crítica del lenguaje. Por partir de algún sitio, late metafóricamente en los pasajes de Adán y Eva (metáfora de la mentira como don del lenguaje) y en el de la Torre de Babel (metáfora de la diversidad de lenguas y la incompreensión), del *Génesis*, el primer libro de la *Biblia*.

Pero saltemos a ámbitos filosóficos. Si los sofistas crearon trampas dialécticas y se las arreglaron para defender una cosa y la contraria; si Platón

desconfiaba de los poetas y los expulsó de la República; si Aristóteles cuestionó las fronteras de la verosimilitud en su poética; si los nominalistas sospecharon del lenguaje; si Dante proclamó la cortedad del decir; si Poe desterró la inspiración de su *Método de composición*; si Hofmannsthal expresa que dejó de escribir porque ya no sentía el lenguaje unido a las cosas; si Mauthner primero y Wittgenstein después señalan que el pensamiento no puede abordar conocimientos más allá de las palabras; si Humboldt, Jauss o Cesare Segre exponen los condicionantes culturales del lenguaje (y de las lenguas); si Octavio Paz se pregunta si es más real el yo que escribe que el yo descrito; si Susan Sontag o José Ángel Valente trazan los límites entre las palabras y el silencio, si, en fin, la más sólida poética de la ficción lírica dispone una dimensión imaginaria para el sujeto lírico y un estatuto ficcional para el género pues está hecho de palabras, ¿hasta qué punto puede decirse que este tema es novedoso? Al contrario, se trata de temas antiguos de la poética, de la antropología lingüística, de la filosofía y de las cosmogonías de todos los tiempos. No obstante, como advierte Roland Barthes sobre la pregunta «¿Qué es Literatura?», pese a ser un tema antiguo, no estamos ante una cuestión resuelta o zanjada. Por el contrario, constituyen preguntas célebres que siguen siendo paradójicamente cuestiones de filósofos y de críticos, y no de historiadores.

Varios estudios han señalado la importancia de la práctica metapoética en la Generación del 68 (Sánchez Torre, 1993: 136-155; Prat, 1983: 225). Diríase, en primer término, que estos poetas, al calor del debate generacional, hicieron uso de la reflexión metapoética para reivindicar un nuevo estilo literario con el objetivo de distinguirse de sus predecesores y con intención última de hacerse un hueco estético en el devenir literario de las cadenas generacionales. Sin embargo, la práctica metaliteraria fue tan prolífica y de tal calado que sus motivos fueron más allá de lo puramente estético para convertirse en algo más profundo. Esta temática, ciertamente notable en los primeros libros de la generación, nunca ha desaparecido por completo del discurso poético de estos escritores, si bien es cierto que, por regla general, fue a menos y, en ese camino, diversificó sus procedimientos retóricos. Comparando las fechas de los textos metapoéticos de la generación, la mayoría de la reflexión metaliteraria sobre estos temas confluye en unos años muy determinados, diez años que se sitúan aproximadamente entre 1966 y 1977, reconcentrándose en el primer lustro de los setenta y coincidiendo con la llamada etapa metapoética de los novísimos (Pérez Parejo, 2001: 248-264).

En esta temática no se trata solo de hablar de la actividad poética, de recurrir al tópico de la inefabilidad o de ilustrar un deseo de autonomía artística, sino de tejer un discurso con una voluntad de exploración existencial, indagando en los fundamentos medulares de la creación, la comunicación

y la ficción poéticas, los cuales acaban afectando al carácter también ficcional, ilusorio y fragmentario de la realidad. Marta Ferrari (1996: 154) lo sintetiza en las siguientes palabras: «Mientras para la modernidad esta vuelta del poema sobre sí mismo revelaba un deseo de autonomía artística, para nuestros escritores posmodernos [...] todo lo demás es asimismo artificio y [...] no hay escapatoria».

Una cosa llevó a la otra: buscar su sitio entre las generaciones que venían del medio siglo condujo irremediamente a buscar su lugar, su palabra, su mensaje, en la estética, la cultura y el tiempo que les tocó vivir. Por supuesto, empleamos aquí el término «existencialismo», tomándolo prestado de la tradición filosófica y literaria, como el más ceñido a un discurso metapoético que pretende autointerrogarse como estatuto ficcional. Si por existencialismo se entiende intentar comprender quién es uno a través de preguntas profundas, puede afirmarse que el discurso metapoético de esta generación se orienta hacia ese terreno ontológico, un existencialismo artístico o literario que, al fin y al cabo, es otra forma de existencialismo, en este caso, no muy alejado del vital, pues es sabido que para estos autores arte y vida se funden inextricablemente, idea defendida por Guillermo Carnero (2004: 27).

2. DESARROLLO: LA METAPOESÍA COMO ACTIVIDAD EXISTENCIALISTA

Esta es la primera idea que conviene destacar a la hora de medir el significado y la relevancia de la práctica metapoética durante estos años. Lo decimos porque tal discurso ha sido en numerosas ocasiones criticado, minusvalorado o, sencillamente, estereotipado superficialmente sin arañar en su epidermis, de manera que el término *metapoético* asignado al discurso literario de esta generación se ha visto rodeado de connotaciones negativas o, al menos, peyorativas. ¿Por qué? ¿Qué hay en contra de la metapoésía como para que muchos de los poetas del 68 se hayan visto obligados a tomar una actitud defensiva o, al menos, a justificarse? (Carnero, 2004: 24-30).

