



# **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

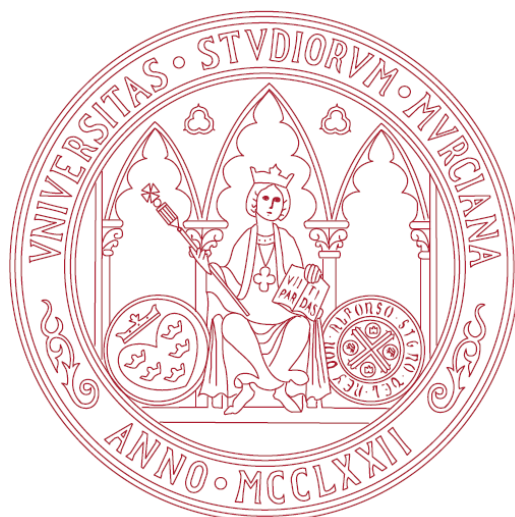
## **ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**

Autorreflexión y Transreferencialidad: Claves del  
Pensamiento Estético en la Poesía Española  
desde el Medio Siglo hasta los Ochenta

**D. José Ángel Baños Saldaña**

**2022**





**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**FACULTAD DE LETRAS**

Departamento de Literatura Española, Teoría de la  
Literatura y Literatura Comparada

**Autorreflexión y transreferencialidad: claves del  
pensamiento estético en la poesía española desde  
el medio siglo hasta los ochenta**

D. José Ángel Baños Saldaña

Directores

Francisco de Asís Florit Durán

Luis Bagué Quílez

2022



## AGRADECIMIENTOS

Muchas son las deudas, los vínculos afectivos o las relaciones profesionales que se desarrollan y se consolidan a lo largo de cuatro años, por lo que estoy seguro de que las limitaciones espaciales de los siguientes párrafos no harán justicia a un agradecimiento totalmente sincero.

A mis directores de tesis, los profesores Francisco Florit Durán y Luis Bagué Quílez. Es de sobra conocida su valía intelectual y su rigor académico, por lo que ahora me quiero centrar en su trato humano exquisito y en la comodidad y en la tranquilidad con la que me han permitido trabajar a lo largo de toda mi investigación. Ya van muchos años trabajando juntos —más de los que me ha ocupado la tesis— y espero que queden muchos más. No hay mejor guía que aquella en la que uno siente el afecto y el respeto mutuos.

Al grupo de investigación que apoyó mi candidatura para la obtención del contrato FPU-MECD (ref: FPU17/02461), que estuvo formado por los profesores Javier Díez de Revenga —siempre dispuesto a ayudarme— y Abraham Madroñal Durán, a quien también agradezco su generosa acogida durante la estancia de investigación para la consecución del doctorado con mención internacional.

A los miembros de los diversos proyectos de investigación de los que he formado parte, como «De Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zárata: obra dramática y ensayos políticos», coordinado por Rafael González Cañal; «Historiografía literaria e hispanismo extranjero», liderado por José María Pozuelo Yvancos, a quien agradezco, además, sus enseñanzas y su aprecio; y «Poéticas de la Transición (1973-1982)», que ha sido mi familia investigadora en poesía española contemporánea gracias al buen recibimiento del equipo y a la impecable dirección de María Payeras Grau. En especial, quiero dedicar estas páginas a la memoria de Julio Neira, que, lamentablemente, nos ha dejado este año. Su amistad y su magisterio nos acompañarán siempre.

A las profesoras Marcela Romano y Marta Ferrari, y al equipo de poesía española de la Universidad Nacional del Mar del Plata, con quienes he depurado la teoría sobre la autorreflexión. Quien trabaje en esta disciplina sabrá el privilegio que me habéis concedido.

A Paul H. Cahill, que desde su rincón estadounidense posee todos los libros habidos y por haber. Sin su ayuda, los análisis histórico-literarios sobre poesía española

contemporánea serían peores. No es menos importante el agradecimiento personal y vital. Junto a él he disfrutado de algunas de las mejores horas de mi trayectoria académica.

Al Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, en el que he trabajado a lo largo de estos cuatro años. Agradezco mucho el cariño recibido por parte de Ana Luisa Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez, con quienes he trabajado codo con codo a raíz de la vital Cátedra Mariano Baquero Goyanes para nuestra Facultad de Letras. También agradezco el afecto de Sagrario Ruiz Baños, por su verdadera alegría cada vez que hablamos y tiene noticias de un nuevo logro académico.

A Abraham Esteve Serrano, con quien aprendí lo que significaba ser un estudiante universitario. Me dijo que los caminos del conocimiento se parecen al camino hacia la casa propia: desde entonces ando haciendo mudanzas cada cierto tiempo.

A mis compañeros (mejor dicho, amigos) de doctorado en la Universidad de Murcia: María José García-Rodríguez —ya profesora—, que me ha resuelto innumerables dudas; a Francisco Robles Palazón, siempre camuflado entre filólogos, y a Alberto Roca Blaya, con quien más tiempo he compartido fatigas académicas (grado, máster y doctorado). También a aquellos que trabajan en otros centros. Lo que la UIMP une nadie lo separa: al inigualable Pedro J. Plaza González, a mi *paisanu* Guillermo Sánchez y a Adriana Rodríguez Alfonso, a quien debo ver al menos un par de veces al año para debatir sobre teoría y lecturas, además de para saturar al paciente Luis Giraldo González.

A Lucía García Costa y a Emilia Ruiz Martínez, mis profesoras de Lengua y Literatura en el instituto, a las que debo una vocación, muchos de los conocimientos actuales y el aprendizaje de no pocos valores. Porque no desempeñaron su labor en un instituto sencillo y, a pesar de todo, llegaban a clase con la voluntad de enseñar y de proporcionar una vida mejor a sus estudiantes.

A mis amigos, los de toda la vida (Ainhoa y Álvaro), los que hice en la carrera y en el máster (Celia, Enrique, Elena, Cristina C., Cristina H., Yolanda), los que me encontré sin esperarlo (Rosa, Laura, Pepelu), los que estando en cualquiera de los anteriores grupos me han ayudado a pronunciar mejor la *schwa* (Manu y Cristina R.), los que se han perdido conmigo por las playas del Pacífico, los montes de Arizona hasta, finalmente, llegar a Madrid, Valencia, Murcia o Málaga (Mica y Víctor). También a mi *international bro* —cosas del lugar— Sergei (además de a la excelente Lyuba y al bueno de Spike).

A mis padres, Juana María y José, por haber sido el mejor espejo en el que mirarme, por todo lo que en ellos he aprendido hasta llegar a ser quien soy y por su esfuerzo infatigable para que alcance todas mis metas. A mi hermana, Carmen María, cuya puerta es la primera a la que llamo cuando algo se complica, por su fortaleza. A mis sobrinos, Athor e Izan. A mi abuela, María del Carmen, y a mi primo Pedro. También a Juan y Pepa, que son como de la familia.

A mi segunda familia, la de Rosa, con especial dedicación a su madre, Rosario, por todos los días que ha cuidado de mí.

Y, finalmente, a Rosa, por un sinfín de motivos. A mi lado durante todos estos años de investigación, a los que se suman otros tres previos. Por su paciencia y comprensión en los momentos de más agobio, por hacer que los momentos alegres lo sean todavía más, por descubrirme mi oculta afición a los aviones y por todas las experiencias que hemos vivido juntos durante este periodo, que han enriquecido mi vida.





# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN: LOS DESAFÍOS DE LA AUTORREFLEXIÓN Y DE LA TRANSREFERENCIALIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA .....</b>	<b>15</b>
<b>BLOQUE I. HISTORIA Y TEORÍA DE LA AUTORREFLEXIÓN .....</b>	<b>21</b>
1. Historia y teoría de las autopoéticas .....	23
1.1. La arquitectura del monumento: la autorreflexión desde la Edad Media hasta el siglo XX.....	26
1.1.1. Edad Media y herencia grecolatina.....	26
1.1.2. Metaliteratura en el Siglo de Oro.....	39
1.1.3. Autopoéticas endoliterarias líricas áureas .....	43
1.1.4. Siglos XVIII y XIX.....	66
1.2. Del <i>cisne que interroga</i> al <i>para qué escribo</i> : el curso de las autopoéticas endoliterarias hasta la mitad del siglo XX.....	76
1.2.1. Un poeta hispánico pero no español: Rubén Darío.....	77
1.2.2. Poesía y punto de vista filosófico: la Generación del 98 .....	80
1.2.3. Hacia la depuración del lenguaje: Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén... 91	
1.2.4. El asentamiento definitivo de la autorreflexión. Cuando el Siglo de Oro da lugar a la Edad de Plata.....	103
1.2.5. Poesía en tiempos de guerra. Funciones para la lírica: Miguel Hernández y la evolución de otros autores del 27 (Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre) .....	117
1.3. Teoría de la autorreflexión en torno a la literatura: las autopoéticas .....	123
1.3.1. La autorreflexión como eje del pensamiento en el siglo XX .....	124
1.3.2. Hacia la definición de «proyecto autopoético» .....	132
1.3.2.1. Complejidad de los cauces del pensamiento literario autorreflexivo: las autopoéticas y su teorización como espacio autopoético .....	133
1.3.2.1.1. Anotaciones para una clasificación de las autopoéticas exoliterarias .....	140
1.3.2.2. Modalidades autopoéticas: del mecanismo práctico al análisis teórico.....	146
1.3.2.3. Definición de «proyecto autopoético».....	149
1.3.3. Patrones de aparición de las autopoéticas endoliterarias en el discurso lírico: la estructura de la autorreflexión lírica .....	151

1.3.3.1. Delimitación conceptual de las autopoéticas endoliterarias líricas —la metapoésía—: ampliación de la vertiente histórica e introducción de planteamientos teórico-formales.....	152
1.3.3.2. Tipología de las autopoéticas endoliterarias líricas.....	158
<b>BLOQUE II. TEORÍA SOBRE LAS RELACIONES QUE ESTABLECEN LOS TEXTOS.....</b>	<b>167</b>
2. La transreferencialidad: clasificación de las relaciones que establecen los textos...	169
2.1. Tipologías previas sobre las relaciones que establecen los textos .....	171
2.1.1. Gérard Genette: la transtextualidad .....	172
2.1.2. Gérard Genette: la hipertextualidad .....	179
2.1.3. La intertextualidad: definiciones y clasificaciones teóricas .....	189
2.2. Una nueva mirada hacia las relaciones que establecen los textos: de la transtextualidad a la transreferencialidad .....	214
2.2.1. El contacto directo del texto con su referente: la intertextualidad y la intermedialidad.....	220
2.2.1.1. La intertextualidad, la intratextualidad, la reescritura y la paratextualidad.....	220
2.2.1.2. La intermedialidad y el alcance del concepto de écfrasis.....	222
2.2.2. Modos transreferenciales (la parodia y la sátira paródica) y la estructura de su manifestación en poesía: del poema-estímulo al poema-respuesta.....	233
2.2.3. Relaciones interdiscursivas: la transreferencialidad de esquemas formales y de contenido (pastiche, interfiguralidad y variantes tematólogicas) .....	249
2.3. Transreferencialidad y posmodernidad .....	256
2.3.1. El contexto posmoderno.....	256
2.3.2. La posmodernidad en España .....	268
2.3.3. La transreferencialidad como eje de la literatura posmoderna.....	275
<b>BLOQUE III. ANÁLISIS DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA DESDE EL MEDIO SIGLO HASTA LOS 80 .....</b>	<b>289</b>
3. Las ideas literarias del grupo poético del 50 .....	291
3.1. Comunicación y conocimiento.....	292
3.1.1. Una concepción sobre la poesía heredada: la voluntad comunicativa.....	293
3.1.2. Conocimiento frente a comunicación: un conflicto autopoético .....	312
3.1.2.1. El germen del conflicto (1953-1955).....	315

3.1.2.2. La prolongación del conflicto: Enrique Badosa (1958).....	320
3.1.2.3. Conocimiento que se comunica: la primera mitad de los años 60 ....	322
3.1.2.4. ¿Qué se entiende por novedad en <i>Antología de la nueva poesía española</i> (1968), de José Batlló?: la llegada de otro proyecto autopoético .....	329
3.2. Operaciones de rescate y algo más: la promoción del proyecto autopoético de los jóvenes a partir de la figura de Antonio Machado .....	333
3.2.1. Los homenajes a Machado .....	334
3.2.2. Poemas para Machado: autopoéticas endoliterarias genealógicas.....	340
3.3. Autopoéticas endoliterarias líricas en el grupo del 50.....	354
3.3.1. Autopoéticas endoliterarias metagenéricas .....	355
3.3.2. Autopoéticas endoliterarias metalingüísticas .....	366
3.3.3. Autopoéticas endoliterarias metaescriturales .....	375
3.3.4. Autopoéticas endoliterarias metadiscursivas.....	387
3.3.5. Autopoéticas endoliterarias metautoriales.....	396
4. Las ideas literarias de la generación del 68 y su posterior ruptura estilística .....	407
4.1. La presentación de un nuevo proyecto autopoético colectivo: en torno a <i>Nueve novísimos poetas españoles</i> (1970).....	413
4.1.1. Las autopoéticas exoliterarias en <i>Nueve novísimos poetas españoles</i> .....	424
4.1.2. Las autopoéticas endoliterarias líricas en la generación del 68.....	431
4.1.2.1. Autopoéticas endoliterarias metagenéricas y genealógicas .....	433
4.1.2.2. Autopoéticas endoliterarias metalingüísticas y metaficcionales.....	449
4.1.2.3. Autopoéticas endoliterarias metautoriales y metaescriturales .....	461
4.1.2.4. Autopoéticas endoliterarias metadiscursivas .....	472
4.2. Conflictos autopoéticos: el «equipo <i>Claraboya</i> » y José-Miguel Ullán.....	477
4.2.1. En torno al realismo: <i>Teoría y poemas</i> y <i>Parnasillo provincial de poetas apócrifos</i> .....	478
4.2.2. Fuera de foco: José-Miguel Ullán.....	486
4.3. Constatación de un segundo tramo generacional: una defensa de la individualidad .....	490
4.3.1. Pureza Canelo .....	491
4.3.2. Miguel d'Ors.....	506
4.3.3. Eloy Sánchez Rosillo .....	519
4.3.4. Víctor Botas.....	536
4.3.5. Luis Alberto de Cuenca.....	547

5. Las ideas literarias de los poetas de los 80.....	565
5.1. La conformación de un nuevo proyecto autopoético colectivo exitoso: la gestación de «la otra sentimentalidad» .....	569
5.1.1. Las ideas contenidas en <i>La otra sentimentalidad</i> : claves de un proyecto autopoético colectivo .....	571
5.1.2. De «la otra sentimentalidad» a la «poesía de la experiencia» .....	577
5.2. Conflictos autopoéticos: la tensión entre normalidad y vanguardismo.....	579
5.2.1. Contra la poesía de la experiencia: el protagonismo de Luis García Montero.....	580
5.2.2. Contra la «poesía de la diferencia»: las respuestas de Felipe Benítez Reyes.....	593
5.3. Las autopoéticas endoliterarias líricas en la poesía de la experiencia.....	599
5.3.1. Autopoéticas endoliterarias metagenéricas y metalingüísticas .....	600
5.3.2. Autopoéticas endoliterarias metaficcionales y metautoriales.....	617
5.3.3. Autopoéticas endoliterarias metadiscursivas.....	632
5.3.4. Autopoéticas endoliterarias metaescriturales .....	640
<b>CONCLUSIONES</b> .....	653
<b>CONCLUSIONS</b> .....	667
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	681
<b>ABSTRACT</b> .....	741





## INTRODUCCIÓN: LOS DESAFÍOS DE LA AUTORREFLEXIÓN Y DE LA TRANSREFERENCIALIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA

No supone un hallazgo revelador indicar que una tesis doctoral es siempre un desafío. Mucho antes de su inicio, el doctorando ha de observar el panorama literario, la cultura que lo envuelve y el valor humano del producto estudiado —qué dice la literatura sobre las personas y la realidad— con la intención de programar un plan de investigación que le ocupará cuatro años, aproximadamente. Asimismo, la entrega de este tiempo a la tarea analítica implica un punto de partida ambicioso, en el que se acude a la tradición crítica para aportar otro grano de arena que contribuya a la explicación de fenómenos que requieren más de una sola mirada. Una tesis doctoral no suele iniciar ni dar por cerrado ningún aspecto, sino que siempre reelabora, amplía y deja una puerta abierta para futuros trabajos.

El reto de estas páginas reside en el estudio de la autorreflexión y de la transreferencialidad —la trascendencia referencial de los textos— a propósito de la poesía española, en general, y de la lírica de mediados de siglo hasta los ochenta, en particular. Conviene no dilatar más la explicación de las dos palabras que le dan título a este volumen. Por un lado, entendemos por *autorreflexión* la práctica autorial que genera un texto que recae sobre las propiedades de la literatura. Por otro, con el concepto de *transreferencialidad*, nos referimos a las relaciones que un texto establece con otros referentes (textos, imágenes, vídeos, música, etc.). Los dos dominios aludidos, que funcionan por separado, están en estrecha relación, pues a partir de un determinado pensamiento estético se aceptan o se incluyen ciertas referencias, al igual que, a partir de la recepción de determinadas referencias, se desarrollan ciertas ideas literarias.

En lo que atañe a la metodología de esta investigación, se impone resaltar que la complejidad del objeto de estudio exige un acercamiento múltiple, mediante el que se complementan las diferentes ramas del saber literario: la historia de la literatura, la teoría de la literatura, la crítica literaria y la literatura comparada. En efecto, la indagación en lo autopoético y en lo transreferencial arroja luz sobre la conformación de los periodos estéticos, las generaciones (o grupos) de escritores y la plasmación del talento individual. No obstante, la consecución de tal fin histórico requiere una sistematicidad teórica que ayude a distinguir las facetas más relevantes del fenómeno abordado. Y, además, todo ello ha de aplicarse a la explicación del poema en sí, por lo que la crítica y la comparación desempeñan un rol fundamental.

No está de más insistir en lo recién mencionado: una tesis doctoral sobre literatura es siempre una tesis doctoral sobre literatura. Este aserto parece redundante e, incluso, irrisorio, pero ha de leerse desde su relevancia pragmática. Ninguna de las metodologías aplicadas fagocitan el texto o, en nuestro caso, los poemas. Ninguna consideración filológica de los próximos capítulos pretende restar protagonismo a las obras. Ese es el código deontológico que rige los siguientes apartados. Esta tesis es posible gracias a la conservación de los textos, que constituyen un testimonio de la conducta y del pensamiento humanos. Por tanto, una vez comprendida la implicatura de la sentencia anterior, cabe afirmar que una tesis en literatura es, también, una tesis sobre la evolución del hombre y de las sociedades.

Si bien este volumen se ha estructurado en cinco capítulos que abordan temas independientes, la organización intelectual de la tesis responde a tres grandes bloques: A) la historia y la teoría de las autopoéticas —cap. 1—; B) el rastreo teórico sobre las relaciones que establecen los textos y la clasificación tipológica de la transreferencialidad —cap. 2—; y C) los análisis de los proyectos autopoéticos desde mediados de siglo hasta los años 80 —caps. 3, 4 y 5—. Todos ellos constan de varios apartados y subapartados que atienden a las principales dificultades que se derivan del campo de estudio. Veamos más pormenorizadamente la razón de ser de cada capítulo.

El inicial, titulado «Historia y teoría de las autopoéticas», aborda las dos vías que garantizan el conocimiento de la autorreflexión como fenómeno literario y como actividad cultural. En primer lugar, se presenta la autorreflexión —y las autopoéticas endoliterarias— como un impulso creativo muy anterior a la contemporaneidad. Partiendo de la influencia del mundo clásico, los apartados 1.1. y 1.2. se dedican al escudriñamiento de las composiciones regidas por este principio en la literatura española. Así las cosas, de acuerdo con criterios cualitativos, en ellos se distinguen las producciones surgidas entre la Edad Media y finales del siglo XIX de aquellas otras que nacieron desde finales del siglo XIX hasta la mitad del XX.

En segundo lugar, este capítulo proporciona las herramientas teóricas necesarias para la comprensión de la autorreflexión. En él se advierte que la «euforia» autorreflexiva del siglo XX afectó a otros núcleos ajenos a lo artístico —por ejemplo, a la instauración de diversas ciencias—. Ahora bien, fruto de la asimilación de las aportaciones fundamentales para el estado de la disciplina, en estas páginas se pretende resolver algunos factores difusos y unos pocos vacíos conceptuales: se aclara la denominación preferente (*autopoéticas endoliterarias líricas* se impone a *metapoesía* porque esta última



no marca la verdadera reflexividad —es el autor quien reflexiona, no el texto—), se reconfigura el espacio autopoético desde el criterio locativo, se diseñan dos clasificaciones para sendos discursos autopoéticos (exoliterario y endoliterario), se discernen las variantes de modalidades autopoéticas (mecanismo práctico / análisis teórico) y se acuña la noción de proyecto autopoético.

Por su parte, el segundo capítulo versa sobre «La transreferencialidad: clasificación de las relaciones que establecen los textos». Para ello, se emprende un recorrido por la prehistoria del concepto; es decir, se detalla la confección y la dispersión teórica de algunas tipologías que nunca persiguieron estancarse metodológicamente, sino que fueron creadas con intención continuista. Pese a que a la postre han supuesto, en muchos casos, un cajón de sastre conceptual, debe reconocerse su interés y, sobre todo, su vitalidad para construir esquemas de pensamiento que revolucionaron los estudios sobre las relaciones textuales. Nos referiremos, entonces, a varias propuestas clasificatorias, como la transtextualidad, la hipertextualidad y la intertextualidad —y sus derivaciones—.

