



Metapoesía y ficción en la poesía española contemporánea: máscaras clásicas bajo el prisma posmoderno

Metapoetry and Fiction in Contemporary Spanish Poetry: Classic Masks under the Postmodern Perspective

Eva ÁLVAREZ RAMOS

Universidad de Valladolid, España

Resumen: Hablar de poesía de los setenta lleva adscrito mencionar los conceptos de fractura y de posmodernidad. El esplendor de la poesía social había comenzado a apagarse y los poetas necesitaban darle un giro a la lírica con nuevas y renovadoras opciones poéticas. Es, precisamente, esa necesidad de superar la crisis en la que se ha sumido la poesía, lo que les lleva a reflexionar sobre la naturaleza del poema y les aleja del yo confesional como voz directa y única del poeta tan propio de épocas anteriores. Serán estos los ejes en torno a los cuales se configure parte de su producción poética y vendrán a presentarse como rasgos peculiares que impriman identidad al grupo. Además, entre otros muchos elementos, serán dos de los síntomas que permitan relacionarlos con el pensamiento posmoderno. Mostramos algunos ejemplos de la lírica de Guillermo Carnero, Antonio Martínez Sarrión y Víctor Botas paradigmas de los nuevos caminos que ha tomado la poesía y de los procesos reflexivos por los que ha transitado hasta configurarse como la poesía del cambio.

Palabras clave: culturalismo; posmodernidad; metapoesía; Guillermo Carnero; Antonio Martínez Sarrión; Víctor Botas.

Abstract: Speaking about poetry of the seventies means to mention the concepts of fracture and postmodernity. The splendour of social poetry had begun to fade, and the poets needed to change the poetry with new and refreshing poetic options. It is precisely this need to overcome the crisis in which poetry was plunged, which led them to reflect on the nature of the poem and distanced them from the confessional self as the direct and unique voice of the poet, typical of previous times. These will be the axes around which part of their poetic production will be configured and will come to present themselves as peculiar traits that imprint identity to the group. In addition, among many other elements, two will be those that allow to relate them to the postmodern thought. Examples of the poetry of Guillermo Carnero, Antonio Martínez Sarrión and Víctor Botas are shown, as paradigms of the new ways that the poetry has taken, and of the reflexive processes through which it has transited until being configured as the poetry of the change.

Keywords: Culturalism; Postmodernity; Metapoetry; Guillermo Carnero; Antonio Martínez Sarrión; Víctor Botas.



mis versos
 como el teatro Kabuki o en una obra griega
 maquillajes y máscaras, siempre máscaras
Personae, dijo Pound.
 Pere Gimferrer, "Recuento"

Introducción

En la década de los setenta los rasgos posmodernos se manifiestan de manera directa y nada equívoca, y podemos hablar, con pleno derecho, de una poesía posmoderna amparada por el apoyo de la crítica, que coincide en señalar una clara ruptura con todo lo anterior¹. Cano Ballesta, por ejemplo, reconoce que el movimiento novísimo "cobra verdadero y pleno sentido histórico dentro de la transición política española y como síntoma de la llamada postmodernidad" (2007: 16). García de la Concha (1986: 10-12), por su parte, señala una renovación temática y el uso de modos de enunciación diferentes de los periodos anteriores. Precisamente, dentro de los rasgos que caracterizan a este grupo poético², hemos de hacer especial mención, por su marcado carácter posmoderno, a aquellos que tienen que ver con el proceso creador del poema, y más concretamente a los relacionados directamente con la reflexión metapoética. A través de estos procesos somos conscientes de la actividad creadora del escritor, desde los ámbitos más intelectuales a aquellos más mecánicos y que están más relacionados con la técnica poética.

La inclusión de los recursos metatextuales —tan estrechamente vinculados a la posmodernidad— hace que se superen las fronteras de los marcos textuales. Los niveles se superponen y así nos encontramos con los artificios propios de la *dispositio* actuando en la *elocutio*. Estamos, pues, ante una arquitectura pareada textual: "(...) es, por un lado, una posibilidad de actividad pre-textual capaz de generar una estructura textual determinada, y es, a la vez, la actualización metatextual de dicha estructura" (Sánchez Torre, 1993: 55). Nos enfrentamos a dos niveles discursivos paralelos, aquel que se asienta en el poema mismo y el que reflexiona sobre la naturaleza del poema (López, 1989: 17). En el primero, se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su

¹ La nueva mentalidad estética se encuentra estrechamente relacionada con "la desconfianza frente a todos los discursos normativos y sistemáticos y la defensa decidida de la libertad del artista para configurar su obra" (Saldaña, 2009: 93). Si bien es necesario afirmar que en décadas anteriores como en la de los cincuenta, algunos poetas emplean ya un elevado número de recursos posmodernos. Hecho que sirve para afianzar que la posmodernidad no es tanto un periodo histórico como una forma de pensamiento compartido por distintos poetas de diversas generaciones.

² Andrew P. Debicki (1989: 15) señala como tales: "(...) el énfasis en el lenguaje como manera de construir nuevas realidades más que comunicar mensajes inmutables, el empleo simultáneo de diversas perspectivas y diversos niveles de lenguaje, el interés en el proceso de poetización y en la metapoésia, y un cierto escepticismo en cuanto al valor de la literatura para captar significados".

propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias (Carnero, 1983: 57). Luego no estamos ante un *ordo naturalis*, puesto que la invasión de los niveles textuales hace que se fraccione el discurrir natural de los mismos, creando un nuevo código textual.