En primer lugar, la crítica al discurso metapoético se ha centrado en la idea de que se trata de una poesía alejada del habla, como si fuese una especie de atentado a los orígenes de la poesía, unida a la voz, al pueblo, a la canción. Hay que recordar que buena parte de la generación del cincuenta, aquella de estética más social, había postulado precisamente lo contrario, acercando la poesía a la voz y las reivindicaciones sociales del pueblo, con mucho afán pero con mayor o menor éxito. En segundo lugar, se ha relacionado la metapoésía con una especie de ensimismamiento endogámico al no salir el discurso poético del ámbito literario; esta idea se vincula con un tipo de confesionalismo de autor, ya que el sujeto lírico implícito (Pozuelo, 1988: 218-225) siempre se identificaría directamente con el personaje del hombre en cuanto a autor o escritor, prevaleciendo ese rasgo por encima de

cualquier otro factor humano. Todo ello presenta unas repercusiones en el ámbito de la comunicación/ficción lírica y en los elementos del lenguaje que intervienen en ella. Así, el sujeto implícito-autor implica la presencia de un lector implícito con unas características determinadas: un lector especializado en teoría literaria, perfecto conocedor de los entresijos filológicos, retóricos, pragmáticos y contextuales que envuelven al poema. Como consecuencia de todo ello, se ha criticado el excesivo culturalismo contenido en la práctica metapoética, ya que el sujeto implícito se identifica siempre con un autor culto que hace gala de su vasta cultura mediante continuas referencias culturales e intertextuales, sean contemporáneas o de la tradición cultural. El lector implícito, que en este caso coincide con el lector modelo, debe ser también un lector culto. Así se exige y, en consecuencia, se excluye tácitamente otro tipo de lector tradicional de poesía. Siguiendo con la cadena lógica de esta argumentación, estamos ante un tipo de poesía excluyente, que selecciona un público y que, por tanto, aleja la lírica del público general.

Sin embargo, a mi juicio, todas estas críticas carecen de fundamento por unas u otras razones y no resisten un análisis sincrónico ni diacrónico serio. En primer lugar, porque algunos de estos argumentos no constituyen, en rigor, verdaderas críticas, sino prejuicios; en segundo lugar, porque existe una tradición metapoética de considerable calidad en la historia de la literatura sobre la que la actual práctica metapoética se asienta; y en tercer lugar, porque este tipo de metapoesía va más allá de su temática y afecta a la forma, la cual está tejida por unos procedimientos retóricos y enunciativos que le son propios, los cuales, asentados sobre la tradición, vienen a aportar su cuota de innovación en la cadena de la historia literaria que, por cierto, se abre a las influencias de la lírica internacional.

Vayamos por partes. Se ha tachado a esta poesía de extremadamente culta y, por tanto, alejada del habla, de la voz. A mi juicio, esta crítica no se sostiene pues, desde la Antigüedad, siempre ha existido una poesía popular al lado de una poesía culta, a veces paralelas, otras veces con interesantes y fructíferos cruces (Lope y Lorca, por citar dos casos señeros), pero hasta ahora no se habían realizado (por superfluos) juicios de valor entre esas dos formas de poesía, las cuales cuentan con sus procedimientos retóricos, sus autores y su público. Más bien habría que relacionar esta crítica con los rasgos sociales de la poesía anterior, como hemos dicho arriba.

En cuanto al argumento sobre el ensimismamiento de este tipo de poesía, tampoco parece demasiado sólido, pues la poesía puede hablar de cualquier asunto. La teoría sobre los géneros literarios señala con insistencia que lo que distingue a la lírica de los demás géneros no es el qué, sino cómo hacerlo o, mejor, desde dónde hacerlo, es decir, el punto de vista subjetivo de la enunciación que afecta a todos los planos de la comunicación en este

género literario; esa sería la esencia de la pragmática de la lírica (Pozuelo Yvancos, 1988: 213-225). Entre todas las temáticas posibles, el lenguaje, la representación y la propia poesía pueden ser temas muy idóneos en momentos determinados de crisis, y en el que se produjo era precisamente uno de ellos, relacionado con la postmodernidad, tal como ha sabido ver Mayhew (1994: 12-13), que considera este estado de autoconsciencia poética como una característica de la literatura contemporánea, precisamente cuando los escritores reflexionan sobre las relaciones entre el lenguaje y la realidad.

En efecto, la crítica del lenguaje poético y de la ficcionalidad y, por extensión, la crítica a ese sistema de representación que es el lenguaje, están ligadas al discurso de la postmodernidad (Debicki, 1989) en la medida que relaciona la crisis del sujeto, los límites de la razón para acceder al conocimiento, el rechazo de las formas y resoluciones nítidas, el desbaratamiento de las expectativas de unidad y univocidad, y la incapacidad del lenguaje para reflejar el mundo objetivo o el mobiliario interior del sujeto. Para aludir brevemente a los orígenes de esta autorreferencialidad poética, tomamos las acertadas palabras de Vicente Vives Pérez (2008: 44):

El cultivo de una lírica de carácter autorreferencial queda vinculada a la crisis del pensamiento occidental de origen nietzscheano. A partir de entonces, la metapoésía es una vertiente vinculada a esa voluntad crítica del lenguaje que ofreció una salida original a la crisis expresiva del Romanticismo, posibilitando la evolución de la lírica en la modernidad. La crisis de la expresividad romántica propició una vuelta de la lírica hacia sí, de modo que la reflexión acerca de la forma poética se convirtió en tema de su propia enunciación. Esta prospección del poema hacia su materia verbal favoreció una opacidad referencial y un debilitamiento de lo extraverbal en beneficio de una mayor atención a su forma. En la medida en que se representaba a sí misma, la lírica moderna abrió un proceso de ensimismamiento que acabó por emancipar la forma poética de la realidad empírica. No en vano, la poesía de Mallarmé supuso un hito en esa traslación simbólica de la lírica occidental a la ausencia del objeto, pues su formulación evita la mención del término real para evocarlo mediante alusiones.