Seguidamente, el capítulo se focaliza en la sucesión de la transtextualidad por la transreferencialidad. Considerando la transacción de referencias como el eje de la interacción, se proponen tres niveles que estructuran la tipología: 1) el contacto directo del texto con su referente (como la intertextualidad, la intratextualidad, la paratextualidad, la reescritura o la intermedialidad), 2) los modos transreferenciales (la parodia y la sátira paródica), y 3) las relaciones interdiscursivas (el pastiche, la interfiguralidad y las variantes tematólogicas). Asimismo, para concluir, se incorpora otro apartado que demuestra que, al igual que sucede con las autopoéticas, también se ha estimado que la transreferencialidad es un producto posmoderno. De ello se da cuenta a través de la indagación en el contexto posmoderno —internacional y español— y en la reiteración de sus procedimientos a lo largo de este periodo, que, además, están vinculados a los mecanismos autorreflexivos. En todo caso, se advierte que, pese a que la crítica ha cohesionado las categorías de transreferencialidad y de posmodernidad, la primera se ha manifestado abiertamente a lo largo de otras muchas épocas. En otros términos, la posmodernidad depende de la transreferencialidad y de la autorreflexión, pero no al revés.

El tercer capítulo se adentra en los análisis histórico-literarios; concretamente, inspecciona «Las ideas literarias del grupo poético del 50». A este respecto, se parte de las autopoéticas exoliterarias de estos escritores y de la prolongación de un conflicto autopoético que diferenció el realismo crítico del realismo social. Posteriormente, se

profundiza en la promoción del proyecto autopoético colectivo a propósito de la recuperación de un referente, Antonio Machado, elevado a líder genealógico. Para terminar, se clasifican y se analizan las autopoéticas endoliterarias líricas, que abundan en este periodo. Así, se atiende a las metagenéricas, a las metalingüísticas, a las metaescriturales, a las metadiscursivas y a las metautoriales.

Una estructura semejante posee el capítulo número cuatro, denominado «Las ideas literarias del 68 y su posterior ruptura estilística». La similitud en los capítulos histórico-literarios nada tiene que ver con la aplicación de una plantilla simplificadora, sino que se debe a un esfuerzo comparativo para revelar las particularidades de un grupo específico, pero también para iluminar la manera en que se gesta el pensamiento estético individual y los proyectos autopoéticos colectivos. Así pues, en lo que atañe a la generación del 68, de nuevo se pasa revista a las autopoéticas exoliterarias, a las endoliterarias (agrupadas en metagenéricas y genealógicas, metalingüísticas y metaficcionales, metautoriales y metaescriturales, y metadiscursivas) y a los conflictos autopoéticos. Además de la estética sesentayochista, en esta parte se incorpora un apartado que abunda en los autores que protagonizaron la ruptura estilística. Puesto que estos escritores insistieron en la defensa de la individualidad —y eso ya implica un rasgo común—, se estudian de modo independiente, desgajado un proyecto de otro. Entre los nombres referenciados aparecen los de Pureza Canelo, Miguel d’Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Víctor Botas y Luis Alberto de Cuenca, que sirve de engarce entre estas páginas y las relativas al siguiente periodo.

El capítulo cinco trata «Las ideas literarias de los poetas de los 80». Una vez más, entender la lírica predominante en los años 80 y 90, la poesía de la experiencia, conlleva la inspección de las autopoéticas exoliterarias, de los conflictos autopoéticos —mostrando la perspectiva antagónica y, también la de los autores experienciales— y las autopoéticas endoliterarias, que, según el discurso epocal, clasificamos en metagenéricas y metalingüísticas, metaficcionales y metautoriales, metadiscursivas, y metaescriturales.

En definitiva, las siguientes páginas profundizarán en dos pilares de la poesía española contemporánea que, pese a su popularidad, solo han empezado a estudiarse con insistencia a partir del último tercio del siglo XX. Tanto la autorreflexión como la transreferencialidad constituyen ámbitos teóricos jóvenes, en los que se ha avanzado mucho y en los que todavía es pertinente avanzar mucho más. Sobre el carácter reciente de este tipo de trabajos, basta destacar la proximidad de dos monografías fundacionales: en 2022 se han cumplido cuarenta años de la publicación de *Palimpsestos: la literatura*

*en segundo grado* (1982), de Gérard Genette, y casi treinta de la impresión de *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX* (1993), de Leopoldo Sánchez Torre. Parece el momento adecuado de evaluar el alcance y las necesidades de ambas esferas teóricas en función de las particularidades de la poesía, en general, y de la lírica más reciente, en particular.



**BLOQUE I.**  
**HISTORIA Y TEORÍA DE**  
**LA AUTORREFLEXIÓN**



## 1. HISTORIA Y TEORÍA DE LAS AUTOPOÉTICAS

La reflexión sobre el poema desde dentro del propio poema ha adquirido un especial relieve en los siglos XX y XXI. Esta toma de partido ante el oficio de escribir se comprueba en la lectura continuada de poesía española reciente, cuya trayectoria ha mostrado diversas preocupaciones sustantivas (*qué*), adjetivas (*cómo*) o dativas (*para qué*) acerca del discurso lírico. En consecuencia, puede afirmarse que la autorreflexión se ha erigido en uno de los enfoques literarios más frecuentes de nuestro tiempo. Aunque en muchas ocasiones se muestre como un tema poemático, conviene no restringir el concepto a un dominio exclusivamente contenidista. La práctica autopoética también atañe a la construcción del discurso, ya sea constituyendo el eje de su estructura o ya sea determinando la forma del poema. Vuelve la vieja pero sabia doctrina de las corrientes formalistas: en literatura, el significante (o expresión) y el significado (o contenido) se interrelacionan hasta ser capaces de anular la arbitrariedad del signo.

Las múltiples formas y los distintos núcleos semánticos de lo autopoético se han reconocido de manera más o menos directa por los especialistas en literatura contemporánea. De hecho, se ha asumido como un *topos* crítico que el dinamismo de la noción de *metapoesía* tiene su origen en los «novísimos», considerados estos como el canon académico de la más amplia generación del 68. Algunos críticos han señalado, por otra parte, que el sustrato metaliterario ya existía previamente: prueba de ello fue el acalorado debate acerca de la poesía como medio de comunicación o como medio de conocimiento, en el que intervinieron diversos poetas sociales y del cincuenta.

Las consideraciones poéticas insertas en los poemas, en definitiva, no se limitan a una cuestión individual; ni siquiera cabría asignarle la propiedad intelectual a una sola generación. En la lírica reciente las autopoéticas son un fenómeno transgeneracional. Sin embargo, se observa una situación peculiar en los estudios literarios. Se ha señalado la vinculación al tema que manifiestan los poetas sociales y del 50, así como la dinamicidad que le confieren los autores del 68. El término *dinamicidad* debe entenderse en su sentido etimológico de ‘fuerza’, pues, a partir de la generación del 68, el enfoque autopoético se consolida y perdura en las generaciones venideras. Lo llamativo de los estudios literarios, entonces, es que no se hayan centrado aún en el análisis de lo autopoético en el conjunto de la poesía española. Si bien se ha evidenciado que la lírica autorreflexiva y autoconsciente se extiende a lo largo de los distintos periodos contemporáneos, no se ha estudiado el fenómeno en bloque. Aunque hay valiosos análisis centrados en etapas o

autores concretos (Sánchez Torre, 1993; Pérez Parejo, 2007), se echa en falta una perspectiva abarcadora.

También hay otra inercia teórica entre las investigaciones en autopoéticas, aunque más bien habría que hablar de una precaución crítica hacia lo estudiado. La metaliteratura se ha ligado a la sensibilidad estética del siglo XX; ahora bien, una actitud prudente impulsa a los críticos a recordar que esta ya existía en épocas anteriores. En realidad, la autorreflexión es algo tan antiguo como la cultura grecorromana. La máxima latina *nihil novum sub sole* vaticinaba que casi todo estaría dicho para cuando llegara el «latín» del siglo XX. Si se aceptara un juicio tan severo como que nada es nuevo, debería admitirse otro no menos radical: todo es distinto. Este último podría aferrarse, incluso, a la filosofía presocrática; se traería a colación, así, la idea de Heráclito acerca de la transformación humana a causa del paso del tiempo.

Entre estos dos extremos lo más sensato es no perder de vista el punto medio. Se trata de un rasgo intrínseco a la propia literatura, que nunca ha dejado de ser otra cosa que tradición y vanguardia. Esta última pareja de términos aúna aquellas dos ideas contrapuestas y, al mismo tiempo, motiva preguntas como qué distingue a las autopoéticas endoliterarias líricas de los siglos XX y XXI de las anteriores o cómo ha ido evolucionando la literatura autopoética. Ya que existe una autorreflexión previa, estudiaremos cómo se ha ido configurando. De este modo, se comprobaría la veracidad del tópico que sostiene que se ha producido un auge de lo autopoético a lo largo del siglo XX en comparación con otros periodos.

Se ha construido una frontera entre la centuria pasada y el resto de épocas. Esta se sostiene, fundamentalmente, en criterios cuantitativos; esto es, el elevado número de autopoéticas en la literatura reciente ha servido para considerar la autorreflexión como un rasgo constitutivo de los siglos XX y XXI. No obstante, ¿es una conclusión firme la que se deriva exclusivamente de la suma del conjunto? Parece que la aritmética no basta. Una exigencia teórica, formulada como una suerte de *sapere aude*, llama la atención sobre este aspecto, de manera que se debe plantear un nuevo criterio que lleve a la misma conclusión por otros medios. Cantidad y cualidad han de estar relacionadas. Dicho de otro modo, si se diera un aumento de autopoéticas con respecto a épocas anteriores, tendría que haberse producido un interés específico hacia determinadas líneas de pensamiento.

En consecuencia, es pertinente iniciar un recorrido por el canon literario español para determinar cómo se ha forjado una conciencia autopoética a lo largo de la historia.



Leopoldo Sánchez Torre ya apuntó que tal labor estaba por realizar: «[p]or lo que atañe al ámbito más concreto del discurso metapoético, queda por hacer [...], y creemos que no sería empresa vana, un análisis de conjunto [...] a la poesía española» (1993: 13). El examen de las obras de algunos de los autores más afamados en su momento cumple una doble función. Por un lado, aspira a aclarar la existencia —cuantitativamente— y el modo de aparición —cualitativamente— de las autopoéticas en diferentes contextos. Por otro, garantiza que, habiéndose comprendido las mutaciones sociohistóricas, se diferencie entre la herencia genética y la evolución biológica; es decir, este trayecto por la tradición facilita la tarea de enlazar el pasado literario con la aparición de elementos particulares de la sensibilidad de cada época.

Esta concepción más amplia completaría un circuito poético transitado por aquellos escritores que han dado sentido al *non omnis moriar* horaciano. Lejos del existencialismo, entendido filosóficamente, pero cerca de una preocupación por la existencia (tanto la ya ausente como la presente), las autopoéticas endoliterarias líricas han logrado valorizarse como testimonio y como testamento. El carácter autorreflexivo de la poesía permite ejercer una toma de posición respecto de los textos propios y ajenos, así como una mirada hacia las convenciones del género o hacia las particularidades extraliterarias del discurso artístico. A esto se suma la ventaja de que el enunciado verbal no solo se dirige a un público contemporáneo, sino que se proyecta hacia el futuro; queda la «palabra en el tiempo» aun cuando el sujeto corpóreo responsable de ella se transforma primero en tierra y luego en nada.

Para acotar la historia de las autopoéticas endoliterarias en España, teniendo en cuenta el objetivo de hallar la explicación de su auge en el siglo XX, impera la necesidad de distinguir dos estadios: el estrictamente poético y el que ensambla las cuestiones filosóficas autorreflexivas hasta convertirlas en tema literario. Estos dos niveles autopoéticos no se excluyen, sino que la prolongación del primero permite la existencia del segundo. Ciertamente, no se produce un gran distanciamiento entre ellos. Sin embargo, sí se observa un claro factor de cambio a partir de finales del siglo XIX, en el que la preocupación filosófica dentro de las obras literarias se acentúa. No se trata de una fórmula *no A y sí B*, pues carecería de sentido. Desde el momento en que no hay literatura sin ideas, es imposible afirmar que se escribe una poesía sin filosofía. Más bien este proceso consiste en una evolución en la que *A* deviene en *A+*. Indagando en estos dos niveles se comprobará la pertinencia del discernimiento cuantitativo y cualitativo. Se

resuelven, así, los interrogantes que se derivan de la reflexión sobre *qué* corpus textual se trabaja y *cómo* este opera en el conjunto de la literatura.

## **1.1. La arquitectura del monumento: la autorreflexión desde la Edad Media hasta el siglo XX**

### 1.1.1. Edad Media y herencia grecolatina

Si se pretende descubrir el trayecto por el que han transitado las autopoéticas endoliterarias en lengua española, el punto de partida de la búsqueda ha de situarse inevitablemente en la Edad Media peninsular. En este momento se alternó el uso del latín y de la lengua vernácula, sobre todo a partir del progresivo desconocimiento de la lengua culta, como lo atestigua tempranamente el *Appendix Probi*. La poesía, entendida a la manera del *monumento* horaciano, tuvo la capacidad de exponer sus propias características. El escritor, así, se convertía en poeta y arquitecto; esto es, construía el poema al mismo tiempo que meditaba sobre él o que, simplemente, mostraba el proceso de construcción.

El estudio del devenir autopoético requiere, además, otra perspectiva; esta ya no es tanto la arquitectónica como la arqueológica. Dicho de otro modo, interesa más la reconstrucción del proceso de escritura a lo largo de diferentes épocas que los detalles de la construcción en sí. Esto conlleva la selección de un corpus mucho más concreto que dilatado, aunque el afán de precisión no ha de actuar en detrimento de la heterogeneidad poética. El doble enfoque de este apartado, que se resume en los binomios *autor / recepción crítica* o *arquitectura / arqueología*, se proyecta sobre los textos de la Edad Media, perdura en las obras de la época áurea y llega hasta la poesía española del siglo XIX.

Antes de introducirnos en la Edad Media, cobra especial relevancia una cuestión que influye en lo literario en su conjunto. Se trata de la originalidad a la hora de escribir, pues no se ha contemplado de la misma manera en los diferentes periodos que se suceden en este primer estadio de análisis autopoético. La conquista de la innovación literaria no ha afectado por igual a los distintos tramos históricos: en la Edad Media apenas posee significación; algunos de los poetas de los siglos XVI y XVII brillan por sus reescrituras, mientras que otros de sus contemporáneos han destacado por su singularidad; o, por ejemplo, en el siglo XIX la originalidad destacaba como signo de personalidad y genio

creativo, pese a que esta convivía con la reinterpretación de motivos folclóricos y con la inclusión de elementos pertenecientes a la tradición nacional<sup>1</sup>.

En la Edad Media, como es sabido, la cultura grecorromana y la herencia oriental motivan el progreso de las ciencias y de las artes peninsulares. Se hace difícil entender la literatura y los tratados medievales sin la presencia de las grandes personalidades de Grecia y Roma. Estas páginas, por ende, estarían incompletas si no mencionaran algunos hitos anteriores a la lengua vernácula, aunque dichas referencias solo se traigan a colación como sustrato para la literatura hispánica y no como historia de la autorreflexión en la poesía española.

Ya en Grecia, Platón dedicó varios de los diálogos al examen filosófico de asuntos más o menos vinculados a la lingüística. Algunos de ellos han llegado a nuestros días con gran vitalidad; estos son, por ejemplo, el debate acerca de la transmisión de la palabra oral frente a la escrita o la indagación en la motivación o en la arbitrariedad del signo lingüístico. Sin embargo, en lo que concierne a una preocupación lingüística y literaria intrínseca, habría consenso en determinar que la figura más importante de la Grecia antigua es Aristóteles. Al Estagirita se le deben dos disciplinas que a lo largo de la historia se han complementado, a saber: la retórica y la poética.

Sobre estas dos disciplinas se han conservado dos obras homónimas que forman parte del *Corpus Aristotelicum*. Cabe recordar que los textos de Aristóteles se han clasificado como «acroamáticos»; esto es, estaban principalmente destinados a ser oídos, por lo que a veces no exhiben una estructura sistematizada ni completa (González, 1991). Por un lado, la aparición de la *Retórica* constituye una verdadera evidencia del interés por la palabra, por la construcción de un discurso y, en suma, por lo que posteriormente Catón denominaría como el hombre *dicendi peritus*. La retórica, junto a la lógica y a la dialéctica, se puso al servicio del estudio del lenguaje. Por otro lado, la *Poética*, que se ha considerado el arranque de la teoría literaria, manifiesta la independencia artística de la literatura basándose en su medio de expresión: la lengua. La obra aristotélica también intenta delimitar los diversos usos del verso:

El arte que se vale únicamente de palabras [...] hasta ahora no ha recibido nombre.  
[...] Si bien los hombres, uniendo al verso la raíz de las palabras poesía-poeta (ποιεῖν)

---

<sup>1</sup> Con respecto al gusto por el folclore y lo nacional en el Romanticismo, cabe hacer extensiva la situación del cuento. Conforme se iban descubriendo cuentos populares supuestamente pertenecientes a un país, se advertían coincidencias con los de las otras naciones. Se fue observando que lo particular tenía bastante de universal (Baquero Goyanes, 1993).

les llaman poetas elegíacos o poetas épicos, pero poetas, no por la mimesis, sino porque en común se valen del verso.

En efecto, se suele llamar así a los que exponen un tema médico o físico valiéndose del verso; pero no hay nada en común entre Homero y Empédocles, excepto el verso, y por eso habría que llamar al uno poeta y al otro fisiólogo más que poeta (1991: 48).

La *Poética* supone el primer tratado de teoría de la literatura, aunque, probablemente, Aristóteles entendiera como tal algo muy distinto a lo que se considera en la actualidad. Al igual que la *Retórica*, esta obra no se redacta con la intención de ser publicada, sino que la conforma un conjunto de notas tal vez destinadas a una lección o una charla. Esos apuntes se han convertido en el yacimiento donde se localizan conceptos no solo útiles para la teoría literaria moderna, sino también otras ideas que generan debates aún no cerrados. Piénsese en aspectos teóricos como la mimesis, la catarsis, la verosimilitud, la ficción, las relaciones entre poesía, filosofía e historia, o los intentos de clasificar los géneros y los tipos literarios según el medio, el objeto o el modo. Estas y otras muchas nociones han hecho de la *Poética* aristotélica un tratado indispensable para el desarrollo de las ideas artísticas. Es por ello por lo que, aunque no se configure como una obra autorreflexiva, su especulación acerca del hecho literario ha perdurado. Todavía más, ha dado lugar a poéticas explícitas y a textos metaliterarios por parte de autores que se ajustaban a los preceptos clásicos, especialmente en el terreno de los escritos teatrales. Con todo, y a pesar de su trascendencia, la *Poética* se dio a conocer fundamentalmente a partir del Renacimiento.

En esta misma línea de reflexión externa sobre la literatura, cabría advertir la fuerte influencia de la cultura latina. Los textos de estos autores se divulgaron con mayor facilidad en la Edad Media. Así, la *Epístola a los Pisones* horaciana, otro tratado de poética, tuvo que llegar a San Isidoro y, en general, a los Padres de la Iglesia, para quienes la envergadura de los autores clásicos radicaba en sus escritos sobre retórica y poética. Como es de esperar, la valía de la *Epístola* no se redujo a una recepción limitada al ámbito hispánico, sino que también transitó el territorio europeo. Basta mencionar, a modo de ejemplo, las alusiones a Horacio por parte de Dante y de Boccaccio, así como la *Paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo De arte poetica inscribitur*, de Robortello, o las propuestas de Du Bellay. También le prestó atención Boileau, a quien se debe en gran parte su pervivencia en las poéticas del siglo XVIII. Algunos críticos han concluido que la *Epístola* horaciana aventaja a la *Poética* aristotélica en la determinación con que interviene en la teoría humanística (Refini, 2009; Mañas Núñez, 2012).

En cualquier caso, si la aportación de Aristóteles ha quedado más que patente en los autores posteriores, también se ha demostrado que Horacio ha prolongado temas aristotélicos —el decoro y la verosimilitud, entre otros— y ha asentado una fructífera discusión acerca de diversas dualidades: fondo o contenido (*res*) y forma o expresión (*verba*), enseñar (*docere*) y deleitar (*delectare*), o innatismo (*ingenium*) y desarrollo técnico (*ars*). Estas dualidades, conocidas como la «tópica mayor» horaciana, constituyeron el eje de la poética de la modernidad (García Berrio, 1977). Asimismo, la *Epístola* ha dado nombre a un recurso que, más allá de elucidar el análisis de los textos, se ha acabado convirtiendo en un tópico literario. Se trata del popular sintagma *ut pictura poesis*.

Ya en los primeros versos de la *Epístola* se establece una comparación entre el pintor y el poeta para advertir de lo irrisoria que es la falta de coherencia. No obstante, el tópico se halla en el verso 361, que manifiesta directamente que la poesía es como la pintura. Dada esta afirmación, se observa que el *ut pictura poesis* horaciano consiste en un tópico que revierte sobre el carácter de la propia poesía. No ha de extrañar, en consecuencia, que haya desencadenado reacciones autopoéticas. La reflexión, así, deviene en autorreflexión. Recuérdense, a este respecto, los versos en los que Lope de Vega ensalza a Giambattista Marino calificándolo de «pintor de los oídos», mientras que el elogio a Rubens convierte al pintor en «poeta de los ojos»<sup>2</sup>.

Más allá de la *Epístola*, hubo otros escritos que abordaron explícitamente cuestiones vinculadas a la preocupación por el lenguaje y a su puesta en práctica. Aunque no estrictamente dedicadas a la literatura, se consolidaron dos disciplinas esenciales para la evolución de las artes poéticas: la gramática y la retórica. Por un lado, personajes ilustres como Varrón, Donato o Prisciano pusieron empeño en estudiar las partes de la oración y la estructura de las palabras, que han supuesto, de manera general, un adelanto a lo que se conoce como sintaxis y morfología. Por otro, autores como Quintiliano o Cicerón abrieron nuevos caminos en el ámbito de la retórica al sistematizar sus partes en cinco: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio* o *actio*.