La metapoesía de este periodo hemos de entenderla además de como ponderación de la utilidad del lenguaje, como la cuestionada poetización de la experiencia vital y como la nihilista perspectiva con la que observan la palabra, a la que consideran incapaz de reflejar la realidad. Así la poesía se convierte en la verdadera protagonista del poema y el poeta, en una reflexión cercana muchas veces al exorcismo, ha de escapar de la trampa del lenguaje (Talens, 1972: 15). Nuevamente la clásica *querelle* platónica sobre la inexactitud del lenguaje y la adecuación de los nombres y lo nombrado (*περι ὀνομάτων ὀρθότητος*). El poeta es consciente de que la palabra no puede aprehender la realidad —“cuánto quise decir que mis versos no dicen” (Gimferrer, 2010: 222)—, de ahí que concurra en un vacío ontológico y deba replantearse los porqués de su obra. El poeta se enfrenta a la dura certeza de la artificialidad del lenguaje y de su no representatividad de la realidad. Toda la poesía que surge al calor del 68 tiene como tema de fondo el problema del lenguaje.

La obra de Antonio Martínez Sarrión, Pere Gimferrer, Víctor Botas o Guillermo Carnero, entre otros, es un fiel reflejo de esa incredulidad que despierta la palabra y con movimiento pendular oscila entre el escepticismo de Gimferrer —“¿Es verdad lo que escribo?”, “Tanto he escrito y tanto escribí. No sé / si valía la pena o vale” (1968: 59)—; “¿qué costas? ¿Qué legiones?” (Moral y Pereda, 1979: 194), el nihilismo *ad hoc* de Martínez Sarrión —“Ni arma cargada de futuro / ni con tal lastre de pasado” (*apud* Sanz, 2007: 103); “Felices con sus propias deyecciones / plasman en un papel los grumos últimos / (...) / Excelentes tiempos para la lírica” (Martínez Sarrión, 2003a: 255)—, y la menos dramática y más lúdica postura de Víctor Botas (2012: 31): “Escribo, pues, errando las ideas / y sus vanas palabras. / (...) La ventaja / de la ficción consiste en que si quiero, / rompo la hoja. Puedo repetirme”.

La situación de la poesía española se encontraba en un cierto callejón sin salida forzado por el uso directo del “yo confesional y confidencial que parte del concepto de lenguaje como medio no problemático de comunicación para la transmisión del mensaje” (Carnero, 1990: 11-12)³. Es precisamente esa huida de la primera persona declarativa lo que les lleva irrevocablemente al uso de máscaras culturalistas, artificio literario también muy propio de la posmodernidad. Se produce una suplantación mítica utilizando personajes históricos o literarios que se entienden como yoes analógicos del poeta o como máscaras tras la que ocultarse y evitar la aparición directa confesional (García Jambrina, 2007: 20)⁴. El poe-

³ El interés por el “yo” dentro de los límites semánticos del concepto culturalista enlaza directamente a esta generación con la de los cincuenta —tal y como defiende Jaime Siles—, y el gusto por la crítica y el análisis del texto nos lleva irrevocablemente a otro de los parámetros posmodernos, el de la metapoesía (Siles, 1989: 11), elemento también demarcador, por otra parte, de la producción poética de los de medio siglo.

⁴ Tampoco el uso de máscaras es un artificio propio y exclusivo de los poetas de los setenta. Guillermo Carnero reconoce que hay que echar la vista atrás y tener presente a Luis

ta se distancia así de lo narrado y se desvanece tras “un personaje que suele ser arquetípico y cuyos atributos y significado nos vienen dados por el peso de la tradición” (Díaz de Castro, 2010: 68). Aquí enlazamos directamente con el culturalismo y con aquel más específico que toma sus referencias de la tradición greco-latina.

El culturalismo permite al poeta sustituir la mención de la primera persona y la calificación de “autobiográfico” o “confesional” mediante la representación del yo en personajes míticos o históricos que guardan cierta similitud con la experiencia y la personalidad del escritor y que le proporcionan un medio de expresarse de manera indirecta. Da pie a que el poeta hable sobre sí mismo, a través de otros, sin llegar nunca a nombrarse. Accede además a la trastienda sentimental evitando, en la expresión de los sentimientos, el exhibicionismo directo del uso de la primera persona. Todo poema no deja de ser nunca una impostura, un cúmulo de emociones fingidas, puesto que no hay palabra que no modifique la realidad, ni sentimiento cantado que se aproxime al real. Hay una clara ficcionalización del yo lírico disfrazado de personaje antiguo, literario o real, que nos susurra canta o confiesa sus vicisitudes vitales. En este juego de espejos, el poeta habla oculto tras las máscaras de otros. Carlos Bousoño acerca el culturalismo al individualismo del poeta, ya que reconoce que se utiliza como “vehículo de expresión de su experiencia” (Paz Moreno, 2000: 16). Dicho intimismo —procedente de la experiencia cotidiana y de las emociones del poeta— es observado, a su vez, por Guillermo Carnero:

Culturalismo significa manifestación del yo lírico que sustituye la mención de la primera persona, y la perspectiva biográfica y confesional que le es inherente, por la proyección de ese yo en personajes y circunstancias externas que lo expresan indirectamente, por efecto de la analogía que el poeta percibe entre su personalidad y experiencia y la de aquellos. A su pertenencia al mundo de la historia en tanto que seres reales, o al del arte y la literatura cuando inventamos, es decir, a su procedencia del acervo cultural que el poeta propone de este artificio, que permite al poeta hablar de sí mismo sin nombrarse, y por lo tanto romper el lenguaje cerrado y en buena medida lexicalizado del yo expresado primariamente (Gil-Albert, 1998: 34).

La elección de los motivos literarios, históricos o artísticos —que se reconocen como propios— viene determinada por la tradición cultural adquirida por el autor. Dicha elección parte de premisas más relacionadas con una “actitud vital”, que con una “orientación estética” (Prieto de Paula, 1996: 174-175).