En síntesis, puede afirmarse que la proliferación de la actividad metapoética se detecta especialmente a partir de Novalis, Poe y, sobre todo, Mallarmé, que lo problematiza explícitamente, es decir, en el contexto de la superación definitiva del Romanticismo, en el eje Simbolismo-Modernismo-Vanguardias y una vez que las tesis de Hegel y Marx anuncian la muerte del arte; y cuando lo hace se desencadena como salida a esa crisis y como tarea higiénica, purificadora y renovadora del acto de poetizar (Sánchez Torre, 1993: 134). Pero hay más. Muchos tipos de poesía que figuran como estandartes de la poesía moderna fueron criticados en su día. Los adjetivos culterano, barroco, manierista, culturalista, simbolista o modernista nacieron

rodeados de connotaciones peyorativas y a todos ellos les costó desprenderse de esas adherencias semánticas, desde Góngora hasta Rubén Darío pasando por cierta poesía victoriana inglesa (en la línea de Tennyson y Browning) o los vates del simbolismo francés de finales del XIX y comienzos del XX. Profundamente metaliteraria, y no pocas veces metaficcional, ha sido siempre la mejor literatura culta, sea explícita o implícitamente. Sin ir más lejos, el código del amor cortés presenta casi siempre interesantes lecturas metaliterarias merced a ese sujeto lírico, tan cercano enunciativamente al poeta, que tanto se pregunta sobre el lenguaje que utiliza. Así lo observamos también en la poesía amorosa de Jorge Manrique («Guay de aquel que nunca atiende»), San Juan («Noche oscura del alma»), Garcilaso («Soneto V»), Shakespeare (*Hamlet*), Cervantes (*Don Quijote*), Lope (*Rimas de Tomé de Burguillos*), Villamediana («La lira cuya dulce fantasía»), Quevedo («Retirado en la paz de estos desiertos»), Keats («Oda a una urna griega»), Bécquer (primera parte de las *Rimas*), Rilke («Sonetos a Orfeo»), Baudelaire («El albatros»), Mallarmé («Un coup de dés»), Juan Ramón Jiménez (*Eternidades*), Lorca («Poema doble del lado Edén»), Pessoa («Autopsicografía»), Paul Celan (*Rejas de lenguaje*), Borges («La luna») o Seamus Heaney («Digging»), por citar solo algunos (*vid.* Pérez Parejo, 2001: 52-229), los cuales, velada o explícitamente, se han preguntado en sus textos sobre el alcance de sus palabras y por la relación que existe entre estas y el mundo objetivo.

2.1. Modulaciones temáticas y retóricas

Hemos destacado, además, que este tipo de metapoésia crítica, que indaga en el lenguaje y en las relaciones de este con la realidad, constituye algo más que un tema poético. Dada su extensión y hondura, acaba convirtiéndose en el principio estructurador del sentido y de todos los elementos léxicos, estilísticos, sintácticos, simbólicos y compositivos del texto, los cuales tejen una tupida tela de araña en torno a estos temas; debe analizarse, pues, desde la retórica para poder descubrir, describir y relacionar los elementos estilísticos y simbólicos que concurren en su discurso.

En cuanto a las modulaciones temáticas, vamos a intentar estructurarlas en los tres grandes temas señalados: crítica del lenguaje, crítica de la ficción y crítica de la autoría, de todas las cuales citaremos ejemplos, si bien en las estrechas limitaciones de esta publicación no podemos entrar en el comentario retórico.

En relación a la crítica del lenguaje, esta se modula en diversos subtemas: la crítica del lenguaje natural porque no tiene correspondencia con el exterior («Voz sin sentido», «Ante mi hija le hablo a la palabra», «Verbolución», «Poema que explica esta mañana por qué no te regalo poemas, por qué me deduzco cada minuto al silencio, por qué precautelo (pánicamente corro)

las palabras malditas no saben sino apuñalarnos» o «Poema inconcluso del tiempo viejo» de *El grado fiero de la escritura* [1976] de Jorge Urrutia; «Subnoche» de *Música de agua* [1983] de Jaime Siles); la falta de capacidad del lenguaje para transformar la sociedad, en clara contestación a la fe en la palabra como arma cargada de futuro («6» de *Praga* [1982] de Manuel Vázquez Montalbán); la desconfianza en la palabra como método cognoscitivo y de expresión de la realidad («Idea Fija. III» e «Idioma» de *Música de agua* [1983] de Jaime Siles); las limitaciones del lenguaje para verbalizar la experiencia («Ávila» de *Dibujo de la muerte* [1967] de Guillermo Carnero), los más profundos sentimientos humanos («Yo os diría» de *Del amor, del olvido* [1972] de Miguel D'Ors) o las cosas más simples («El desierto de nieve» de *Mostruorum artifex* [1977] de Antonio López Luna); el desajuste entre la realidad y el lenguaje («Derribo» de *Definición de savia* [1974] de Aníbal Núñez); la distancia entre las palabras y las cosas («Mudo. VI» de *Lengua de cal* [1972] de Félix de Azúa; «En el jardín» de *Cenizas de sentido* [1975] de Jenaro Talens); los engaños del lenguaje que pretenden adueñarse de los objetos o crear ilusiones y espejismos («La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla» y «Río» de *Definición de savia* [1974] de Aníbal Núñez, donde el poeta afirma que «Para ser río al río le sobra el nombre»; «Segunda soledad. II» de *Del amor, del olvido* [1972] de Miguel D'Ors); la crítica de la escritura y del lenguaje poético señalando su incapacidad para acceder a lo real empírico («El centro» de *Ritual para un sacrificio* [1971] de Jenaro Talens; «Ardicia» [1974] de José Miguel Ullán; «Décimo Magno Ausonio, poeta de la decadencia latina» y «L'enigme de l'heure» de *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère* [1974] de Guillermo Carnero; «Método del discurso» de *Cenizas de sentido* [1975] de Jenaro Talens y «Gencianas para Sonja» de *Mostruorum artifex* [1977] de Antonio López Luna).