---

<sup>2</sup> Tan célebre ha sido el tópico horaciano que se ha propuesto su reverso conceptual: *ut poesis pictura*. A partir de la pregunta, formulada en «Retórica de la imagen» por Barthes (1986), acerca de qué relación guarda el cuadro con el lenguaje, se profundizó en la raigambre semiológica común entre ambos (García Berrio, 1975). Esto dio lugar a que se aplicara un método prácticamente derivado de la lingüística textual o la neoretórica al análisis del cuadro, de manera que se pudo afirmar que *la pintura es como la poesía* (García Berrio y Hernández Fernández, 1988).

En cualquier caso, la trayectoria horaciana es una de las que adquieren mayor interés para los estudios de autopoeéticas endoliterarias. A Horacio no solo se le conoce por sus epístolas, sino también por haber escrito odas, sátiras y epodos. Era, en definitiva, un poeta. Y, como tal, disertó sobre la poesía desde una doble perspectiva: una más externa, que es la que se corresponde con la epístola, y otra en la que predomina una mayor implicación personal. Esta última se produce dentro de su poesía y evidencia una conciencia autopoeética contundente. Dada la cantidad de reescrituras e intertextualidades que ha generado, tal vez el ejemplo más esclarecedor de su faceta metaliteraria sea la oda III 30, también denominada por las primeras palabras del verso latino («Exegi monumentum»):

He dado cima a un monumento más perenne que el bronce y más alto que el regio sepulcro de las Pirámides; tal que ni la lluvia voraz ni el aquilón desatado podrán derribarlo; ni la incontable sucesión de los años, ni el veloz correr de los tiempos.

No moriré del todo y gran parte de mí escapará a Libitina. Sin cesar creceré renovado por la celebridad que me espera, mientras al Capitolio suba el pontífice con la callada virgen.

De mí se dirá —allá por donde violento el Áufido retumba y Dauno, escaso de agua, reinó sobre pueblos montaraces— que, poderoso a pesar de mi origen humilde, fui el primero en llevar el canto eolio a las cadencias itálicas.

Acepta este orgullo debido a tus méritos, y con el laurel de Delfos, Melpómene, cíñeme de buen grado los cabellos.

(2007: 434-435)

De esta oda se ha derivado el tópico *aere perennius*, que consiste en la superioridad de la palabra sobre el resto de elementos materiales, ya sean los que el artista deja en el mundo o los que los demás poseen o legan en herencia. Dicho de otro modo, la literatura deviene en un monumento mucho más duradero que los monumentos reales, cuya fabricación requería de materiales resistentes como el bronce. El poema, pues, se sostiene sobre la monumentalidad de la poesía y sobre la glorificación del poeta. A este propósito, la última tirada de versos se refiere a cómo el poeta ha de recibir el laurel de Apolo por parte de una de las nueve musas («y con el laurel de Delfos, Melpómene, cíñeme de buen grado los cabellos»).

En el «Exegi monumentum» cobra importancia el cotexto; esto es, el lugar que ocupa el poema con respecto a los demás es relevante, pues los tres libros de odas se concibieron como un bloque unitario (Moralejo, 2007). Así, si el poema I 1 consiste en una llamada de atención a Mecenas y en una declaración de intenciones, la oda III 30 otorga el broche final al compendio. Este cierre magistral al conjunto de odas, en cierto

modo, no hace más que recoger la esencia metaliteraria del final de la oda I 1. Véanse el intento de relacionarse con lo divino, la asunción de la superioridad del vate, la deuda con las musas —Euterpe y Polimnia— y la coronación, en este caso, con los astros:

A mí las hiedras, premio de las frentes doctas, me mezclan con los dioses del cielo;  
a mí el fresco bosque y los coros ligeros de ninfas y sátiros me separan del vulgo, si  
Euterpe no hace que callen sus flautas, ni Polimnia se niega a templar la cítara lesbia.  
Y si me cuentas entre los líricos vates, en las alturas tocaré con mi cabeza los astros.  
(Horacio, 2007: 248)

El poema de Horacio es uno de los más ilustrativos de la vena metapoética en la época latina; no obstante, este periodo contiene otros muchos ejemplos también significativos. La conciencia hacia lo literario se refleja, por ejemplo, en la distinción entre géneros mayores y géneros menores. Esto hizo que algunos textos pertenecientes a los géneros menores exhibieran juicios metapoéticos con frecuencia, bien para reclamar dignidad literaria, bien para recordar las características del género. Así sucede con los epigramas.

Este género ha sido definido desde dentro de la literatura y desde fuera por sus «virtudes», que se han resumido en dos características esenciales: la brevedad y la agudeza (Ruiz Sánchez, 2004-2005), entendiendo esta última propiedad como el ingenio con que el autor plasma la mayoría de las veces un contenido mordaz. Tanto se ha insistido en estos dos rasgos constitutivos que cabe la posibilidad de extractar algunos tópicos autopoéticos epigramáticos. En la definición literaria del epigrama se han reiterado a lo largo de la historia algunas ideas matrices, como lo son la semejanza a la abeja, la indispensable eroticidad del género y la denuncia del lector severo.

La asociación epigrama-abeja ha constituido una de las imágenes más rentables para los poetas. En ella se producen al menos tres relaciones de contigüidad: 1) la brevedad del epigrama con la pequeñez del animal, 2) la naturalidad de su lectura con la producción de miel, y 3) la agudeza final con el agujón. Ahora bien, no siempre han de aparecer estas tres correlaciones juntas. Véase el epigrama XI 42 de Marcial, en el que se recurre a una comparación burlesca entre las mieles del Hibla o del Himeto, que eran de las mejores, y las de Córcega, que se consideraban malas por su punto amargo (Montero Cartelle, 2005):

Me pides epigramas vivos y me propones temas  
muertos. ¿Cómo puede pegar esto, Ceciliano?

¡Pretendes que te haga miel del Hibla o del Himeto,  
y le pones a la abeja cecropia tomillo de Córcega!  
(2005: 144)

También autores posteriores como Carlo de San Antonio o Juan de Iriarte han mantenido esta imagen. El primero, que incluyó su poema en el tratado *De arte epigrammatica*, hace explícitas las tres relaciones de tamaño, dulzura y agudeza<sup>3</sup>. Lo mismo sucede con Juan de Iriarte, poeta sobre el que se ha evidenciado la vocación metaliteraria de sus composiciones epigramáticas:

A la abeja semejante,  
para que cause placer,  
el epigrama ha de ser:  
pequeño, dulce y punzante.  
(1774: 77)

De un modo similar, el tópico de la indispensable eroticidad del género concreta el tono jocosos de los epigramas. Marcial, por ejemplo, sostiene en el poema I 35 que cada composición literaria tiene sus condiciones intrínsecas; las del epigrama incluyen, además de las arriba mencionadas, el uso habitual de expresiones sexuales: «Esta es la ley impuesta a los versos festivos: que no pueden gustar, si no resultan picantes» (Marcial, 2004: 28). La concepción de que los libros de epigramas no pueden gustar *sine mentula* perdura. Un caso curioso es el de Antonio Beccadelli, que en el siglo XV escribió *El Hermafrodito*, donde ensanchó el tópico. El Panormita sentenció que su libro tenía «verga», como Febo (dios de la poesía), y «coño», como Calíope (Musa protectora de la poesía lírica). Como todo tópico, no se trata de una referencia casual, sino que desarrolla un núcleo semántico reincidente. Así, en uno de los epigramas satíricos personales, Beccadelli utiliza la cuestión metaliteraria para trazar la burla:

Eres toscano y a los toscanos les gustan las pollas;  
también es toscano, Mamuriano, mi libro.  
Sin embargo, me mandas que le ampute la verga a mi libro  
y que se la ampute, Mamuriano, inmediatamente.  
No se la cortaré si tú antes no me prometes  
que no vas a chupar su parte viril cuando la corte.  
(2008: 72)

---

<sup>3</sup> Escribe Carlo de San Antonio: «Quien desee componer el más hermoso epigrama, esfuércese en parecer en todo semejante a la abeja. Es la abeja pequeña y brillante: séalo también el epigrama. Fabrica miel la abeja; fluya el epigrama con dulce elocuencia. Y, como la abeja, tenga el epigrama al final un aguijón: ningún epigrama puede componerse que sea más hermoso» (*apud*. Ruiz Sánchez, 2008).



La frecuente naturaleza sexual del contenido epigramático y, sobre todo, la función polémica del género han dado lugar a otro de los tópicos metaliterarios: el de la denuncia del lector severo. Suele, además, precisarse por medio de la ejemplificación con una figura inflexible de la época. En la introducción al *Liber I* Marcial invita a aquellos que se asusten a que lean solo el título o ese texto. Todavía más, recurre a la figura de Catón, quien se marchó del teatro en los Juegos Florales para no presenciar un desnudo, con la intención de ridiculizar a los que pudieran juzgarlo: «Si conocías el dulce rito de la divertida Flora/ [...] ¿por qué, severo Catón, viniste al teatro? ¿Acaso habías venido para marcharte?» (2004: 17). Este recurso lo imita Beccadelli cuando, en el epigrama dedicado al mecenas Cosme, le asegura que la obra hará reír incluso a los más serios y que «a cualquiera, aunque fuese Hipólito, soliviantará [...] su entrepierna» (2008: 55).

De manera general, este breve repaso por la cultura grecorromana posibilita contemplar con nitidez que la Edad Media heredó la propensión a examinar los atributos de la literatura y del lenguaje. Dentro del marco del hispanismo, la Edad Media ha supuesto realmente el inicio de una preocupación que alcanzaría el esplendor en los siglos posteriores a su término. A partir de mediados del siglo XIII, surgieron algunos textos emblemáticos para la historia de las autopoéticas; estos destacan, sobre todo, por su nacimiento prematuro y no por su complejidad ni por una introspección extensa. Por estas fechas, la toma de contacto con la autorreflexión fue prudente; se acentuó a medida que el prestigio de las lenguas vernáculas aumentaba y se situó en los bordes de la poesía lírica. Téngase en cuenta esto último en comparación con las centurias siguientes.

Cuando se piensa en la Edad Media y en la tendencia a reflexionar sobre la literatura, suele prestarse atención a dos textos que nada —o bien poco— tienen que ver con la poesía. Uno de ellos es el prólogo al *Conde Lucanor* (1335), que se ha erigido en una firme expresión de la conciencia de autoría: «Este libro fizo don Johan, fijo del muy noble infante don Manuel» (1990: 47). Con estas palabras, que le sirven al autor para presentarse, se inicia la obra. A partir de ahí, cada sentencia irá cargada de sentido y se revelará como una declaración de intenciones. Después de las palabras recién mencionadas, don Juan Manuel comunica la finalidad del libro y el medio por el que se pretende lograr dicho objetivo; esto es, se trata de plantear una sucesión de «enxiemplos» (‘ejemplos’, ‘fábulas’, ‘cuentos’) que ayuden a los hombres a actuar de la manera correcta. Dicho de otro modo, las lecciones literarias quieren transformarse en un espejo del buen obrar.

Seguidamente, el prólogo incluye la que se ha considerado su sección más relevante, en la que se advierte de que las posibles erratas del libro pudieran deberse a un despiste de los copistas. En la relación autor-libro, don Juan Manuel se muestra cuidadoso en el diseño del contenido y en la precisión lingüística. Por ello hace una lista de las obras escritas hasta el momento («la *Crónica abreviada*, el *Libro de los sabios*, el *Libro de la caballería*, el *Libro del infante*, el *Libro del caballero et del escudero*, el *Libro del Conde*, el *Libro de la caça*, el *Libro de los engeños*, el *Libro de los cantares*») y avisa de que, si se halla una errata, no se le acuse hasta no haber leído el manuscrito original. Asimismo, deteniéndose en esta línea de defensa de la escritura, el autor cierra el primer prólogo general justificando la elección del «romançe». Dice, así, que su libro aprovecharía a todos los lectores, incluso a aquellos que no fuesen muy letrados.

El otro hito autorreflexivo de la Edad Media se localiza dentro del Mester de clerecía. Se corresponde con la segunda estrofa del *Libro de Alexandre*, en la que se lee lo siguiente:

Mester traigo fermoso, non es de joglaría;  
mester es sin pecado, ca es de clerecía  
fablar curso rimado por la quaderna vía  
a sílabas contadas, que es grant maestría.  
(Anónimo, 2010: 140)

Se había anotado, con anterioridad, que esta segunda referencia no se incorpora al corpus poético. Habría, entonces, que considerarla como una reflexión metaliteraria escrita en verso en lugar de una reflexión metapoética. El objetivo es evitar las confusiones en el estudio de las obras del medievo —las del Mester de clerecía no se vinculan al género lírico—, a la vez que acentuar la capacidad expresiva del metro. En lo que concierne a las tipologías, es sabido «el conflicto entre práctica literaria y teoría de los géneros en la Edad Media» (García Berrio y Huerta Calvo, 2006: 105), así como también se conoce ampliamente la dificultad que entraña clasificar las obras medievales según los géneros posteriores (Jauss, 1979; Deyermond, 1982). Basta decir, por tanto, que el *Libro de Alexandre* se valora como una obra narrativa.

Los cuatros versos citados sorprenden por constituir una verdadera síntesis de esa nueva forma métrica. En cada uno de ellos el autor consiguió condensar qué tipo de literatura había escrito: v. 1) se hace explícito el carácter dialéctico del género: la escritura del *Libro de Alexandre* supera a la otra, la del Mester de juglaría; v. 2) de la misma manera, esta escritura es sin tacha, sin defectos —«sin pecado»—, pues la componen

clérigos. Este último término se entiende como persona religiosa o, más en general, en el sentido de ‘hombres doctos’; v. 3) se le otorga un nombre a la tirada de versos: la cuaderna vía, también denominada por algunos estudiosos como «tetrástrofo monorrímo»; y v. 4) el Mester de clerecía despunta por su técnica métrica. Esta consideración metaliteraria pretendía exhibir la «maestría» de la obra y enseñar al lector-oyente cómo se configuraba; de ahí que se haya empleado frecuentemente para definir dicho movimiento literario. Aunque la segunda estrofa del *Libro de Alexandre* se ha granjeado un éxito mayor, también otros textos resaltaron sus propiedades, sobre todo en las estrofas introductorias. Recuérdese el inicio del *Libro de Apolonio*:

En el nombre de Dios y de Santa María,  
si ellos me guiasen estudiar querría,  
componer un romance de nueva maestría  
del buen rey Apolonio y de su cortesía.  
(Anónimo, 2007: 71)

La Edad Media, en general, no profundiza en lo metapoético como el periodo que le sucede, a pesar de que algunos autores recogidos en cancioneros formularan algunos debates en torno a la destreza de la pluma para expresar su amor. No obstante, sí se evidencia la necesidad de preguntarse acerca del oficio literario. Si no abunda la reflexión sobre la poesía desde dentro de la propia poesía, son frecuentes, en cambio, los planteamientos paratextuales. La autorreflexión aparece en los contornos del texto literario, pues a lo largo de la Edad Media se escribían prólogos como si fueran tratados sobre cómo ejercer de poeta. Más tarde, entrado el Renacimiento, se hallan otros modos autorreflexivos por parte de los escritores; valgan de ejemplo los comentarios, las anotaciones o los sonetos-prólogo.

El *Prologus Baenensis* (c. 1445-1450), que precede al cancionero que Baena recopila, constituye un buen ejemplo de este tipo de prácticas en el medievo peninsular. Fundamentalmente, se vertebra sobre tres pilares temáticos. El primero propone un elogio de la historia y de la labor de escribirla. Para Baena, sin esta disciplina, cuesta entender el presente y el porvenir. Rechazar su estudio atañe a los «perezosos», quienes, despreciando el saber, contribuyen a olvidar las lecciones que se extraen del pasado. La escritura adquiere a este punto una primera dimensión de protagonista, pues garantiza la memoria y el conocimiento. Todos los señores, a su juicio, tenían el compromiso de prestar atención al relato de los acontecimientos anteriores a su existencia.

Consecuentemente, el segundo eje del prólogo afecta al estilo de vida del cortesano, siendo la lectura una de las actividades de mayor importancia. Los nobles debían cuidar la mente y el cuerpo. Para lo primero, Baena recomienda la lectura, por lo que indirectamente se elogia de nuevo la palabra escrita. Para lo segundo, se aconseja el hábito de hacer ejercicio físico. Este, además de garantizar una vida más sana, prepara para los tiempos de «las guerras e conquistas e batallas e lides e peleas» (Baena, 1984: 36).

El último apartado, que alberga el tercer núcleo de contenido, expone un elogio de la «poetrya», a la vez que sugiere las condiciones que deben reunir aquellos que se dediquen a la «gaya çiençia». Aquí es donde Juan Alfonso de Baena muestra su doble vocación: la de recopilador y la de poeta. La reflexión sobre las características que ha de tener un buen escritor se lleva a cabo por un poeta. Es autorreflexión, pero no se ha escrito en verso ni con una intención literaria.

En este fragmento del prólogo cabe la posibilidad de distinguir dos niveles. La mirada arqueológica de este capítulo —que va del presente hacia las huellas del pasado— permite discernir los requisitos de la época de los factores universales. Por un lado, de acuerdo con los imperativos históricos y la poética del momento, el poeta tenía que haber visitado cortes de reyes y haber mantenido contacto con grandes señores, así como también se le exigía ser noble hidalgo, «cortés», «mesurado» y «donoso». Por otro, se pueden localizar entre todas las condiciones del buen poeta algunas que sirven para todas las épocas, pues son consustanciales al verdadero ingenio creativo.

Tres de estas propiedades del buen escritor se refieren a su personalidad y a su desarrollo intelectual: 1) que tenga una habilidad única («de muy altas e sotiles inuencioness»), 2) que sea inteligente («de muy eleuada [...] discreçion») y 3) que actúe según la racionalidad («e de muy sano e derecho juyzio»). Otros requisitos afectan a la faceta experiencial o empírica. Así, por ejemplo, se ensalza a quienes experimentan intensamente la realidad: «que aya visto y platicado muchos fechos del mundo». Junto a la naturaleza del escritor y a su bagaje vital, también se ha de poseer conocimiento y talento literario. Este se consigue por medio del respeto intelectual a la tradición: «que aya visto e oydo e leydo muchos e diuersos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes», pero, por otra parte, implica el perfeccionamiento de técnicas propias: «e que tenga miel e açucar e sal e ayre e donayre en su rrazonar» (1984: 38). Esta última

sentencia proviene de la retórica y de la literatura clásica. La «miel» y el «açucar» son la *venustas* latina, mientras que la «sal» alude a la agudeza y al ingenio<sup>4</sup>.

Otras ideas, en cambio, quedan a medio camino de los niveles citados; esto es, contienen un matiz universal, pero se inscriben plenamente en su momento histórico. Este es el caso de la materia que cierra el prólogo: «e que siempre se preçe e se finja de ser enamorado; porque es opynion de muchos sabyos [...] qu'el tal de todas buenas dotrinas es doctado» (Baena, 1984: 38). La defensa de la persistencia amorosa del escritor concuerda con la poética del amor cortés; sin embargo, también se halla una argumentación a favor de la poesía como fingimiento. Esta combinación de literatura y ficción aparecerá en otros tratados medievales como el del Marqués de Santillana y, con las matizaciones pertinentes, llegará hasta nuestros días.

En cuanto a Íñigo López de Mendoza, cabe advertir que efectuó alguna autorreflexión poética, aunque en torno a este tema se le recuerde, sobre todo, por el *Prohemio e carta* (c. 1446-1449) enviados al infante don Pedro, condestable de Portugal. Hay señas metapoéticas en sus versos; sin embargo, suele incurrir en una vertiente parecida a la de la poesía de cancionero. En este sentido, su mirada hacia la lírica desde dentro del género se centra, principalmente, en la capacidad del verso para expresar el amor o en la escritura como manifestación de lo que decir no puede. Valgan de ejemplo las dos primeras estrofas del soneto VII, «fecho al itálico modo»:

Fedra dio é manda que en amor,  
Quando la lengua non se falla osada  
Á demostrar la pena ó la dolor,  
Que en el ánimo afflicto es emprentada;

La pluma escrivia é muestre el ardor  
Que destruye la mente fatigada;  
Pues osa, mano mia, é sin temor  
Te faz ser vista fiel enamorada.  
(1984a: 310)

El poema parte de la historia de Fedra e Hipólito, según la cuenta Ovidio en las *Heroidas*. Teseo, que había escapado del laberinto con la ayuda de Ariadna, la abandona y se casa con Fedra. Cuando Teseo se ausenta en Atenas, Fedra siente atracción hacia

---

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, el epigrama VII 25, de Marcial: «Aunque solo escribes epigramas dulzones / [...] / y no se encuentren en ellos ni una pizca de sal ni una gota / de amarga hiel, ¡quieres, con todo, insensato, que se lean!» (2004: 242) . Lo mismo sucede en el VIII 3: «[...] / Tu, en cambio, impregna tus encantadores libros del salero romano/ que la vida reconozca y lea sus costumbres» (2005: 3).

Hipólito, el hijo de este con la amazona Hipólita. Entonces, y dado que no se atreve a comunicárselo de viva voz, se lo confiesa por carta, pues en ellas «se llevan por mar y por tierra los secretos» (1986: 22 [IV, 5]). Tomando este ejemplo, la referencia metapoética, llevada a cabo a través de la alusión a la pluma, se convierte, realmente, en una cavilación sobre cómo expresar el sentimiento amoroso. Por ende, el soneto séptimo se vincula más a este último tema que al metaliterario.

En cualquier caso, la profundización del Marqués de Santillana en el género lírico se halla en el *Prohemio e carta*. Se ha señalado su doble importancia: conformar el primer tratado de historia y teoría de la literatura en literatura española y plantearse por primera vez en lengua vernácula la pregunta acerca de qué es poesía (Garci-Gómez, 1984; López Estrada, 1984). Ha habido un gran debate en torno a las autoridades que influyeron en el texto de López de Mendoza. Entre ellas se han puesto de relieve algunas a las que cita directamente y otras que se intuyen o se presuponen, tales como Cicerón, San Isidoro, Dante o Juan Alfonso de Baena. Ahora bien, dos fuentes se han elevado sobre el resto. Estas son Horacio y Boccaccio. Del primero se ha destacado el valor útil de la poesía, así como el estatus prerrenacentista que otorga la lectura de Horacio al Marqués. En cuanto a las coincidencias con Boccaccio, se ha remitido a *De genealogia deorum*, en cuyos libros (XIII-XV) se realiza una defensa de la poesía (Lapesa, 1957).

