

POESÍA ESPAÑOLA POSTMODERNA: LA TRADICIÓN TRAICIONADA

Cómo afrontar en la actualidad el descrédito de las ideologías y de los grandes discursos de emancipación fundados en esas mismas ideologías, cómo enfrentarse al desprestigio de ciertos valores (solidaridad, generosidad, altruismo, justicia, autenticidad) y, por el contrario, al alza de otros (competitividad, egoísmo, individualismo exacerbado, fomento de las desigualdades, apariencia), cómo, en fin, transformar en presencia la ausencia de criterios que valoren y enjuicien con garantías las diferentes conductas éticas y estéticas. Esta situación ha provocado la aparición de un panorama extraordinariamente complejo en el que resulta muy difícil orientarse. Ahora bien, cabe suponer que la carencia de guías de comportamiento, la inconsistencia de algunos de los relatos surgidos en estas últimas décadas, la desconfianza frente a todos los discursos sistemáticos y la defensa decidida de la libertad e independencia del artista pueden y deben actuar como detonantes de una nueva y necesaria *sensibilidad crítica postmoderna*. A mi juicio, ese descrédito de las ideologías y ese eclecticismo artístico que —heredados de la modernidad— la postmodernidad ha hecho suyos han propiciado el surgimiento de dos modos de conocimiento, explicación y valoración de la realidad actual perfectamente diferenciados entre sí. Aunque los dos modelos responden a actitudes postmodernas igualmente lícitas y extendidas, se distinguen por presentar distintas ideas del mundo, diferentes y, en ocasiones, contrapuestos análisis. Mientras que uno de ellos, reflejo de una postmodernidad acomodaticia, dócil, sumisa y acrítica, se limita a dar cuenta del caos teórico y artístico en el que estamos sumidos, donde se desenvuelve con una gran versatilidad, el otro, resultado de una postmodernidad crítica, inconformista y deseosa de cambios, no sólo se dedica a describir ese mismo caos teórico y artístico, sino que también lo denuncia y trata de promover alternativas. Mientras que el primero, profundamente inmovilista, se limita a conservar un presente que ni tan siquiera trata de comprender pero en el que se encuentra muy a gusto, el segundo, mucho más dinámico y progresista, se orienta hacia la superación de ese presente y la consecución del futuro.

Ambos modelos de pensamiento surgen de una misma desconfianza generalizada en la postmodernidad frente a todos los discursos sistemáticos heredados de la modernidad y de la necesidad de recuperar unas pautas de investigación adecuadas a nuestro presente histórico (Saldaña, 1997). La desconfianza frente a todos los discursos sistemáticos ha fomentado en muchos casos actitudes pasivas y acríicas de conocimiento fundadas en la ausencia de reflexión, contrarias a plantearse interrogantes y a proponer explicaciones que traten de iluminar las auténticas condiciones que rigen nuestra presencia en el mundo. Se trata, en todo caso, de actitudes perniciosas, desprovistas de la más mínima capacidad de enjuiciamiento crítico, reacias a mantener cualquier tipo de relación conflictiva con el presente, de actitudes que han olvidado que el progreso es, en gran medida, resultado de la duda, la reflexión, la crítica y el debate. Ahora bien, si, por una parte, la desconfianza frente a todos los discursos

sistemáticos ha propiciado este tipo de actitudes pasivas y acriticas, por otra ha provocado el desarrollo de modelos que muestran abiertamente su disconformidad y su enfrentamiento con respecto a la realidad postmoderna de la que surgen, y tanto unas como otros encuentran sus respectivos ecos y desarrollos en diferentes tipos de poesía española postmoderna.

Así, frente a una poesía anclada en la tradición, extraordinariamente hábil en el manejo de unos cuantos recursos artísticos y culturales más o menos brillantes, ideológicamente conservadora, mitómana, culturalista y evasiva, se encuentra otra poesía que apuesta por el riesgo, la aventura, la innovación y la crítica. Dada esta situación, es preciso realizar unos enormes esfuerzos para investigar y valorar en su justa medida el alcance de las tendencias poéticas más desatendidas por la crítica oficial y académica, si queremos acceder a una visión clara y lo más completa posible de un determinado panorama poético (las editoriales, los suplementos culturales de los diarios, las antologías de poesía, los programas académicos de literatura y los premios literarios responden con excesiva frecuencia a muy concretos intereses que nada o muy poco tienen que ver con la propia literatura¹). En este sentido se encuentra la lectura que aquí propongo de la poesía española postmoderna, una lectura en lo posible no contaminada por ningún tipo de agente extraliterario y que nos permita contemplar cómo se presenta y qué valores adquiere en dicha poesía eso que aquí denomino *sensibilidad crítica postmoderna*.²