Se da una integración de la cultura aprehendida para huir de la representación-espejo de los sentimientos del poeta. Hay una clara transposición de la intimidad del autor, que huye del exhibicionismo sentimental a través del proceso creativo. Se realiza una narración de la “experiencia estética integrada, la mayoría de las veces, en un determinado marco espacio-temporal” (Senís Fernández, 2001: 151). Existe una proyección del poeta en el personaje; se expresan las experiencias vitales tomando como referencia hombres históricos o míticos.

Cernuda, precursor en la literatura española, y prestar atención a los autores franceses e ingleses de la segunda mitad del siglo XIX (Moreno, 2002).

El uso generalizado de correlatos objetivos —entre ellos el empleo del monólogo dramático⁵— permite mostrar, de una forma más ecuánime, las preocupaciones y cuitas del poeta, puesto que es “otro” el que habla. En la fusión temporal del presente y del pasado, que se da en el binomio experiencia vivida-experiencia cultural, existe una clara función curativa. Una vez finalizado el poema, el poeta conocerá la realidad desde otras perspectivas: “El poeta da voz y crea un personaje para mostrar los hechos desde dentro, es decir, para producir un efecto de inmediatez y objetividad manteniéndose, a la vez, distante” (Sabadell Nieto, 1991: 178). Esta perspectiva del culturalismo es la que se acerca a su interpretación más extendida, la de “máscara del poeta”⁶.

Guillermo Carnero: la huida del ‘yo’ confesional

En los albores de la década ve la luz *El sueño de Escipión* (1971), con el que inicia Guillermo Carnero una larga trayectoria de reflexión metapoética. Tal y como señala Bousoño, Carnero realiza “una visión o teoría del problema de la creación y del lenguaje, en función de la incapacidad de éste para reflejar la realidad experiencial de la que parte la construcción poemática” (Bousoño, 1983: 27). El poemario, paradójicamente derivado de una experiencia vital (un fracaso sentimental), se gesta en Inglaterra, tal y como explica Carnero (*apud* Jover, 1979: 151), y representa un examen de conciencia penitencial para el propio autor:

El Sueño de Escipión lo escribí en Inglaterra (...) donde había ido a refugiarme huyendo de una especie de novia que yo tenía (...) el motivo central de ese libro es la confesión de cuán decepcionado de mí mismo me sentía al haber huido de la realidad y haber adoptado la solución de escribir sobre ella en lugar de luchar por modificarla. El tema central del libro es el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor, que utiliza la cochambre de su propia experiencia para convertirla en poemas estéticamente bellos. (...) Y de esta motivación me deslicé lógicamente a preguntarme, siempre desde la decepción ante mí mismo, cómo se convierte en experiencia el lenguaje.

Es un trabajo sobre el proceso creador en el que rechaza la exposición directa del “yo” huyendo de lo confesional, pues considera una infamia la conversión poética de la experiencia vital. Con el nada revelador título de “Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste” reitera el poeta las fronteras existentes entre el poema y la realidad, al comparar y enfrentar a Orfeo con Alceste.

⁵ La expresión “correlato objetivo”, acuñada por Eliot, es más amplia que el concepto “monólogo dramático”. Así el “correlato” consiste en el hallazgo de un personaje, una situación, un objeto o hecho histórico que se emplea para transmitir la emoción del autor y establecer paralelismos entre el interior del literato y la realidad cultural externa representada en el texto. El concepto “monólogo dramático” se reserva para un tipo determinado de “correlato objetivo”, concretamente aquel en el que un personaje histórico o legendario habla en primera persona en un momento concreto de su vida. (Eliot, 2004: 63-81; Pérez Parejo, 2007: s. p.)

⁶ La tesis de la máscara culturalista es defendida entre otros por Marta Ferrari (1994: 149-179), Guillermo Carnero (2001: 77-88) o José Enrique Martínez (2007: 267) y Pérez Parejo, (2007: s. p.)

Nunca cupo virtud al traficante
 que traslada sus males al espejo,
 admira la pureza de esos seres segundos
 y su diversidad taxonomiza.
 Clame la beatitud de la matrona
 que amó en silencio, no temió morir
 y por Apolo resurrecta
 volvió en carne mortal al viejo tálamo:
 su inocencia rindió como un hábil negocio.
 No así el poeta que sus versos ama
 (Natura insegna a noi temer la morte)
 aunque consiga en lo retrospectivo
 posesión de su amada por el canto;
 al no mirar atrás, cuanto en arte edifica
 goza solo dibujo de la muerta⁷.
 (Carnero 1971: 137)

Orfeo es el poeta, encarna al cantor por excelencia, y es conocido, entre otras cosas por su doble descenso a los infiernos en busca de su amada Eurídice. Alceste, protagonista de una tragedia de Eurípides, es la hija más bella y piadosa de Pelias, la única que no participó de su muerte. Mantuvo una relación conyugal ejemplar con Admeto, rey de Feras, y su pasión fue tal que aceptó morir en lugar de su marido. Su amor incondicional llevó a Heracles a precipitarse a los infiernos y devolverla a la tierra más joven y bella que nunca (Grimal, 2008: 18; Eurípides, 1983). Ambos personajes míticos destacan por el interés y la lucha en salvar a sus parejas con resultados dispares: mientras Orfeo fracasa, Alceste lo consigue: “Clame la beatitud de la matrona / que amó en silencio, no temió morir / y por Apolo resurrecta / volvió en carne mortal al viejo tálamo: / su inocencia rindió como un hábil negocio”. La clave se encuentra en que el poeta, al igual que Orfeo, elige la poesía en vez de la vida, es decir, en vez de la muerte: él no arriesga, no muere para recuperar a Eurídice, baja de visita como los poetas —“raso amarillo a cambio de mi vida” (*ibid.*: 104)—⁸. Orfeo y los poetas son diletantes, *posseurs*, sufren (mueren) de pose. Alceste no es poeta, ella elige la vida (la muerte), no la poesía. Por eso obtiene una recompensa que Orfeo no... A pesar de su “alabanza”, Carnero es Orfeo, no Eurídice: cambia en vida por raso amarillo... Para Fernández López y Mora de Frutos: “La función de Orfeo en esta composición es reflejarse en ese espejo que es el poema y constatar que no hay posibilidad de recuperar la pérdida provocada por la muerte de su amada, aunque el poeta es consciente de que es a priori el único capaz de vencer a la muerte, esto es, al vacío” (Fernández López y Mora de Frutos, 2004: 111).

