

Laura Scarano

Facultad de Humanidades

Universidad Nacional de Mar del Plata

El debate sobre el realismo en la poesía española última

En el presente artículo se intentará establecer la productividad de la aplicación de nociones teóricas (como la de “realismo” y “posvanguardia”) a una formación discursiva que se afirma en España a partir de la posguerra. Se toma como primer núcleo genealógico la poesía “social” de los años 40 y 50, para estudiar su polémica reaparición en la hoy denominada y dominante “poesía de la experiencia” (de los 80). Focalizamos los alcances de este debate que emerge no sólo de la escritura sino de los metatextos programáticos de poetas y críticos de las últimas décadas en España, pues vertebran una clara tendencia realista en la poesía, confrontando con otras coetáneas dentro del complejo panorama de la posmodernidad literaria; asistimos a uno de los debates más interesantes de la España actual, en torno de sus alcances, sus opuestas lecturas y su posible alianza con la historia y las estéticas realistas.

155 {texturas 2-2

We intend to study the poetic production of spanish poets of the last decades, a production that represents an undoubted “realistic” tendency in poetry, confronting other coetaneous tendencies, inside the complex panorama of the so called literary “postmodernism”. Less explored notions such as “realism” in lyric gender or “post-avantgarde” for the search of a discursive model for overcoming the “aporias” of historic spanish vanguards (and its never discussed notion of autonomy) are the polemic axes over which our theoretical purpose stands, taking into account from the “social poetry” of the 40’s to the so called “poetry of experience” of the ‘80’s. We shall also study their programatic texts where we can see one of the most interesting debates of contemporary Spain about the limits of postmodernism, their opposite readings and their possible alliance with history and realistic esthetics.

Intentaremos indagar aquí algunos conceptos que a lo largo del último tiempo han sido densamente utilizados, transitados, interrogados o manipulados, hasta su virtual extenuación (víctimas de usos contradictorios que en muchas ocasiones los condenan a la inutilidad terminológica) dentro del discurso de la llamada teoría y crítica literaria y cultural (realismo, vanguardia, modernidad, posmodernidad, entre tantos otros). El propósito de revisar las nociones que utilizamos a diario no supone definir las de una vez para siempre, o cerrarlas definitivamente, sino atravesar sus sentidos, encarnarlos desde nuestras necesidades e intereses particulares. Si en parte ésta es la tarea que algunos llaman “descolonización del conocimiento”, más importante que darle nombre será comenzar a ejercitar una crítica (que Todorov denominaría “dialógica”) donde nos sintamos libres de usar, saquear, alterar, resignificar las nociones que importamos, para crear las condiciones de reconocimiento mostrando el tejido de nuestras preocupaciones personales, sin importar su sanción autorial (es decir, los nombres de autoridad del mercado académico como fuentes únicas de legitimación). La crítica por la que abogamos es un sitio incómodo pero fértil –el único que tenemos para ejercer nuestra enunciación– y de nosotros depende que nos ubique y moldee sin amarrarnos ni tiranizarnos. Hablar desde la revisión de lugares comunes consagrados, sin fundamentalismos ideológicos o purismos disciplinares, nos permitirá escapar de los apabullantes discursos de autoridad que nos cercan y abruma, sin reificar posturas de hegemonía frente a la marginación. Si cualquiera de los prefijos “pos” que nos inundan significa una política de identidad, aspiraremos a hacer una “poscrítica” que sirva para promover el diálogo desde el ejercicio intelectual y contribuir a cimentar un capital simbólico que produzca conocimientos necesarios y pertinentes para cada uno.

Instalados en un nuevo siglo y milenio, expuestos a una proliferación alarmante de discursos que precariamente pretenden describir los procesos sociales y las transformaciones comunicacionales que nos atraviesan diariamente, resulta consolador encontrar voces preocupadas por devolver el arte a la historia, reencontrar una palabra que nos hable de las cosas que nos pasan, inventar un lenguaje que nos pertenezca como hombres y mujeres de nuestro tiempo. En otro lugar afirmé que si una figura podría distinguir nuestro crispado escenario posmoderno sería la metáfora de la intemperie; pero pensar esa intemperie no nos sumerge en la desolación o el desamparo, sino que nos obliga a ver cómo se han desmantelado los techos y paredes que nos cubrieron hasta hoy y que constituyeron estructuras de pensamiento férreamente ensambladas donde nos pensamos (desde un sujeto unitario y racional, una sola lengua, un solo territorio, una cultura fija, una única nación). Considero que es una ventaja decisiva que nuestros balbuceantes discursos de hoy no puedan ser sino tanteos, desafíos, provocaciones elusivas, insinuaciones, lejos de la rotundidad sagrada de las verdades canónicas o reveladas. En este horizonte de pensamiento quiero compartir algunas reflexiones respecto de un

fenómeno más acotado (el de la poesía española de estas dos últimas décadas y su declarada vocación realista), pero poderosamente inspirador para pensar estos procesos epistemológicos globales.

Genealogía de una transgresión:

avatares de una poética realista en la posguerra

Quisiera iniciar estas reflexiones con una mirada genealógica de la serie poética española a partir de la posguerra. En diversos lugares he desarrollado extensamente cómo el tránsito de la vanguardia histórica y la emblemática “generación del 27” a los poetas “sociales” de la primera posguerra los colocó a estos últimos en función de gozne o bisagra entre dos formaciones discursivas diferentes, es decir dos modos de concepción diferente del quehacer poético. Pues fue precisamente hacia los años '40 cuando se comenzó a cuestionar frontalmente los fundamentos del modelo poético hegemónico hasta el momento, el de la tradición poética moderna (en palabras de Hugo Friedrich). Tal punto de inflexión estuvo representado por las poéticas sociales –que emergieron como un movimiento de ruptura que provocó una brecha o crisis en la secuencia–, por un cambio evidente de función (de acuerdo con el no superado y lúcido esquema de Tinianov) que movilizó la evolución de la serie provocando el desplazamiento de un modelo poético moderno hacia otro contra-moderno (¿posmoderno?).

Emergió así una nueva formación discursiva que comenzó a articular una ideología estética basada en la liquidación virtual del modelo hegemónico (el canon poético paradigmático del modernismo a la vanguardia), constituido predominantemente por tres matrices: concepción trascendentalista del arte, ideología carismática del artista y autonomía de la obra, con el consecuente diseño de un lector minoritario y la desvinculación de la praxis artística con respecto a la praxis vital. Dicho modelo se basaba, en términos epistemológicos, en una concepción simbólica del lenguaje que, desde el programa romántico, postulaba la unidad quasi-mágica de palabra/cosa. Tal función demiúrgica de la poesía (en palabras de Rubén Darío) permitía por la palabra crear la (única) realidad y tal fue el movimiento que presidió la especulación poética desde el modernismo hasta el surrealismo.

Ahora bien, la legitimación de la nueva práctica frente a la tradición de la poesía moderna se constituyó a partir de un movimiento radicalmente deconstrutor de aquellas matrices discursivas fundamentales. El modelo que buscaron desmontar fue el de la “teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo”, así definido por Pierre Bourdieu (1971:141); modelo emergente con el romanticismo y consolidado por la serie diacrónica de modernismo, simbolismo y vanguardia; que constituyó en palabras de Habermas “el proyecto de la modernidad estética”, y que asumió claros contornos: en “la obra de

Baudelaire, se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su apogeo en el café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo” (1983:21). La vanguardia representó precisamente la fase climática del modelo, en cuanto a la cristalización exacerbada de dichos ejes, aunque también anticipó, a través del discurso surrealista de algunos de sus mejores textos, sus futuras grietas.