Hubo que esperar hasta los últimos años del franquismo (a partir de mediados de la década de los sesenta) para encontrar en el panorama literario español características, formas y modalidades de discurso poético específicamente postmodernas. Surgen entonces algunos poetas que J. M. Castellet, primero, y el tiempo, después, acabarán denominando y canonizando como los *novísimos*, unos poetas que —afortunadamente o a su pesar— han estado en el ojo del huracán poético español de estos últimos treinta años, recibiendo desde los más encendidos elogios hasta las condenas más virulentas y, en ocasiones, injustificadas.³

¹ Refiriéndose al panorama poético británico de estas últimas décadas, Bernd Dietz (1984) denuncia la lamentable situación en que se encuentra, controlada desde unos escasos puntos estratégicos que detentan el poder y la información: las antologías de Penguin, editoriales como Faber y Chatto & Windus, críticos —poetas a su vez— que ejercen de editores y antólogos de poesía (Craig Raine, Andrew Motion, Blake Morrison). Los paralelismos con la situación poética española son más que evidentes, como lo demuestra la siguiente afirmación de Dietz: «sociológicamente, en términos de incidencia social y editorial, la poesía británica actual depende de unos pocos resortes en manos de un grupo minoritario de personas» (1984: 7).

² Con anterioridad, he desarrollado estos mismos planteamientos con argumentos muy parecidos a los que aquí expongo en otros trabajos (Saldaña, 1997a; 1999). Jenaro Talens (1989) encuentra en la frecuente renuncia de la crítica a abordar un determinado patrimonio artístico y cultural y en los esfuerzos por constituir y justificar el presente algunos de los más graves problemas que aquejan a la historiografía literaria española de estos últimos años. Sobre ella afirma que se ha construido «el relato de los hechos no a partir del conocimiento de los textos —unos textos cuyo volumen hace prácticamente imposible controlar de modo directo la información—, sino a través de la selección realizada mediante un discurso abiertamente publicitario convencional» (Talens, 1989: 15). No son, pues, los textos artísticos los que desencadenan los textos críticos sino éstos los que —actuando como altavoces al servicio de un determinado aparato publicitario y de propaganda— llaman la atención sobre la importancia o el desinterés de las diferentes prácticas artísticas.

³ Jenaro Talens (1989) ha señalado cómo la publicidad (un discurso extraliterario) concede en ocasiones carta de naturaleza y proporciona estatuto de existencia real a los fenómenos literarios. Por lo que respecta a los poe-

Sin embargo, estos poetas, a pesar de la necesaria función de oxigenación que desempeñaron en la poesía española de los años sesenta y setenta, no supusieron ningún corte radical con la tradición literaria y su progresiva incorporación al panorama poético español no puede verse, en general, como una ruptura con esa tradición, tal como pretendió mostrar José María Castellet en el prólogo a *Nueve novísimos poetas españoles* (1970: 17 y ss.), o como posteriormente ha tratado de defender Luis Antonio de Villena (1981: 14), al calificar el libro de Castellet como «una *antología de ruptura*». Si apreciaciones o apologías de este tipo parecen, cuando menos, exageradas, todavía más inaceptable resulta, como pretende el propio Villena (1981: 14), valorar y entronizar el culturalismo «como arma de combate, como sello y timbre de la *ruptura*». En cualquier caso, habrá que concluir que la ruptura, si se dio, no fue entendida por todos los poetas de la misma manera y que ese «afán de ruptura con lo anterior» (Villena, 1981: 14) se ejerció desde muy diversos frentes, contra distintos objetivos, en función de diferentes intereses y de muy distintas maneras. Más aún, los novísimos (sinécdoque de un fenómeno artístico más amplio que aquí denominaré *poéticas de los setenta*⁴) forman parte de un proceso internacional de renovación del lenguaje poético que se desarrolla a partir de la Segunda Guerra Mundial. Poetas griegos como Odiseas Elitis o Yorgos Seferis; norteamericanos como Charles Olson, Robert Creeley, John Ashbery o los beats Allen Ginsberg, Gary Snyder o Amiri Baraka (antes Leroy Jones); checos como Vítězslav Nezval, Vladimír Holan o Jaroslav Seifert; británicos como el galés David Jones, el escocés Kenneth White o los ingleses Ian Hamilton Finlay, John Riley o Andrew Crozier; italianos como Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta o Nanni Balestrini (antologados —por cierto— en 1961 en *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, de donde tomó el título Castellet para su antología de 1970); españoles como Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Pablo García Baena⁵, Juan Eduardo Cirlot, Gabino-Alejandro Carriedo, Miguel Labordeta o Antonio Gamoneda, entre otros poetas extranjeros y españoles, representan algunos de los antecedentes supranacionales inmediatos de parte de la poesía —a mi juicio— más interesante que comienza a escribirse a mediados de los años sesenta, aquella parte que hizo del riesgo y la aventura, la experimentación y la osadía, la tensión y la crítica unas maneras de entender y practicar el lenguaje poético. Así, no resulta nada raro encon-