En el *Prohemio e carta*, más allá de la defensa boccacciana, se construye una definición de poesía. Esta ocupa la sección más notable, que dice así:

¿E que cosa es la poesia (que en nuestro vulgar *gaya sçiencia* llamamos), sino un fingimiento de cosas utiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida? E çiertamente [...] yerran aquellos que pensar quieren o deçir que solamente las tales cosas consistan e tiendas a cosas vanas e lasçivas (Santillana, 1984b: 84).

De acuerdo con el poeta latino, la concepción poética del Marqués de Santillana no se reduce al *delectare*, sino que del texto literario ha de desprenderse un aprovechamiento o aprendizaje. El término *fingimiento*, además, implica una elaboración añadida; esto es, la lírica se contempla como creación realizada por el autor. En consecuencia, este ha de cuidar los detalles de la obra, bien sean los del conjunto («fermosa cobertura») o bien los concretos («scandidas por çierto cuento, peso e medida»). El prólogo del Marqués acude a la misma imagen que el de don Juan Manuel. La «fermosa cobertura» viene a significar lo mismo que la acción de envolver con dulce las «melezinas» para que fueran más apetecibles. Ambos autores, don Juan Manuel y el

Marqués, se preocuparon acerca de esta dualidad —perteneciente a la tónica mayor horaciana— que encontraría numerosas exposiciones en la época áurea.

Si López de Mendoza propuso una definición de poesía, también otros escritores medievales se acercaron a las propiedades del género lírico en los preliminares a sus obras. Así ocurre en el *Arte de la poesía castellana* (1496), de Juan del Encina. Este tratado consta de varios capítulos, en los que se propone justificar el estatuto de arte de la poesía y del «trobar», señalar las diferencias entre poeta y «trobador» o enseñar la manera de «trobar». Encina, que fue músico, poeta y autor de teatro, muestra en el prólogo su faceta menos artística, pues lo escribe como maestro del príncipe don Juan. De hecho, se apoya en los modelos clásicos de retórica, como Cicerón o Quintiliano.

De entre las ideas más significativas, adquiere especial relevancia el capítulo II, que constituye una defensa «[d]e cómo consiste en arte la poesía y el trobar». Encina vuelca su erudición sobre el conflicto acerca de la poesía como arte o como ingenio. Se pregunta, en primer lugar, quién cometería el descuido de pensar que, si se denomina «arte» al oficio de alfarero, la poesía se trate de forma independiente. El discurso continúa con una concesión a quienes conciben el don de escribir como producto del «buen natural», pues, aunque no lo comparte, reconoce que lo innato es imprescindible. No obstante, su pensamiento central se basa en la capacidad de adquisición progresiva del talento: «mas tan bien afirmo polirse y alindarse mucho con las osservaciones del arte, sería como una tierra frutífera y no labrada» (Encina, 1978: 15-16). Las alusiones al campo y al labriego retoman la tradición mediante la cual se propugnaba una cultura subjetiva o, dicho con más propiedad, «subjetual». Esta calificación implica la existencia de un «sujeto operatorio», además de contraponer el concepto de aprendizaje al de herencia (Bueno, 1997). En definitiva, la poesía no solo consiste en unas condiciones intelectuales ya dadas —o preestablecidas—, sino que requiere un esfuerzo personal.

### 1.1.2. Metaliteratura en el Siglo de Oro

La Edad Media, por tanto, se acerca a las cualidades de lo poético desde una perspectiva externa y más doctrinal que literaria, sobre todo si se compara con los periodos sucesivos. De hecho, no se requiere una gran distancia temporal para percibir una mayor amplitud de perspectiva. Aunque en los siglos XVI y XVII perduran los tratados sobre poesía (retóricas, prólogos, comentarios, etc.), se incrementa notoriamente la puesta en práctica de la autorreflexión, que hasta el momento era muy limitada. En la época áurea se

solidificaron tópicos literarios propicios a la metaliteratura, tales como el mundo como teatro o la vida como sueño. No obstante, más allá de todo cliché, la autorreferencialidad se difundió a través de múltiples vías. Tantas son que cabe la posibilidad de clasificarlas atendiendo a los géneros literarios: 1) la metaliteratura en novela, 2) el metateatro, 3) la metaliteratura intergenérica y 4) la metapoesía.

Dada esta situación tan fértil, conviene hacer un alto en el camino. Por un lado, se clarifica que las autopoéticas endoliterarias no se desarrollan de manera aislada a los otros géneros. Por otro, se abunda en su práctica. A pesar de la constante y dilatada trayectoria de las autopoéticas, apenas se le ha prestado atención, de modo que hay más estudios sobre los tres primeros grupos. El análisis de la metaliteratura en la novela áurea, por ejemplo, ha puesto su foco de atención en el *Quijote*. Incluso se ha aludido al libro cervantino con la denominación de «metanovela». Cuesta reducir la obra magna de Cervantes a una sola etiqueta, pero también es cierto que la autorreflexión —entre los muchos recursos del *Quijote*— le confiere una originalidad inmensa, propia de un autor adelantado a su tiempo.

Tómese como referencia el capítulo LXXII de la segunda parte, que, por situarse el antepenúltimo, cobra especial significación. Con anterioridad a él, habían desfilado por el texto distintos recursos metaliterarios, desde el manuscrito encontrado o la parodia hasta la inclusión de personajes de otras obras. Así sucede en este episodio, en que se cuenta cómo don Quijote y Sancho arribaron a su aldea. El personaje reinterpretado es don Álvaro Tarfe, conocido por quienes hubieran leído previamente la versión apócrifa. Cervantes, así, contrasta los caracteres de don Quijote y Sancho en cada obra. El ingenioso hidalgo inicia una conversación con el personaje de Avellaneda. Acto seguido, le pregunta si se parecen en algo a los otros protagonistas. Don Álvaro Tarfe niega cualquier semejanza. Sancho se suma a esta opinión y, además, desprecia a su homónimo: «ese Sancho que vuestra merced dice [...] debe ser algún grandísimo bellaco, frión y ladrón juntamente» (2004: 1090). Tarfe lo reafirma: «Más tenía de comilón que de bien hablado, y más de tonto que de gracioso, y tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con don Quijote el malo» (2004: 1091).

Todavía más, don Quijote explicita que no ha viajado a Zaragoza porque era consciente de que había pasado por allí el otro. Quería garantizarse, en definitiva, que lo dejaba por un impostor, de ahí el cambio de rumbo a Barcelona. Y aquí es donde adquiere mayor sentido metaliterario el texto. La autoconsciencia apunta hacia la obra propia y



entra, a la vez, en un conflicto externo a ella. Don Quijote insta a Tarfe a que declare delante del alcalde que no los ha visto nunca y que no se corresponden con los que aparecen en la segunda parte ya impresa. Nótese que esto sucede poco antes de que don Quijote muera. Esta secuencia metanovelesca concluye, en terminología jurídica, que no ha habido ni habrá más don Quijote que Alonso Quijano:

[A]nte el cual alcalde pidió don Quijote, por una petición, de que a su derecho convenía de que don Álvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced como no conocía a don Quijote de La Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de don Quijote de La Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debía hacerse (2004: 1092).

En lo que concierne al fenómeno metateatral, habría que situarse en el último cuarto del siglo XX para que la crítica literaria le prestara una atención continuada (Jódar Peinado, 2015). También Cervantes adquiere un lugar relevante en los estudios teatrales. En cierto modo, se ha erigido en la piedra angular para los análisis de la autorreflexión en la literatura áurea. Arboleda (1991), por ejemplo, ha profundizado en la configuración metateatral de los entremeses, que reciben la influencia de la comedia del arte.

Por otra parte, otros investigadores han intentado delimitar las características de las obras metateatrales. Victor Dixon (1997-1998) propuso seis requisitos, a saber: el teatro dentro del teatro, la ceremonia dentro del teatro, desempeñar un papel dentro del papel, las alusiones a la literatura y a la realidad, la autorreferencia y, en último lugar, la percepción. Todas estas características se vinculan mayormente con temas o motivos literarios, de manera que da la sensación de que el metateatro se identifica sobre todo con escenas o pasajes concretos. Si Dixon se centró en *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, ha habido otros críticos literarios que han proseguido su estudio. Guillermo Serés (2011) lo ha proyectado sobre otras comedias de Lope: *El castigo sin venganza*, *Quien todo lo quiere*, *Porfiar hasta morir*, *El Argel fingido y renegado de amor* y *La Arcadia*.

No obstante, lo metateatral dispone de un repertorio más amplio de técnicas. Una de las más atractivas es la convencionalización de fórmulas literarias. Este recurso se comprende mejor a través de ejemplos, que también se pueden encontrar en Lope de Vega. Piénsese en una obra como *La dama boba*, que se cierra con el motivo del casamiento múltiple. Laurencio consigue la mano de Finea, también Liseo se desposa con Nise. Lo mismo sucede con Pedro y Clara. Con estos dos personajes se refuerza el humor

del broche final: «Y Pedro, ¿no es bien que coma/ algún güeso, como perro,/ de la mesa de estas bodas?» (2011: 162). Todavía queda otro matrimonio: el de Turín —también lacayo— con Celia —la otra criada—. Justo después de estas cuatro uniones, aparece el componente metateatral y, a la vez, humorístico. Los dos caballeros presentes (Feniso y Duardo) reaccionan según la inercia de tan disparatada situación literaria:

FENISO. Vos y yo solo faltamos.  
Dad acá esa mano hermosa.

DUARDO. Al senado la pedid,  
si nuestras faltas perdona;  
que aquí, para los discretos,  
da fin *La comedia boba*.

(2011: 163)

La metaliteratura intergenérica, en cambio, consiste en pensar sobre un género desde otro distinto. Siguiendo la línea de la autorreflexión áurea trazada con Cervantes, habría que volver al *Quijote*, que recoge desde consideraciones acerca del teatro hasta la «teatralización de la acción narrativa» (Florit Durán, 2009). No se trata de secuencias metateatrales, sino de fragmentos de la novela en los que se examina el teatro. Véase el capítulo XLVIII de la primera parte. El diálogo entre el cura y el canónigo cuestiona los condicionamientos estéticos a causa de los fines pragmáticos. Para ello, el canónigo habla de las relaciones entre el escritor, los directores de compañías, los actores y el público:

estas [las comedias] que ahora se usan [...] son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y [...] el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, [...] a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos (Cervantes, 2004: 493-494).

A pesar de su vocación poética y de su afición al teatro desde joven (Canavaggio, 1992), Cervantes ha conseguido los mayores logros literarios —no solo individuales, sino también universales— en la narración. Dada su tendencia a la escritura de los tres grandes géneros, en el que obtuvo mayor reconocimiento —la novela— plantea desplazamientos metaliterarios. Si bien abundan los juicios sobre el arte de hacer comedias, no habría que pasar por alto su mirada hacia la lírica. En *El licenciado vidriera*, por ejemplo, descarga la ironía sobre la calcificación de la retórica de los malos poetas. Con anterioridad se ha observado cómo Lope de Vega juega con la convencionalización de situaciones teatrales.

En este caso, Cervantes opera sobre el anquilosamiento lingüístico o la automatización de unos recursos desgastados por el paso del tiempo:

Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas. Y más, que lo que sus plantas pisaban, por dura y estéril tierra que fuese, al momento producía jazmines y rosas, y que su aliento era de puro ámbar, almizcle y algalia, y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza. Estas y otras cosas decía de los malos poetas, que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna (1981: 24).

### 1.1.3. Autopoéticas endoliterarias líricas áureas

En la época áurea también se escribía poesía que examinaba sus propias características. Sin embargo, no hay tantos estudios que aborden lo metapoético en los siglos XVI y XVII. Entiéndase esto último teniendo en cuenta los frecuentes análisis sobre metanovela o metateatro áureos. Algunos de estos estudios<sup>5</sup> han difundido, en definitiva, los peculiares contactos entre el plano de la expresión y el plano del contenido en la lírica del Siglo de Oro. Sin embargo, la situación de la metapoesía áurea es casi laberíntica. Conviene separar dos realidades bien diferenciadas: la faceta teórica actual y la herencia de la práctica literaria de los siglos XVI y XVII. Por un lado, la metapoesía proliferó en ambos siglos. Por otro, en cambio, no ha tenido lugar la aparición de contribuciones globales

---

<sup>5</sup> Algunos de los trabajos que más han hecho hincapié en este aspecto han aparecido a partir del año 2012, cuando Itziar López Guil organizó un seminario sobre la obra de Quevedo. De ese evento nació el que se ha denominado Grupo Z, supervisado por López Guil y formado por Dayron Carrillo Morell, Andrea Díaz, Andrea Graf, María Kliesch, Gilda Meclazcke, Rahel Strickler y Luz-Danielle Zehnder. Ahora bien, este grupo se propone inspeccionar las estrategias de autorreflexión en la lírica, por lo que no se vincula directamente a los aspectos generales de lo autopoético. Un año después del seminario (2013) vio la luz el artículo «La autorreflexión en el “Soneto I” y el “Salmo XVIII” de Quevedo (I)». Asimismo, otros miembros de la Universidad de Zúrich coincidieron en el mismo proyecto. Georges Güntert, también en 2013, publicó un texto que mostraba los procedimientos autorreferenciales en Petrarca, Garcilaso y Fray Luis de León. A tal fin, analizó las correspondencias entre el plano del contenido, cuyo significado es «semántico-conceptual», y el de la expresión, de significado «semántico-emotivo» (2013: 19). Los términos como «pie», «pisa» y «medida» se pueden entender más allá de su recta significación, pues también se refieren a la configuración métrica del poema. De igual manera sucede con otras palabras situadas estratégicamente en el texto. En la oda «Al licenciado Juan de Grial», de Fray Luis de León, se menciona a la mitad «la cumbre del collado», que alude, conjuntamente, a la cumbre del Parnaso —contenido— y a la cumbre del poema —expresión—. Esta línea de investigación se mantiene en activo. Recientemente, uno de los miembros del Grupo Z, Carrillo Morell (2019), ha aplicado de nuevo esta perspectiva a los textos de Quevedo.

que asienten el campo de estudio. Este recorrido histórico pretende actuar de hilo de Ariadna, de modo que con una mirada atenta a las principales figuras del momento se comprendan la cantidad y la riqueza del ejercicio autorreflexivo.

Si se contrastan la metapoesía áurea y la contemporánea partiendo de que el corpus del primer grupo se ve limitado por razones evidentes, no se percibe una gran semejanza a nivel cuantitativo. Dicho de otro modo, la cantidad de producción de textos autopoéticos no singulariza la lírica que se escribe a partir de 1940. Es cierto que hay una profusión de poemas metaliterarios; no obstante, existe una situación análoga en los siglos XVI y XVII. Un objeto no se particulariza por su numerosa reproducción, sino por sus propiedades y por los motivos que han justificado su presencia. Así sucede con el hecho literario. Tan fecunda fue la metapoesía áurea que posibilita una sistematización firme. En estas páginas se contemplan distintos tipos, como la autorreflexión inserta en el panegírico, las alusiones a la pluma, los conflictos poéticos o los sonetos prólogo, entre otros.

En lo que concierne a los poetas del siglo XVI, habría que citar en primer lugar a quien ocupa el puesto más alto en la jerarquía del canon: Garcilaso. A lo largo del XVI tienden a fluctuar los fragmentos autopoéticos y los textos plenamente metaliterarios. La lírica de Garcilaso responde mayormente a una autorreflexión secuencial. El proceso de autorreflexión no se extiende a la totalidad del poema, aunque sí que constituye una de las constantes de su obra. Pensemos en tres composiciones de signo diverso: la Canción V, la Canción III y la Égloga I. La Canción V, en realidad, adquiere el carácter de una oda (*Ode ad florem Gnidi*). En ella se formula una anécdota amorosa: la atracción que Violante de Sanseverino, quien residía en el barrio napolitano del Gnido, suscitó en Mario Galeota.

Las cinco estrofas iniciales se dedican, exclusivamente, a reflexionar sobre el terreno poético. Por un lado, las dos primeras cavilan sobre los efectos de la lírica en el mundo. Esto se plantea en forma de posibilidad y de deseo: «Si de mi baja lira / tanto pudiese el son que en un momento / aplacase la ira / del animoso viento / y la furia del mar y el movimiento» (2001: 205). El poeta anhela ser Orfeo. Además de suavizar el viento y calmar la marea, quiere que su canto tenga la capacidad de enternecer a las «alimañas» y de bambolear los árboles. Por otro lado, las tres estrofas siguientes manifiestan el tema de la composición. Se expone qué temas se rechazarían y cuál de ellos se escogería si se cumpliesen sus aspiraciones. El efecto órfico se pondría al servicio de la belleza, que merece una mayor dedicación que los vaivenes bélicos:

no pienses que cantado  
sería de mí, hermosa flor de Gnido,  
el fiero Marte airado,  
[...]

ni aquellos capitanes  
en las sublimes ruedas colocados,  
[...]

mas solamente aquella  
fuerza de tu beldad sería cantada  
y alguna vez con ella  
también sería notada  
el aspereza de que estás armada  
(2001:206-208)

También la Canción III se vuelve autoconsciente. Al igual que otras de Garcilaso, se distancia de una lectura rigurosamente petrarquista. De hecho, hay una estructura argumental, organizada en *propositio*, tesis y *conclusio*, que no permite equipararla a un poema amoroso (Pozuelo Yvancos, 2014). En ella el envío alcanza un valor añadido al acostumbrado. Compárense los envíos de la Canción II y de la III. El primero dice así: «Canción, yo he dicho más que me mandaron / y menos que pensé; / no me pregunten más, que lo diré» (2001: ). En el otro, en cambio, se lee lo siguiente:

Aunque en el agua mueras,  
canción, no has de quejarte,  
que yo he mirado bien lo que te toca;  
menos vida tuvieras  
si hubiera de igualarte  
con otras que se m'an muerto en la boca.  
Quién tiene culpa de esto,  
allá lo entenderás de mí muy presto.  
(2001: 187-188)

Los dos conllevan el autosilenciamiento. El de la Canción II funciona según la convención literaria: el poeta dedica unas palabras a su propio poema. En este caso, la «queja» amorosa conlleva asumir el silencio como la mejor alternativa. Este envío se relaciona con la costumbre poética del momento. Como anota Fernando de Herrera, había algunas versiones muy parecidas; de hecho, el poeta sevillano presenta unos versos del Duque de Ferrandina, pero no tiene la certeza de si este imita a Garcilaso o Garcilaso a él. Sea como fuere, la *imitatio* evidencia el carácter convencional del envío. Véase la

tríada versal del Duque de Ferrandina que Herrera (2001: 498) reproduce: «Canzon, detto hai via più, ch' io non vorrei, / bastiti dunque questo / poi che nulla rilieva a dir il resto».

La Canción III, en cambio, se despoja del corsé petrarquista. El envío de Garcilaso propone el autosilenciamiento no como queja amorosa, sino como protesta política. El silencio impuesto ha de leerse como autocensura. El argumento de la composición es ampliamente conocido: Garcilaso relata sutilmente el destierro a un lugar cercano al Danubio por orden del Emperador. La convencionalidad de los envíos, que se dirigen a la canción de modo retórico, se reelabora como una original forma de señalar los límites permitidos de la escritura. No se produce un fingimiento del secreto de amor, ni siquiera se simula la ocultación del sentimiento, sino que el remate de la canción va más allá del cliché literario, pues afecta a los acontecimientos biográficos y a la propia tarea de escribir.

Además de en las canciones, la autoconciencia como rasgo poético aparece en otras composiciones de Garcilaso. Ya se han expuesto algunos de los procesos de autorreflexión intrínseca que Georges Güntert (2013) señala en la Égloga I; no obstante, este mismo poema alberga distintos anclajes autopoéticos desde su introducción. El panegírico al Virrey de Nápoles, por ejemplo, contextualiza toda la égloga, al mismo tiempo que reclama la atención del lector. En la primera estrofa las ovejas de los pastores Salicio y Nemoroso estaban escuchándolos «muy atentas» y «de pacer olvidadas», mientras que en la tercera se incita al Virrey a que, restituyendo el ocio, preste atención a la historia: «escucha tú el cantar de mis pastores» (2001: 268). Constan otros recursos autorreflexivos: la expresión del modo lírico y del nuevo estilo («dulce lamentar»), la afirmación del acto de transmisión literaria («he de contar») y la asunción del artificio o del simulacro artístico, según las convenciones del género pastoril («sus quejas imitando»).

También se halla autorreflexión en los sonetos áureos desde su nacimiento a la manera italiana. En la jerarquía del canon epocal despunta Garcilaso de la Vega; sin embargo, no habría que olvidarse de la trascendencia de Juan Boscán para el desarrollo de la lírica española. Boscán se acercó a la autorreflexión conectándola a la temática amorosa de forma similar a las propuestas del Marqués de Santillana. En «A la duquesa» muestra la conciencia de autoría al preguntarse para quién están destinados sus escritos: «¿A quién daré mis amorosos versos / que pretienden amor, con virtud junto, / y desean también mostrars' hermosos?» (Boscán, 1995: 21). Ahora bien, a diferencia de Santillana,

el poeta catalán compuso sonetos en los que la introspección se situaba en el mismo escalafón que la queja por amor. Así sucede en el Soneto XXIX:

Nunca d' Amor estuve tan contento  
qu' n su loor mis versos ocupase;  
ni a nadie consejé que s' engañase  
buscando en el amor contentamiento.

Esto siempre juzgó mi entendimiento:  
que d' este mal tod' hombre se guardase,  
y así, porque' sta ley se conservase,  
holgué de ser a todos escarmiento.