Dentro de la crítica del lenguaje ocupan un lugar destacado los poemas que se inscriben en la llamada «Poesía del silencio». Solo en este apartado se censura la inflación del lenguaje en nuestro tiempo, las limitaciones del lenguaje poético, la inexpresividad del lenguaje comparándolo con la música, la reivindicación significativa del silencio y de los espacios en blanco, la escritura como palimpsesto, etc. Algunos de los libros y autores donde podemos rastrear este discurso son *Música del agua* (1983) de Jaime Siles; *Paisaje* (1981) de José Luis Jover; *Tinta* (1981) y *Palmas sobre la losa fría* (1989) de Sánchez Robayna. En este sentido, conviene también destacar los procedimientos retóricos y estilísticos relacionados con la estética del silencio que Túa Blesa (1998) agrupa bajo el término de logofagias o estrategias logofágicas, muchas de ellas analizadas en estos y otros autores (Talens, Panero, etc.).

En relación a la crítica de la ficcionalidad, el discurso se va modulando en torno a unas redes temáticas determinadas. Se llama la atención sobre los

mecanismos de la ficción haciendo ver que el poema es un artefacto ficcional («Chagrin d'amour príncipe d'oeuvre d'art» de *El sueño de Escipión* [1971] y «Puisque réalisme il y a» de *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère* [1974] de Guillermo Carnero). El poeta se pregunta sobre el estatuto ficcional de su escritura («Primera visión de marzo» y «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» de *Arde el mar* [1966], «V» de *La muerte en Beverly Hills* [1968], «Segunda visión de marzo», «Celadas» y «Sistemas» de *Els Miralls* [1970] de Pere Gimferrer); en todos ellos el sujeto manifiesta la condición de espejo de la ficción con respecto a la realidad. Otros poemas, al criticar o desvelar sus procedimientos ficcionales, están al mismo tiempo señalando el carácter ilusorio del mundo y de la realidad («Unas palabras para Peter Pan» de *Así se fundó Carnaby Street* [1970] de Leopoldo María Panero). En ocasiones el autor implícito señala que su percepción del mundo viene filtrada por el arte, por todo lo leído, de modo que en el poema la naturaleza se transforma también en texto («Antigua» de *El velo en el rostro de Agamenón* [1970] de Félix de Azúa). La palabra se convierte entonces en un gozo bastardo que crea una realidad sin referente («Dad limosna a Belisario» de *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère* [1974] de Guillermo Carnero). De cualquier modo, siempre existe una sensación de insatisfacción y vacío («Lección del agua» de *Divisibilidad indefinida* [1990] de Guillermo Carnero). A veces la crítica del lenguaje y de la ficcionalidad da una vuelta de tuerca argumental al considerar el poeta que, ya que la realidad es incognoscible e incommunicable a través de las palabras, solo queda el lenguaje y el arte como única realidad constatable a la que el poeta se adhiere como asidero ante lo vulgar y como única realidad ante la inconsistencia de la realidad misma («Ostende» de *Ensayo de una teoría de la visión* [1979] o «Casa de un comerciante en Ultraiectum, siglo VII d.C.» de *Poemas arqueológicos* [2003] de Guillermo Carnero). Ya que el origen referencial es un eco, una nada, la única certeza es el poema («Puisque Réalisme il y a» de *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère* [1974] de Guillermo Carnero).

Este discurso, preferentemente, se ha servido de motivos o símbolos recurrentes que remiten a la condición especular de la ficción literaria: los espejos, el jardín, las máscaras, el teatro, la rosa, la memoria como recurso ficcional, Venecia, el lenguaje como signo. Por poner unos ejemplos, baste repasar los títulos de los poemas de *Música de agua* [1983] de Jaime Siles: «Metamorfosis», «Cristal», «Espejo», «Vidriera», «Hojas», «Abanico», «Grafe-mas», «Página». Se exponen las dudas y temores acerca de lo engañoso de todo acto artístico e incluso se revela su carácter ficcional, pues entre otras cosas «la realidad queda desvanecida al convertirse en objeto literario» (Fernández López y Mora de Frutos, 2004: 110), por ejemplo, en «Primer día de verano en Wragby Hill» de *Dibujo de la muerte* [1967] de Guillermo Carnero.