tas de los setenta, su entrada en la historia literaria coincide con la «eclosión publicitaria generacional» (Talens, 1989: 16) que supone la aparición de la antología de Castellet. Con el paso del tiempo, después de algunos años de tanteos iniciales protagonizados por declaraciones de los propios poetas sobre la idoneidad o el despropósito de determinadas inclusiones en la nómina generacional, vueltas las aguas a su cauce y desterrado el nerviosismo inaugural de algunos al verse *ab ovo* desplazados, la crítica más interesante ha superado el anecdotismo anterior y se ha centrado en los análisis de los textos.

⁴ J. O. Jiménez (1985) habla de *generación del 70*, dentro de la cual lo novísimo «marcó más bien a una no muy duradera estética» (Jiménez, 1985: 45). Un protagonista de esa misma generación, L. A. de Villena (1986), propone, frente a *novísimos*, la denominación *Generación de 1970*. A. Martínez Sarrión (1990a) se refiere a la *generación del 70*, dentro de la cual los *novísimos* representan sólo una parte. Jenaro Talens (1989a: 55) va más lejos y denuncia que «definir la poesía de los años 70 como *novísima* supone la elección de unas obras y unos nombres como referente enmarcador [...], esto es, como marbete explicador de un fenómeno mucho más amplio y complejo».

⁵ E. Chicharro y C. E. de Ory, por una parte, y P. García Baena, por otra, son poetas representativos de dos grupos (*postismo* y *Cántico*, respectivamente) que, según A. Martínez Sarrión (1990a: 123), «fueron entre otros (27, poesía extranjera y formas culturales no literarias) quienes más llamaron la atención en la poesía joven de los sesenta-setenta».

trar en muchos de los poetas mencionados fenómenos, técnicas y recursos poéticos como el *collage*, la fragmentación, el experimentalismo, la disolución del yo, la combinación de diferentes lenguas, el fin de la primacía del significado único en favor de la simultaneidad de distintos significados o la búsqueda de nuevos procedimientos expresivos, elementos todos ellos que ya habíamos encontrado en las vanguardias históricas y que, con posterioridad, muchos de los novísimos harán suyos.⁶

A pesar de que muchos de estos poetas se encuentran todavía hoy en pleno ejercicio de sus actividades literarias, contamos ya con una amplia bibliografía a nuestro alcance (numerosos libros de poesía, «obras completas», antologías individuales y colectivas, estudios de conjunto o de determinados poetas, ensayos y artículos aparecidos en diferentes publicaciones, actas de congresos, encuentros y cursos de verano dedicados al fenómeno poético en cuestión), una amplia bibliografía que debemos manejar críticamente si queremos dilucidar un panorama poético que resulta mucho más complejo que el que algunos críticos, acostumbrados a ejercer de sacerdotes de la *religio poesis*, se han empeñado en mostrar. Así pues, es necesario realizar un esfuerzo de reconstrucción teórica de ese panorama, un esfuerzo no viciado por un exceso de bibliografía que ha anulado tantos intentos de análisis y ha convertido en costumbre y en canon unos cuantos tópicos y lugares comunes. Jenaro Talens (1989) ha denunciado la inercia y la escasa capacidad de análisis de una crítica que ha prescindido de los textos artísticos y se ha dedicado a legitimar determinadas estructuras políticas y sociales. Sobre la crítica referida a la generación del setenta señala que «el canon en vías de constitución funda sus raíces en un corpus ya expurgado, clasificado y casi definido a partir de criterios que poco o nada tienen que ver con la literatura, aunque sí, y bastante, con el discurso publicitario» (Talens, 1989: 6).⁷