La emergencia de un modelo alternativo buscó suspender tal ideología trascendentalista, cuestionar su valor demiúrgico y el rol carismático del artista, restablecer explícitamente los vínculos de la praxis artística con la praxis social/vital, naturalizando desde los textos la figura del poeta y acercándola al hombre, relativizando la función metafísica y problematizando los vínculos entre el lenguaje y la realidad. Nació una nueva utopía: recuperar una palabra que hablara de las cosas. Y no me refiero a la fugaz e ingenua creencia en el carácter combativo de la poesía, que reveló su ineficacia al poco andar hasta en sus propios cultores más radicalizados. Otero, Hierro y Celaya, por tomar los más representativos de tal canon social, advirtieron con lucidez los límites de la utopía transitiva a la vuelta de los años; un estudio del proceso completo de sus escrituras nos permite superar el reduccionismo al que cierta crítica ligera los condenó. (Scarano 1991, 1994 y 2001)

La producción poética de los años '40 y '50, específicamente en la escritura canonizada con el rótulo de social, es compleja y muchas veces ambigua. Esta complejidad ha sido escasamente advertida por la crítica, conformándose con subrayar una única dimensión: la del hablante comprometido, testigo histórico y juglar pretendidamente popular, cuya voz se erige como instrumento de lucha, denuncia y revolución. Pero si recorremos las alternativas de construcción de esa voz “pretendidamente social” y sus figuraciones, veremos que ponen en crisis la enunciación unívoca y monopólica del ego moderno de las poéticas de desvío simbolistas y vanguardistas. Aquel yo automagnificado de la poesía moderna no ejercerá más el monopolio de la voz textual, y será desplazado por un sujeto en proceso de dispersión, disociación en otros y colectivización. El rol de poeta ya no será exhibido en primer plano; el ego hegemónico quedará paulatinamente oculto tras la invasión de otras voces ajenas (intertexto, estructuras diálogicas de interlocución, enmascaramientos y fragmentación). No se trata de postular la desaparición del sujeto en el discurso, ni de ilustrar una hipotética (e imposible) “muerte del sujeto”. Por el contrario, se establece una efectiva construcción del yo, pero mediante claras estrategias orientadas a disolver su presencia como marca hegemónica: desmitificando la figura tradicional de la lírica – la del carismático poeta– para reivindicar su estatura humana y conferirle una ilusión de realidad material mediante la ficción autobiográfica; atendiendo a sus repliegues pronominales plurales y a sus múltiples enmascaramientos para constituirse en voz de “otras voces” (intertexto y polifonía); o bien, emergiendo en el cruce de sus afirmaciones de colectivización y en sus mecanismos de fragmentación y fractura.

La periodización historiográfica convencional nos ha impuesto moldes generacionales dentro de los cuales estas nuevas promociones poéticas erigen valores opuestos a los hegemónicos de turno (compromiso artístico frente a autonomía, secularización frente a trascendentalismo poético, humanización del poeta frente a su contrafigura carismática). Nuestra propuesta busca superar estos marcos normativos y aun trascender los parámetros meramente historicistas (implícitos en la teoría generacional fuertemente reduccionista), para pensar los cambios en la serie desde una perspectiva tipológica y cultural: se trataría de otro modelo discursivo asentado en una ideología artística y en una concepción del mundo, la historia y el hombre alternativa a la hegemónica.¹

El texto, como bien afirma Walter Mignolo, “por su definición misma implica una dimensión cultural” y “la expresión *texto* es la expresión abreviada de *texto de cultura*” (1987:57). Estas poéticas figurativas como nuevo tipo discursivo irrumpen conformando una familia textual, cuyas “características estructurales, discursivas y pragmáticas desde la perspectiva de su producción” (58) constituyen un registro alternativo a la norma poética consolidada institucionalmente en la cultura moderna.

Estas prácticas discursivas construyen pues efectos de lectura realista, a partir de un programa de escritura sustentado en un acuerdo pragmático por el cual se producen “textos (pretendidamente) referenciales” que proveen de información histórica nacida de una presunción de semejanza con lo real. Nuestro marco teórico recorta la poesía como objeto crítico en la simultaneidad de dos ejes –textualidad ficcional e inscripción social/institucional–, y esta presencia de marcas o trazos como indicadores textuales (tanto de ficcionalidad como de realismo) resultan ser convencionales e históricamente variables, con lo cual se introduce la cuestión de la innovación retórica dentro de la noción de serie. La aproximación pragmática o cultural prevalece de modo tal que dichos “realemas” no son susceptibles de reconocimiento y tipologización si no es en el interior de contextos culturales (discursivos) específicos. Desde un realismo así entendido las poéticas en estudio aparecen como una práctica que permite más provocadoras lecturas que el reductivo rótulo de social, legitimado por la institución literaria.

Es posible verificar pues a partir de la posguerra española una modificación sustancial de las alternativas de construcción de la voz escritural, respecto de las poéticas modernas. La realidad histórico-social se propone como objeto de la mirada de un sujeto en proceso de dispersión y colectivización. Del mismo modo, la elección de un conjunto específico de actores (anti-poetas, voces del pueblo, personajes de la calle, uso de correlatos autorales y nombres propios históricos) define clasemas y encubre una clara evaluación social en la construcción de un sentido temporalista. La muestra directa del lugar de la enunciación y de su ensamblaje con la situación contextual de escritura refuerza la figuración realista.

Estos procedimientos que responden a un mismo dispositivo semiótico –que hemos denominado como “figuración realista”– se orientan a consolidar también una figura de autoridad textual, que aparece en estas poéticas testimoniales como contestataria al poder (al régimen, la institución, el *establishment*), y que desde la escritura y en sus márgenes se intenta socavar mediante la resistencia de una voz que busca colectivizarse, dispersarse en la multitud anónima, descentrarse también del engaño del discurso hegemónico y falsamente redentor de las banderías políticas. La propuesta de una poética que restaurase la “ilusión referencial” debía necesariamente destruir los mitos nucleares de ese modelo moderno radicalmente antirrepresentacional. La consolidación de una poesía figurativa y crítica, frente a la tradición de una poesía radicalmente autogenerativa e intransitiva, se concretará a partir de un cuidado montaje autorreferencial que diseñó tales matrices alternativas. La humanización de la figura del poeta, la materialización del objeto en tanto producto socialmente orientado y concebido como práctica y, por último, la dimensión temporal y comunicativa de la poesía ocuparon el lugar de los antiguos mitos modernos.

Por otro lado, interesa ver cómo la poesía llamada social construyó una teoría de la referencia estética: primero, postuló la adecuación del signo a su función representacional, no ya como reproducción mimética decimonónica o reflejo determinado fatalmente por las condiciones de la superestructura, sino como corporización lingüística de una función específica del lenguaje, la indicial y comunicativa, a partir no tanto de lo que la escritura puede decir, sino de lo que ésta hace al decir. Palabra-acción que generó una germinal teoría accional del lenguaje poético, orientada a su potencialidad perlocucionaria. En segundo lugar, desnudó su carácter de artificio, su constructividad ficcional, anticipando el giro de poéticas posteriores. Se presentó a la vez como invención o juego verbal y como discurso social emparentado con otros discursos y abierto a sus múltiples intersecciones. Sin embargo, esta empresa no quedó congelada en el gesto de una ingenua credulidad en el lenguaje como medio eficaz de comunicación (como buena parte de la crítica ha intentado pertinazmente demostrar). Si la norma estética del realismo decimonónico había sido la de representar efectiva y fielmente la realidad, y la del modernismo y vanguardia la de cancelar tan ingenua pretensión en aras de la autonomía artística, estas poéticas erigen como norma el cuestionamiento crítico de tal posibilidad referencial, pero reinstalando la necesidad del vínculo. Buscan recuperar y resignificar el nexo perdido entre signo y referente, problematizándolo y aspirando a superar el binarismo aparentemente irreconciliable de lenguaje y realidad.

Una de las categorías que más contribuyó a la incapacidad teórica para pensar el realismo en el siglo XX es la de “literariedad y desvío”: esa idea (muy pedagógica pero poco convincente) de que la poeticidad radica en un lenguaje específico y diferencial, desviado del habla normal. Si disolvemos esa categoría y, en consonancia con el actual giro pragmático de la ciencia literaria, admitimos que

tal literariedad descansa por el contrario en un pacto histórico y contextual, en un consenso de los actores involucrados en la producción literaria, la matriz del realismo se podrá ver con nuevos ojos. Si convencionalmente lo que entendemos por realismo estético supuso una apuesta por una normalización lingüística, no por ello descarta la figuración y todos sus artificios retóricos, ya que de eso se trata la poesía y la literatura. Más bien la apuesta del realismo se encaminó siempre a un fenómeno contractual: el reconocimiento pragmático de ciertas estructuras lingüísticas que construyeran efectos de reconocimiento, basado en un consenso sobre lo real. Asimismo, si trasladamos la polémica desviándonos del error metodológico de considerar una doble posibilidad de la *mimesis* (como copia o creación de realidad), y atendemos a los orígenes de un concepto que desde Aristóteles advirtió sobre la dinámica de la *mimesis* como recreación de lo posible (ya Ricoeur lo ha demostrado *in extenso* y de manera magistral), nos será más fructífero adoptar la noción de función y uso del lenguaje literario. Así, veremos que la estética realista está construida sobre la idea de lo que Bourdieu llama “el efecto de creencia” (mejor que “el efecto de realidad” de Barthes), sobre la dimensión perlocucionaria del lenguaje, sobre el artificio (que sólo una crítica miope puede negar en el realismo), lo que lúcidamente Bourdieu llama “la *illusio* realista”, la adhesión al juego del reconocimiento, la intención de tomárselo en serio sabiendo simultáneamente que entramos en el juego de la ficción. (1995:483)