La crítica de la autoría es el tercer gran asunto sobre el que se asienta esta práctica metapoética de carácter ontológico. Los textos ponen de manifiesto una versátil modulación que atiende a distintos ejes: la crítica de la autoría, de la inspiración y de la creación literaria en general. Podemos hallar textos que tienen como núcleo argumental la conciencia de la repetición o la «angustia de la influencia», en términos de Bloom (así pueden leerse «Sobre la efímera existencia» de *Fábulas domésticas* [1972] de Aníbal Núñez; «Used Words» de *Los trucos de la muerte* [1975] y «Atardecer romano» de *Antes que llegue la noche* [1985] de Juan Luis Panero). En este sentido, uno de los poetas de la Generación más destacados, Jenaro Talens (1989: 55-57), habló, no sin cierta ironía, de «coartada metapoética» en estos términos: «Si la poesía ya no puede hablar del mundo, hablará, al menos, de cómo otros poetas han hablado del mundo. El discurso del método suplanta así al método del discurso». Por otro lado, se concibe la actividad literaria como desperdicio de la vida, lo cual oculta la soledad más absoluta («En el jardín» de *Víspera de la destrucción* [1970] de Jenaro Talens; «Vendrá la muerte y tendrá tus ojos» de *Aurora Boreal* [1971] de Agustín Delgado; «Demasiada belleza» de *Hymnica* [1979] de Luis Antonio de Villena; «El silencio» y «Fin» de *Invencción del enigma* [1991] de Jorge Urrutia). Más que la soledad, algunos poetas tienen la sensación de que la creación literaria está relacionada con actividades fúnebres o taxidermistas, al tratar con cosas muertas («Erótica del marabú» de *El Sueño de Escipión* [1971] y «Ostende» de *El azar objetivo* [1975], ambos de Guillermo Carnero), e incluso que la escritura es un «Oficio de suicidas», tal como afirma Juan Luis Panero en el poema homónimo de *Antes que llegue la noche* [1985]. La escritura, una de cuyas funciones es la de que los mensajes perduren en el tiempo, ni siquiera puede ya aferrarse a la permanencia, ya que está abocada al olvido, si hacemos caso a lo que se asegura en «Síntomas de vejez» de *Taller del hechicero* [1971] de Aníbal Núñez. Son muchos los poemas que desmitifican la inspiración («Primavera damas caballeros» de *29 poemas* [1967], «Caza mayor» [1970], la carpeta «L.C.M. (Liquidación por cambio de musa)» [1995] y «Arte poética» de *Cuarzo* [1981], todos de Aníbal Núñez, sin duda uno de los más incisivos en este aspecto). Otros textos ironizan con los símbolos de la inspiración, como «La muerte del cisne» de *Edgar en Stéphane* [1971] de Félix de Azúa. Se critica el histrionismo de algunos círculos literarios y de algunas poses relacionadas con la inspiración; así podemos apreciarlo en varios poemas de Martínez Sarrión como «André Breton entrance», «Paisaje ideal para Paul Eluard» y «Café literario» de *Teatro de operaciones* [1967] o «La poesía es la más dilapidadora de las artes» de *Una tromba mortal para balleneros* [1975]. Hay casos, por último, en que el poeta se confiesa en estado de enajenación («Trovador fui, no sé quién soy» de *Dioscuros* [1982] de Leopoldo María Panero), o bien perdido en busca de la autoría («Columnas del lenguaje» de *Columnae* [1987] de Jaime Siles).

Las ideas de tres artículos fundamentales parecen latir en estos textos: «La muerte del autor» de Roland Barthes (1968), «Qué es un autor» de Michel Foucault (1969) y «El autor, la ficción, la verdad» (1992) de Antonio Campillo (*vid.* Pérez Parejo, 2004). Después de ellos, el autor se convierte en una mera señal, una firma pasajera alojada en el pasado, útil solo para ordenar los libros en estantes.

Toda esta red temática se teje en torno a un sistema organizado de tópicos, símbolos y motivos que van de unos poetas a otros. Se crean, pues, automatismos en los que se pueden rastrear orígenes y movimientos epigonales. Así, puede exponerse el complejo tejido temático y la notable variación de símbolos y motivos, técnicas utilizadas, focalización, procedimientos, estrategias, recursos estilísticos e indicadores léxicos asociados.

En el plano enunciativo, por ejemplo, observamos la presencia general de la figura del autor implícito o bien la presencia de correlatos objetivos en la línea que detectó Robert Langbaum (1957) en la poesía victoriana inglesa y que Luis Cernuda aplicó a su poesía, convirtiéndose en pionero y maestro de la Generación del 68. Sobre ello ha hablado también ampliamente Guillermo Carnero, que interpreta el uso del monólogo dramático como una superación del *intimismo primario* de la generación anterior; esto no supone, para el poeta, la desaparición o anulación del yo poético, sino que, liberándose de él, permite expresarlo de un modo indirecto refractando la experiencia en la de un personaje de la historia de la cultura a través de un proceso interno de analogía (Carnero, 2004: 25).

En cuanto a las técnicas, se observa en estos poemas la presencia en el plano de la focalización de la figura del autor implícito, que emerge en casi todos estos poemas. Otras técnicas destacadas son el *collage*, la yuxtaposición de planos, la diseminación, el fragmentarismo. En el capítulo de recursos literarios destaca principalmente la paradoja, que es el recurso que mejor ilustra el desajuste entre estos dos pares: realidad/ficción; necesidad del lenguaje/cortedad del decir. Otros recursos y procedimientos destacables son la presencia de la *mise en abyme*, de la disemia, el oxímoron, el quiasmo, etc. Fijémonos que todos ellos son recursos encaminados a señalar la dualidad de la realidad, todos ponen en liza dos elementos opuestos reflejando así la existencia de una realidad especular, engañosa e incompleta. Dentro de todos estos procedimientos y recursos destacan dos, muy frecuentes en el discurso literario de esta generación, si bien estaban ya presentes en la generación anterior. Nos referimos a la ironía y a la parodia. Las dos ponen en juego el código del mensaje, aunque de forma radicalmente distinta. La parodia combina un código A conocido por el receptor con un código B extraño que modifica el mensaje del texto A; la ironía yuxtapone dos mensajes en un mismo código. La parodia es intertextual mientras que la ironía es intra-

textual, pero ambos son a la vez dones del lenguaje y suponen una crítica del lenguaje en cuanto que expresan un mensaje distinto del que realmente se entiende en una lectura literal. En la ironía ya destacaron poetas del 50 como Goytisolo, Gil de Biedma y Ángel González; en la parodia sobresale Guillermo Carnero, sobre todo en una serie de poemas donde parodia el estilo del lenguaje científico, sistemático y racionalista (léanse, por ejemplo, «Elogio de Linneo» de *El Sueño de Escipión* [1971] y poemas de *El azar objetivo* [1975] como «La busca de la certeza» y «Meditación de la pecera»).