Más arriba he señalado cómo determinadas actitudes estéticas defendidas por los poetas de los setenta —y que con excesiva frecuencia pasan por aportaciones específicas suyas— forman parte de un movimiento internacional de renovación del lenguaje poético que se desarrolla a partir de la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, son cada día más numerosas las voces que reducen el contenido rupturista, innovador e, incluso, original de una poesía que se presenta *sólo* como un eslabón más de la cadena que constituye la tradición literaria, de la que ya, inevitablemente, forma parte. Así, por ejemplo, lo reconoce Santiago Martínez (1990), quien se expresa, en un primer momento, en términos de «pretendida ruptura novísima» (Martínez, 1990: X) para, posteriormente, afirmar que «en la necesaria perspectiva temporal la estética de los novísimos pierde ese aire de ruptura que con tanto predicamento le diera Castellet» (Martínez, 1990: XII). También más a las intenciones que a los objetivos alcanzados parece referirse J. O. Jiménez (1985: 45) cuando habla de «afán ardoroso de ruptura». Por su parte, un protagonista destacado del período, Antonio Martínez Sarrión

⁶ En la «Poética» que incluye en *Nueve novísimos poetas españoles*, Antonio Martínez Sarrión afirma: «Este dato de avidez y curiosidad apasionada por las vanguardias mundiales me parece decisivo en la formación de los poetas de mi generación» (Castellet, 1970: 91).

⁷ Sobre los novísimos en particular, en otro lugar señala J. Talens la labor publicitaria de una crítica que dota de existencia e identidad a los fenómenos literarios: «no hay crítica sobre los “novísimos” porque existan previamente los “novísimos” sino que hay “novísimos” como objeto de estudio porque existe una crítica que habla de ellos» (Talens, 1989a: 55).

(1990a: 141), utiliza la expresión «voluntad de ruptura», y otro integrante de la antología de Castellet (1970), Guillermo Carnero (1978: 89), desarrolla esta misma idea y afirma que

Castellet exageró la voluntad de ruptura que atribuyó a sus elegidos. Es evidente que la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el periodo 1950-65 [se refiere a poetas como C. Bousoño, J. Hierro, C. Rodríguez, J. Á. Valente, C. Barral, J. Gil de Biedma o, entre otros, F. Brines].

En términos parecidos se expresa Jaime Siles (1989) cuando matiza la reacción de la *generación del lenguaje* —es la denominación que propone L. A. de Cuenca (1979-1980) para la *generación del setenta*— contra la poesía social: «los novísimos no reaccionaron contra una poesía que, histórica y lingüísticamente, estaba ya muerta, sino contra la *noción dominante* de un discurso que, desde 1939 y salvo muy pocas excepciones, apenas —pensaban— había experimentado variación» (Siles, 1989: 9). Más adelante, en ese mismo trabajo cuyo espíritu tanto debe a Octavio Paz, Siles se refiere a «*la radicalidad de las posturas*, expresa no tanto en los poemas como en las poéticas» y a «*la asunción de tradiciones varias*, reunidas en una sola, que acaso era la misma: la de la tradición como ruptura, la de la ruptura como tradición» (Siles, 1989: 9), y señala estas características como notas que parte de la poética novísima heredó de determinadas vanguardias históricas, olvidando, sin embargo, que las vanguardias más genuinas buscaron siempre una corresponsabilidad solidaria entre el arte y la vida, algo que ni tan siquiera intentó en ningún momento el sector más culturalista y conservador de los novísimos.

A pesar, pues, de la supuesta ruptura reivindicada durante mucho tiempo por demasiados poetas —y críticos— del período que nos ocupa, los contactos con la tradición —incluso con la más inmediata— no dejaron en ningún momento de producirse. En este sentido, José Luis Giménez Frontín (1983) reivindica algo que está todavía por estudiar, la influencia de Jaime Gil de Biedma en los años de formación de los poetas del setenta. Sin embargo, creo que aunque Gil de Biedma fuese admirado por estos poetas, su obra es asimilada adecuadamente con posterioridad a 1970. De esta manera, ese trabajo tantas veces citado de Jaime Gil que es «*Función de la poesía y función de la crítica*, por T. S. Eliot» (Gil de Biedma, 1980: 17-31), donde, entre otras cosas, se lee: «Pero lo que un poema transmite —suponiendo que, en efecto, algo transmita— no es una compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica» (Gil de Biedma, 1980: 27), encuentra, a mi parecer, ecos en «*Ostende*», un poema de Guillermo Carnero escrito —según él mismo declara— entre noviembre de 1975 y enero de 1977, y donde leemos: «Producir un discurso / ya no es signo de vida, es la prueba mejor / de su terminación. / En el vacío / no se engendra discurso, / pero si en la conciencia del vacío» (Carnero, 1979: 208). De un modo similar, Ángel González (1980) también señala la pobreza de ese contenido rupturista, original e innovador que en tantas ocasiones se ha acuñado como marca de identidad generacional de los novísimos. Después de apuntar que, si hay algo que diferencia a este grupo de los poetas precedentes (Juan Ramón Jiménez, los Machado, grupos poéticos del 27 y del 36, poetas sociales y del medio siglo), es el abandono de la Guerra Civil y de la dictadura franquista como referentes poéticos, Á. González (1980: 6) afirma de manera un tanto airada que