¡O vosotros que andáis tras mis escritos  
gustando de leer tormentos tristes,  
según que por amar son infinitos!,

mis versos son deciros. «¡O benditos  
los que de Dios tan gran merced hubistes  
que del poder d' Amor fuédes quitos!»  
(1995: 89)

El inicio del primer cuarteto presenta la alternancia entre el lamento amoroso y el cuestionamiento de la propia producción literaria. De hecho, se dan a conocer abiertamente estos dos motivos poemáticos: «Amor» y «mis versos». Todo el soneto gira en torno al desencanto amoroso y a la advertencia de que el texto se compone para prevenir de sus peligros. El aviso metapoético se destina a los lectores mediante recursos apelativos. La autorreflexión del soneto, que propugna la negación de tal sentimiento, entronca con uno de los elementos universales provenientes de la tradición clásica. Lo metaliterario, en efecto, introduce la solución que toma Boscán entre todos los *remedia amoris* plausibles. A pesar de la rigidez impuesta que apareja la elección del tema, el último terceto se preocupa por la función de la lírica. Se produce un convencionalismo retórico que mira hacia la poesía: el objeto de la escritura se constriñe, en este caso, a la expresión del dolor por amor y a la transmisión de escarmientos para no padecerlo.

Uno de los mayores hitos autopoéticos del siglo XVI ha de esperar al segundo Renacimiento. Se trata de la Oda XI, de Fray Luis de León, quien la dedica al licenciado Juan de Grial. En ella no solo se manifiesta con vigor la conciencia de autoría, sino que también se siente el reconocimiento de haber levantado una escuela literaria. Todo el texto es autorreflexivo, pero, debido a su larga extensión, basta con prestar atención a unas pocas estrofas para alcanzar los fines de este rastreo arqueológico:

[...]  
El tiempo nos convida  
a los estudios nobles; y la Fama,  
Grial, a la subida  
del sacro monte llama,  
do no podrá subir la postrer llama.

[...]  
Escribe lo que Febo  
te dicta favorable, que lo antiguo  
igual a y pasa el nuevo  
estilo; y, caro amigo,  
no esperes que podré atener contigo.

Que yo, de un torbellino  
traidor acometido, y derrocado  
del medio del camino  
al hondo, el plectro amado  
y del vuelo las alas he quebrado.  
(2001: 134-136)

Se ha discutido la fecha del poema. Unos lo sitúan en 1571 (Alonso, 1972), mientras que otros lo ubican a partir de 1572 (Bell, 1928; Macrí, 1970). La diferencia de solo un año no es una cuestión baladí. Quienes sostienen que hay que enmarcarlo en 1571 afirman que la oda es un elogio al pensamiento humanista. Se trataría, por ende, de una lección o de un texto para la lectura al comienzo de curso. Ahora bien, si se parte de 1572, se está encuadrando la oda en el periodo de reclusión de Fray Luis (1572-1576) o en el momento justamente posterior. Así pues, solo cabe interpretar el poema como un incentivo a la escritura de la cual se ha visto privado o limitado el autor.

En todo caso, la oda anima a Juan de Grial a que logre el éxito con la labor literaria. Subir el «sacro monte» alude a alcanzar el Helicón o el Parnaso. También se hace referencia a la poesía cuando se cita a Febo, que se emplea como trasunto de la inspiración. Ahora bien, la verdadera riqueza autopoética de la oda se halla en el alegato a favor del «nuevo estilo». Resuena en estos versos la «querelle des anciens et des modernes», que se extendió hasta el siglo XVII (Carreter, 1993). A juicio de la oda, la poesía escrita en lengua vulgar podía competir —incluso superar— la de los clásicos<sup>6</sup>. El cierre del poema introduce la conciencia de escuela. Tras el cariz alentador y enfático de las palabras dirigidas a Juan del Grial, un Fray Luis condicionado por las circunstancias deposita su esperanza en otros, pues entrega el cetro de la poesía a sus continuadores.

---

<sup>6</sup> De acuerdo con la interpretación del sintagma *estudios nobles* —véase la edición de Cuevas (1998)—, también hay quien ha interpretado el texto como una defensa de la poesía neolatina.



A lo largo del Renacimiento la autorreflexión aumenta, pero todavía fluctúa entre el poema exclusivamente autorreflexivo y las composiciones con algunas secuencias introspectivas. Si se ha evidenciado el primer caso en la lírica de Fray Luis, la producción literaria de Francisco de Aldana, que también se adscribe a la escuela salmantina, ejemplifica el segundo. Algunas de sus secuencias metapoéticas desarrollan motivos metaliterarios frecuentes. Tal es el caso del soneto LV, en cuya primera estrofa Aldana expone el conflicto entre la exteriorización del pensamiento («lengua») y la voluntad de reprimirlo («silencio»): «Mil veces callo que romper deseo / el cielo a gritos, y otras tantas tiento / dar a mi lengua voz y movimiento / que en silencio mortal yacer la veo» (Aldana, 1997: 389). También se halla otro motivo recurrente hacia el final de la conocida «Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della». Aldana retoma el motivo de aludir a la pluma; sirve, en esta ocasión, como aviso del casi inminente cierre de la epístola: «Mas ya parece que mi pluma sale / del término de epístola, escribiendo / a ti, que eres de mí lo que más vale» (Aldana, 1997: 458).

Antes de seguir adelante con el rastreo autopoético, se hace necesario volver al primer Renacimiento. En esa etapa se abren algunas de las líneas más fecundas para la autorreflexión en la poesía española: la parodia, la sátira y el humor. Destaca la personalidad literaria de Diego Hurtado de Mendoza, que, en cierto modo, prefigura o vaticina el carácter de escritores como Lope, Góngora o Quevedo, que se distanciaron de la lírica petrarquista y de la doctrina neoplatónica (Prieto, 1984). En efecto, Hurtado de Mendoza desbordaría los límites del Renacimiento si se le juzgara desde la búsqueda de la armonía estrófica y desde la pretensión de interpretar las fábulas mitológicas al pie de la letra.

La autoconciencia lírica en Hurtado de Mendoza alcanza los dos puntos de referencia básicos (únicamente metapoético / secuencial). Entre estos dos enclaves hay diferentes grados de acercamiento manifestados de múltiples maneras. En cuanto a la inclusión de secuencias autopoéticas, cabe advertir el parecido con los versos recién mencionados de Aldana. En lugar de situar la secuencia vecina al cierre, Hurtado de Mendoza la coloca al inicio del poema. En ella también se introduce el motivo de la alusión a la pluma. Esta vez se hace para exhibir la intención de redactar un poema celebratorio y para ubicar el contexto de lectura. Léase la primera estrofa del «Himno en loor del cardenal don Diego de Espinosa»: «Mi pluma se levante, / que con suave canto / celebre el rojo manto / del hábito triunfante, / y ensalce esta jornada / en ocasión tan bien aventurada» (Hurtado de Mendoza, 1989: 225). Otro de los poemas de Hurtado de

Mendoza que contiene una secuencia autorreflexiva es la «Carta» (XCIX). Aparecen en ella dos motivos frecuentes que ya se han expuesto con anterioridad. La síntesis de estos dos motivos se encuentra en los dos primeros versos: «Amor me manda escribir, / temor me fuerza a callar» (1989: 209). Por un lado, resurge la obligación de escribir por amor, que sucedía en la lírica de cancionero y continúa con el Marqués de Santillana. Por otro, se hace uso del motivo del silencio autoimpuesto<sup>7</sup>, del secreto de amor: «Mejor es morir así, / no diciendo lo que siento, / si es de amor el mandamiento / y el temor viene de ti» (1989: 209).

Un grado de reflexión autopoética distinto al secuencial es el de la reelaboración paródica de tópicos y asuntos literarios. La parodia fija su punto de mira en un emblema textual. Linda Hutcheon, siguiendo la teoría de Ben-Porat, lo denomina «realidad modelada» (Hutcheon, 2000), pues el hipertexto replantea el esquema artístico del hipotexto<sup>8</sup>. Hurtado de Mendoza escribió fábulas amorosas y mitológicas desde una doble perspectiva, bien desde la incorporación del sentido recto o bien desde la revisión irónica de los acontecimientos. La «Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta» se formula desde un enfoque personal, pero respeta los patrones del texto ovidiano en las *Metamorfosis*. En cambio, la «Fábula del cangrejo» constituye una parodia de este tipo de composiciones. El atributo paródico más reseñable es la degradación del tema, que sustituye cualquier hecho solemne por un accidente aparatoso: Glauca estaba dándose un baño en periodo estival (julio) cuando un cangrejo se le introdujo en el «[...] lugar más escondido / que a la mujer le dio naturaleza» (1989: 232). Ella, con ayuda de su madre, lo intentó extraer, pero cualquier esfuerzo fue en vano. Necesitó, en consecuencia, el favor de un «mancebo», quien, con la ayuda de una «tienta»<sup>9</sup>, logró quitarlo. Parecería que la historia ha alcanzado su fin; sin embargo, Glauca, viéndose curada de su mal, pero no de la atracción por el mancebo, fingió que no se había resuelto su problema. Así, le solicitó a su madre que volviera a llamar al joven para que le quitara los otros «mil cangrejuelos» que parió dentro. La madre, que comprendió la artimaña, concedió la mano de su hija al mozo: «y con su esposa el nuevo desposado / para sacar cangrejos se ha quedado» (1989: 235).

---

<sup>7</sup> Este se reitera con tanta frecuencia en la época áurea que cabe la posibilidad de concebir la existencia de una «poética del silencio» (Egido, 1986). También la poesía española contemporánea retoma el tema del silencio, incluso llega a reducir al mínimo la estructura del poema. Este fenómeno acontece, sobre todo, debido a la preocupación por los límites del lenguaje.

<sup>8</sup> Para una visión más detallada de la parodia, véase el apartado 2.2.2.

<sup>9</sup> Interpretese como ‘hierro con que el cirujano va tentando la herida’ según se lee en el diccionario de Covarrubias.

En cuanto a la parodia de tópicos, valdría citar el poema que comienza con los versos «Ser vieja y arrebolarse, / no puede tragarse», que, aunque hay quienes han señalado a Hurtado de Mendoza como autor, se ha clasificado como un texto de problemática atribución. El término *arrebolarse*, además de para indicar que las nubes se ponían rojas por los rayos del sol, significaba ‘ponerse color y afeites la mujer’ (*Diccionario de Autoridades*, 1726). Por tanto, todo el poema atañe a la decrepitud de la vejez en las mujeres. La reflexión textual radica en la inversión de la manera de formularse tópicos como el *collige, virgo, rosas* o, más en general, el *carpe diem* o el *tempus fugit*; esto es, se desvalorizan los elementos que componen la *descriptio puellae* que sirve a tales tópicos ya citados. Por ejemplo, los colores garcilasianos para la descripción del rostro (rosa y azucena) se convierten en los efectos de un maquillaje que se aplica a un *volto* (el «vulto» aurisecular) «endemoniado» y con arrugas. Asimismo, se tratan de una manera irónica similar otros rasgos como las cejas, el cabello o la dentadura.

El nombre de Hurtado de Mendoza también ha resonado en los círculos filológicos gracias al poema que se inicia con el verso «Pedís, Reina, un soneto; ya le hago». Este desarrolla otro de los lugares comunes autopoéticos de los siglos XVI y XVII: la exhibición espontánea de la construcción del soneto. Sin embargo, un sector de la crítica ha rechazado la autoría de Hurtado de Mendoza y se lo ha atribuido a un posterior Diego de Mendoza<sup>10</sup>. Como afirma Antonio Prieto (1987), lo cierto es que el texto no anda muy lejos del tono realista e irónico de poetas como Hurtado de Mendoza o Baltasar del Alcázar. El soneto supone el rechazo de la afición renacentista hacia tal estrofa por sus condicionantes métricos:

Pedís, Reina, un soneto; ya le hago;  
ya el primer verso y el segundo es hecho;  
si el tercero me sale de provecho,  
con otro verso el cuarteto os pago.

Ya llego al quinto; ¡España! ¡Santiago!  
Fuera, que entro en el sexto. ¡Sus, buen pecho!  
Si del sétimo salgo, gran derecho  
tengo a salir con vida deste trago.

Ya tenemos a un cabo los cuartetos;  
¿Que me decís, Señora? ¿No ando bravo?  
Mas sabe Dios si temo los tercetos.

---

<sup>10</sup> En una breve nota para la Real Academia de la Historia, Martos Pérez dice que podría asociarse este nombre al capitán Diego de Mendoza y Barros o a un Diego de Mendoza que ejerció de ayo del duque de Alba.

Y si con bien este soneto acabo,  
nunca en toda mi vida más sonetos;  
Ya deste, gloria a Dios, he visto el cabo.  
(1896: 104)

Con anterioridad a este soneto, se ha fechado otro de mismo tema escrito por Baltasar del Alcázar. De hecho, se considera al poeta sevillano el primero en redactar un soneto cuyo contenido exhibe su propia construcción. Tiempo después aparecerá el más conocido de todos, que es aquel que Lope de Vega incluyó en *La niña de plata*<sup>11</sup>. Ahora bien, el de Baltasar del Alcázar merece la pena no solo por lo ya expuesto, sino porque también parodia el cliché del secreto de amor. La autorreflexión actúa sobre estos dos planos que se entrelazan. El texto ejerce una insinuación maliciosa: los poetas no revelan el secreto de amor porque la brevedad del soneto los limita a solo comenzar a quejarse. Según Alcázar, el tópico del silencio autoimpuesto no se debe a la superación del sentimiento, sino que encuentra su explicación en los condicionantes literarios. Por tanto, en un solo soneto el impulso metaliterario ironiza sobre cuatro recurrencias epocales: la escritura del soneto, el secreto de amor, la asunción del silencio y el prototipo femenino petrarquista. En lo que concierne a este último aspecto, la poesía de Alcázar degrada la sublimación petrarquista de la mujer; se crea una «*antidonna*» que no dista de la Becchina, de Cecco Angiolieri, o de la posterior Juana, celebrada por el ficticio licenciado Tomé de Burguillos (Prieto, 1987). Este soneto se destina a una *antidonna* llamada Inés:

Yo acuerdo revelaros un secreto  
en un soneto, Inés, bella enemiga;  
mas, por buen orden que yo en esto siga,  
no podrá ser en el primer cuarteto.

Venidos al segundo, yo os prometo  
que no se ha de pasar sin que os lo diga;  
mas estoy hecho, Inés, una hormiga:  
que van fuera ocho versos del soneto.

Pues ved, Inés, qué ordena el duro hado:  
que teniendo el secreto ya en la boca  
y el modo de decillo preparado,

---

<sup>11</sup> El soneto no puede quedarse fuera de este recorrido histórico: «Un soneto me manda hacer Violante, / que en mi vida me he visto en tanto aprieto. / Catorce versos dicen que es soneto; / burla burlando van los tres delante. // Yo pensé que no hallara consonante, / y estoy a la mitad de otro cuarteto; / mas si me veo en el primer terceto, / no hay cosa en los cuartetos que me espante. // Por el primer terceto voy entrando, / y parece que entré con pie derecho, / pues fin con este verso le voy dando. // Ya estoy en el segundo, y aun sospecho / que voy los trece versos acabando; / contad si son catorce, y está hecho» (1981: 193-194).

conté los versos todos y he hallado  
que, por la cuenta que a un soneto toca,  
ya este soneto, Inés, es acabado.  
(2001: 205)

El cuestionamiento del soneto es un tema que se repite en Alcázar. En este otro, citado a continuación, apoya el juicio metaliterario con procesos de autorreflexión intrínseca. Véase la dilogía de la palabra *pie*:

«Al soneto, vecinos, al malvado,  
al sacrílego, al loco, al sedicioso,  
revolvedor de caldos, mentiroso,  
afrentoso al señor que lo ha criado.

Atalde bien los pies, como es taimado  
no juegue dellos, pues será forzoso  
que el sosiego del mundo y el reposo  
vuelva en un triste y miserable estado.

Quemalde vivo, muera esta cizaña  
y sus cenizas Auro las derrame  
donde perezcan al rigo del cielo».

Esto dijo el honor de nuestra España  
viendo un soneto de discurso infame;  
pero valiole poco su buen celo.  
(2001: 203-204)

Además de sobre la selección del tipo de estrofa, Alcázar ironizó sobre el obstáculo que supone la rima; en concreto, la rima consonante. De esta manera, el poeta juega con las parejas de contrarios; esto es, al inicio de un cuarteto introduce un halago, pero la necesidad de establecer una rima igual lo conduce inevitablemente a una desmitificación. El proceso de burla se hace notorio y evidencia, entre otros aspectos, que hay que reconocer una de las tesis sostenidas en el apartado 1.3. de estas páginas: la metapoesía se instituye en el lugar más efectivo, aunque no convencionalizado, para la expresión de ideas literarias. Léanse las dos primeras estrofas del poema de Alcázar (2001: 408):

Quisiera la pena mía,  
contártela, Juana, en verso;  
pero temo el fin diverso  
de como yo lo querría.

Porque si en versos refiero  
mis cosas más importantes,

me fuerzan las consonantes  
a decir lo que no quiero.

Tras el aviso introductorio, se da pie al juego de contrarios:

Y si la alabo de aguda,  
presta y viva como fuego,  
al aguda dice luego  
su consonante, picuda.

Y así, la llamo en sustancia  
picuda, quizá sin serlo,  
a lo menos sin quererlo,  
por la sola consonancia.

La metaliteratura alcazariana no se reduce a las pautas formales; va más allá de la reflexión sobre la estructura del poema. Alcázar, al igual que posteriormente Quevedo, destaca por su capacidad de reescribir los tópicos literarios de manera paródica. Esto, además, adquiere el valor de una autopoética en conflicto que se encuadra en el seno de la creación literaria sevillana renacentista. Hay que situarse en la oposición Alcázar-Herrera, que se resume en el enfrentamiento entre una poética realista o desmitificadora y una poética idealista. Fernando de Herrera mostró su faceta más autorreflexiva en las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, donde, por ejemplo, admiraba el soneto como la más bella composición y consideraba digno el uso de vocablos antiguos, que, por cierto, Alcázar también parodia en el poema sobre las rimas consonantes. Todavía más, si en Herrera la *donna* se asocia al lauro y corona la frente del poeta, en Alcázar se hallan poemas en los que la amada es una «fregona» y corona al amante con unos cuernos (Prieto, 1987). No ha de extrañar, pues, la desmitificación paródica de tópicos literarios. Entre ellos, uno de los que Alcázar revisa más frecuentemente es el de la *descriptio puellae*, cuya desvalorización se ubica en el mismo contexto que la del «Ser vieja y arrebolarse», de Hurtado de Mendoza. En este caso, la amada tiene poco pelo y una frente que mata a quien la mira; asimismo, carece de cejas —probable referencia a la contracción de sífilis—. También posee unos ojos y una nariz extraños, además de unos dientes «peregrinos», entre otros defectos. El soneto se remata con un epifonema tan exhortativo como burlesco: «Si lo que vemos público es tan bello, / ¡contemplad, amadores, lo secreto!» (2001: 190).

Llega el momento de dar el salto al siglo XVII, cuyas polémicas literarias y disputas acerca de las poéticas dominantes favorecen el auge de la metaliteratura.

Tradicionalmente, se ha señalado a Miguel de Cervantes como el engarce entre ambos siglos. Conviene aludir aquí a sus autopoéticas endoliterarias, que, aunque resultan menos agresivas que las de Alcázar o las de Hurtado de Mendoza, también retoman motivos frecuentes y hacen gala de la ironía epocal. Cabe recordar, por otra parte, que fue autor de dos escritos metaliterarios que reflexionaron sobre el canon del momento. Cada texto, además, perteneció a uno de los dos siglos que se conectan ahora. Por un lado, entre las páginas de *La Galatea* (1585), se halla el libro VI, denominado «Canto de Calíope», en donde escribe sobre aquellos autores que no han muerto todavía. Por otro lado, publicó en 1614 el *Viaje del Parnaso*, que distinguía a los buenos poetas del resto. Esta tradición de llevar a cabo un catálogo canónico de autores se mantuvo; baste citar el *Laurel de Apolo* (1630), de Lope de Vega.

Uno de los recursos metapoéticos más habituales en Cervantes consiste en la escritura de un soneto-prólogo o preliminar a otra obra. Estos, cuando se componen en tono serio, devienen en un muestrario de algunos motivos recurrentes y de patrones importantes de autorreflexión en la época áurea. Emergen, por ende, temas como la inmortalidad o el prestigio de la pluma —metonimia del escritor o simple alusión al instrumento—, así como también se alaba el contenido de la obra que se prologa. Véase el encomio dedicado a *La Austriada* y a su autor (Juan Rufo):

¡Oh venturosa, levantada pluma  
que en la empresa más alta te ocupaste  
que el mundo pudo dar y al fin mostraste  
al recibo y al gasto igual la suma!

Calle de hoy más el escritor de Numa,  
que nadie llegará donde llegaste,  
pues en tan raros versos celebraste  
tan raro capitán, virtud tan suma.

¡Dichoso el celebrado y quien celebra  
y no menos dichoso todo el suelo,  
que tanto bien goza en esta historia,

en quien invidia o tiempo no harán quiebra;  
antes hará con justo celo el cielo  
eterna más que el tiempo su memoria!  
(2016: 181)

De igual manera, Cervantes compone otros tantos sonetos-prólogo. Algunos de ellos son los que escribe para el *Romancero*, de Pedro Padilla, o para *Los amantes de Teruel*, de Juan Yagüe de Salas. En este se retoma el *aere perennius* horaciano: «grabadas

por la Fama en mármol pario / y en láminas de bronce, harán que gocés / siglo de eternidad, Yagüe de Salas» (2016: 337). También dedica un poema a Lope de Vega que se enmarca en una sección de *La hermosura de Angélica*. Esta vez se introduce el tema de la inspiración: «Yace en la parte que es mejor de España / una apacible y siempre verde Vega / a quien Apolo su favor no niega, / pues con las aguas de Helicón la baña» (2016: 225).