161 {scarano

A eso he denominado yo la “provocación” del texto realista (Scarano, 2000:105). Porque al mismo tiempo que construye un artificio autoconsciente con palabras ante nuestros ojos, y lo leemos sabiéndolo ficción, literatura, accedemos a entrar en las reglas de su juego, aceptamos sus guiños de reconocimiento y correspondencias, nos sumergimos en la búsqueda detectivesca de verificaciones y correlatos, reconocemos pero ensanchamos nuestra propia experiencia de la realidad con sus propuestas. El efecto estético de una lectura como ésta (de “productividad realista”, diría Villanueva, pero que surge guiada indudablemente por los guiños cómplices del texto) es, como tantos han dicho, esa constatación que como lectores hacemos en voz baja mientras leemos (“estas son cosas que pueden pasar”). Entre el verosímil y la copia documental o fotográfica hay un abismo tan grande como entre el lenguaje que nos cuenta una historia y la realidad de vivir esa misma historia. El realismo apuesta a construir el juego de la ilusión más potente de la literatura: hacer como si viviéramos otras vidas, otros sentimientos y emociones, otras historias, pero con la imaginación, no con el cuerpo. El texto realista se parece a una casa que nos cubre de la intemperie, de la tormenta que avistamos por la ventana, pero nos sumerge en la ficción de la lluvia sobre nuestro cuerpo, del tiempo inclemente, sin mojar-nos, con la distancia que nos otorga la vida de la imaginación y la fantasía. Como oportunamente expresó Jon Juaristi en su artículo “El pacto realista”: “El realismo como convención intersubjetiva consiste en un acuerdo sobre los efectos de

realidad del poema, no sobre los recursos para producirlos” (26). La indagación que Pierre Bourdieu hace en *Las reglas del arte* (especialmente a propósito de Guy de Maupassant, 1995) –sobre el escritor realista como un ilusionista– consolida nuestras afirmaciones respecto de la operación realista, donde nunca es lo real lo que se obtiene en el texto sino una textualización consensuada de lo real, apoyado en un código ideológico y retórico común a emisor y receptor, que asegura la legibilidad del mensaje por las referencias a un sistema de valores institucionalizado.

La “figuración realista” como dispositivo semiótico es proyectada como vía de testimonio y denuncia desde una hipotética eficacia pragmática en los años '40 y '50, para aligerarse de su carga político-pedagógica en poetas posteriores que, sin embargo, mantienen como matriz discursiva tal recuperación, desde una dimensión vitalista y experiencial más genérica (tal la empresa de los llamados “poetas del medio siglo”). Pero ya en sus primeros representantes esta “recuperación de lo real” en la escritura no quedará ingenuamente cancelada en el gesto utópico de una fácil transitividad. Muy por el contrario, algunos de los mejores poetas sociales focalizan la cuestión del signo lingüístico y comienzan a problematizar su indiscutida capacidad denotativa y su eficacia como vehículo de significación. La proclamada comunicabilidad de mensajes unívocos y estables y la traslación nominalista de cosas a palabras aparecen cuestionadas, aunque ellos sólo puedan en su momento dejar apenas esbozados sus límites. Serán poetas posteriores los que por diversas vías desmontarán con agudeza las contradicciones del lenguaje, sus infinitos juegos y máscaras, su artificiosidad, sin negar su función social e histórica.

La asociación de estas escrituras y sus sucesivas con los fenómenos de la posvanguardia y la posmodernidad nos dejan margen para cuestionamientos más integrales, ya que como críticos nos plantean el desafío de pensar la poesía contemporánea como partícipe de esa quiebra de una concepción epistemológica dominante hasta hace unas décadas y que el advenimiento del nuevo siglo aceleró, poniendo en crisis las sucesivas “fes” sobre las que se montó el discurso cultural y filosófico de la modernidad. No hay duda de que la voluntad común que movilizó estas poéticas tanto en España como en Hispanoamérica fue la necesidad de un profundo replanteo de las representaciones culturales dominantes, que cuestionara su autoridad y su supuesta validez universal. Es así como se elabora entonces un modelo estético realista que, según señalara Roberto Fernández Retamar a propósito de Hispanoamérica, puede ser entendido como “un nuevo realismo, enriquecido con las conquistas de los últimos cuarenta o cincuenta años. La comprensible actitud defensiva frente a cierta concepción estrecha del realismo no nos ha facilitado darnos cuenta de esto” (1977:157).

Este nuevo realismo es a la vez experimental, literario y paraliterario, textual y contextual. Propone una reformulación de su circuito de consumo (del libro a la canción y a otras formas de “oralidad secundaria” que, según Walter Ong,

facilitan los *mass media*) y de su misma naturaleza por el entrecruzamiento de dos sistemas, oral y escritural, oponiendo a los textos hegemónicos lo que Edward Said denomina “una contrapráctica de interferencia”, que subraya las afiliaciones sociales de los textos (199). En el caso de España, estas poéticas constituyen una relectura y una reescritura de su historia y de sus textos consagrados, del sentido de la literatura y de la representatividad de sus producciones. Más aún, se perfila a partir de ellas una inscripción general de la escritura poética en dos direcciones:

{ una línea de apertura del discurso literario a otros discursos sociales, del sujeto monopólico a otras instancias de enunciación, del lector convencional a otros circuitos receptores, produciendo un efecto de permeabilidad discursiva.

{ una línea de fractura de los conceptos totalizadores y absolutos de la modernidad literaria, del yo, del poema, del lenguaje, del quehacer artístico en general, con una consecuente fragmentación de los componentes poéticos tradicionales, elaborando en todos los niveles del discurso estatutos ambiguos, dialécticos y contradictorios en permanente mutación.

Fredric Jameson concluye su artículo “Leer sin interpretar: La posmodernidad y el videotexto” con un curioso mito (tal como él lo denomina) sobre los avatares del signo en su azarosa relación con la realidad, desde la modernidad hasta la hoy llamada posmodernidad cultural, que puede servirnos de base para introducir una perspectiva ausente en su descripción. Al estadio de correspondencia entre los signos y las cosas (“lenguaje literal o referencial”) que reemplazó al antiguo “lenguaje mágico”, le sucede otro de arbitrariedad, plenamente saussureano, que si bien no consigue abolir el referente le permite entrar al signo en un momento de autonomía (utópica) respecto de los objetos. Se trataría de la fase que denomina “movimiento moderno”: “Esta autonomía de la cultura, esta semi-autonomía del lenguaje, es el momento del movimiento moderno, y de un reino de lo estético que duplica el mundo sin pertenecer por completo a él” (228). Este proceso se agudiza hasta hacer desaparecer el significado, la referencia y hasta la realidad, dejándonos tan sólo “ese juego puro y azaroso de los significantes que llamamos posmodernidad” (229). Sin embargo, una fase netamente dialéctica no aparece en su modelo y es la que aquí intento focalizar: como reacción a la consolidación e institucionalización del modelo moderno se buscaría recuperar y resignificar el vínculo perdido entre signo y referente pero de modo diferente del de la premodernidad, superando el binarismo irreconciliable de lenguaje y realidad, praxis artística y praxis vital.

Al postular tal empresa de reconstrucción de la referencia, la misma práctica poética somete a revisión sus componentes, los cuestiona y asedia, los deconstruye y resemantiza, y asiste a un ilimitado despliegue de alternativas posmodernas. Éstas no se reducirían pues únicamente al escepticismo generado por la “disolución de la referencia” (donde efectivamente asistimos al extravío de las

cosas frente al monopolio de la reproducción de un lenguaje autorreferencial ad-infinitum), sino que integrarían dialécticamente formas de escritura abierta y permeable donde reencontramos una apuesta a la comunicación de la experiencia mediante la construcción efectiva de referentes donde reconocernos.