Si enfocamos a los indicadores léxicos, en el discurso metaficcional es frecuente detectar motivos y símbolos relacionados con el teatro o los escenarios (teatro, telón, disfraz, máscaras, museo, maquillaje, bufón, pintura), con la condición de signo como objeto que está en lugar de otra cosa mostrándolo y ocultándolo simultáneamente (musgo, estampa, sedas, cal, algas, enredadera, cristal, estatua, armadura, pantalla, huella, ácido, herrumbre, sombra, susurro, rumor, sueño, niebla, espejo, eco), con lo luctuoso (eco, fantasma, cadáver, mortaja, estertor, marabú, ruina), con lo ficcional o especular (cristal, espejo, agua, vidrio, nieve, signo, plumas, pájaros, cisnes, ánades, rosas). Cabe destacar el del agua en su plano auditivo, como murmullo silencioso y especular, como el del lenguaje, que se convierte en imagen paradójica de la naturaleza y como lugar idóneo para el reflejo, equivalente al cristal, el espejo y el vidrio, lo que lo convierte en imagen que sirve de indicio de autorreflexión o metaficción. Todos ellos, insistimos, devienen en imágenes paradójicas y constituyen indicios que deben ponernos alerta ante una más que posible lectura metaficcional.

Todos estos motivos, símbolos y procedimientos retóricos se dan cita en el discurso metapoético de esta generación cuando aborda existencialmente el conflicto entre la necesidad de decir y la insuficiencia del lenguaje, entre la necesidad de la ficción y la asunción de sus limitaciones. En *Espejo de gran niebla* [2002] de Guillermo Carnero vuelven a reunirse, con especial cuidado, buena parte de estos recursos, ya desde el título. Expongo aquí, para concluir el apartado, un texto recogido de la solapa del libro, el cual sintetiza cuanto venimos aduciendo:

Espejo de gran niebla es una meditación sobre los diversos sueños en los que se adquiere una ilusión de identidad personal: el sueño de la memoria, incapaz de restituir la acuidad sensorial de los episodios biográficos que conserva; el sueño del amor, perseguidor de quimeras que la realidad defrauda; el sueño de la escritura, intérprete insuficiente del pensamiento y de las emociones, dirigido a un destinatario incierto y de receptividad dudosa. *Espejo de gran niebla* explora así las sucesivas regiones del engaño por las que transcurre una existencia incompleta, justificada en el sueño de la imaginación literaria y artística, pero condenada irremediablemente a regresar a ella.

Dentro de este corpus de símbolos y motivos conviene detenerse en tres especialmente significativos y productivos: el jardín, la memoria (por cierto, frecuentemente interrelacionados) y la ciudad de Venecia. La recurrencia al espacio metafórico y simbólico del jardín alude tradicionalmente a muchos aspectos: es el lugar de encuentro de los amantes, el paraíso perdido, pero también hace referencia a un lugar atemporal, donde no discurre el tiempo como ente físico. Se trata de la naturaleza fabricada artificialmente por la mano del hombre y a su medida, alejada de la brutalidad de la naturaleza salvaje. En muchos casos remite a su vez al silencio o al lugar imaginario de la escritura donde tampoco transcurre el tiempo, un lugar artificial (como lo es también la escritura), irreal y por eso mismo utópico, especular, símbolo de la misma escritura como reflejo imaginario del mundo. Tales ideas se desarrollan en poemas como «Primera visión de marzo» de *Arde el mar* [1966] y «Dos homenajes» de *Especulo, espacio, apariciones* [1988] de Pere Gimferrer; «Los motivos del jardín» de *Divisibilidad indefinida* [1990] y «Me has quitado la paz de los jardines» de *Verano inglés* [1999] de Guillermo Carnero, entre otros.

El siguiente motivo, el de la memoria, presenta un desarrollo amplísimo en estas décadas. Y no como proceso memorizador de algunos poetas de posguerra en su afán de retrotraerse ingenuamente a la infancia. Constituye más bien, en primer término, una desconfianza en la memoria, que es sentida como un procedimiento modificador, engañoso, teatral, arbitrario y selectivo. Sobre la memoria se cierne un halo de desconfianza por parte de los mejores poetas de este tiempo, que no la sienten ni mucho menos como un registro fósil objetivo del pasado sino como una interpretación de los hechos vividos, esto es, una reelaboración ficticia. Y se percibe así porque el tiempo, en la memoria, debe pasar el filtro del lenguaje y, al cruzarlo, se convierte automáticamente en materia ficcional, la cual reordena los episodios vividos de tal forma que parezca que se dirijan hacia un propósito, que tengan un sentido, un ordenamiento hacia un final, es decir, la memoria crea un relato interesado. Lo más interesante de todo ello es que (junto con motivos y símbolos recurrentes que acompañan siempre a este tema) los poetas, en un primer momento, se ensañan con esa memoria engañosa capaz de desvirtuar los hechos, pero en otros casos se asume esa condición modificadora para acabar considerándola un procedimiento creativo, *poiético*. En el ámbito de la memoria, como en otros planos de la metaficción, se revisa el plano referencial. Tales ideas se extraen de algunos poemas de la época como «Primera visión de marzo» e «Invocación en Ginebra» de *Arde el mar* [1966] de Pere Gimferrer, «Boscoreale» de *Dibujo de la muerte* [1967] y «Dad limosna a Belisario» de *Variaciones y figuras sobre un tema de la Bruyère* [1974] de Guillermo Carnero, «Epílogo» de *El velo en el rostro de Agamenón*

[1970] de Félix de Azúa, en numerosos poemas de *Teatro de operaciones* [1967] de Martínez Sarrión y de *Una educación sentimental* [1967] de Vázquez Montalbán o, por citar un caso no muy conocido pero revelador, en poemas de *Monstruorum artifex* [1977] de Antonio López Luna como «La música de las ruinas verdes», «Sirtcorit Nutenaf» o «Osiris is a Black God».