La creación de sonetos-prólogo tampoco escapa a los tan habituales humorismos e ironías cervantinos. De este modo, se escribe a sí mismo un texto que precede a su *Viaje del Parnaso*. En él se cuestiona la necesidad de pedir adulación a otros escritores. También se hace referencia al motivo de la «pluma mal cortada», que se corresponderá con un objeto de burla constante en el siglo XVII. Esta capacidad autorreflexiva de Cervantes ha realzado su valor en la crítica de literatura contemporánea, cuyos estudios han abordado desde las técnicas metaficcionales hasta los moldes metaliterarios. Véase este discurso dedicado a su pluma, que constituye una verdadera muestra de ingenio o, como Cervantes reclama en el mismo soneto, de la «sal» de la que se hablaba en la tradición grecolatina:

Pues veis que no me han dado algún soneto  
que ilustre deste libro la portada,  
venid vos, pluma mía mal cortada,  
y hacedle, aunque carezca de discreto.

Haréis que escuse el temerario aprieto  
de andar de una en otra encrucijada,  
mendigando alabanzas, escusada  
fatiga e impertinente, yo os prometo.

Todo soneto y rima allá se avenga,  
y adorne los umbrales de los buenos,  
aunque la adulación es de ruin casta.

Y dadme vos que este *Viaje* tenga  
de sal un panecillo por lo menos,  
que yo os le marco por vendible y basta.  
(2016: 12)

Las autopoéticas endoliterarias alcanzan su esplendor ya en el siglo XVII, que, cuantitativamente, iguala la profusión autopoética de la lírica española contemporánea. Los responsables de la consolidación de la poesía autorreflexiva son los tres grandes poetas de la época áurea: Lope de Vega, Quevedo y Góngora. Además, entran en discusiones teóricas que atañen a poéticas en conflicto. A un lado, se defiende el



conceptismo, que alberga una complejidad mayor de la que, en ciertas ocasiones, ha reconocido la crítica<sup>12</sup>. De acuerdo con *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián (1969), habría una relación directamente proporcional entre complejidad y placer; no obstante, la dificultad no reside en el retorcimiento del lenguaje, sino que afecta, principalmente, a la creación de un poema dinámico que se descifre a través del ingenio. A otro lado, se enfrenta el culteranismo de Góngora, cuya genialidad sobrepasa con creces la práctica de sus imitadores.

Si hubiera que señalar un hito autopoético de época, habría que pensar indudablemente en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), de Lope de Vega. Este libro, por sus índices paródicos y su voluntad autorreflexiva, podría considerarse como la autorreflexión más importante de la lírica española hasta el momento. Su dedicación completamente metaliteraria extiende su vitalidad a los periodos venideros, en los que cuesta hallar una capacidad de introspección tan bien estructurada, espontánea y dialéctica. Las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* parodian los cancioneros tradicionales. Sin embargo, no se haría justicia con el texto si se circunscribiera solo a este tipo de parodia, pues va mucho más allá. La misma portada ya constituye la inversión de una «realidad modelada». Se diseña un artificio mediante el cual la autoría del libro se asigna a un pseudónimo o a un personaje ficticio —Tomé de Burguillos— y la persona que actúa como compilador de las rimas se atribuye a Lope de Vega, aunque se sabe que es el verdadero autor de su escritura. Esta vinculación autor-compilador parodia las relaciones intelectuales y las ediciones poéticas de la época, como la ya mencionada Garcilaso-Herrera o la de Góngora-José de Pellicer (Cuiñas Gómez, 2008).

De manera general, el libro pertenece al «ciclo de senectute (1627-1635)» lopesco (Rozas, 1990), determinado por la decrepitud, la preocupación por la muerte, los vaivenes económicos y las desgracias personales en relación con su entorno cercano. Asimismo, la crítica ha prolongado el juicio de que no llegó a acercarse como quería a Felipe IV ni al Conde-duque de Olivares. Se explica, en consecuencia, que todo esto podría motivar el carácter irónico y humorístico de las *Rimas*. No obstante, no han de

---

<sup>12</sup> Ignacio Arellano ha solventado esta cuestión al tratar las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*: «[q]uien tome en serio y literalmente las protestas de claridad y sencillez reiteradas por el mismo Burguillos, o en otra vía, las acusaciones de simpleza que le dirige Góngora a Lope [...] puede equivocarse —se equivocará de seguro— respecto a la verdadera condición de estas composiciones. [...] Entender esta llaneza y sencillez en su sentido más vulgar revela una cierta credulidad o manifiesta la fuerza indestructible de los tópicos» (2012: 10-11).

obviarse dos cuestiones: por un lado, Lope mostró una tendencia a los guiños irónicos y a las estructuras humorísticas a lo largo de toda su trayectoria; por otro, hay motivos más que suficientes para interpretar con mayor «prevención» las quejas de Lope en cuanto a sus relaciones con las esferas de poder. De hecho, la inclusión del Fénix en algunas publicaciones importantes del siglo XVII evidencia que no habría de existir un gran desprecio por parte del monarca, del valido ni del cronista (Florit Durán, 2019).

Las *Rimas* se inician con el soneto «Desconfianza de sus versos», que propugna la claridad lingüística frente a la oscuridad culterana. A esta se alude despectivamente con la palabra *receta*, que ya circulaba por la época en los textos de Quevedo. Lope lo presenta de la siguiente manera: «no culta como cifras de receta, / que en lengua pura, fácil, limpia y neta / yo invento, Amor escribe, el tiempo lima» (2019: 121). Quevedo, en cambio, se recreó más en la parodia del culteranismo. El temperamento litigante del soneto de este último se manifiesta desde el título: «Receta para hacer *Soledades* en un día». La ironía continúa con otros muchos recursos, como la acumulación de vocablos cultos y la incorporación del estrambote, que ridiculiza a los seguidores de Góngora:

Quien quisiere ser culto en un día,  
la jeri (aprenderá) gonza siguiente:  
*fulgores, arrogar, joven, presiente,*  
*candor, construye, métrica armonía;*

*poco, mucho, si, no, purpuracia,*  
*neutralidad, conculca, erige, mente,*  
*pulsa, ostenta, libar, adolescente,*  
*señas traslada, pira, frustra, arpía;*

[...]

Que ya toda Castilla,  
con sola esta cartilla,  
se abrasa de poetas babilones,  
escribiendo sonetos confusiones;  
y en la Mancha, pastores y gañanes,  
atestadas de ajos las barrigas,  
hacen ya *cultedades* como migas.  
(1984: 520-521)

Las acusaciones a la obra de Góngora se repiten también a lo largo de las *Rimas*. El soneto 28 («Cortando la pluma hablan los dos») es otra clara muestra de poéticas en conflicto, además de una reelaboración del motivo de la alusión a la pluma. Esta vez se lleva a cabo un diálogo disparatado entre autor e instrumento de escritura; en tal conversación la pluma amenaza con escribir al gongorino modo —adviértase la

intertextualidad explícita— y el poeta contrarresta con otra advertencia: no cortar la pluma (‘no escribir con ella’). La edición del soneto 28 ha generado polémica. Se cita aquí a través de Arellano (2012: 60) debido a que es una de las primeras veces que se señalan con acierto los interlocutores, facilitando, así, su correcta lectura:

BURGUILLOS. —Pluma, las Musas, de mi genio autoras,  
versos me piden hoy. ¡Alto a escribillos!  
PLUMA. —Yo solo escribiré, señor Burguillos,  
*estas que me dictó rimas sonoras.*

BURGUILLOS. —¿A Góngora me acota a tales horas?  
¡Arrojaré tijeras y cuchillos!  
PLUMA. —Pues en queriendo hacer versos sencillos  
arrímese dos Musas cantimploras.

BURGUILLOS. —Dejemos la campaña, el monte, el valle,  
y alabemos señores. PLUMA.—No le entiendo,  
¿morir quiere de hambre? BURGUILLOS.—Escriba y calle.

PLUMA. —A mi ganso me vuelvo en prosiguiendo,  
que es desdicha, después de no premialle,  
nacer volando y acabar mintiendo.

Como se observa, el choque de poéticas provocaba la incorporación del nombre del rival en los propios poemas. Se caricaturizaba al contrario reduciéndolo a unos cuantos rasgos, de modo que se construía una ficción autopoética con unas claras correspondencias pragmáticas. En este caso, el verso 4 copia las palabras del principio de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ante la negativa del autor, la pluma arremete contra la claridad del conceptismo lopesco. Las «dos Musas cantimploras» asocian la llaneza del estilo al *agua* (Arellano, 2012), imagen a la que Góngora acudía para burlarse de los versos de Lope. Las referencias constantes a los nombres propios no son más que la confirmación de que ya se había asentado con rotundidad la conciencia de autoría. De hecho, en el *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642), «Lorenço» (pseudónimo) Gracián abordó esta cuestión en el capítulo XXIV: «De los conceptos que se sacan del nombre». Entre otros ejemplos, Gracián (2009) anotaba el de Tasso, que comparaba a Cosme de Florencia con el significado de la palabra (‘mundo’). Véase otro caso de este juego conceptista en el soneto denominado «A Lope de Vega y sus secuaces», de Góngora, quien, como no podría ser de otra manera, también esgrimió sus argumentos en autopoéticas endoliterarias litigantes:

Patos de la aguachirle castellana,  
que de su rudo origen fácil riega  
y tal vez dulce inunda nuestra Vega,  
con razón Vega, por lo siempre llana:

pisad graznando la corriente cana  
del antiguo idioma y, turba lega,  
las ondas acusad, cuantas os niega  
ático estilo, erudición romana.

Los cisnes venerad cultos, no aquellos  
que escuchan su canoro fin los ríos;  
aquellos sí, que de su docta espuma

vistió Aganipe. ¿Huís? ¿No queréis vellos,  
palustres aves? Vuestra vulgar pluma  
no borre, no, más charcos. Zabullíos.  
(2019: 1485)

El soneto gongorino discierne entre patos y cisnes, como ya distinguieron autores clásicos como Virgilio o Propertio, para resaltar la mala sonoridad y la simpleza de los poetas conceptistas. Asimismo, Góngora acusa a Lope de carecer de un conocimiento sólido de los clásicos («ático estilo, erudición romana»). Una prueba del dinamismo de la autorreflexión áurea se halla en que Lope de Vega responde a los versos gongorinos. Se ha acordado que el soneto del poeta cordobés se debe fechar con anterioridad a 1622. A pesar de la distancia temporal, Lope ejerció la réplica en las *Rimas*, aunque también lo había hecho ya en alguna publicación previa. Por medio de Tomé de Burguillos como instauración de la parodia autor-compiler, Lope de Vega se permite insertar una autorreferencia conceptista —en cuanto a las relaciones nominales— e intertextual; esto es, los versos 7 y 8 de su soneto responden a los 3 y 4 de Góngora, al mismo tiempo que condenan su obra en conjunto: «tan claro escribo como vos oscuro; / la vega es llana y intrincado el soto» (Vega, 2019: 515). Todavía más, todo el poema conduce a la detonación del último terceto, en el que se defiende el propio proyecto poniendo el foco de atención —de nuevo— en la pluma: «en la sentencia sólida reparo, / porque dejen la pluma y el castigo / oscuro el borrador y el verso claro».

No ceja el interés metaliterario del conflicto literario entre estos tres autores. En ocasiones, la autopoética en conflicto reflejaba este triángulo autorreflexivo. Así, Góngora, en el poema que comienza por «Anacreonte español [...]», enjuicia simultáneamente a Quevedo y a Lope. Al primero le dedica todo el texto, que se sustenta en el motivo del desconocimiento de lo clásico. En torno a la composición de este soneto, Quevedo se había acercado a la traducción de Anacreonte. Véase el soneto gongorino:

Anacreonte español, no hay quien os tope  
que no diga con mucha cortesía  
que ya que vuestros pies son de elegía,  
que vuestras suavidades son de arropo.

¿No imitaréis al terenciano Lope,  
que al de Belerofonte cada día  
sobre zuecos de cómica poesía  
se calza espuelas y le da un galope?

Con cuidado especial vuestros antojos  
dicen que quieren traducir al griego,  
no habiéndolo mirado vuestros ojos.

Prestádselos un rato a mi ojo ciego  
por que a luz saque ciertos versos flojos,  
y entenderéis cualquier gregüesco luego.  
(2019: 954)

La denominación de «Anacreonte español» para Quevedo se carga de matices, pues no solo se burla el poeta cordobés del desconocimiento del griego, sino que también arremete contra su estilo de vida. Es bien sabido que las anacreónticas consistían en la alabanza de los placeres sexuales y del vino. Asimismo, el primer cuarteto incluye un ingenioso proceso de autorreflexión intrínseca. La alusión a los pies de «elegía» ataca la sonoridad de los versos quevedianos, del mismo modo que se mofa de su cojera. El metro convencional de la elegía era el dístico elegíaco, que consistía en la escritura de un hexámetro seguido de un pentámetro. Este juego con la duración de los versos se proyecta sobre la longitud de las piernas de Quevedo. Por otra parte, la comparación con Lope entraña una crítica a ambos. Como advierte Matas Caballero en su edición, a veces se ha hablado de un elogio a Lope en menosprecio de Quevedo; no obstante, el sintagma «cómica poesía» rebaja el valor de la obra de Lope, como también la infravalora citar a Belerofonte —héroe— y a Lope calzando zuecos y no coturnos.

Quevedo tampoco se quedó atrás en los conflictos autopoéticos. De hecho, compuso uno de los sonetos más interesantes desde la perspectiva de la autorreflexión y de la autoconciencia literaria. El soneto que se inicia con las palabras «Este cíclope, no siciliano» compendia un gran repertorio de recursos metaliterarios. Todos ellos, en principio, funcionan al servicio de la parodia, a saber: la incorporación de elementos poéticos del rival (el Cíclope, por ejemplo), la distancia entre tono y tema (cultismos y «culo»), el plagio irónico de estructuras propias de Góngora (del tipo *no A, B sí* —«no siciliano, / del microcosmo sí»—) o la conversión de personajes literarios en

insinuaciones de sodomía<sup>13</sup>. El poema, además, se erige en una síntesis de las poéticas conceptista y culterana, pues, si bien el texto adquiere un estatuto relacional, se plagia de un vocabulario culto que imita la poesía gongorina:

Este cíclope, no siciliano,  
del microcosmo sí, orbe postrero,  
esta antípoda faz, cuyo hemisfero  
zona divide en término italiano,

este círculo vivo en todo plano,  
este que, siendo solamente cero,  
le multiplica y parte por entero  
todo buen abaquista veneciano;

el minoculo sí, mas ciego vulto,  
el resquicio barbado de melenas,  
esta cima del vicio y del insulto,

este, en quien hoy los pedos son sirenas,  
este es el culo, en Góngora y en culto,  
que un bujarrón le conociera apenas.  
(2003: 594-595)

Las autopoéticas en conflicto, por tanto, conforman uno de los grandes focos introspectivos de la época áurea. Del mismo modo, otro de los grandes focos es el de la parodia, que, aunque en ocasiones la lleva a cabo de forma indirecta, también se caracteriza por la autorreflexión. Piénsese en el «Pinta el aquí fue Troya de la hermosura», de Quevedo, que es otro ejemplo más de la parodia de la *descriptio puellae* como mecanismo para la ejecución de un *carpe diem* o un *collige, virgo, rosas*. Si retornamos a las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, hallaremos un sinfín de demostraciones. En ellas se parodian los cancioneros, el neoplatonismo y muchos más tópicos amorosos del momento. A tal efecto, el segundo soneto, en el que se presenta a la amada, enumera parejas canónicas literarias para, en los tercetos, degradar este tipo de relaciones entre poeta y objeto de inspiración. La parodia no se limita a una simple broma, pues repercute explícitamente sobre el amor como artificio literario. La solemnidad de las asociaciones contrasta con la expresión de amor de un «poeta montañés, con ruda pluma» que celebra la belleza de una lavandera del Manzanares —por si fuera poca la ironía, la mujer se llama Juana—:

---

<sup>13</sup> El comentario detallado del poema puede verse en Arellano (2003).

Celebró de Amarilis la hermosura  
Virgilio en su bucólica divina,  
Propercio de su Cintia, y de Corina  
Ovidio en oro, en rosa, en nieve pura;

Catulo de su Lesbia la escultura  
a la inmortalidad pórvido inclina;  
Petrarca por el mundo peregrina  
constituyó de Laura la figura;

yo, pues amor me manda que presuma  
de la humilde prisión de tus cabellos,  
poeta montañés, con ruda pluma,

Juana, celebraré tus ojos bellos,  
que vale más de tu jabón la espuma  
que todas ellas y que todos ellos.  
(2019: 180)

El proceso autorreflexivo de Lope de Vega en las *Rimas* goza de una actualidad sorprendente. Son constantes las reflexiones metaliterarias y, sobre todo, los procesos de autoconciencia vistos desde la óptica de la ironía. En el soneto 9 parodia el motivo petrarquista de anunciar la fecha del enamoramiento. Los dos primeros cuartetos se adscriben a la línea petrarquista del «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno» (1989: 288), pero eso no posee relevancia en el poema. Lo que verdaderamente reclama la atención son los tercetos, en los que, casi humorísticamente, se admira una poética atemporal<sup>14</sup>. En el Renacimiento había un equilibrio entre cuartetos y tercetos; sin embargo, en el siglo XVII el soneto debía ir de menos a más. No se alababa el verso octavo, sino que se elogiaba la potencia del cierre, que, sobre todo, se escribía «en forma de desarrollo climáctico que culmina en el final, privilegiando los remates en epifonemas» (Arellano, 2012: 41).

A pesar de que estas páginas llevan a cabo un sucinto rastreo arqueológico, se impone detenerse en la vigencia de las autopoéticas endoliterarias lopescas. Esto evidencia que, cuantitativamente, se hace difícil sostener que la poesía española contemporánea desbanca al resto de épocas. Muchos son los recursos de los que se vale el Fénix. Solo haré referencia a dos más, que aumentan la complejidad de los expuestos hasta aquí. En primer lugar, no se vuelve ajena a Lope la parodia de la escritura neoplatónica. Es un modo peculiar de detenerse en cuestiones filosóficas, aunque se

---

<sup>14</sup> El final del soneto dice así: «No salió mal este versillo octavo; / ninguna de las musas se alborote / si antes del fin el sonetazo alabo. // Ya saco la sentencia del cogote, / pero si, como pienso, no le acabo, / echarele después un estrambote» (Vega, 2019: 199).

subyuguen al componente amoroso. La parodia de los versos neoplatónicos la motiva la condición humilde de la amada, así como también las ciegas pretensiones literarias del autor. Así, el soneto 19 plantea en sentido riguroso la teoría del enamoramiento a través de la mirada, pero el último terceto la contrarresta por considerarse inútil en tal contexto: «Mira, Juana, qué amor, mira qué engaños, / pues hablo en natural filosofía / a quien me escucha jabonando paños» (2019: 218).

Ahora bien, hay otro grado de complejidad autorreflexiva en las *Rimas*, que se resume en un juego de voces, en un diálogo entre el ficticio apócrifo (Tomé de Burguillos) y Lope de Vega como verdadero autor, aunque simuladamente actúe de compilador. De este modo, hay poemas de Tomé de Burguillos que aluden a los de Lope de Vega. Tal es el caso del soneto 7: «Bien puedo yo pintar una hermosura / y de otras cinco retratar a Elena, / pues a Filis también, siendo morena, / ángel, Lope llamó, de nieve pura» (2019: 193). El texto se ubica en el desengaño barroco, solo que se plasma de manera irónica sobre la alabanza exagerada de los poetas hacia sus damas. Esta advertencia justifica que el licenciado excuse su literaturización de la belleza. Para que el lector no se sienta engañado si ve «partes feas» en Juana, Tomé de Burguillos mata dos pájaros de un tiro; hace, al mismo tiempo, el aviso y la alabanza: «[...] a nadie engañe, / basta que para mí tan linda seas» (2019: 193).

En lo que concierne a la comunicación Tomé de Burguillos-Lope de Vega, conviene destacar las dos disculpas que el licenciado dirige al compilador. La autorreferencia se resalta mediante el motivo barroco de hablar *en burlas o en veras*. De este modo, Tomé de Burguillos reconoce hablar «de veras», aunque desde la recepción lectora sepamos que las *Rimas* se construyen *en burlas*. En el primero de los dos textos se lee lo siguiente:

Lope, yo quiero hablar con vos de veras  
y escribiros en verso numeroso,  
que me dicen que estáis de mí quejoso  
porque doy en seguir musas rateras.

Agora invocaré las verdaderas,  
aunque os sea (que sois escrupuloso),  
con tanta metafísica enfadoso,  
y tantas categóricas quimeras.

Comienzo, pues: ¡Oh tú, que en la risueña  
Aurora imprimes la celeste llama  
que la soberbia de Faetón despeña!...



Mas perdonadme, Lope, que me llama  
desgreñada una musa de estameña  
celosa del tabí de vuestra fama.  
(2019: 492)

En el segundo, en cambio, Tomé de Burguillos ya no finge hablar en serio, sino que expone sus disculpas defendiendo la espontaneidad de su estilo. A este respecto, se enorgullece de que su musa lleve «alpargates» y no coturnos, cuyo uso, desde época antigua, se reservaba para la representación del estilo grave. Asimismo, el terceto final tiene algo de relación con el proyecto teatral de Lope (el *Arte nuevo de hacer comedias*), en la que el gusto está por encima de la preceptiva. Véase el soneto:

Señor Lope, este mundo es todo temas,  
cuantos en él son fratres son orates,  
mis musas andarán con alpargates,  
que los coturnos son para supremas.

Gasten espliegos, gasten alhucemas,  
perfúmenlas con ámbar los magnates;  
mi humor escriba siempre disparates  
y buen provecho os hagan los poemas.

Merlín Cocayo vio que no podía  
de los latinos ser el siempre augusto  
y escribió macarrónica poesía.