La provocación de los 80: poesía urbana,
reflexión moral, realismo posmoderno

*Frente al fin de la historia y a la épica de los héroes,
prefiero la poesía de los seres normales.
Luis García Montero*

La llamada “poesía de los 80” en España se ha cristalizado (sin desconocer otras modulaciones del género igualmente relevantes) como una nueva generación poética de talante realista y figurativo, que busca revitalizar la poesía imprimiendo al discurso el sello de lo que sus integrantes llaman “una poética de la experiencia”. Sus escrituras junto con sus postulaciones programáticas conformaron una auténtica provocación, referida al ámbito estético e ideológico. En términos generales, esta escritura funda de un nuevo modo una poesía urbana y resignifica la relación entre sujeto y ciudad heredada de la vanguardia. A partir de este locus crucial del discurso se reformula el ámbito de lo individual frente a lo público, elaborando una moral privada que diseña nuevas instancias de enunciación y anclaje en lo real e histórico. Por último, la escritura tematiza el posicionamiento conflictivo de esta nueva poesía en el panorama estético finisecular desafiando los relatos dominantes con la formulación de un realismo posmoderno o “singular”. Vinculación afectiva, reescritura de los sentimientos, complicidad con un nuevo universo de objetos urbanos, mirada solidaria, identidad provisional, van trazando un discurso que inaugura una poesía consciente de ser artificio y, al mismo tiempo, preocupada por establecer nuevos nexos con lo real, entre la declarada ficcionalidad y la irrenunciable referencialidad. Esta nueva identidad reformula la experiencia humana, da nombre a un nuevo modo del habitar que busca recuperar en la esfera afectiva una escala axiológica. Valores, creencias, sentimientos, arte: nuevas formas de experimentar el paso del tiempo anclado en la intensidad de lo cotidiano, lo efímero, lo emocional.

La teorización sobre los alcances de un realismo renovado o “realismo singular” (García Montero, 1993a) en la matriz de la posvanguardia intenta desmitificar los mitos centrales de la lírica moderna, desmantelando postulados sacralizados por la tradición vanguardista y modernista como autonomía de la obra, lector minoritario, trascendentalización del arte, ideología carismática del artista, contra-gramática y códigos de desvío discursivo. Ese modelo, que como vimos comenzó a ser deconstruido por la exploración de la poesía social de

posguerra, es en los años '50 –y en su novedosa recuperación en los '80– cuando emerge como modelo anticatónico, desestabilizador de aquellas premisas a partir de nuevas matrices contra-modernas: rehumanización de la figura del poeta, restablecimiento de los nexos entre praxis artística y praxis vital, diseño de un lector mayoritario, códigos de normalización lingüística, cruces con la tradición de poesía oral y folklórica, collage y montaje con otros géneros discursivos, hibridez, uso de la parodia e ironía en una empresa deliberadamente desmitificadora de la tradición esteticista del género, minimalismo, antipoesía, técnicas de reportaje, ficcionalización autobiográfica, nueva alianza con la historia y la serie social, etcétera.

Emerge, además, en la especulación teórica de los poetas del 80 el rescate de premisas desatendidas por décadas, ya sea en torno de la noción de “la otra sentimentalidad” que acuñara Antonio Machado en franca disidencia con el modernismo y vanguardia de los años 20, la “poesía de la experiencia” formulada por Robert Langbaum y retomada por Gil de Biedma y Angel González a partir de los años 50, los postulados teóricos de la tradición ilustrada del siglo XVIII en cuanto a la concepción de la poesía como artificio retórico y la fundación de una moral poética en sentido etimológico, de reflexión de valores sociales a partir del arte. Y, por último, parecen retomar los afanes inconclusos de la última vanguardia –en especial del Lorca surrealista– y el giro de la llamada generación del 27 hacia una poesía civil y testimonial (Cernuda, Alberti). Otro aspecto interesante y polémico surge de la reflexión respecto de la nueva articulación de la esfera pública y privada en el arte, al recuperar el carácter ideológico de lo privado, la saturación social de las modulaciones emocionales y personales en la literatura, dentro de una relectura novedosa de la tradición clásica y a partir del rescate de formas estróficas y moldes fijos.

La importancia estratégica de la obra y las teorizaciones programáticas de Luis García Montero lo han ubicado como líder y portavoz del grupo granadino de “la otra sentimentalidad” primero, y como paradigma y cabeza de lo “poesía de la experiencia” expandida en toda la península, después. Su reelaboración de la tradición en formas estróficas, ideologías e imaginarios, junto con sus provocativos postulados sobre el rescate de la herencia ilustrada, el abandono del paradigma sacralizado del modernismo, la extenuación del gesto neovanguardista y la fundación de un realismo integral para la poesía, constituyen hoy los basamentos más sólidos de esta nueva formación discursiva que se consolida como tendencia dominante en España.

Pero, ¿en qué sentido fundan una nueva poesía urbana? La poesía de las últimas dos décadas en España dibuja un gesto cómplice, ya no el antagonico propio de la modernidad, de un sujeto testifical frente a la ciudad hostil, sino un ego urbano, una identidad originada y originaria de la ciudad con huellas indelebles de pertenencia. El pasaje del antagonismo a la complicidad revela una fractura epistemológica que refundará la ciudad y al hombre que la nombra y habita,

desde los mitos de la vanguardia moderna a las contrautopías del realismo posmoderno. La demonización de la ciudad ha dado paso al ritual de un habitus social –el urbano– que ya no se advierte como catastrófico ni abismal. Esta poesía urbana ofrece un eventual salvavidas en los ritos provisionales de la era tecnológica, refundando una identidad viajera y momentánea, ubicua y relativa. El poeta *flâneur* de los inicios de la modernidad se ha vestido de ropajes críticos o cómplices, pero su travesía ya no es la del mero observador sino la del protagonista, de un sujeto urbano densamente entrelazado en el imaginario de la ciudad actual. Una constelación de sentimientos y afectos, juicios e imágenes, inaugura un nuevo lenguaje poético urbano. El espesor semántico que adquiere el vínculo sujeto/ciudad en la poesía contemporánea nos permite ver que ese gesto cómplice de mutua convivencia ha transformado también el imaginario urbano y, por consiguiente, la retórica misma.

Pero la ciudad no aparece sólo como locus del sujeto que habla, mira y deambula. Vamos a registrar aquí una identificación tal entre poeta y ciudad que disuelve la distancia entre sujeto y objeto; la voz poética es cabalmente urbana porque el poeta no dice más que la ciudad, a la vez que ésta se dice por él. Se describen las típicas formas del habitar urbano actual: los viajes, los oficios, el trabajo, la profesión, el consumo, los hábitos cotidianos, la casa. Los personajes urbanos que pueblan esta poesía retoman desde su estatura trivial y cotidiana uno de los principios que enunciara uno de sus portavoces más visibles, Luis García Montero, con el consecuente escándalo de sus detractores (aunque reconozca en Auden un prestigioso antecedente declarado): “Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, profetas expresivos, sino personas normales”, “frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, prefiero la poesía de los seres normales”. (LGM/AMM:35-36) Esta poesía urbana expresa la ambigüedad de un hombre atravesado por la ciudad y la ambigüedad de una ciudad a la medida de un hombre que ha renunciado a los grandes ideales que generaron en otra época voces de denuncia de un cataclismo que veían ajeno. Quizás, como remata García Montero, porque el hombre de hoy pertenece a todas las ciudades y a ninguna, su única identidad es provisional, aleatoria, inconsistente: “Esta ciudad ambigua me ha educado en el arte/de pasar mucho tiempo bajo la misma luna,/tal vez porque se vive de vuelta en cualquier parte,/tal vez porque no estuve jamás en parte alguna”. (*Además*, 1993c:89)

Aparece en esta poesía la quiebra, en realidad, de todo un imaginario urbano moderno (que aun los poetas sociales conservaron), la fractura de aquel distanciamiento del sujeto y la ciudad, la disolución de aquel radical antagonismo de Baudelaire, Lorca y Martí que demonizó la ciudad como urbe infernal. Se inaugura un nuevo gesto, de complicidad entre sujeto y ciudad, que funda una identidad urbana. Somos criaturas de ciudad, originarias, y el lector se reconoce en esta mirada mucho más honda, compasiva, hasta complaciente, porque es parte de uno: uno no habla ya de la ciudad como otro, sino que habla de la ciudad

como uno. La ciudad deja de ser un tema vanguardista, asociado a la modernidad. Se trata de hablar de la propia vida, de la vida cotidiana, de la vida de todos: poemas urbanos de hombres y mujeres de ciudad.