Nos muestra una concepción pessoana de la literatura, una impostura que nos remite a gozar “solo dibujo de la muerta”, y no de la realidad, que se desva-

⁷ Verso final que resulta una clara autorreferencialidad intertextual, con mirada femenina, a su *Dibujo de la muerte* (1967).

⁸ Algo semejante afirma Pere Gimferrer (2010: 11) en el poema “Os doy mi vida a cambio de un pendiente de plata”. Ambos están dispuestos, aun conociendo la vacuidad del lenguaje, a renunciar a su vida a cambio de alcanzar la belleza.

necesita en el poema, como Eurídice. Orfeo, el poeta, no es más que un repudiado en la *República* platónica, sus cantos son mimesis y engaño, no materialidad palpable: “Nunca cupo virtud al traficante / que traslada sus males al espejo, / admira la pureza de esos seres segundos / y su diversidad taxonomiza”. Pero tras esta decepción por la inutilidad de la palabra se oculta el tema esencial del poema: “(...) la insuficiencia de la poesía para volver a la vida lo que el tiempo ha deshecho” (Díaz de Castro, 2010: 74).

Se da una ponderación sobre la inutilidad del lenguaje o sobre las carencias que presenta el mismo para poder expresar la existencia: el poema solamente podrá reflexionar sobre su propia naturaleza, nunca podrá plasmar la realidad. Las palabras no pueden aprehender lo nombrado, son un artificio, “un brillante simulacro / (...) / una ilusión de vida” (Eurípides, 1983: 173). Esta grave desconfianza en el poder de la palabra (nada nueva en la memoria poética colectiva), inunda la obra de Carnero: “Las palabras nos envuelven en su manto de plomo / nos inmovilizan las manos con su cetro” (*ibid.*: 174); “palabras como velos” (*ibid.*: 161); “el signo, traidor por excelencia” (*ibid.*: 181).

De los poetas de los setenta, es, quizá, Carnero el más fuerte defensor del empleo de correlatos objetivos extraídos de la cultura antigua como renuncia a la expresión directa del yo. La inclusión de personajes literarios o históricos no se realiza con una intención meramente ornamental, sino que, tal y como se ha señalado con anterioridad, la estructura del poema se asienta sobre ellos y se convierten en los representantes de cualquier sentimiento vital, evitando así la voz directa del poeta. En su intento de alejamiento del yo confesional escribirá un puñado de poemas caracterizados por la ausencia del sujeto, que se diluye sin involucrarse en el discurso poético. La elección de esta voz impersonal se traduce como una clara señal de dicho distanciamiento (Ferrari, 1994: 167). Así habla en boca de Tersites:

Esa carcasa ocre es Helena, la gracia de la nuca
aureolada de cabellos traslúcidos.
Los que la amaron son inmortales ahí, en la tierra inverniza,
o bien envejecieron con una pierna rota
dislocada para mendigar unos vasos de vino-
y yo, el giboso, el patizambo, me acuerdo algunas veces
de la altivez biliosa de los jefes aqueos
considerando la pertinencia del combate,
inspiración segura de algún poema heroico
cantor de esta campaña y su cuerpo de diosa:
polvo para quien no la amó, sus versos humo.
Es la decrepitud lo que enciende esta Guerra.
(Carnero, 1998: 245)

En este “Palabras de Tersites” uno de los personajes más denostados de la *Ilíada* (canto II) toma la voz para hablar de la belleza, nadie mejor que él, el guerrero de la guerra de Troya, humillado por el divino Odiseo; “el giboso, el patizambo”, nadie mejor que él para hablar de todo lo que carece. El que nada tiene pone de manifiesto los elementos que son susceptibles de vencer a la muerte: el amor, la heroicidad recogida en algún poema épico, y la belleza, representada en Helena. Reflexiona sobre el *memento mori* y sobre la vanidad de los bienes presen-

tes, “esa carcasa ocre es Helena”, afirmando en un *amor post mortem* que el amor nos convierte en inmortales: “(...) polvo para quien no la amó”, “los que la amaron son inmortales”. Pero su lectura también puede acercarnos nuevamente a la supremacía omnipresente y ficticia del arte (la belleza) y a la disolución de la vida en el poema.