Lo mismo intento: no toméis disgusto,  
que Juana no estudió Filosofía  
y no hay mecenas como el propio gusto.  
(2019: 493)

Este repaso por los poetas más ilustres del siglo XVII arroja luz sobre el nacimiento y consolidación de las autopoéticas endoliterarias en la lírica escrita en español. Podría profundizarse más en este siglo y, de igual manera, se hallaría un conjunto amplio de escritos introspectivos. Hay otros autores que también participaron en lo metaliterario, como los Argensola, Gabriel Bocángel o Jacinto Polo de Medina. Este último, seguidor de Quevedo, ha legado otro texto autorreflexivo fundamental debido a su configuración paródica: la *Fábula de Apolo y Dafne*, que, aunque tiene su base en las *Metamorfosis* ovidianas, versiona el mito muy apegado a la lírica garcilasiana. Polo de Medina no se limita a la parodia del acontecimiento mitológico, sino que concentra su atención en tópicos literarios (como la *descriptio puellae*) y en discursos fácilmente reconocibles. Es importante el lugar principal que se le concede al *discurso* en la *Fábula*

de *Apolo y Dafne*. De hecho, el poeta comienza subvirtiendo la *descriptio lungae*, cuyo recorrido se iniciaba en la cabeza y no solía descender hasta el final. Polo de Medina, en cambio, polemiza con esta pauta retórica: «el pintar de la ninfa las facciones, / y pienso comenzar por los talones, / aunque parezca mal al que leyere; / que yo puedo empezar por do quisiere» (Polo de Medina, 1948: 212). Valga otro ejemplo de inversión paródica contextualizada en el discurso para comprender cómo evoluciona el resto de la obra, pues recursos como el siguiente se repiten. Para referirse a la blancura de los pies, el poeta condena las metáforas desgatadas heredadas del Renacimiento: «Era, en efeto, blanco y era breve..., / ¡oh, qué linda ocasión de decir *nieve* / si yo fuera poeta principiante!» (1948: 212).

#### 1.1.4. Siglos XVIII y XIX

Hacia el final del siglo XVII y ya entrado el XVIII, se produjo un declive en la lírica española. Así, al menos, lo ha constatado el canon literario, que no ha hallado en estas fechas parangón a los poetas del Barroco. La indagación en los fundamentos de la lírica se llevó a cabo, sobre todo, en los ensayos, género que se desarrolló notoriamente, y en las artes poéticas, como la de Ignacio de Luzán en 1737, que asumió los preceptos clásicos grecolatinos (Aristóteles) y los neoclásicos franceses (Boileau). Esta costumbre se mantuvo durante un largo periodo, como demuestra la *Poética* (1843), escrita en verso, de Martínez de la Rosa. En la «Advertencia» inicial el autor justifica su obra a través de unas palabras de Leandro Fernández de Moratín, quien destacó que en España faltaba un «poema» de la calidad del francés *L'Art poétique*, de Boileau: «y esta falta, sumamente reparable en una literatura tan rica como la española, indica al mismo tiempo el motivo y el fin de esta obra» (2010: 3). La estructura del manuscrito, ordenado en seis cantos, refleja los intereses preceptivos globales: 1) «De las reglas generales de la composición», 2) «De la locución poética», 3) «De la versificación», 4) «De la índole propia de varias composiciones», 5) «De la tragedia y de la comedia» y 6) «De la epopeya. — Conclusión».

A pesar de la escasa atención que ha merecido el testimonio lírico dieciochesco si se contrasta con otros siglos, también se localizan en él juicios metapoéticos relevantes, que fluctúan desde la mera secuencia hasta la totalidad estructural. Una vez instalado con firmeza el dominio de lo metaliterario en la época áurea, resultaría muy extraño que las obras venideras olvidaran la autorreflexión poética. Ni los seguidores de Góngora o de

Quevedo ni la «nueva» lírica romperían esta tendencia. De hecho, los más cercanos estéticamente al siglo XVII componen unas autopoéticas endoliterarias que coinciden en el andamiaje retórico o en los ejes temáticos con los poetas anteriores. Piénsese en Diego de Torres Villarroel, cuyos sonetos versan con frecuencia sobre la propia lírica. De manera más general, introduce en sus versos procesos de autorreflexión intrínseca que manifiestan la estridencia rítmica, el retorcimiento métrico o la imitación interdiscursiva. Véanse «De repente con consonantes forzados dice que no hay cosa en la vida que le inquiete», «De repente con pies forzados describe algunas cosas de la Corte» o «Con los mismos consonantes que don Francisco de Quevedo desengaña a los soberbios de que su vanidad no puede hacerlos de mejor fortuna que a los mendigos».

Otros textos, sin embargo, se concentran exclusivamente en la lírica. El poema «Al ir a escribir confiesa su desconfianza» retoma el tópico áureo de la presentación del soneto en su proceso de construcción. No obstante, esta vez ni siquiera se describe la redacción, sino que se alude «en burlas» a una impotencia creativa que lo aleja del concepto dieciochesco<sup>15</sup> del buen «gusto»:

Sobre la mesa el codo y acostada,  
en la siniestra mano la cabeza,  
la pluma en ristre y a tenderse empieza  
sobre plana no escrita y ya borrada.

Así estaba el ingenio en la estacada,  
cuando asaltó de presto a mi rudeza,  
de Calderón la gracia y la agudeza  
y de Solís la musa celebrada.

Cogiome su memoria tan de susto,  
que ni con prosa ni con verso salgo;  
consulto el miedo a sus ideas justo.

Y viendo que con estos nada valgo,  
dejé la pluma, desmayose el gusto,  
y eché las Musas a espulgar un Galgo.  
(2006: 13)

---

<sup>15</sup> El cierre del poema se sostiene en una locución de la época: «váyase a espulgar un galgo», que se usaba ‘para despedir con desprecio a alguno que molesta’ (1817, *Diccionario Academia Usual*). Cabe la posibilidad, también, de que esta unidad fraseológica se entienda como un desplante hacia los poetas afrancesados, pues a los galgos «dióseles ese nombre, porque los primeros se criaron en Francia, llamada por otro nombre Galia» (1734, *Diccionario de Autoridades G-M*).

Asimismo, perduran en el siglo XVIII las estructuras autopoéticas secuenciales<sup>16</sup> que ponen de relieve la dedicación a la carrera de las armas y las letras. Esto se advierte claramente en «Definición del chichisbeo, escrita por obedecer a una dama», de Eugenio Gerardo Lobo. El propio título ya se refiere al acto de escribir y a la aportación de una definición para el *chichisbeo*, que consiste en el ‘obsequio continuado de un hombre a una mujer’ (1884, *Diccionario Academia Usual*). Tras presentar el propósito del texto en la penúltima estrofa, se incorpora otra secuencia metapoética y autobiográfica: «Si a tu ingenio fuere grato, / será mi mayor hazaña, / pues no ignoras cuánto empaña / al dulce primor del arte, / entre los ceños de Marte, / el polvo de la campaña» (2015: 67).

Otro de los seguidores de Góngora, José Antonio Porcel y Salablanca, acudió también a la expresión metaliteraria. El poema «Enviando unos dulces a una dama, que no gustaba de otros versos que los de Garcilaso, en ocasión de hallarse indispuesta» se plantea como un escrito desenfadado que se destina a una lectora cómplice. El tono humorístico proviene de dos motivos áureos, las referencias intertextuales a Garcilaso y el *pentimento* estilístico, que discurre desde el hablar «en culto» hasta la llaneza de estilo:

*Cerca del Dauro, en soledad, amena,*  
con tu memoria, oh Julia, divertía  
los males de mi triste fantasía,  
de cuyo bien la ausencia me enajena.

Cuando por nuevo susto, nueva pena...  
Ya no quiero más *culto*, Julia mía,  
digo en pluma corriente; que ayer día  
me dijeron que no quedabas buena;

que era el mal, resfriado, y yo en tal caso  
almendras te receto, confitadas;  
prendas son de mi afecto en nada escaso,

y con motivo de tu mal buscadas;  
cómetelas, y di, con Garcilaso:  
*¡oh dulces prendas, por mi mal halladas!*  
(2015: 97-98)

Ahora bien, frente a esta poesía en cierto modo dependiente del Barroco, el siglo XVIII lo protagonizaron dos tendencias: la «poesía ilustrada» (Arce, 1981) o «filosófica»

---

<sup>16</sup> Las estructuras secuenciales también poblaron la lírica de otros escritores menos apegados al Barroco o al Rococó, como se observa en «A la defensa de Orán», de Luzán, en donde se recurre al tópico de la invocación de la musa para comenzar el canto épico: «Dame segunda vez, Euterpe amiga, / bien templada la lira y nuevo aliento, / que alcance a referir nuevas hazañas: / ya de Orán y de Ceuta las campañas / ofrecen otra vez alto argumento / que a renovar aplausos nos obliga» (2015: 75).

(Aguilar Piñal, 1981) y la lírica rococó, erótica o anacreóntica (Carnero, Deacon y Gies, 1995). Esta última apartaba los temas elevados y se concretaba en el elogio del placer. Sus autores se embarcaron en la empresa autopoética para defender este tipo de literatura. Tal es el caso de Meléndez Valdés, que compuso poemas como «A mis lectores», en donde ampara la poesía amorosa o celebratoria en detrimento de la trágica o la bélica:

No con mi blanda lira  
serán en ayes tristes  
lloradas las fortunas  
de reyes infelices,

ni el grito del soldado  
feroz en crudas lides,  
o el trueno con que arroja  
la bala el bronce horrible.

[...]  
Muchacho soy y quiero  
decir más apacibles  
querellas y gozarme  
con danzas y convites.

[...]  
Pues Baco y el de Venus  
me dieron que felice  
celebre en dulces himnos  
sus glorias y festines.  
(1991: 75-76)

Lo mismo sucede en los textos de José Cadalso, que escribió otro poema destinado a los lectores para explicar su obra lírica: «Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la poesía, y la calidad de los asuntos que tratará en sus versos». Así, el comienzo incluye una invocación al «Caro lector, cualquiera que tú seas», al que se le advierte de que sus asuntos literarios son más modestos que los de los grandes referentes: «Mena, Boscán, Ercilla, Garcilaso,/ Castro, Espinel, León, Lope y Quevedo». El poema se convierte en una suerte de *beatus ille* lector proyectado sobre el menosprecio de Corte y la alabanza de los poetas: «En falsas cortes y en malicia fiera / de mi vida pasé la primavera / [...] / Ay, cómo conocí que en su lectura [Garcilaso, Ovidio, etc.] / derramaban los cielos más dulzura / que en el divino néctar y ambrosía!». Además, se incorpora el motivo del ascenso al Parnaso para reforzar la poética propia, en los versos «Todos de risa son, gustos y amores, / no tocaré materias superiores. / [...] / antes con más sencillo y bajo tono / celebro la cabaña y dejo el trono» (2015: 137-140). Seguidamente, Cadalso

expresa su desdén por las materias épicas, plagadas de violencia, y científicas, que considera nutridas de nociones insustanciales como el geocentrismo ptolemaico, el heliocentrismo copernicano o la marinería.

En el extremo opuesto al texto de Cadalso se halla la poesía filosófica<sup>17</sup> o ilustrada, cuyos temas principales son la filosofía, la moral, la política, las ciencias y la religión (Carnero, Deacon y Gies, 1995). Piénsese en composiciones como los *Discursos filosóficos sobre el hombre*, de Forner, o el interesante poema «A la imprenta», de Manuel José Quintana, donde se habla de Gutenberg, de Copérnico, de Galileo o de Newton, por ejemplo. Caber recordar también la poesía de tipo didáctico, que suele ser extensa y que, aunque dista de la concepción actual de la lírica, adoptaba el verso y se reconocía en dicho género. La incorporación literaria de estas ideas relativas al conocimiento, a la enseñanza y a la razón inicia el nuevo trasfondo cualitativo autopoético, de manera que el siglo XVIII constituye el germen de la reiterada introspección lírica de los poetas de finales del siglo XX.

Uno de los escritores más populares de esta poesía filosófica es Gaspar Melchor de Jovellanos. En cuanto a su literatura, destaca, sobre todo, la «Carta de Jovino a sus amigos». La voz de Jovino, nombre pastoril de Jovellanos, se dirige a tres poetas: Batilo, Delio y Liseno, que representan a Meléndez Valdés, Fray Diego González y Fray Juan Fernández de Rojas, respectivamente. La función del texto radica en exhortar a los tres a que presten atención a asuntos de mayor calado. La carta, en realidad, deviene en una simpática autopoética en conflicto, pues al fin y al cabo Jovellanos quiere primero disuadirlos y luego persuadirlos: «[...] ¿Siempre, siempre / dará el amor materia a nuestros cantos? / [...] / No, amigos, no; guiados por la suerte / a más nobles objetos, recorramos / en el afán poético materias / dignas de una memoria perdurable / [...] / dejadme [...] / la gloria de guiar por la ardua senda / que va a la eterna fama, vuestros pasos» (1961: 124). Y aquello que les granjearía el *non omnis moriar* horaciano, según Jovino, serían la moral y la filosofía para Delio, la épica para Batilo y la tragedia para Liseno.

Otra forma de transmitir una poética en el siglo XVIII consistía en la invención de fábulas didácticas en verso. En lo que concierne a lo autorreflexivo, sobresale Tomás de Iriarte con las setentaiséis *Fábulas literarias*, que mediante la consecución de acontecimientos encarnados por animales u objetos presenta diferentes principios artísticos. Véanse la reivindicación de la amalgama de *ingenium* y de *ars* en «El pedernal

---

<sup>17</sup> Esta denominación surge de poemas como «El poeta filósofo», de Cándido María Trigueros.

y el eslabón», cuya moraleja advierte de que «la Naturaleza y el arte han de ayudarse recíprocamente» (1976 : 73), o la censura de la pretensión de agradar al vulgo en «El oso, la mona y el cerdo» o en «El asno y su amo», en las que se leen, respectivamente, que «Nunca una obra se acredita tanto de mala como cuando la aplauden los necios» (1976: 8) o que «Quien escribe para el público, y no escribe bien, no debe fundar su disculpa en el mal gusto del vulgo» (1976: 86).

Ahora bien, el acontecimiento metaliterario de mayor repercusión en el Siglo de las Luces se atiene a las contrapoéticas. En 1737 apareció en el *Diario de los Literatos de España* la «Sátira contra los malos escritores de este siglo», de Jorge Pitillas, pseudónimo de Gerardo Hervás (Blecua Teijeiro, 1951). Parece que este tipo de composiciones sirvieron de *contrafactum* irónico. Una muestra de su popularidad es que la Real Academia Española convocó en 1781 un concurso de poesía que requería «Una sátira de 200 a 300 tercetos contra los vicios introducidos por los malos poetas en la poesía castellana». Diez años más tarde surgió otro concurso con una propuesta similar: «Las reglas del drama» (Carnero, Deacon y Gies, 1995). Los académicos, en el certamen de 1781, otorgaron el premio a Forner y el accésit a Leandro Fernández de Moratín. No obstante, el paso del tiempo se ha portado mejor con la *Lección poética*, de Fernández de Moratín<sup>18</sup>.

Esta obra consiste en una sátira que difunde una serie de consejos irónicos. Son muchos temas los que se abordan y muchos más los que se infieren, pues, recomendando seguir una caricatura de la pulsión barroca, se está negando esa lírica y se está asumiendo una escritura diferente. Fernández de Moratín comienza con un breve discurso a favor del aprendizaje técnico, ya que la dedicación poética implica unas habilidades aprendidas. Seguidamente, expone con sorna los logros que se alcanzan sin el estudio. Ahí es donde construye la hipertrofia del sustrato barroco, desde los «conceptillos» hasta el «consonante», pasando por la temática mundana —«un soneto al bostezo de Belisa»— y la imaginería hiperbólica. La nieve, las llamas y las cenizas, las redes, las cárceles de amor... todos estos elementos se parodian. Incluso se burla de tópicos renacentistas ampliados por los poetas barrocos. Al tratar la *descriptio puellae* o la *descriptio lungae*,

---

<sup>18</sup> El autor madrileño tiende a verter en su poesía juicios introspectivos. Conocido sobre todo por sus ideas teatrales, también destaca por una escritura autopoética, en concreto, y metaliteraria, en general. Algunos de los textos más relevantes son la sátira «Más vale callar», su aportación a la herencia epigramática («A un escritor desventurado, cuyo libro nadie quiso comprar», «A Pedancio. Autor de una obra en que le ayudaban varios amigos» o «A Pedancio»), el soneto fúnebre «A la muerte del excelente actor Isidoro Máiquez» o la sentida elegía «A las musas», donde se reconoce cansado y sin fuerzas para seguir escribiendo a causa de la edad y de las desgracias que lo han llevado al exilio.

es frecuente la intertextualidad directa: «Pues si el cabello a celebrar te pones / [...] // Dila que el alma, ajena de reposo, / *nada golfos de luz ardiente y pura, / en crespas tempestad del oro undoso*» (2015: 203) o «la boca celestial, que enciende amante / *relámpagos de risa carmesíes*» (2015: 204). Todavía más, la sátira asume irónicamente el desprecio a las poéticas de Luzán y Aristóteles, así como imita la retórica barroca y embiste contra la vida disoluta de los poetas del XVII: «Mira a Camilo, desgredado y feo, / ronca la voz, la ropa desceñida, / lleno de vino y de furor pimpleo» (2015: 207).

La *Lección poética* no se circunscribe únicamente al género lírico, sino que también pone su atención en la épica y en la «poesía» dramática. Sobre la primera arguye dos recomendaciones tan contradictorias como disparatadas. Sin atender a la diferencia aristotélica entre historia y literatura, recomienda iniciar la obra siendo lo más fiel posible a lo que haya sucedido. Después, si el discurso no gusta al crítico, sugiere ajustarse a otro de los defectos del género: excederse en los elementos ficcionales y en los pasajes mitológicos. En cuanto al teatro, se parodia la superioridad del gusto del público, así como se invita irónicamente a rechazar la regla de las tres unidades: las de tiempo y acción («Cinco siglos y más y una docena/ de acciones junta el numen ignorante / que a tanto delirar se desenfrena») y la de espacio: «Luego aparece amontonado y junto, / así lo quiere mágico embolismo, / Dublín y Atenas, Menfis y Sagunto» (2015: 230-231).

Llegados al siglo XIX español, habría que trazar una línea entre los poetas canónicos que se vincularon a una poética idealista o metafísica y los que, por el contrario, mantuvieron una actitud realista, desmitificadora e irónica. Al primer grupo pertenecen Gustavo Adolfo Bécquer<sup>19</sup> y Rosalía de Castro. Si el Marqués de Santillana fue el primero en cuestionarse en lengua vernácula «qué es poesía», al poeta sevillano<sup>20</sup> se le debe la introducción de esa misma pregunta en la propia lírica. Bécquer tematizó los enigmas románticos acerca de la inspiración y del origen de la poesía. Esto motivó la relación entre lírica y musicalidad («No digáis que agotado su tesoro, / de asuntos falta, enmudeció la lira» [Bécquer, 2013: 90]), que después se vincularía a la esencia del mundo. El verso

---

<sup>19</sup> Siempre es complejo trazar una división estricta entre estilos. Precisamente fue Bécquer quien escribió unos versos satíricos de gran vitalidad. No solo el texto deviene metapoético por su reflexión sobre las condiciones de escritura y de recepción, sino también por su distanciamiento de la retórica desgastada. Véase la ambivalencia de la palabra *oro* es los siguientes versos: «Tú sabes y yo sé que en esta vida,/ con genio es muy contado el que la *escribe*,/ y con oro, cualquiera *hace* poesía» (2013: 108).

<sup>20</sup> Bécquer ha sido uno de los poetas que más se han revisado por parte de los escritores contemporáneos. Con el fin de reservar su análisis para el estudio del corpus poemático, en estas páginas introductorias se aludirá a él brevemente.



aspira a ser algo más que un conjunto de palabras, pero el poeta es incapaz de alcanzar con el lenguaje la intensidad de la realidad:

Yo sé un himno gigante y extraño  
que anuncia en la noche del alma una aurora,  
y estas páginas son de este himno  
cadencias que el aire dilata en las sombras.  
Yo quisiera escribirle, del hombre  
domando el rebelde, mezquino idioma,  
con palabras que fuesen a un tiempo  
suspiros y risas, colores y notas.  
Pero en vano es luchar; que no hay cifra  
capaz de encerrarle, y apenas ¡oh, hermosa!  
si teniendo en mis manos las tuyas  
pudiera, al oído, cantártelo a solas.  
(2013: 85)

A partir de autores como Bécquer y Rosalía de Castro, se va fraguando el cambio cualitativo en la conciencia autopoética. En ellos ya aparece otro de los interrogantes esenciales en la poesía española del siglo XX: cómo puede el lenguaje captar la realidad. Asimismo, en la «Introducción sinfónica», Bécquer hace alusión a otro aspecto interesante: cómo trasladar el pensamiento al folio. Dice así: «¡que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que solo puede salvar la palabra y la palabra tímida y perezosa se niega a secundar sus esfuerzos!» (2013: 82). Por otra parte, llama la atención que Bécquer en ningún poema invoca o se refiere a las musas, como sí lo habían hecho los autores áureos y dieciochescos. Solo en la «Introducción sinfónica» comenta que «mi Musa concibe y pare en el misterioso santuario de la cabeza». Este dato se vuelve trascendente. Si en el siglo XVIII hispánico se inicia la introspección unida al pensamiento filosófico, científico y didáctico, en el siglo XIX se escribe una metapoética íntimamente relacionada al «yo-poeta» y a sus intereses individuales. De ahí procede la primacía de la incertidumbre romántica o, dicho en término becqueriano, de lo «misterioso»: «Yo en fin soy ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta» (2013: 94). Estas dos líneas de actuación —la filosófica y la individual— conducen hacia las autopoéticas endoliterarias de finales de siglo y de principios del XX.

En definitiva, sin llegar a la continuada autorreflexión de los poetas posteriores a ellos, los vates románticos sí que entablan un debate literario cercano a las cuestiones filosóficas. A este respecto, Aurora de Albornoz ha conectado la obra de Rosalía de Castro con los autores modernistas: «la conciencia artística es asombrosa en Rosalía, y ello se observa en que se plantea temas relacionados con el poeta, con la poesía, con el

quehacer poético, etc.» (1986: 239). Rosalía de Castro compuso textos introspectivos tanto en sus obras en gallego como en las escritas en castellano. En «Vaguedades», la sección primera de *Follas novas* (1880), ya se formuló uno de los interrogantes vitales para la autorreflexión literaria; se trata de la cuestión ontológica: por qué se escribe. La poeta reconoce la fuerza de la tradición, pues todo está ya dicho; no en vano, se autodefine o define a los poetas como relojes que repiten eternamente lo mismo:

Ben sei que non ha nada  
novo en baixo do ceo,  
que antes outros pensaron  
as cousas que ora eu pensó.