Asimismo, la poesía articula desde una moral privada la reivindicación del oficio de poeta como ética pública, entendiendo a ambos como las dos caras del ejercicio literario y superando la ancestral (e imaginaria) dicotomía entre las dos esferas. En esta línea, los poetas llamados “de la otra sentimentalidad” (retomando una expresión de Antonio Machado) reivindican los sentimientos como producto de una práctica social; pierden su condición de realidades trascendentes e intocables; hacen posible la invención sentimental como representación fabulada de lo real. Utilidad de la literatura, realismo singular o renovado, reivindicación de una lectura moral de la vida, defensa de la privacidad y los sentimientos, respeto por la diferencia, “poesía de los seres normales”. (LGM/AMM, 1993:37)

Se propone la literatura como “un ejercicio de lectura de la vida” (LGM/AMM, 1993:41), no mediante el autoanálisis, sino mediante la fábula, la intriga, la experiencia privada, la ficción histórica. Señala con agudeza Joan Oleza que “esta apuesta por la utilidad de la literatura después de medio siglo de escepticismo” establece las bases de una renovada alianza entre realidad, historia, sujeto y arte. (Oleza, 1996b:383) En un ensayo titulado “El realismo singular” (1993a), Montero ubica en los orígenes de la modernidad la división entre la esfera pública y la esfera privada, para explicar el permanente enfrentamiento de dos poéticas –la vanguardista y la realista–. Para él la posmodernidad se enfrenta con la insuficiencia de ambos discursos y la necesidad de superar tal escisión. Su programa de escritura propone devolver la individualidad al seno de lo colectivo, reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico: “concebir la intimidad como un territorio ideológico” (18).

Se apuesta por una reconceptualización de la historia y su sujeto, y se rechazan conceptos totalizadores que fundaron una visión del devenir como unidad compacta dirigida a un fin. Pero esto no revierte en un anti-historicismo, ya que la historia es resultado de la narración humana, es un producto y una construcción hecha con los materiales al alcance del hombre y su experiencia. Esta nueva alianza de la literatura con la historia que señala Oleza construye “una poética que apuesta por la dimensión pública de lo privado, por un íntimo entrelazamiento de vida y escritura, por la reapropiación de la tradición, por una imagen de escritor basada en el oficio y en la condición de hombre común, por una escritura capaz de suscitar la emoción, por una mimesis consciente de su propia naturaleza de ficción, por una literatura útil a sus lectores”, y se inscribe de lleno en lo que él denomina “la poética de un realismo posmoderno” (1996b:382-383).

Cabe preguntarse, ¿qué alcances tiene “historizar el sentimiento”? ¿Qué nuevo “eticismo” se puede plantear el arte hoy y aquí? Y, ¿por qué es posible reivindicar la poesía como ética pública desde la articulación de una moral privada? En muchas de las declaraciones de estos poetas asistimos al anhelado proyecto de

Antonio Machado, en cuanto a convertir el arte en indagación moral y reflexión ideológica, ampliando el espectro temático e incluyendo el territorio de la intimidad como forma de hablar también de la historia. Este nuevo ideario es consciente de que la poesía no es “un arma cargada de futuro” (Celaya), que habilita una transformación de las estructuras de la sociedad, pero sí puede reescribir las experiencias sociales desde la modulación individual, construir una reflexión sobre los valores que nos involucran como sociedad desde la perspectiva particular, del hombre que hace la historia y está “amasado” por ella.

¿Es esta poética de un realismo posmoderno una nueva utopía progresista, en un tiempo de pensamiento débil y claudicación de las ideologías?

Una poética realista en la posvanguardia
(hacia una “posmodernidad progresista”)

Las teorías dominantes sobre la posmodernidad entronizaron una lectura de nuestra época como “relato del fin” y deconstrucción de los grandes discursos totalizadores en una epistemología del “des”: descentramiento, desideologización, desterritorialización, despersonalización. No hay duda de que cierta experiencia de la posmodernidad está fundada en una actitud desencantada, irreverente, manierista; una poética que recupera la forma, el gesto, sin su espíritu; se apropia de barnices y retóricas vaciadas de las ideologías estéticas que las sustentaron. Se trata de una “escritura de la nostalgia” cuyos textos constatan que es verdad que mirar el pasado no significa que éste regrese, aunque emulemos su lenguaje. La novedad de esta posmodernidad radicaría pues en el hecho de que produce un discurso tensado por la conciencia de su imposibilidad, como una de las tantas formas de escribir la fisura epistemológica y metafísica que vive nuestro arte contemporáneo. Por eso, el sujeto no es homogéneo, está tensado entre sus pulsiones y sus límites, hacia su exhibición fracturada por el desencanto y la nostalgia. Tal sería la lectura de la posmodernidad que articulan los poetas llamados “novísimos” en la década del 70 en España, y que tan bien cristaliza el conocido verso de Guillermo Carnero: *Raso amarillo a cambio de mi vida... Arte sin historia, poesía sin sujeto, meta-novela, Narciso ensimismado.*²

Pero, ¿es posible afirmar, como única tendencia de la posmodernidad, esta neovanguardia culturalista? Joan Oleza, en una serie de iluminadores artículos, advierte que esta visión de la posmodernidad como actitud filosófica y moral “nace de la conciencia de esa crisis del sujeto modernista, proyectada ahora al sujeto de la modernidad, ampliada desde una fase histórica precisa, la de fin de siglo, a todo un proceso civilizatorio” (1994^a:2). Esta visión de una posmodernidad posestructuralista proclama la muerte del autor como sujeto-centro de la representación y de la historia, y es “profundamente antihumanista” (2), aunque no es la única interpretación legítima. Oleza argumenta que fue el posestructuralismo, heredero aun a pesar suyo del paradigma estructuralista-semiótico, junto

con la legitimación teórica sobre el arte construida por Adorno y la Escuela de Frankfurt, desde donde se comenzó a cristalizar la identificación de modernismo-vanguardia-modernidad, excluyendo del proceso de la modernidad todo momento de resistencia a ese paradigma dominante. Quedaron proscritos, pues, “aquellos movimientos cuyo objetivo fundamental había consistido en la exploración de lo real-contemporáneo y en el entrecruzamiento de vida y literatura” como “la ilustración, el romanticismo liberal y socializante, el realismo-naturalismo, la vanguardia revolucionaria de los años 30, el existencialismo o el realismo social de la segunda posguerra mundial” (1993: 117).

La noción de posmodernidad se ha convertido en una noción escurridiza que, si en los 70 cristalizó como una tendencia eminentemente autorreferencial con el cliché sacralizado de la deriva infinita de sentidos y el lúdico azar de los significantes, de a poco va siendo cuestionada como único gesto emblemático, para referir a veces posturas opuestas. Desde sus orígenes en la generación *beat*, el *rock*, el *jazz* y los fenómenos paraculturales, Jameson, Hal Foster y otros reivindicaron su carácter contra-hegemónico, su actitud iconoclasta y desmitificadora de la versión elitista y trascendente del arte autónomo de la modernidad. Derivaron de ahí su carácter transgresor al buscar romper las barreras tradicionales entre arte de masas y arte de élites, en una reformulación de un nuevo espacio cultural, híbrido, casi revolucionario, atento a la diferencia, a la privacidad de la historia, a la subjetividad de los actores sociales (articulados como género, raza, edad...).

Si bien, con desigual apoyo y consenso institucional, ambas tesis en dramática convivencia transforman cualquier aplicación actual del concepto en un verdadero enigma, que obliga a cada usuario a largas precisiones sobre los alcances léxicos, retóricos e ideológicos de su uso del término posmodernidad. El lado favorable de esta batalla terminológica emerge en el potencial provocador que otros rótulos asociados aportan al debate: tardo-modernidad, contra-modernidad, transvanguardia, posvanguardia, poscolonialidad.