El uso de máscaras le permite ironizar mientras imparte lecciones como esta “Lección inaugural de Himerio, maestro en Atenas, 368 A. D.”:

Si tenéis que entenderos con los bárbaros,
sabed que os temen y os envidian: odian
lo que escapa a la fuerza de la espada y el número.
No les habléis de Homero, de Virgilio,
de Cicerón o Píndaro; crearán
que los vais a aturdir con algún truco
en una jerga oscura y misteriosa.
Mencionad solo aquello que conocen,
con estilo patético y humilde:
anécdotas comunes del mercado,
la cocina, el corral o el dormitorio.
Los ignorantes toman por verdad
el grado más pueril de la retórica.
(Carnero, 2003: 7)

El maestro ateniense interpela a sus alumnos para avisarles de la importancia de la cultura en un mundo donde, cada día más, está siendo denostada o malentendida. La única manera, por desgracia, de comunicarse con los incultos (“si tenéis que entenderos con los bárbaros”) es usando su propio lenguaje, vacío de cultura (“no les habléis de Homero, de Virgilio, / de Cicerón o Píndaro”) y alentarlos al uso del “grado más pueril de la retórica”, pues es ese el lenguaje que mejor entienden. Expresa el reduccionismo al que han sido sometidos la retórica clásica y su legado; la trivialidad del arte de la persuasión, obviando el verdadero valor de la misma. Los ‘bárbaros’ aquellos, que etimológicamente (βάρβαρος) balbucean, pero con los que, irónicamente, hay que entenderse. Carnero utiliza la voz de Himerio, para darle a sus palabras el valor de una enseñanza, nadie mejor que el maestro rétor en una Atenas considerada entonces como la capital literaria y filosófica de occidente, para hablar del valor y uso de la retórica y quizá, también, para poner en evidencia que los cambios entre la Grecia clásica y la actualidad no son tantos. Otro elemento muy propio de la sensibilidad posmoderna, el transmitir que no existe nada nuevo, que toda experiencia ha sido vivida, que todo ya ha sido dicho (aunque sea necesario seguir hablando). Se asemeja lo defendido a estas otras palabras de Vázquez Montalbán: “Ahora escribo como si fuera idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista” (*apud* Castellet, 1970: 59). Los poetas de los setenta mostraron una clara posición crítica frente a la imperante desarrollo de la cultura neocapitalista.

Antonio Martínez Sarrión: nihilismo y palabra

Orfeo y la meditación sobre la viabilidad de la palabra poética también están presentes en la poesía de Antonio Martínez Sarrión (n. Albacete, 1939). Un ejemplo de esta poesía reflexiva la encontramos en esta primera “Órfica” recogida en *Milenrama. Revista de Poesía*. La visión de Orfeo está presente en la obra del manchego en su doble faceta: la poética y la religiosa. En esta explota la dimensión literaria del músico tracio, “Orfeo encarna el cantor por excelencia, el músico y el poeta cuya canción tiene las conocidas cualidades prodigiosas” (Fernández López y Mora de Frutos, 2004: 103).

Todavía, bajo el sol y el polvo de Tracia,
te pueden mostrar la tumba de Orfeo:
aquel —te dirán— al que no desoyó el encinar,
tras el cual se ocultaban,
con las rocas sin alma, las fieras silvestres.
Rocas, fieras, árboles, irían sucumbiendo
ante aquel que inventara
los místicos ritos de Baco,
y que al confuso ventarrón de los versos
a medida y a canto obligara,
al que a todo espíritu, amable o adusto, encantase.
Solo un aciago y muy querido bulto,
de cuya tumba hoy
nada se sabe en Tracia,
resistió a tanto sortilegio.
(Martínez Sarrión, 2003b: 16)

Da cuenta de la inutilidad de la escritura y con ella, y por extensión, del vacío de la poesía. Refleja como sus coetáneos “la problematización de las relaciones entre palabra y realidad práctica” (Lanz, 2002: 9). Esta visión nihilista palpable en toda su obra (y en la de muchos de sus contemporáneos) sobre el valor de la palabra es un “factum inapelable, la poesía, la vida, remiten a nada” (Yagüe López, 1997: 165). De aquel poeta cuyo canto “al que a todo espíritu, amable o adusto, encantase” ya “nada se sabe en Tracia”. Antes la poesía era otra cosa, antes la poesía podía “con las rocas sin alma, las fieras silvestres. / Rocas, fieras, árboles, irían sucumbiendo”, pero ahora la falta de confianza en la palabra la ha convertido en una tumba, “solo un aciago y muy querido bulto” (no puede el poeta renunciar a la relación sentimental que le une a la poesía).

La vertiente religiosa y de misterio de Orfeo la explota el poeta en esta otra “Órfica”, publicada en *Acedía*, 1986. En este caso, utiliza la figura del mítico personaje para titular el poema y darle la connotación de revelación. El poema nos da, según Fernández López, “una visión desengañada de lo misterioso que representarían tanto Orfeo como Cristo, desde una actitud un tanto resentida y decepcionada, y desde luego escéptica acerca de la posibilidad de transcendencia alguna” (Fernández López, 2005: 63-64). Retoma el poeta su vena nihilista para poner en evidencia la inutilidad de la fe como método de solventar la duda y el vacío creado por lo inexplicable.

A punto de estallido las meninges
 Tras fatigar los fosos del saber
 Y haber semiagotado los modos cabalísticos.
 Mimando de algún modo la acampada de Cristo,
 La melopea que baja de lo alto del trípode
 Y el árbol del prodigio que a Gautama nimbó,
 Sin olvidar, es obvio, el resbalón de Empédocles
 O aquella numinosa coprofagia de Nietzsche,
 Hoy, mucho nos tememos que los Altos Misterios
 Radicaban en eso: en la palabra Arcano,
 Cuya etimología es cosa de filólogos
 Y gentes de muy poca higiene personal.
 Acaso ese alto nombre pudiera canjearse
 —igualmente veraz, falso como un político—
 por éste de muy baja definición: Huida.
 (Martínez Sarrión, 2003a: 288)

Ninguna religión (cábala judía, cristianismo o budismo) ni ninguna corriente filosófica (Empédocles, Nietzsche) pueden servir de respuesta a la duda ni pueden convertirse en un apoyo frente a la debilidad. Lo que para el común de los mortales se traduce como alto misterio, arcano o fe, para el poeta no representa más que una huida para no enfrentarse directamente al origen del problema o asimilar la pérdida o el dolor, que lleva a buscar apoyo en todo aquello que no se ve, pero en lo que se cree; a todo lo misterioso, oculto y secreto.