los poetas *novísimos* se distinguen especialmente, no por aportar nuevas fórmulas de expresión a la poesía española (sus supuestas aportaciones no pueden ser calificadas con rigor de novedades; se trata más bien de dudosas recuperaciones). [...] La única realidad que parece interesar a los poetas *novísimos* es la puramente literaria. Esto, en sí, tampoco era nuevo, y ejemplos de esa poesía abundaron durante el primer tercio del siglo, y ni siquiera faltaron en los años más severos del franquismo.

En este sentido, muchos de los protagonistas del fenómeno poético que ahora estoy tratando —que marcaron en sus posiciones iniciales grandes distancias y exageraron las diferencias con respecto a gran parte de la tradición literaria española— han modificado sus planteamientos inaugurales y han reivindicado a algunos ilustres y significativos precedentes de esa tradición en lo que pudiera parecer —en ocasiones— sólo un interesado deseo de integrarse en ella.

Siempre ha habido diálogo con la tradición. Todas las épocas, todas las generaciones y todos los escritores han mantenido, en mayor o menor medida, unos contactos con el pasado, al que han acudido de diferentes maneras: desde la mera imitación (el modelo imitado adquiere en ocasiones tal relieve que proporciona nombres a los imitadores, que son condenados, en el mejor de los casos, a pasar a la historia literaria con la marca de un triste prefijo: neogongoristas, neobarrocos, neoclásicos, garcilasistas, neovanguardistas, neorrealistas, etc.)⁸, pasando por la ignorancia o el desprecio, hasta la manera —a mi juicio— más interesante y sugestiva: el tratamiento crítico de la tradición, en el que se produce un auténtico diálogo de ida y vuelta entre el escritor y la cultura artística que constituye esa tradición, lo que nos lleva a concluir que una mirada a la tradición por parte de un poeta no implica la adopción de una actitud conservadora y que también en la tradición puede hallarse el germen de la innovación y la vanguardia. En este último caso el escritor contempla la tradición, adquiere deudas con ella y, con sus aportaciones, contribuye a modificarla. La tradición deja de ser así un fósil y se convierte en algo vivo y dinámico, en algo susceptible de ser vulnerado mediante la intervención activa del escritor, cuyo texto —elaborado de manera crítica— pasa a convertirse en un eslabón más de esa cadena que es la tradición literaria, palimpsesto ya, libro de libros,

⁸ Así, por ejemplo, B. Vignola (1981) se sirve de dos etiquetas ya acuñadas por la tradición para distinguir las dos poéticas, «neo-realismo lingüístico» y «neo-barroco», que, a su juicio, aparecen en *Nueve novísimos poetas españoles*. Por otra parte, en un acto de sinceridad que le honra, aunque no sin cierto cinismo, Luis Alberto de Cuenca (1979-1980: 246) valora algunos logros alcanzados y apunta ciertas técnicas de escritura, unos y otras propios de esa tendencia culturalista que caracterizó a algunos miembros de su generación: «De nuestro *lenguaje*, el que dio nombre a nuestra generación, quedan menos de diez palabras calcinadas. En pocos años hemos acuñado pocas palabras —menos de diez— nuestras. Pero hemos repetido muchas, muchísimas palabras bellas de los demás, de los demás nombres propios. [...] Nos divertíamos, por ejemplo, con las frases famosas, los *loci memoriales* de la filología. [...] Nos divertía también jugar a escribir poemas con muchos nombres propios», unas declaraciones que han encontrado su correlato en la práctica recientemente, hace unos pocos meses, cuando se ha pillado al flamante Secretario de Estado de Cultura como protagonista de un caso de plagio.