Si el primer relato dominante de la posmodernidad fue pues entenderla como “relato del fin”, nuevas reconceptualizaciones descubren nuevas utopías: el relato de la diferencia, de la experiencia privada, de la microhistoria, del mundo emocional, de la corporalidad, del ejercicio del discurso como acción sobre el mundo, sin apriorismos ni fundamentalismos dogmáticos: lo que hemos denominado “el relato del reconocimiento”. (Scarano, 2000b.) Ésta es la lectura progresista de la posmodernidad que postulan algunos críticos españoles, apostando a una mirada que enlaza dicha posmodernidad con las posibilidades de un nuevo realismo. En tal sentido concluye categóricamente Oleza: “Una poética que apuesta por la dimensión pública de lo privado, por un íntimo entrelazamiento de vida y escritura, por la reapropiación de la tradición, por una imagen de escritor basada en el oficio y en la condición de hombre común, por una escritura capaz de suscitar la emoción, por una mimesis consciente de su propia naturaleza de ficción, por una literatura útil a sus lectores, se inscribe de lleno en lo que

en otro lugar he denominado la poética de un realismo posmoderno” (1996b:382-383), recuperando afirmaciones de años anteriores (1994b y 1996a).

Por esos mismos años, en *Confesiones poéticas* (1993b), y bajo la consigna “Estoy convencido de que hay una lectura progresista de la posmodernidad” (157), Luis García Montero sacudía el panorama teórico sobre la cuestión, enarbolando nuevas banderas. En franca oposición a lo que él denomina “la lectura reaccionaria de los debates ideológicos de la posmodernidad” afirma que “es necesaria otra lectura” a contramano: “Me extraña que se afirme con tanta ligereza que la posmodernidad supone el fin de las creencias metafísicas y de las ideologías, [...] a veces se utiliza su nombre como una invitación a la renuncia, a la duda en el futuro como tiempo construible, al refugio en el escepticismo, a la soledad de los seres que no pueden conducir sus transformaciones” (26). Por el contrario, esa nueva lectura construye su propia agenda de principios y metas: “historizar la subjetividad” (204), “restablecer las relaciones del yo y la realidad, buscar un tratamiento personal y riguroso del lenguaje de la sociedad” (226), recuperar el arte como reflexión moral (“la poesía sigue siendo útil”, 11), bucear en la “intrahistoria” de la vida privada dado “el carácter histórico de la intimidad” (192), y en “esa otra sentimentalidad” de las personas normales (222), recuperar “el derecho a construirnos el artificio que más nos convenga” (26) reivindicando la ficcionalidad desde un “realismo singular” que cree artificios con apariencia de realidad (239). Todo confluye en un alegato provocador: “La posmodernidad será lo que nosotros queramos que sea” (26).

Asimismo, para la misma época, en su ensayo titulado “El realismo singular” (1993a), García Montero rastrea en los orígenes de la modernidad la división entre la esfera pública y la esfera privada, para explicar el permanente enfrentamiento de dos poéticas –la vanguardista y la realista–. Para él la posmodernidad se enfrenta con la insuficiencia de ambos discursos y la necesidad de superar tal escisión. Su programa de escritura propone devolver la individualidad al seno de lo colectivo, reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico: “concebir la intimidad como un territorio ideológico” (18). Este gesto desmonta el mito central de aquella modernidad (en su equiparación con la trilogía de romanticismo alemán - decadentismo finisecular - modernismo) para rastrear sus vínculos con otra modernidad, la del proyecto ilustrado, la del romanticismo socializante, la del realismo decimonónico y el socialista de posguerra, como bien apuntara Oleza. Pero a la vez trata de efectivizar el frustrado programa de las vanguardias históricas en su proyecto (incumplido en su escritura) de revincular praxis artística y praxis vital. La nueva novela histórica, el costumbrismo del policial negro y la narrativa llamada “de género”, y las nuevas corrientes poéticas (la otra sentimentalidad, la poesía de la experiencia de los 80) marcan en España esa aspiración de borramiento de fronteras, esa contestación al dogma nihilista de la imposibilidad de interpretación, de la clausura autotélica de un lenguaje que sólo puede hablar de sí mismo.

Juan José Lanz advierte que aquella vía culturalista y escéptica (que él estudia en la generación poética del '68) llevó a “un punto de máxima tensión entre lo formulable lingüísticamente y lo no formulable, donde el lenguaje se abocaba al silencio real, a la no escritura. Ante ese punto sólo cabrían dos posibilidades: o bien cantar la contemplación del abismo desde ese punto de máxima tensión, o bien retroceder hacia experiencias formulables lingüísticamente” (64). Y por ello, a partir de los '80, estos nuevos poetas abogan por resuperar al yo, aunque sea como artificio y personaje literario, el referente histórico mediante la ficción historiográfica, el narrativismo de la intriga, el afán de contar y comunicar la experiencia privada del mundo. Para Luis Antonio de Villena, esta nueva modulación sugiere posmodernidad “aunque [el término] en España se haya trivializado y convertido en pacotilla antes de haber formado sólidamente una ideología o estética”; la concepción dominante de la posmodernidad como *pensiero debole* es rechazada por los jóvenes escritores que aspiran a articular “un *pensiero forte*, una coherente visión del mundo” (1986:10).

Esta empresa de construcción de una teorización alternativa sobre la posmodernidad no se hace desde la ingenuidad estética de postular un sujeto empírico como responsable de la significación de los textos; ni menos aún desde la creencia pre-moderna en el lenguaje artístico como verdad confesional. Hay una lúcida conciencia del arte como artificio, del sujeto como construcción discursiva, pero además –y junto a ello– hay una consideración de la dimensión social e histórica de tal subjetividad, del arrastre inevitablemente retórico pero temporal de la palabra. Y sin desechar el afán lúdico propio del arte contemporáneo, se lo integra a una nueva “alianza con la historia”. (Oleza, 1996c:83)

Desde esta perspectiva se reconceptualizan muchos dogmas posmodernos a partir de otra mirada. “Pensamiento débil” (Vattimo) en tanto huye de fundamentalismos y dogmas, nueva historicidad (sin la teleología del progreso indefinido), pastiche y collage al servicio de un afán lúdico que magistralmente retrata Eco: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (74). Cuando Eco identifica la posmodernidad con la ironía y lo ameno, se opone a las interpretaciones dominantes y enlaza con las afirmaciones de John Barth, para quien el ideal de la posmodernidad debería ser el de superar las contradicciones entre realismo e irrealismo, formalismo y contenidismo, literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas.

En su especulación, García Montero rastrea el concepto de modernidad en la estética reciente, y advierte que si desde el Renacimiento y la Ilustración la modernidad implicó fe en los artificios humanos, en su lenguaje y ambiciones sociales, con la crisis romántica se pone en duda ese horizonte y la definición de lo moderno “se pervierte en un desplazamiento negativo. Cobran protagonismo el sujeto de la queja, los aspavientos de un yo descreído de la realidad, el

arte como ruptura del lenguaje”. Pero al final del siglo XX no parecen ser muy positivos “los saldos del irracionalismo del yo ensimismado, convertido en torre de marfil o estercolero, cada vez más lejano de la realidad, más imposibilitado de intervenir en algo que no sea una moda impuesta por eso mismo que denuncia, el mercado” (1998:16). Por ello, propugna volver al concepto de arte que “duerme en la raíz de la modernidad”, en el pensamiento ilustrado (1998:17), y que pone en duda “los pozos expresivos del sujeto, sus realidades eternas al margen de la historia”, para pensar en la constitución histórica de los sentimientos, en la vida artística como artificio donde reconocerse, sin renunciar a su carácter de simulacro que crea efectos verdaderos, de reconocimiento social, descubriendo el carácter ideológico de la esfera privada. Marca así una línea estética ajena al pensamiento negativo que, como quería Auden, “restituya a las palabras un aspecto de necesidad, de significado personal que rehabilite el lenguaje en las expectativas de la sociedad” (1998:20).