El culturalismo de Antonio Martínez Sarrión es un elemento consustancial al pensamiento del poeta, no sirve de simple ornato veneciano para engolar el poema. Su culturalismo se caracteriza, entre otras cosas, por ser un elemento empleado con tintes metapoéticos para tratar de discernir sobre el verdadero valor de la poesía y los poetas y dejar al lector un regusto suave a nihilismo. Para Martínez Sarrión, la forma más verdadera de expresión “puede ser esa aspiración a la totalidad y a la identificación que trata de cumplir el poema y que nunca consigue” (Díaz de Castro, 1995: 148-149).

Se ha mutado el valor poético, la poesía ya no es, siguiendo la máxima de Celaya, un “arma cargada de futuro” ni tampoco “una estólida tienda de abalorios”, tan cercana a los primeros trabajos novísimos⁹:

Ni arma cargada de futuro
 ni con tal lastre de pasado
 que suponga sacarse de la manga
 una estólida tienda de abalorios
 con la oculta intención de levantar efebos.
 La poesía es fábrica de castigados muros
 con alto tragaluz que solo al azar filtra
 la más perecedera luz del sueño.
 (Sanz, 2007: 103)

Sus versos se alejan del caos sintáctico anterior; “el léxico se adelgaza, voluntariamente empobrecido, la anécdota queda minimizada y el discurso semeja

⁹ Véase García Martín (2003: 100).

buscar reducirse a un dispositivo mínimo capaz de sugerir lo que, de cualquier forma, le está vetado expresar” (Talens, 1981: 33). Búsqueda la sencillez frente al deseo de *épater* de los primeros gestos novísimos. Se aparta de los “rasos amarillos” y los “abalorios” tan propios de los primeros novísimos, en pro de una mayor sencillez.

Víctor Botas: descaro y disidencia

Extraño entre sus coetáneos y con un planteamiento bastante menos dramático y más lúdico con el lenguaje, que lo acerca a autores más jóvenes, Víctor Botas (Oviedo, 1945-1994) ve la lengua como un artefacto capaz de ser reconstruido una y mil veces, que le permite, además, la reelaboración creativa e irónica de versos ajenos. Inicia desde la periferia asturiana y de manera tardía su labor poética; la muerte le adviene de manera temprana dejando a medias lo que, suponemos, hubiera sido una gran obra poética. En las últimas décadas los esfuerzos por que se le reconozca el lugar que se merece en el panorama poético español han dado lugar a la brillante e iluminada tesis de Luis Bagué, a la publicación de volúmenes colectivos y a la labor infatigable de José Luis García Martín, su albacea literario.

Ajeno a la disidencia novísima, se distancia de las tendencias mayoritarias del momento, pero comparte con los miembros de su generación la querencia por el mundo grecolatino y el gusto clásico¹⁰, así como su peculiar (por hartamente distinta) reflexión metapoética. En su primer poemario, *Las cosas que me acechan* (1979), nos enseña, no sin cierto descaro, cuál es la conciencia poética que lo empuja a escribir:

Con indecisa pluma voy poniendo
indecisas palabras. (Quiero darte
un poco de mi espíritu). Es difícil
llenar tanto papel con unas líneas
capaces de emoción. A cada paso
se bifurca el camino y aparecen
otros nunca pensados; solo uno,
que no sabré encontrar, es el preciso.
Escribo, pues, errando las ideas
y sus vanas palabras. (Se parece
bastante este oficio a esa otra busca
más rica, que es la vida. La ventaja
de la ficción consiste en que si quiero,
rompo la hoja. Puedo repetirme).
(Botas, 2012: 31)

El desajuste entre la realidad y el signo verbal parecen no incomodar demasiado al poeta asturiano (pero, paradójicamente, se manifiesta tan repentino como en el más angustiado Carnero): “(...) solo uno, / que no sabré encontrar, es el preciso. / Escribo, pues, errando las ideas / y sus vanas palabras”; incluso en-

¹⁰ Véase Ferrari (2006: 98).

cuentra beneficios en la ficción: "(...) La ventaja / de la ficción consiste en que, si quiero, / rompo la hoja. Puedo repetirme".

También en *Prosopon* aparece una serie poemática que recibe el título de *Pigmalión*. El membrete clásico no debe llevarnos a engaño: como ya ha señalado Vicente Cristóbal, el poeta pone por excusa al mito ovidiano para tratar la relación de autor–constructor de la mujer de la que se enamorado, "pero (...) las remisiones al tema antiguo, son, sin embargo, escasas y muy sutiles" (Cristóbal, 2003: 82). A esta serie pertenece el poema "Mis palabras" en el que se recoge la siguiente reflexión metapoética:

Mis palabras son algo
así como aquel lienzo que tejía
la paciente Penélope:
no sirven
sino para esperar el increíble
transcurso de esa noche
enamorada,
bajo la luna cómplice.
(Botas, 2012: 94)

Juega Botas con la vieja metáfora latina de *texere* (tejer) y sus concomitancias con el vocablo *texto* (Segre, 1985: 363-367; Lanz, 2011: 347). El poema como telar en el que se van tejiendo los versos. Penélope desteje el lienzo cada noche, Botas las palabras que "no sirven / sino para esperar", que "borran su sentido en el momento en que son escritas, destejen el texto que aparentemente tejen" (Lanz, 2011: 347). En contraste tiene Botas muchos poemas en los que se recrea obsesivamente el "exegi monumentum aere perennius" de Horacio: donde el poema se concibe como la única forma de durabilidad, de inmortalidad.