⁹ Juan Carlos Suñén (1989) ve ejemplificada esta situación en las propuestas discursivas de algunos poetas de estos últimos años (Blanca Andreu, Pedro Casariego Córdoba, Miguel Suárez, Concha García, Miguel Casado, Jorge Riechmann, etc.), quienes, a su juicio, han asimilado de forma original la herencia del surrealismo histórico sin dejarse contaminar por ella.

encuentro de culturas, en el que cada texto se reconoce en las diferencias y semejanzas que mantiene con respecto a otros textos precedentes.⁹

De esta forma, las propuestas poéticas de aquellos escritores que comenzaron a publicar sus primeros libros a mediados de los sesenta no surgen en el vacío, sino que forman parte de unos determinados desarrollos de la tradición literaria, con la que mantienen —en ocasiones, incluso, a través de los eslabones más próximos de esa tradición— unos estrechos contactos. No de otra manera deben leerse libros como *De las condiciones humanas* (1964), de Francisco Ferrer Lerín, *Amor peninsular* (1965), de José-Miguel Ullán, *Una educación sentimental* (1967), de Manuel Vázquez Montalbán, o, entre otros, *Fábulas domésticas* (1972), de Aníbal Núñez, escritos desde unos presupuestos estéticos muy próximos a los de algunos poetas del medio siglo. ¿Cómo explicar, si no, la extraordinaria síntesis intelectual y conceptual de Antonio Martínez Sarrión, Guillermo Carnero, Jenaro Talens o Jaime Siles sin la labor anterior de José Ángel Valente?, ¿cómo interpretar el elaborado universo plástico y sensorial de Antonio Colinas o Luis Antonio de Villena sin las referencias expresas a escrituras inmediatas como las de Juan Gil-Albert o Francisco Brines?, ¿cómo, en fin, valorar determinadas técnicas expresivas de Pedro Gimferrer o Leopoldo María Panero sin tener en cuenta algunos textos previos de Antonio Gamoneda o Claudio Rodríguez?¹⁰ Creo que, por ejemplo, el culturalismo poético propio de algunos poetas del setenta y su peculiar manera de entender el texto literario (traducción de experiencias estéticas en actos poéticos) encuentran precedentes en la denominada *poesía de la experiencia*, que trata de asuntos no necesariamente *sucedidos*, sino *contemplados*, de hechos que de una forma obligada no son *reales*, sino *posibles*. Sin embargo, los contactos con la tradición no se establecen sólo en uno de los sentidos, sino que los intercambios y las influencias son de ida y vuelta. Jenaro Talens (1989) ha señalado cómo, hacia 1970, Vicente Aleixandre y José Ángel Valente —que ya entonces formaban parte de la historia literaria, es decir, eran ya elementos integrantes de la tradición— recorrieron unos determinados itinerarios y consiguieron adaptarse a la nueva sensibilidad, viajaron desde el pasado hacia el presente y trataron de hacer suyas algunas de las propuestas estéticas defendidas por los poetas entonces más jóvenes.

La tradición artística es una y diversa a la vez; suma indiscriminada de diferentes culturas, lenguas, voces, épocas, acontecimientos históricos o legendarios, personas y personajes, textos que narran sucesos reales y textos de ficción, estos poetas son conscientes del inmenso tesoro que encierra el pasado y al saqueo y disfrute de ese botín se entregan —hablo en términos generales— sin ningún tipo de prejuicio estético¹¹. La tradición grecolatina y el Barroco español son revitalizados junto al simbolismo, modernismo y surrealismo (Virgilio y Góngora comparten las preferencias estéticas de unos poetas que se entusiasman por igual

¹⁰ Ya Vicente Molina Foix reivindicó en *Nueve novísimos poetas españoles* el papel de transición desempeñado por poetas como Valente, Rodríguez, Gil de Biedma, González, Barral y, entre otros, Brines entre su generación y la del 27. Unos años más tarde, en 1978, otro novísimo, Antonio Martínez Sarrión, se manifestaba en la misma línea: «en el arco 27-novísimos hay un escalón que está formado por los mejores de los años 50. Realmente nos ayudaron y el conocimiento personal de cada uno de ellos fue muy estimulante» (1990b: 231).

¹¹ *El botín del mundo* (1994) es el título de uno de los últimos libros publicados por José María Álvarez, el novísimo que de forma más incontestable ha hecho de la tradición cultural referente y razón de su escritura poética.

tanto con ellos como con Hölderlin, Keats, Baudelaire, Mallarmé, Darío, Pound o Lezama Lima). Es, pues, ese diálogo con la tradición —que no es una, insisto, sino suma de tradiciones diversas— lo que caracteriza, en palabras de Luis Antonio de Villena (1986: 34),

el *primer movimiento* de la Generación Novísima: La mezcla de tradición y vanguardia (ruptura), la mezcla asimismo de nombres, patrias y tiempos en esa tradición, y el ansia de conocer, de saber, de llenar espacios y lagunas.