Ante aquella visión dominante de una posmodernidad que exagera el antirrealismo y niega la interpretación y el compromiso con la historia, y que parece hegemonizar la idea actual del arte de manera excluyente, estos poetas proponen replantear “la dialéctica entre el yo y la realidad”, evitar la automarginación del artista de la sociedad, bajo pretexto de que viene moldeada tiránicamente por las demandas del mercado. Ante la tentación de renunciar a la realidad degradada y delimitar un ámbito de pureza al margen de ella (solución vanguardista, apuesta por el sinsentido, destrucción del lenguaje visto como instrumento del poder), la nueva utopía proclamada es reconquistar la historia, subvertir desde dentro sus normas, tomarla por asalto, saquear sus fortalezas, entrar en el combate apropiándose de sus mismas armas, reescribir sus tradiciones, recuperar el lenguaje para un hombre que enarbola el arte como forma estratégica de reapropiación de lo social: “Dinamitar las murallas del centro y buscar allí construir la disidencia, devolver a la poesía su función de ética pública, reivindicar al individuo como unidad moral en el espacio público”, afirma García Montero. (Scarano, Entrevista, 2001b)

Esta modulación posmoderna construye un verdadero relato del re-conocimiento (frente al relato del fin de la versión más consagrada), ya que en estos escritores, como bien señala Oleza, “el esfuerzo por la interpretación es esfuerzo contra el aletargamiento en que nos sume la cultura del consumo” (1996b:372) y “esta apuesta por la utilidad de la literatura después de medio siglo de escepticismo” establece las bases de una renovada alianza entre realidad, historia, sujeto y arte. (Oleza, 1996b:383) Y coincido con Oleza en ver que quizás aquí se encuentre la clave para retomar el frustrado programa de las vanguardias históricas: “Es posible que las promesas incumplidas de la vanguardia requieran de una mayor maduración histórica y que el camino de regreso del arte al seno de la vida práctica y a la recuperación de una función social no puramente ornamental no haya hecho más que empezar”. (Oleza, 1993:121)

Todas estas interpretaciones orientadas a contradecir el canon de la posmodernidad asociada a las epistemologías del fin la analizan como formación que busca completar –sin continuar– las deudas no saldadas del proyecto intelectual de la modernidad. Y es por ello que resulta significativo asociar este pensamiento a lo que algunos (yo misma) hemos denominado *posvanguardia*. No como reciclaje de aquella vanguardia histórica que plasmó su arrebató iconoclasta en una subversión radical del lenguaje (y que la “teoría del aura” de Adorno con la consecuente sacralización de la autonomía artística representó), sino como aquel frustrado programa vanguardista que aspiraba a restablecer los vínculos entre praxis artística y praxis vital, y que tan bien interpretó Peter Bürger al analizar los manifiestos programáticos de sus máximos exponentes, aunque no cristalizara finalmente en las escrituras propiamente dichas, y generara visibles aporías. (Scarano, 1996) Entonces, resulta natural que en principio estos poetas descalifiquen a la vanguardia toda al constatar el fracaso histórico de sus afanes revolucionarios y su conversión en pieza de museo, nuevo eslabón de una tradición más amplia que ella misma quiso ignorar como si no existiese. Pero conviene aclarar que si estos poetas en sus programas reconocen que es legítimo reescribir la vanguardia como un repertorio más de la tradición, si la impugnan como componente de una modernidad acabada que sacralizó el margen y la transgresión lingüística, y si con justicia rechazan su travestismo en esa neovanguardia culturalista de los ´70 que fue apenas su caricatura manierista, otros rostros de la vanguardia todavía los interpelarán (y mejor sería hablar definitivamente de vanguardias, en plural, dada su poliédrica gama de manifestaciones).

Este nuevo camino poético se aparta de la reificación del margen vanguardista, pero hereda aquel frustrado afán por revincular el arte a la vida; por ello, frente a neovanguardias culturalistas que buscan retomar el camino de la autonomía artística, el término *posvanguardia* que aquí utilizamos restablece una justa genealogía y enlaza con aquel horizonte que otros autores denominan una posmodernidad progresista, en un intento por reivindicar el pensamiento crítico, sin renunciar a la posibilidad de transformar la realidad. Quizás, cabría abrir otro abanico de interrogantes más amplios, que exceden la extensión de este trabajo y retoman las incitaciones del *dictum* habermasiano respecto de una posmodernidad que no es más que un intento por saldar las cuentas pendientes de una modernidad incompleta. Si el prefijo *pos* enuncia mejor el concepto “detrás de” más que el de “en contra de”: ¿será posible pensar la posmodernidad como una etapa histórica cuya existencia central consiste en señalar el final de un proyecto histórico, el de la modernidad? Pero, exactamente ¿cuál proyecto de la modernidad, habida cuenta de su multifacética y poliédrica dimensión? ¿Es posible atribuir al arte de hoy un nuevo proyecto abierto a la posibilidad ética y comunicativa, como anhela Habermas? No hay duda de que en el escenario de la posmodernidad hay lugar para diferentes tradiciones, como en una casa existen diferentes habitaciones (Candel Vila). Pero el peligro de pensar la posmodernidad

como una multiplicidad anárquica de estrategias parciales sin propósitos comunes no parece resolver el problema terminológico y de definición. Quizás debiéramos sacudirnos precisamente esa preocupación, la de rotular con etiquetas fijas, y trasladar nuestras preocupaciones a la búsqueda de los nuevos valores que identifiquen nuestra época. Y éste es el camino que nos abre el buceo en la poesía y la literatura actual; el atajo del arte para comprendernos mejor.

Sin duda es ésta una de las polémicas más vitales y encendidas del campo intelectual español de nuestros días, la referida a las posibilidades de una recuperación heterodoxa de la vanguardia, a una modulación progresista de la inasible posmodernidad en la que buceamos, y su posible alianza con la tradición poética realista de la poesía social de posguerra y de la disidencia modernista de Antonio Machado. La resistencia de los círculos académicos a admitir una novedosa reflexión sobre los alcances de la posmodernidad artística en relación con las posibilidades de un nuevo realismo (noción altamente resistida en el género lírico y anatémizada por los profetas canónicos de la posmodernidad filosófica) nos sitúa en un lugar francamente polémico, que exige una nueva agenda de problemas que ponga al día el estado de la cuestión sobre todos estos temas, que afronte el desafío de elaborar teóricamente estos tópicos y sus resistencias más manifiestas en los círculos literarios de la península.

Notas

¹ Esta propuesta de periodización supone un radical cuestionamiento de la línea hegemónica de la crítica vigente hasta hace algunos años. Podemos ubicar los únicos antecedentes de este acercamiento a dos modos diferentes de ideología y práctica poética en la percepción de José María Castellet en 1960, sobre un proceso de sustitución a partir de la Guerra Civil en su antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, donde enuncia el pasaje de una poesía simbolista a una realista. Allí acertaba al sintonizar la poesía española con la realidad poética europea, y ubicaba el eje del cambio en el concepto tinianoviano de función. Sin embargo, el prólogo a su siguiente y polémica antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) rectificaba dichas afirmaciones, descalificando su propuesta anterior y postulando el renacimiento de un neosimbolismo experimental con la nueva hornada generacional que legitimaba su propia antología. Por su parte, Carlos Bousoño también observaba en 1966 que este "reacomodamiento del repertorio da comienzo a una nueva época". El término que acuña para el nuevo modelo es el de poscontemporánea y se iniciaría en España hacia los 40 (en su *Teoría de la expresión poética*). Más tarde, en su ensayo titulado *Poesía pos-contemporánea* (1984) avanza un poco más ya que trata de reconocer una línea de continuidad en este segundo modelo: analiza las tres generaciones de posguerra como "sucesivas embestidas contra la razón racionalista", eje del proceso cultural de la literatura contemporánea en declive, si bien con diferentes articulaciones. Tanto Philip

Silver en su lectura deconstruccionista (*La casa de Anteo*, 1985) como Inman Fox (en su célebre artículo "Poesía social y la tradición simbolista", 1970) no reconocen esta ruptura más que como un retroceso temporario: se trataría de un repliegue de la estética simbolista plena que reaparecerá con los novísimos del 70. Resurrección que también profetizara Gustav Siebenmann en su tan citado libro *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Madrid, Gredos, 1973); si bien no cae en el rechazo de Fox de lo social como una estética reaccionaria ni en el de Silver que la juzga como mera desviación. Consideramos dentro del canon generacional dos posturas generales: una mayoritaria, "rupturista", que propone un corte dado por la guerra civil, e inaugura una nueva estética que —a excepción de las tesis señaladas del primer Castellet, Bousoño y Cañas (que no se adscribe sin embargo a tal canon)—es vista como antesala de otras tantas fragmentaciones que originan a la vez sucesivas rupturas (dos, tres o más generaciones de posguerra). La postura contraria, "continuista", propone una línea directa desde el 27 a los poetas del 50 (Fox, Siebenmann, Silver), entendiendo la poesía social como paréntesis, desviación y retroceso en el eje continuo del simbolismo poético del siglo XX. Cabe destacar, entre los estudios más recientes, el aporte de Dionisio Cañas, quien esgrime tempranamente una postura revisionista de la cuestión. En un artículo de 1986 titulado "La posmodernidad cumple hoy cincuenta años en España" (*El País*, 28 de abril) remontaba el origen de la fractura a los inicios de la guerra civil. Idea que retomará en otro artículo más reciente, "El sujeto poético posmoderno", donde señala que "el largo camino que inició la poesía española posmoderna en 1935 ha seguido unas pautas hasta la formulación de un nuevo sujeto poético que ya no puede ser el de la modernidad" (1989).