En la década de los ochenta aparece *Historia Antigua* (1987), sin duda la obra cumbre de la poesía del asturiano. Prevalecen para ser reafirmadas las ideas que sustentan *Prosopon*: el amor como ficción, la mentira del tiempo, la escritura como modo de escenificar la incertidumbre y lo ficcional que sirve para hacer más reales a los individuos¹¹. En "De los nombres de Eurídice" recupera el tema de la escritura y la concepción botiana de la pérdida de significado de toda palabra al ser usada, que ya vimos en "Mis palabras". Accede al mito de Orfeo desde una perspectiva harto distinta de sus coetáneos. Aquí da existencia a Eurídice atribuyéndole nombres ficticios. Existe porque es nombrada, aunque los nombres no sean los verdaderos.

Aquí estoy, conversando (una vez más) contigo.
Nadie sabe tu nombre. Nadie sabe
(si hemos de ser precisos) otra cosa que todos esos nombres
que yo fui
colocando al albur, página a página,
para hacer un poquito más difícil
que alguien vaya y señale con el dedo y diga *aquella*,
aquella es, miradla. Nadie sabe de ti

¹¹ Véase Lanz (2006: 180-181).

sino que eres un símbolo (esto ya
 quedó dicho hace tiempo) a quien el paso
 de los días inútiles no turba. —A la postre
 la gente solo sabe lo que yo
 decida ir revelándole (es curioso, muy curioso, fíjate
 qué parecido es esto a la política). Más raro,
 más de morir de risa (y ya termino)
 resulta mi candor: mira tú que tratar
 de cazarte, gacela (¿no es grotesco?),
 —sonrojo me produce el referirlo—
 con esta pluma torpe, que no entiendo...
 (Botas, 2012: 247)

Al igual que Eurídice, la poesía existe en su ficción; una vuelta de tuerca más al debate pesimista de sus coetáneos sobre la invalidez del lenguaje y su inconsistencia para representar la realidad circundante. En esta discusión (recordemos los versos con los que iniciaba su carrera Botas) reivindica el poder de crear ficciones de la palabra, que permite nombrar de plurales formas, para hacer siempre algo distinto, para convertirla en otras. No niega la dificultad de representar la realidad a través de las palabras (“esta pluma torpe, que no entiendo”; “nadie sabe / (si hemos de ser precisos)”. No duda de la imposibilidad de traducir la realidad, ni de lo huidiza que se presenta al intentar capturarla con signos (“mira tú que tratar / de cazarte, gacela”), pero el lenguaje no deja de ser un juego y el poema, una ludoteca en la que colocar “al albur, página a página” todos los nombres.

Víctor Botas es un claro disidente de la tendencia primigenia novísima, comparte con sus coetáneos los temas centrales de su poesía, pero los planteamientos y la “sensibilidad” con la que los afronta es completamente opuesta.

Conclusiones

Los autores de los setenta se enfrentan a la crisis en la que había caído la poesía española mediante una introspección metapoética que tiene como fin último la renovación de la lírica contemporánea. Hay una necesidad de limpiarla de los viejos y manidos artificios que la habían llevado a la ruina durante la década de los sesenta. La reflexión lírica debe ser entendida como una búsqueda de nuevos caminos y como una cierta declaración de principios (Sánchez Torre, 1993: 134-140). Aunque muchos de ellos comparten frustraciones, no todos las afrontan de igual modo; son las mismas cuitas, pero con distintos collares. La arbitrariedad del lenguaje y la dificultad que entraña captar la realidad dentro de la palabra poética serán unas de las piezas clave de dicha regeneración y servirán para imprimir identidad al grupo. Hay un nuevo posicionamiento ante el poema y la poesía, hecho que los lleva a reflexionar sobre la misma y a rechazar la confianza establecida en la modernidad. Los poetas desconfían del valor de la palabra y embeben su experiencia poética de tintes que van desde el escepticismo hasta el nihilismo del grupo de Castellet, pasando por la ironía y el juego del más fresco Víctor Botas.

Del mismo modo, el uso de máscaras culturalistas les permite abandonar el estilo testimonial de décadas anteriores e insuflar aires nuevos a la lírica. Existe una clara huida del “yo”, pero mediante el empleo de los correlatos —disfraces o máscaras— se logra, asimismo, objetivar el sentimiento o la emoción. Es un proceso antagónico y pendular de dramatización y desdramatización, “dramatizar en cuanto que se trasladan los sentimientos (...) al escenario de un personaje; desdramatizar en el sentido de que, al no aparecer el yo patético (de *pathos*), se atenúa la identificación con el autor y con ello se rebaja la tensión” (Pérez Parejo, 2007: s. p.).

Dichos caracteres se relacionan directamente con el pensamiento posmoderno y, aunque no son patrimonio exclusivo de los poetas tratados, sí contribuyen a ubicarlos dentro de la posmodernidad.