En cuanto al símbolo de la ciudad de Venecia, esta se convirtió, no sin ciertos prejuicios estéticos, en el símbolo tópico y epidérmico de una generación que, a fuerza de repetirse y acartonarse, perdió su verdadera hondura significativa. Pero debe resituarse y resignificarse convenientemente. Así, si releemos un texto emblemático como «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» de *Arde el mar* [1966] de Gimferrer nos cuesta situar en la realidad los escenarios; parece como si los lugares descritos fueran en realidad recreaciones artísticas, puestas en escena, fotografías, cuadros e intertextos literarios. No en vano, el título del poema y la cita que encabeza el mismo aluden al arte dramático. De las venecias posibles, este autor y todos los de su generación seleccionan la Venecia artística, la que viene filtrada por el arte, que para todos ellos es más hermosa y perfecta. Como demuestra Pérez Parejo (2006), puede existir una vinculación estética entre los modos ficcionales de Gimferrer y Canaletto. El pintor italiano, doscientos años antes, crea una realidad aparente ya que manipula la realidad desde una estética realista. Canaletto alteró la ciudad de Venecia creando una ciudad falsa que ha sido, paradójicamente, la única real para los muchos que solo la han conocido a través del arte. Conviene advertir que el pintor italiano fue uno de los primeros pintores con un interés claramente comercial y turístico a través de sus *vedute*. Pero sus perspectivas son imposibles, los edificios emblemáticos de la ciudad se representan con mayor tamaño, estilizados o sensiblemente cambiados de lugar para que aparezcan en el cuadro en todo su esplendor y para que el conjunto sea lo más bello, lo más simétrico posible. Haciendo uso intertextual de la máxima periodística, podríamos decir que «no dejemos que la realidad nos estropee un buen cuadro». Un siglo después, William Turner hizo lo mismo forzando la perspectiva y la distancia real entre los edificios para que el Gran Canal veneciano pareciera más ancho de lo que es. Se sabe que los habitantes de Venecia, después de ver los cuadros de Canaletto, visitaban los lugares recreados por el pintor y no lograban reconocerlos porque estaban ligeramente distorsionados.

Preferimos la realidad hermosa y ordenada del arte a esa otra realidad mezquina, vulgar, caótica y moribunda que nos muestran los sentidos. Elegimos la imagen filtrada por el arte, no vaya a ser que la realidad nos estropee la vista. Todas las artes encuadran el objeto extrayendo de él su máximo significado, su máxima coherencia; lo demás, la realidad misma, está mal encuadrada, es asimétrica y caótica. Canaletto y Gimferrer sometieron la

realidad al imperio de la belleza antes que al de la realidad, pues la belleza es verdad y la verdad es belleza, en palabras de Keats. La única diferencia quizá entre el pintor y el poeta es que al italiano le interesó pintar las *vedute* venecianas como promoción turística entre los cada vez más numerosos viajeros de la época, especialmente en la burguesía de Inglaterra; al poeta de la generación del 68, en cambio, le interesa estéticamente ese desvío ficcional, esa corrección óptica, para mostrar simultáneamente lo ideal, lo real y su fracaso en la empresa de apartarse de la vulgaridad a través del arte. Todo ello se convierte en una crítica del arte poético que repercute directamente en una crítica de la realidad objetiva, a la que se le reprocha no solo que no sea tan perfecta y ordenada como el arte sino también su carácter incierto, vulgar y fragmentario. Y en último término se atisba un tono de nostalgia, la de un tiempo en que se creía en la ficción, y no en un tiempo presente en el que el artista conoce pero no quiere conocer en qué consiste el truco del prestidigitador: en suma, algo parecido a desear no despertar del sueño aunque se sepa que está soñando.

3. CONCLUSIONES

El discurso metaficcional levanta las faldas al plano de la representación: la visión clásica de la objetividad representativa —permanente, unívoca— se torna ahora esquiva, dinámica, aplazada. El mundo o modelo que se pretende imitar, reflejar o designar ya no es un origen sólido o fiable sino una mera construcción lingüística y, como tal, hecha de palabras; se construye sobre signos y es profundamente inestable, especular y ficcional. Se desdibujan deliberadamente los distintos niveles entre la realidad y la ficción a fin de mostrar una intencionada ambigüedad entre las dos entidades. Al tiempo se realiza una crítica al concepto único de realidad. Hay muchas realidades, y más en el ámbito de la literatura, que por sí sola constituye otra que, sin dejar de referirse al mundo, a menudo se opone a él, muestra su revés, su caricatura o su parodia. Si nos fijamos, cuando en el ámbito de la mimesis artística se habla de engaño o mentira con respecto a la realidad, existen en el fondo ecos y resabios platónicos, pero se olvida que lo vivido es algo vago e inaprensible, un origen continuamente transformado desde la memoria y el lenguaje. Entre realidad y ficción hay una continua ósmosis. La poética de la ficción más sólida plantea decididamente que de la obra artística no puede decirse que sea verdadera ni falsa, porque sus estatutos pertenecen a otra categoría; es simplemente ficcional. Difiere tanto de la verdad como de la mentira sin convertirse en una tercera entidad por sí misma, sino que se mantiene en esa línea fronteriza que las separa y las une simultáneamente, y eso es lo que distingue lo ficcional de otras producciones escritas. Solo dentro de ese ámbito puede hablarse de distintos niveles ficcionales. Con esto se evitan