Son *poetas culturales*, sus voces son las voces de las culturas que incorporan a los textos, sus compromisos (hablo ahora de una tendencia de marcado signo culturalista) no son políticos ni sociales, sino lingüísticos, retóricos, culturales. Luis Alberto de Cuenca (1979-1980: 247) se refiere a unas constantes «visiones culturales» situadas en el inicio de la escritura de los textos (filología clásica, literatura de terror, Edad Media, cine norteamericano, Renacimiento italiano, etc.). Según P. J. de la Peña (1982: 137), con *Arde el mar* —de Pedro Gimferrer, libro publicado en 1966 y por el que recibe ese mismo año el Premio Nacional de Literatura— hemos recorrido un camino que va «de la dignidad de la palabra al preciosismo de la misma, del compromiso a la desideologización del texto», una opinión, a mi juicio, excesivamente sesgada puesto que, por una parte, la elaboración de un aparato culturalista no tiene por qué restar dignidad a la palabra y, por otra, el abandono de una determinada ideología social o política no implica ausencia de un específico compromiso en el texto. Son *poetas culturales*, decía, pero no en un sentido restrictivo pues en sus textos no hacen acopio sólo de la cultura sancionada por la *auctoritas* de la tradición, sino que incorporan cualquier tipo de dato o información cultural, desde un verso de Catulo hasta una escena de *Blancanieves y los siete enanitos*, sin preocuparles, al parecer, la calidad o la autoridad culturales del elemento apropiado. En fin, su *cultura* no es necesariamente *culta*. Guillermo Carnero (1983) menciona como característica generacional «el uso frecuente de referencias culturales de toda índole» (Carnero, 1983: 55). No hay, pues, unos criterios de selección definidos; todo cabe en el poema, que se presenta ya como un combinado en el que entran a formar parte los más variados ingredientes, desde la más alta cultura (un verso de la *Odisea*, por ejemplo, en el que se nos narra una hazaña de Ulises) hasta la cultura más popular (un pie de foto del *Hola*, es un decir, en el que se nos informa de cómo Carolina de Mónaco practica el esquí acuático en la Costa Azul).

Así, frente al término *culturalismo poético*, que ha cuajado en determinados e influyentes sectores de la crítica literaria sin apenas oposición y que, según creo, sólo explica parte de la poesía de unos cuantos poetas (aunque significativa en el conjunto que analizamos), prefiero hablar de *poesía cultural*, un sintagma mucho menos excluyente y restrictivo con el que podemos calificar las obras de casi todos estos poetas. Las diferencias, no obstante, no resultan siempre fáciles de establecer y, así, desde mi punto de vista, se equivoca Villena (1981) cuando sitúa en una misma comunidad estética de hondo calado culturalista libros de Gimferrer, Carnero, Barnatán, Colinas, Azúa, Álvarez, Leopoldo María Panero y de sí mismo, puesto que no distingue con la precisión necesaria entre culturalismo poético y poesía escrita con referencias culturales. Gimferrer, Carnero, Azúa, Álvarez y Panero son cinco de los nueve poetas antologados por Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), sobre quienes ya en

ese mismo año afirmó Félix Grande (1970: 100): «Los supuestos estéticos, sociológicos, mitológicos de cada uno de ellos son, reunidos, un muestrario abrumador de la diversidad más excelsa», lo que demuestra, en cualquier caso, que hasta en una antología que se pretende presentar como representativa de un cambio estético generacional domina la diversidad y la diferencia (recordemos que se trata de categorías estéticas negativas) sobre la unidad y la afinidad.

Leer críticamente la poesía española postmoderna implica, en este sentido, contemplar un mosaico de culturas y tradiciones artísticas diversas a las que esa poesía acude de diferentes maneras, con distintas intenciones y en función de diversos intereses. Un análisis de la poesía española postmoderna muestra que, frente a la quiebra y la transgresión permanentes de una modernidad que se presenta como la tradición de la ruptura (O. Paz *dixit*), cierta sensibilidad artística postmoderna —desprovista de la capacidad crítica que acompañó a un buen número de manifestaciones modernas y asolada por una profunda crisis que afecta a la configuración de su paradigma estético— ha propiciado los contactos con una tradición a la que se siente estrechamente vinculada. Así, desde algunos sectores artísticos de la postmodernidad se ha optado por reabrir los canales de comunicación con una tradición que ya no se contempla, en la mayor parte de las ocasiones, con mirada crítica, sino que es aceptada con frecuencia de manera indiscriminada. Es la *auctoritas* de una tradición traicionada por una concepción artística estrecha y autocomplaciente lo que parece imponerse en el panorama poético español de estas últimas décadas.