Bibliografía

- BOTAS, V. (2012). *Poesía completa*. Sevilla: La isla de Siltolá.
- BOUSOÑO, C. (1983). “La generación de Carnero”, pról. a G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión*. Madrid: Hiperión, 11-25.
- CANO BALLESTA, J. (2007). *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*. Granada: Atrio.
- CARNERO, G. (1971). *El sueño de Escipión*. Madrid: Visor.
- (1983). *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*. Madrid: Hiperión.
- (1990). “Culturalismo y poesía ‘novísima’, un poema de Pedro Gimferrer: ‘Cascabeles’, de *Arde el mar* (1966)”. En B. CIPLIJAIUSKAITĖ (ed.). *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Madrid: Orígenes, 11-23.
- (1998). “Palabras de Tersites”. En I. LÓPEZ (ed.). *Guillermo Carnero. Dibujo de la muerte. Obra poética*. Madrid: Cátedra, 245.
- (2001). “Intimismo y culturalismo en el grupo Cántico”. En S. MONTESA (ed.). *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 77-88.
- (2003). “Lección inaugural de Himerio, maestro en Atenas, 368 a. D”. *Cuadernos del Noroeste*, 7: 7.
- CASTELLET, J. M. (1971). *Nueve novísimos*. Barcelona: Barral Ediciones.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2003). “Pigmalión y la estatua; muestras de un tema ovidiano en la poesía española”. *Cuadernos de Filología clásica. Estudios Latinos*, 23 (1): 63-87.
- DEBICKI, A. P. (1989). “La poesía posmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte”. *Ínsula*, 505: 15-16.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. (2010). “La tradición clásica en la poesía española reciente: aproximaciones”. En M.^a Á. NAVAL (ed.). *Poesía española posmoderna*. Madrid, Visor, 63-99.
- y A. DEL OLMO ITURRIARTE (1995). “Antonio Martínez Sarrión en la crisis de la Vanguardia: teatro de operaciones y pautas para conjurados”. En F.

- LÓPEZ CRIADO (coord.). *Voces de vanguardia*. A Coruña: Universidad de A Coruña. Servicio de publicaciones, 145-175.
- ELIOT, T. S. (2004). "La tradición y el talento individual". En T. S. ELIOT, *La tradición y el talento individual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 63-81.
- EURÍPIDES (1983). *Tragedias 1. El cíclope, Alceste, Medea, Las heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, ed. de A. Medina González, J. A. López Férez. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. (2005). "Orfeo ya no vive aquí". En P. CONDE PARRADO y J. GARCÍA RODRÍGUEZ (eds.). *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*. Gijón: Libros del Peixe, 57-77.
- y R. MORA DE FRUTOS (2004). "Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente: Guillermo Carnero y Antonio Colinas". *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVII: 101-119.
- FERRARI, M. B. (1994). "El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en dos poetas del 70: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero". En L. SCARANO, M. ROMANO et al.. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 149-170
- (2006). "Variaciones sobre la tradición: del culturalismo novísimo a la intertextualidad de los 80". En L. SÁNCHEZ TORRE (ed.). *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón: Fundación de Oviedo y Libros del Peixe, 87-103.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1986). "La renovación estética de los años sesenta". *Los Cuadernos del Norte*, 3 (Monográfico: *El estado de las poesías*): 10-22.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2007). "Suplantación mítica". *El Cultural, ABC*, 1/1/2007.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (2003). "La poesía". En D. VILLANUEVA et al. (coords.). *Historia y crítica de la literatura española: Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 94-156.
- GIL-ALBERT, J. (1998) [1.ª ed. 1944]. *Las ilusiones con los poemas de El convaleciente*, pról. de G. Carnero. Barcelona: Mondadori.
- GIMFERRER, P. (1968). *Arde el mar*. Madrid: Ciencia Nueva.
- (2010). *Poemas (1962-1969)*. *Poesía castellana completa*, ed. de J. Barella. Madrid: Visor.
- GRIMAL, P. (2008). *Diccionario de mitología. Griega y Romana*. Barcelona: Paidós.
- JOVER, J. L. (1979). "Nueve preguntas a Guillermo Carnero". *Nueva Estafeta*, 9-10: 148-153.
- LANZ, J. J. (1994). *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2002). "Himnos del tiempo de las barricadas: sobre el compromiso en los poetas novísimos". *Ínsula*, 671-672: 8-12.
- (2006). "Leyendo la lectura: para una poética de la incertidumbre en *Historia Antigua* (1987) de Víctor Botas". En L. SÁNCHEZ TORRE (ed.). *Víctor*

- Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón: Fundación de Oviedo y Libros del Peixe, 173-201.
- (2009). *Las palabras gastadas: Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.
- LÓPEZ, I.-J. (1989). "El olvido del habla: una reflexión sobre la escritura de la metapoésia". *Ínsula*, 505: 17-18.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2007). "Reescrituras: 'El caballero, la muerte y el diablo' de Luis Alberto de Cuenca". *Itinerarios*, 6: 263-281.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1986). *Acedía*. Madrid: Hiperión.
- (2003a). *Última fe (Antología poética 1965-1999)*. Madrid: Cátedra.
- (2003b). "Órfica". *Milenrama. Revista de Poesía*, 5: 16.
- MORAL, C. G. y R. M.^a PEREDA, eds. (1979). *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra.
- MORENO, M.^a P. (2000). *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- PÉREZ PAREJO, R. (2007). "El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo". *Especulo. Revista de estudios literarios*, 36 [http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html].
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (1996). *Musa del 68: Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- SALDAÑA SAGREDO, A. (2009). *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SABADELL NIETO, J. (1991). "El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2: 177-186.
- 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.
- SANZ, M., ed. (2007). *Metalingüísticos y sentimentales: antología de la poesía española 1966-2000: 50 poetas hacia el nuevo siglo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- SENÍS FERNÁNDEZ, J. (2001). "No es novísimo todo el culturalismo que reluce. Una aproximación a la poesía de Benjamín Prado". *Hesperia*, IV: 137-159.
- SILES, J. (1989). "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición". *Ínsula*, 505: 9-11.
- TALENS, J. (1972). "Reflexiones en torno a la poesía última de P. Gimferrer". *Ínsula*, 304: 15.
- (1981). "Prólogo". En A. MARTÍNEZ SARRIÓN. *El centro inaccesible*. Madrid: Hiperión.
- YAGÜE LÓPEZ, P. (1997). *La poesía en los setenta. Los novísimos, referencia de una época*. A Coruña: Universidade da Coruña.