no pocas confusiones que vienen desde Platón y que se convierten en rémora o prejuicio moral, empezando por la del autor y el sujeto lírico, que es una mera construcción enunciativa de marca de género absolutamente ficcional. Porque si rechazamos (por razones morales o filosóficas) la ficción porque resulta falsa o engañosa y nos desplazamos al polo de la realidad, ¿qué ocurre? Que esta resulta no menos engañosa y cambiante y, si se apura, llena de ficcionalidad según sean las épocas y culturas. No debe olvidarse, como demostraron entre otros Robbe Grillet o Jean Ricardou dentro del ámbito del *Nouveau Roman*, que los conceptos de realidad y ficcionalidad son en buena medida históricos y culturales y, por tanto, cambiantes. Y es que estos poemas están llenos de cristales como elementos simbólicos, ellos mismos son un cristal con respecto a la realidad porque están hechos de palabras, que resultan los espejuelos rotos que intentan reflejar el mundo pero que solo alcanzan a proyectar imágenes inconexas y necesariamente fragmentadas.

Así pues, ¿cómo y con qué autoridad puede hablarse alegremente de la vacuidad del discurso metapoético de esta generación si trata temas tan profundamente existenciales dentro del arte? Esta es la clave, el existencialismo artístico. Cómo, si no, ha de entenderse este discurso tan prolífico como profundo. Esta práctica metapoética se opone al utilitarismo de la palabra de la poesía social de la primera generación poética de posguerra. Con este discurso, el poema inicia un proyecto cognoscitivo de sí mismo ya que cuestiona su capacidad y solvencia para emprender el conocimiento de la realidad exterior. Al interrogarse a sí mismo interroga al sujeto y, en última instancia, al lenguaje y al carácter de la representación artística. Al mirarse al espejo, la palabra revela sus limitaciones, pero al mismo tiempo vislumbra la faz ilusoria del mundo y de la realidad. Martín-Estudillo (2007: 159) lo sintetiza del siguiente modo:

[La metapoésía] nace como una afirmación del ser del poema, autojustificación que reivindica la poesía como forma válida del conocimiento y crítica de los discursos simbólicos y, al mismo tiempo, como una admisión de sus propias limitaciones como instrumento del intelecto.

Así las cosas, siguiendo la máxima de Keats «La belleza es verdad y la verdad belleza, no hace falta saber más que esto en la tierra» de «A una urna griega», tanto la metapoésía como el culturalismo adquieren una nueva significación. Entre las realidades posibles, los poetas culturalistas prefieren la realidad que les proporciona el arte porque, entre otras cosas, forma parte de su imaginario cultural y de su percepción del mundo. Al reflejar en sus textos esa realidad artística y esa representación de la realidad absolutamente condicionada por el imaginario cultural, la metapoésía cumple varias funciones: revelar el carácter de artificio del texto; mostrar la imposi-

bilidad existencial de vivir en la ficción y, por último, criticar dolorosamente que la realidad no sea tan hermosa, ordenada y perfecta como el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, A. (1991): *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Tesis Doctoral (inédita). Madrid, Universidad Complutense.
- BARTHES, R. (1968): *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- BLESA, T. (1998): *Logofagias: los trazos del silencio*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- CAMPILLO, A. (1992): «El autor, la ficción, la verdad». *Daimon*, 5, págs. 25-46.
- CARNERO, G. (2002): *Espejo de gran niebla*. Barcelona, Tusquets.
- (2004): *Poética y poesía*. Madrid, Fundación Juan March.
- DEBICKI, A. (1989): «Una poesía de la postmodernidad: los novísimos». *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 14.1-3, págs. 33-50.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. y MORA DE FRUTOS, R. (2004): «Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Guillermo Carnero y Antonio Colinas». *Anuario de Estudios Filológicos*, 27, págs. 101-119.
- FERRARI, M. (1996): «Un espejo fragmentado: la práctica metapoética de Guillermo Carnero». En Scarano, L. et al.: *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, págs. 141-148.
- FOUCAULT, M. (1969): «Qu'est-ce qu'un auteur». *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63.3, págs. 73-104.
- LANGBAUM, R. (1957): *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada, Comares.
- LANZ, J.J. (1994): *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (2016): *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- LANZ, J.J. y VARA FERRERO, N. (eds.) (2016): *Mentiras verdaderas. Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*. Sevilla, Renacimiento.
- MARTÍN-ESTUDILLO, L. (2007): *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid, Visor.
- MAYHEW, J.E. (1994): *The poetics of self-consciousness: twentieth-century Spanish poetry*. London, Associated University Pressed.
- PÉREZ PAREJO, R. (2001): *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- (2004): «La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de la anonimidad en Internet». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 26 (en línea: <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html>> [consulta: 7 de junio de 2018]).
- (2006): «Las venecias de Canaletto y Gimferrer: ficción y corrección óptica». *Ínsula*, 713, págs. 2-6.

- POZUELO YVANCOS, J.M. (1988): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- PRAT, I. (1983): *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid, Taurus.
- SÁNCHEZ TORRE, L. (1993): *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- TALENS, J. (1989): «La coartada metapoética». *Ínsula*, 512-513, págs. 55-57.
- VIVES PÉREZ, V. (2008): *Aníbal Núñez: la voz inexpugnable*. Alicante, Universidad de Alicante.