Referencias bibliográficas

- CARNERO, Guillermo (1978): «Poesía de posguerra en lengua castellana», *Poesía*, 2, 77-90.
- CARNERO, Guillermo (1979): *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, estudio preliminar de C. Bousoño, Madrid, Hiperión.
- CARNERO, Guillermo (1983): «La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano», *Revista de Occidente*, 23, 43-59.
- CASTELLET, José María (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.
- CUENCA, Luis Alberto de (1979-1980): «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, invierno, 245-251.
- DIETZ, Bernd (1984): «La poesía inglesa de los últimos veinte años: una visión sesgada», *Cuadernos de Investigación Filológica*, X, 1 y 2, 3-16.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980): *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis (1983): «Entre “sociales” y “novísimos”: el legado poético de Jaime Gil de Biedma», *Quimera*, 32, 52-63.
- GONZÁLEZ, Ángel (1980): «Poesía española contemporánea», *Los Cuadernos del Norte*, 3, 4-7.
- GRANDE, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1985): «Reafirmación, proximidad, continuidad: notas hacia la poesía española última (1975-85)», *Las Nuevas Letras*, 3-4, 40-48.
- MARTÍNEZ, Santiago (1990): «Nueve novísimos: Una antología, un nombre», *Anthropos*, 110-111, VIII-XIV.

- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1981): *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, pról. de J. Talens, Madrid, Hiperión.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1990): *La cera que arde (Ensayos)*, Albacete, Diputación Provincial.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1990a): «La poesía, un género fantasmal», en A. Martínez Sarrión (1990), 103-150.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1990b): «Un novísimo al pie de la letra» (entrevista con Jorge A. Marfil), en A. Martínez Sarrión (1990), 226-236.
- PEÑA, Pedro J. de la (1982): «Hacia la poesía española trascontemporánea», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 382, 129-144.
- SALDAÑA, Alfredo (1997): *Modernidad y postmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, col. Eutopías.
- SALDAÑA, Alfredo (1997a): *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española postmoderna*, Valencia, Episteme, col. Eutopías.
- SALDAÑA, Alfredo (1999): «Poesía española y postmodernidad: ideología y estética», *Interliteraria*, 4, 132-149.
- SILES, Jaime (1989): «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 505, 9-11.
- SUÑÉN, Juan Carlos (1989): «Vanguardia y surrealismo en la poesía española actual. La otra vía», *Ínsula*, 512-513, 57-59.
- TALENS, Jenaro (1989): *De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970*, Valencia, Eutopías / Documentos de trabajo.
- TALENS, Jenaro (1989a): «La coartada metapoética», *Ínsula*, 512-513, 55-57.
- VIGNOLA, Beniamino (1981): «La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)», *Camp de l'arpa*, 86, 38-41.
- VILLENA, Luis Antonio de (1981): «Lapitas y centauros (algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)», *Químera*, 12, 13-16.
- VILLENA, Luis Antonio de (1986): «Enlaces entre vanguardia y tradición (una aproximación a la estética "novísima")», Monografías de *Los Cuadernos del Norte*, 3, 32-36.

ŠPANSKA POSTMODERNISTIČNA POEZIJA: IZDANA TRADICIJA

Za ovrednotenje španske poezije zadnjih desetletij, ki sta jo prezrli tako uradna kot tudi akademska kritika, je, po avtorjevih besedah, potreben poseben napor. V tem smislu predlaga metodo branja, ki naj bi omogočala razumevanje fenomena, ki ga poimenuje kot kritiško postmodernistično senzibilnost. Kritiško branje španske postmodernistične poezije predpostavlja zavedanje o obstoju celega mozaika različnih umetniških tradicij, ki se jih ti pesniki poslužujejo na različne načine in v različne namene. Analiza te poezije kaže, da razen kršenja in odmika od ustaljenih modernističnih pesniških praks, postmodernistična poezija prinaša neko posebno umetniško senzibilnost usmerjeno v tradicijo in zgodovino, s katero se sicer čuti povezana, ki pa se je po drugi strani poslužuje zelo nekritično in z izrazito osebnimi preferencami. Ne gre torej za vračanje k zgodovini, za zazrtost v preteklost, ampak prav nasprotno za močno zasidranost v sedanjost, pri čemer tradicija služi le kot pretveza za izpovedovanje osebnih poetik.