² Es lo que Joan Oleza denomina "el triple asalto al poder" contra la norma realista que se efectúa en los '60: con el giro de Juan Goytisolo en conexión con la vanguardia parisina de los 60, los poetas novísimos y Juan Benet como el más puro heredero del simbolismo en España. Así, se instituyó "un canon literario eminentemente afrancesado y con su columna vertebral dibujándose entre el romanticismo alemán, el decadentismo simbolista francés, el modernismo internacional, la vanguardia de los años 20 y la neovanguardia de los '60" (1996a:40).

175 {scarano

Referencias bibliográficas

- Amorós, A.** (1989): "Los novísimos y cierra España. Reflexiones críticas sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años 80" en *Insula*, 512-513, agosto-septiembre, pp. 63-67.
- Barella, J.** (1987): Prólogo a su antología *Después de la modernidad. Poesía española en sus distintas lenguas literarias*. Barcelona, Anthropos.
- Barth, J.** (1985): "La literatura posmoderna" en *Quimera*, 46-47, pp. 12-22.
- Bourdieu, P.** (1971): "Campo intelectual y proyecto creador" en AA. VV.: *Problemas del estructuralismo*. Madrid, Siglo XXI.

- (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- Bousoño, C.** (1966): *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos.
- (1984): *Poesía poscontemporánea*. Barcelona, Júcar.
- Calinescu, M.** (1991): *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos.
- Castro García, Ma. I. de y Montejo Gurruchaga, L.** (1990): *Tendencias y procedimientos de la novela española actual. 1975-1988*. Madrid, UNED.
- Candel Vila, M.** (2001): "El realismo dialéctico en las poéticas de Luis Rosales, Angel González y Luis García Montero". Tesis doctoral dirigida por Joan Oleza, Universidad de Valencia.
- Cañas, D.** (1986): "La posmodernidad cumple hoy cincuenta años en España" en *El País*, 28 de abril.
- (1989): "El sujeto poético posmoderno" en *Ínsula*, 512-13, agosto-setiembre, pp. 52-53.
- Cuena, D.** (1997): "La ficcionalización del sujeto poético en la poesía española de la posmodernidad". Tesis doctoral dirigida por Joan Oleza, Universidad de Valencia.
- Debicki, A.** (1988): "Poesía española de la posmodernidad" en *Anales de Literatura española* 6, pp. 165-180.
- Eco, H.** (1984): *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona, Lumen.
- Fernández Retamar, R.** (1977): *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México, Nuestro Tiempo.
- Friedrich, H.** (1974): *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral.
- Foucault, M.** (1986): *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI.
- Fox, I.** (1970): "Poesía social y la tradición simbolista" en Carlos Magjs (ed.): *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*. México, El Colegio de México, pp. 355-363.
- García Martín, J. L.** (1992): *La poesía figurativa. Crónica parcial de 15 años de poesía española*. Sevilla, Renacimiento.
- García Montero, L.** (1993): *El realismo singular*. Bilbao, Los Libros de Hermes (a).
- (1993): *Confesiones poéticas*. Granada, Diputación Provincial de Granada (b).
- (1994): "Trazado de fronteras", Prólogo a *Además*. Madrid, Hiperión, pp. 9-21.
- (1994): "Una musa vestida con vaqueros" en *Ínsula* 565, pp. 24-25.
- (1998): "La poesía de la experiencia" en *Litoral: Luis García Montero. Complicidades*, 217-218, pp. 13-21.
- (1997): *La puerta de la calle*. Valencia, PreTextos.
- (1996): *Aguas territoriales*. Valencia, PreTextos.
- García Montero, L. y Muñoz Molina, A.** (1993): *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid, Hiperión.
- Habermas, J.** (1982): *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid, Taurus.
- (1983): "La modernidad, un proyecto incompleto" en Hal Foster (ed): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós.
- Hassan, I.** (1997): "The Critic as Innovator" en *Amerikanstudien*, 22, 1.
- Huysen, A.** (1984): "Mapping the postmodern" en *New German Critique* 33. Existe traducción al castellano de Antoni Torregrossa, en Píco: "En busca de la tradición:

- vanguardia y posmodernismo en los años 70", pp. 141-164.
- Jameson, F.** (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Paidós.
- (1989): "Leer sin interpretar: La posmodernidad y el videotexto" en AA. VV: *La lingüística de la escritura*. Madrid, Visor, pp. 207-229.
- Juaristi, J.** (1994): "El pacto realista" en *Insula* 565, pp. 25-26.
- Lanz, J. J.** (1997): Introducción a su *Antología de la poesía española 1960-1975*. Madrid, Austral, pp. 9-71.
- Lyotard, J. F.** (1992): *La posmodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Mainer, J. C.** (1998): "Verosímil y útil: La poética de Luis García Montero" en *Litoral*, 217-218, pp. 54-57.
- (1997): Prólogo "Con los cuellos alzados y fumando: Notas para una poética realista" en Luis García Montero: *Casi cien poemas*. Madrid, Hiperión, pp. 9-29.
- Mignolo, W.** (1987): "Semiosis y universos de sentido" en AA. VV.: *La crisis de la literariedad*. Madrid, Taurus, pp. 47-64.
- Navajas, G.** (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Ediciones del Mall.
- Oleza, J.** (1993): "La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo" en *Compás de letras* 3, diciembre, pp. 113-126.
- (1994): "Max Aub, entre vanguardia, realismo y posmodernidad" en *Insula*, 569, mayo, pp. 1,2,27 (a).
- (1994): "Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo" en *Diablotexto*, 1, pp. 79-104 (b).
- (1994): "Final de siglo, final de género" en *La página: Pensamiento literario y fin de siglo*, 20, VII, 2, pp. 39-44 (c).
- (1996): "Un realismo posmoderno" en *Insula* 589-590, enero-febrero, pp. 39-42 (a).
- (1996): "Beatus ille o la complicidad de historia y leyenda" en *Bulletin Hispanique* 98, 2, pp. 363-383 (b).
- (1996): "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo" en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.): *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid, Visor, pp. 81-95 (c).
- Ong, W.** (1987): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, FCE.
- Pico, J.** (ed.) (1988): *Modernidad y posmodernidad*. Madrid, Alianza.
- Ricoeur, P.** (1987): *Tiempo y narración*. Madrid, Cristiandad.
- Said, E.** (1983): "Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad" en Hal Foster (ed): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp. 199-235.
- Scarano, L.** (1991): *La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: una escritura en diagonal*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires, Biblos.

- (1996): "Las aporías de la vanguardia: Asedios inconclusos" en *Reflejos*. Universidad Hebrea de Jerusalén, 4, pp. 31-37.
- (1999): "Ciudades escritas (Palabras cómplices)" en *Revista del CELEHIS*, Universidad Nacional de Mar del Plata, 11, pp. 207-234 (a).
- (1999): "Enunciar/interpelar desde el margen. (Las metáforas de la intemperie)" en *Dispositio/n*, USA, XXIV, 51, pp. 1-12 (b).
- (2000): *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata, Melusina (a).
- (2000): "La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)" en *Revista Celehis*, UNMdP, 9, 12, pp. 257-282 (b).
- (2001): "Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra" en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 26, pp. 265-276.
- (2002): "Poesía urbana. El gesto cómplice de L. García Montero" en Luis García Montero: *Poesía urbana. Estudio y antología*. Sevilla, Renacimiento, pp. 7-30 (a).
- (2001): "La reivindicación de la poesía como ética pública. Entrevista al poeta español Luis García Montero" en *Revista Celehis*, 13, en prensa (b).
- Siebenmann, G.** (1973): *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos.
- Silver, P.** (1985): *La casa de Anteo*. Madrid, Taurus.
- Vattimo, G.** (1986): *El fin de la modernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Villanueva, D.** (1992): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Espasa-Calpe.
- y otros (1992): "Los nuevos nombres. 1975-1990" en Francisco Rico (ed): *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica, Tomo VI.
- Villena, L. A. de** (1986): *Postnovísimos*. Madrid, Visor.
- (1997): *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*. Madrid, Pre-Textos, pp. 7-37.