E ben, ¿para qué escribo?  
e ben, porque así semos,  
relox que repetimos  
eternamente o mesmo.  
(1979: 109)

De igual manera, se repite la pregunta acerca del valor ontológico y pragmático de la lírica en el poema «¡Silencio!». Esta vez resuena el eco del *Hamlet* shakesperiano: «i escribo..., escribo..., ¿para qué? [...] / [...] / ¡Que a man tembrosa no papel só escriba / palabras, e palabras, e palabras! / De idea a forma inmaculada e pura / ¿dónde quedóu velada?» (1979: 125). También se deja ver en sus versos el conflicto entre la literatura y su capacidad de aprehensión de la realidad. Recuérdese el tan conocido «Diredes destes versos, i è verdade», que admite abiertamente la poética del momento: los «cantares» salen como una confusión del alma. Esta misma idea se reformula en algunos textos del libro *En las orillas del Sar* (1884), que ya se redacta en castellano. La propia Rosalía avisó de que *Follas novas* probablemente sería su última obra en lengua gallega. Uno de los poemas de *En las orillas del Sar* comienza con una frase sugerente: «La palabra y la idea... Hay un abismo / entre ambas cosas, orador sublime» (1979: 271). Y, hacia el final, destacan otros versos también sentenciosos: «la lengua humana, torpe, no traduce / el velado misterio» (1979: 272).

En lo que concierne a una poética realista del siglo XIX, hay que citar la obra de Ramón de Campoamor, que defendió una concepción del «arte por la idea» para oponerse al «arte de tesis», de Alarcón, y al «arte por el arte», de Valera (Montolí, 1996). Dicho en otros términos, Campoamor se inclinó mayormente por el contenido, lo que suponía un rechazo por el deslumbramiento formal. Dada esta postura ante el hecho literario, el poeta asturiano encontró en la ironía y el «humorismo» un potente cauce de difusión de sus

ideas poéticas. Ya en algunos fragmentos en prosa o en algunos prólogos había sostenido ideas como la siguiente: «yo, que admito, aunque sin entusiasmo, el género que ve en la forma no el continente, sino el contenido del arte, pido un poco de tolerancia para el que pretende que a la sencillez en la forma se una un poco de malicia en el fondo» (Campoamor, 1996: 389). El autor condena, en definitiva, el predominio de la forma sobre el fondo.

Las ideas literarias campoamorianas perdurarán en la lírica reciente a través de su latido antipoético, como sucede en autores como Nicanor Parra y Ángel González (Lada Ferreras, 2005). La propia ironía es uno de los recursos más frecuentados por la poesía actual. Este juego lingüístico implica la participación activa de un lector, que deviene en un cómplice del poeta. La mejor muestra de esta línea creativa en Campoamor se alberga en las *Humoradas* (1886-1888). Ahí se encuentran provocaciones al lector, como aquella en que se lee «Cree, piadoso lector, lo que te digo / con todo estoy en paz menos contigo» (1996: 407). Pero también se hallan revisiones irónicas del pasado literario, de manera que se trituran diversos proyectos idealistas. Por ejemplo, Campoamor se distancia de la corriente petrarquista y neoplatónica con una proyección de la atracción física: «Renuncio a hablar de ti, porque no creo / que podría imitar, aunque quisiera, / a Petrarca y a Herrera, / que cantan el amor sin el deseo» (1996: 407). Las *Humoradas* tampoco dejaron de lado el conflicto entre los géneros literarios en el siglo XIX, por lo que se burlan —sin que se interprete como un desprecio total a la prosa— del auge de la narrativa y de la poca atención prestada por el público a la lírica: «Lengua de Dios, la poesía es cosa / que oye siempre cual música enojosa / mucho hombre superior en lo mediano; / y en cambio escucha con placer la prosa, / que es la jerga animal del ser humano» (1996: 405).

A lo largo del siglo XIX, en general, alcanza su fin el primer nivel autopoético, pues se inicia una transición hacia el modo de abordar la autorreflexión en los siglos XX y XXI. Estudiar las autopoéticas endoliterarias en el conjunto de la lírica española resuelve la pregunta de cómo se han configurado las que atañen a los textos contemporáneos; se sabe con certeza «de dónde venimos». En la Edad Media peninsular se gesta el nacimiento de la autorreflexión en lengua vernácula, que aparece tímidamente en algunos autores de cancionero. Y, sobre todo, la ausencia de autopoéticas endoliterarias en sí no impide que se desarrollen con fuerza los acercamientos autorreflexivos paratextuales; la perspectiva del medievo se presenta de forma externa y más doctrinal que literaria.

La consolidación del impulso metapoético ha de esperar, en cambio, a la época áurea. Por un lado, el siglo XVI alterna lo plenamente metaliterario con lo simplemente secuencial. En él ya se observan las principales vías de desarrollo autorreflexivo. Los autores empiezan a detectar la riqueza de los recursos que se ponen al servicio de la expresión de la propia poesía. Por otro lado, en el siglo XVII se configuran las autopoéticas endoliterarias como tal. Gracias a las obras de Lope de Vega, de Quevedo y de Góngora, pero también a las de otros poetas menos canónicos, se incorpora con naturalidad la autorreflexión y se redactan algunas de las cumbres de la metapoesía hispánica.

Alcanzado el siglo XVIII no se concibe de ninguna manera el abandono de lo metaliterario —ni siquiera desde fuera de la escritura creativa—, pues ya había arraigado en la tradición hispánica. A pesar de que el canon cuestiona el valor de la lírica dieciochesca, se advierte que tampoco se perdió la habilidad autorreflexiva. Incluso cabe contemplar que el interés por la ciencia, la filosofía y la didáctica fomentó el afán introspectivo de un modo distinto a como se había concebido hasta el momento. Las autopoéticas endoliterarias, que emergen de nuevo con mayor fortuna en los poetas del siglo XIX, se van impregnando de las disquisiciones filosóficas y de los reclamos estéticos de la época, a los que se les incorpora una concepción literaria más individual. Los autores decimonónicos, bien por la depuración de los rasgos románticos (Bécquer y Rosalía de Castro) o bien por la perspectiva realista (Campoamor), encauzaron el flujo autopoético de la tradición y lo impulsaron hacia el futuro de la lírica española. Es el «a dónde vamos», del que se dará cuenta en el segundo nivel autopoético. Conviene —eso sí— no perder de vista que se produce una continuación o evolución estilística; no hay que partir de una ruptura radical entre ambos estadios. Esta prolongación servirá para entender los caminos de la lírica desde finales del XIX hasta la mitad del XX, aproximadamente.

## **1.2. Del *cisne que interroga al para qué escribo*: el curso de las autopoéticas endoliterarias hasta la mitad del siglo XX**

El rastreo de los principales monumentos autorreflexivos en la lírica española no solo ha determinado que existe una ingente producción autopoética hacia finales del siglo XIX, sino que también ha permitido examinar la manera en que estas composiciones van evolucionando. Se ha podido observar que cada periodo histórico-literario alberga un hito autopoético indiscutible. En la época áurea se llevaría la palma Lope de Vega; Fernández de Moratín protagonizaría el siglo siguiente, y Bécquer ocuparía el trono metaliterario del

XIX. Con lo expuesto hasta ahora, la lectura de estos tres nombres es suficiente para señalar tres momentos cruciales en el discurrir del circuito autorreflexivo: la efusión metaliteraria, el inicio del estatuto filosófico y la aportación del individualismo junto a la concisión lírica, respectivamente.

### 1.2.1. Un poeta hispánico pero no español: Rubén Darío

El verdadero salto cualitativo aguarda el transcurso de los siglos XVIII y XIX, pues se trata de un proceso gradual. Incluso puede contemplarse una opción más amplia, en la que se establezcan acotaciones culturales en lugar de límites cronológicos. Pozuelo Yvancos (1999: 180) ubicó la «definitiva confirmación» de la metapoesía en el Romanticismo europeo, que acogió a teóricos y a escritores con una marcada vocación filosófica, como Goethe, Schiller, Herder, Schelling, los hermanos Schlegel, Hegel, Novalis, Wordsworth, Coleridge o Victor Hugo. Más allá de la geografía europea, cabe citar a otros autores cuyas obras o bien no se adscriben a un Romanticismo puro, o bien suponen el inicio de otros movimientos, como Poe, José Martí o Rubén Darío.

A pesar de que estas páginas se limitan al estudio de poetas españoles, conviene detenerse en Rubén Darío, quien ha influenciado intensamente a las primeras generaciones del pasado siglo<sup>21</sup>. Del poeta nicaragüense se han apreciado las principales líneas de su producción literaria, desde la reivindicación de la autonomía del arte mediante el esteticismo hasta la indagación filosófica sobre el cometido del yo-poeta. Ambos extremos —el Modernismo y su superación— están motivados por una concepción concreta de la lírica que se deriva de una reacción frente a la sociedad.

La autorreflexión en la obra de Darío tiene un carácter recurrente, suele adoptar varias formas y ofrece múltiples perspectivas. En un somero registro de algunos de sus procedimientos metaliterarios, cabe mencionar los siguientes: 1) la doble lectura. Véase «De invierno» (*Azul...*). El soneto<sup>22</sup> describe una escena en la que el yo poético se acerca

---

<sup>21</sup> A colación de *Prosas profanas*, Anderson Imbert ha escrito que «[h]ay [...] un gusto por la tradición española y una actitud filosofante que serán elementos más visibles en su próximo libro: *Cantos de vida y de esperanza*. [...] // Ya ha surgido en España una nueva generación (se la llama “del 98”) y Rubén Darío sabe que todos, en frío o con fervor, admiran su maestría. Unos acompañan sus pasos a los pasos de él (Salvador Rueda); otros no se suman a la procesión, pero la miran pasar con respeto (Antonio Machado) o a regañadientes (Unamuno); están los entusiastas (Villaespesa, Valle Inclán); y no faltan los más jóvenes, que se llevarán el estandarte hasta una poesía de puras esencias (Juan Ramón Jiménez)» (1984: XXVI).

<sup>22</sup> Dice así: «En invernales horas, mirad a Carolina. / Medio apelonada, descansa en el sillón, / envuelta con su abrigo de marta cibelina / y no lejos del fuego que brilla en el salón. // El fino angora blanco junto a ella se reclina, / rozando con su hocico la falda de Alençon, / no lejos de las jarras de porcelana china / que medio oculta un biombo de seda del Japón. // Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño: / entro, sin

a besar el rostro de una mujer, Carolina, que deviene en un trasunto de la lírica. Asimismo, todo el texto se configura de acuerdo con la poética modernista: el lenguaje, por ejemplo, tiende a la enumeración de elementos exóticos y aristocráticos —el «abrigo de marta cibelina», el «angora blanco», la «falda de Alençon», la «porcelana china»—, a la vez que plantea contrastes sensoriales —invierno / chimenea, nieve / rosa—. Por otra parte, la forma métrica evidencia la deuda con la lírica francesa —serventesios, alejandrinos y rimas consonantes agudas— (Romero Luque, 2017); 2) la escritura de «cuentos» impregnados del tono lírico, como «El rey burgués» (*Azul...*), donde se denuncia la situación del poeta; 3) la asociación de la poesía y del vate a símbolos universales. En otro de sus sonetos al estilo modernista —«El cisne» (*Prosas profanas y otros poemas*)—, y tras el elogio al arte wagneriano (*Lohengrin*), se dirige al ave para responsabilizarla de la consecución del ideal. Todo ello con el trasfondo mitológico del nacimiento de Helena: «¡Oh cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena / del huevo azul de Leda brotó de gracia llena, / siendo de la Hermosura la princesa inmortal, // bajo tus alas la nueva Poesía / concibe en una gloria de luz y de armonía / la Helena eterna y pura que encarna el ideal» (1984: 217); 4) el enfrentamiento a «La página blanca» (*Prosas profanas y otros poemas*); 5) el homenaje que anuncia intertextualmente los referentes poéticos. Léase «A maestro Gonzalo de Berceo» (*Prosas profanas y otros poemas*): «Amo tu delicioso alejandrino / como el de Hugo, espíritu de España; / este vale una copa de champaña / como aquel vale “un vaso de bon vino”. // [...] Así procuro que en la luz resalte / tu antiguo verso, cuyas alas doro / y hago brillar con mi moderno esmalte» (1984: 245-246); 6) la frustración creativa: «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, / botón de pensamiento que busca ser la rosa / [...] // y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente, el sollozo continuo del chorro de la fuente / y el cuello del gran cisne blanco que me interroga» (1984: 246-247); 7) la proclamación de una nueva fase literaria mediante engarces intratextuales; así sucede, por ejemplo, en el inicio de *Cantos de vida y esperanza*: «Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana» (1984: 248); y, entre otros más, 8) la sacralización del poeta: «El arte puro como Cristo exclama: *Ego sum lux et veritas et vita*» (1984: 250) o «¡Torres de Dios! ¡Poetas!» (1984: 262). Este último aspecto también se aprecia en el elogio del personaje cervantino en «Letanía de Nuestro Señor don Quijote» (*Cantos de vida y esperanza*) (1984: 302).

---

hacer ruido; dejo mi abrigo gris; / voy a besar su rostro, rosado y halagüeño // como una rosa roja que fuera flor de lis. / Abre los ojos, mírame con su mirar risueño, / y en tanto cae la nieve del cielo de París» (1984: 178).

La riqueza de la metaliteratura dariana ha llamado la atención de algunos críticos que estudian la metapoésía posterior. Laura Scarano, por ejemplo, lo erige en la casilla de salida de la literatura escrita en español: «[u]n análisis atento de la autorreferencialidad poética presente en libros como *Prosas profanas* o *Cantos de vida y de esperanza* nos permite pensar en Darío como el auténtico fundador de la tradición metapoética en lengua hispana» (1991a: 99). Asimismo, reivindica la conexión de los temas de la lírica «española» con los de la literatura europea. Dada la común filiación romántica, concibe el Modernismo como un Simbolismo hispánico.

En efecto, la obra del vate nicaragüense se convirtió en una lectura indispensable para los poetas nacidos al otro lado del Atlántico. Y también es indiscutible su aportación al desarrollo de la actitud carismática del escritor, que oficia de oráculo del fervor poético, y de la conciencia de autoría. No obstante, como se ha observado en los apartados anteriores, la tradición autopoética hispánica responde a un entramado de mayor complejidad. Conviene tener en cuenta dos aspectos. El primero atañe a la deuda con el Romanticismo. La lírica becqueriana contiene ya algunos matices en torno a la concepción del poeta que heredan Darío y los autores posteriores. De hecho, la sombra de las *Rimas* da cobijo a la poesía más reciente, debido, sobre todo, a la figuración del poema como construcción lingüística. La intertextualidad de los escritores del siglo XX con Bécquer justifica esta cuestión. Del mismo modo, se producen otras alusiones intertextuales frecuentes que nos conducen a volver sobre el mayor pilar autopoético hispánico: el Siglo de Oro.

A partir de las generaciones del 98 y del 27, se lee con avidez a los autores áureos y, todavía más, se reescriben constantemente los textos y las ideas contenidas en ellos. En definitiva, se hace difícil responsabilizar a un solo poeta del impulso metaliterario contemporáneo. Parece más adecuado apuntar a una influencia causada por la continuidad de lecturas, de manera que los autores de unas épocas actualizan a los de otras. Prima la progresión sobre la precisión, ya que el metapoema no solo delimita el contorno de la escritura individual, sino que en ocasiones también entabla un diálogo con sus precedentes. Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez o Jorge Guillén acuden a los poetas áureos y se impregnan de su estilo, de las formas métricas y de las líneas temáticas. Surgen, así, patrones genealógicos autopoéticos fácilmente identificables y progresivos. Y el transcurso temporal convierte a los poetas que toman referencias en referentes: Machado para Ángel González, y ambos, a su vez, para los poetas de la experiencia. También cabe aplicarlo a influencias extranjeras. Sería el caso de san Juan de la Cruz en

T. S. Eliot, que son reconocidos como maestros por algunos «novísimos» —José María Álvarez, por ejemplo—.

### 1.2.2. Poesía y punto de vista filosófico: la Generación del 98

Se ha anunciado previamente que el verdadero salto cualitativo se halla a finales del siglo XIX y principios del XX. En este momento, en el que aumenta notablemente la preocupación filosófica introspectiva, se hace casi imposible apuntar un único gran referente autopoético. En las etapas venideras habrá varios autores que contribuyan simultáneamente y con una determinación similar al panorama autorreflexivo. En lo que concierne a la Generación del 98, este rastreo histórico se ha enfocado en los textos de Unamuno y de los hermanos Machado.

Miguel de Unamuno se mostró como un incansable perseguidor de la unión de la poesía con la filosofía, aun cuando eso implicara el rechazo de los escritores más apegados al Modernismo. En el ámbito filosófico, y admitiendo una alta deuda con la lírica anglosajona, Unamuno quiso alejarse de la complejidad conceptista y del exhibicionismo manierista para alcanzar la unicidad de un «compuesto químico». Su principal máxima literaria advierte de que él «no sient[e] la filosofía sino poéticamente, ni la poesía sino filosóficamente» (en Garciasol, 1980: 91).

Su primera obra lírica la publicó pasados los cuarenta años de edad. Esta, que recibió el título *Poesías* (1907), alberga una sección de apertura exclusivamente autopoética. Este bloque inicial —«Introducción»— consta de seis textos: «¡Id con Dios!», «Credo poético», «Denso, denso», «Cuando yo sea viejo», «Para después de mi muerte» y «A la Corte de los poetas». Todos ellos son poemas largos que demarcan el perímetro de su lírica y que se ajustan a un pensamiento literario perdurable en sus libros posteriores.

El primer poema, «Id con Dios», se instituye en una síntesis de toda la sección introductoria debido a la diversidad de motivos: la falta de inspiración, la creación, el lenguaje, la inmortalidad del vate o el acto de recepción. Ferrari, al analizar el valor genesiaco de la producción unamuniana, plantea cuatro estadios que completan el núcleo de la existencia verbal: «Dios-Creador / Poeta-creador / poema-criatura / lector que recrea» (2013: 46). La relación paternal hacia lo escrito —con la consecuente liberación al mundo— ya se hallaba en el hito autopoético del siglo XIX antes citado, Bécquer; concretamente, en la «Introducción sinfónica», que, por otra parte, también influye al



salmantino en la asociación poeta-escultor y en la asunción de la incapacidad del lenguaje:

¡[a]ndad, pues!, andad y vivid con la única vida que puedo daros. Mi inteligencia os nutrirá lo suficiente para que seáis palpables. [...] Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estrofa [...]. Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume (2013: 82-83).

En el caso de Unamuno, la impotencia artística deviene en una gestación interrumpida que trueca el espacio habitual —el vientre materno— por otro figurado —el cerebro como lugar de la inteligencia—: «¡Cuántos murieron sin haber nacido, / dejando, como embrión, un solo verso! / ¡Cuántos sobre mi frente y so las nubes [...]!» (1975: 57). En cambio, para aquellos versos que llegan a buen recaudo se considera «su pobre padre», a cuyos «hijos» cuida con la delicadeza maternal: «¡Hijos del alma, pobres cantos míos, / que calenté al arrimo de mi pecho, / cuando al nacer mis penas balbuciais, / hacíais de ellas mi mejor consuelo!» (1975: 57).

El poema evidencia que el legado becqueriano preconfigura la expresión literaria de la dificultad que le supone al autor enfrentarse al lenguaje. Bien es cierto que no se trata de la desconfianza posmoderna en las palabras, pero sí que atañe a la precisión que exige el trasvase de la realidad al sistema lingüístico. En esta línea, Unamuno concibe las ideas como «aves peregrinas» y el texto artístico como «jaula»: «y al querer enjaularlas yo en palabras / del olvido a los montes se me fueron» (1975: 57). Los juicios en torno a la creación y al lenguaje literario solo dibujan uno de los vértices del triángulo comunicativo, pero la autorreflexión de «¡Id con Dios!» también se proyecta sobre el emisor y sobre el receptor. Al primero alude al abordar la cuestión de la inmortalidad del poeta. En clara intertextualidad con la *Fábula de Polifemo y Galatea*, la adulación a la musa se suprime por la expresión de una conciencia autoral afín al *non omnis moriar* horaciano: los versos «Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica Talía» (Góngora, 1994: 409) se transforman en «Estos que os doy logré sacar a vida, / y a luchar por la eterna aquí os los dejo» (1975: 57). Se hace expreso uno de los temas comunes en la lírica del siglo XX: cómo actúa la palabra en el tiempo, lo que conlleva la confrontación de la vida humana con la vida literaria<sup>23</sup> («Del tiempo en la corriente

---

<sup>23</sup> Por la misma época trató Machado la relación entre poesía y tiempo. También T. S. Eliot escribió en *Burnt Norton* (1936), uno de los *Cuatro cuartetos*, que «ser consciente es no estar en tiempo alguno» (2017: 305). Las relaciones entre el pensamiento lógico, el aparato lírico y la temporalidad obtuvieron tanto éxito

fugitiva / flotan sueltas las raíces de mis hechos, / mientras las de mis cantos prenden firmes / en la rocosa entraña de lo eterno», 1975: 58). Ahora bien, la eternidad literaria depende de la magnitud receptiva. Así lo advierte Unamuno, que avanza uno de los temas que seguirá tratando en la «Introducción». Las palabras del autor no cobran sentido si no se encuentran con el lector: «Id con Dios, cantos míos, y Dios quiera / que el calor que sacasteis de mi pecho, / si el frío de la noche os lo robara, / lo recobréis en corazón abierto» (1975: 58).

El siguiente poema introspectivo, «Credo poético», profundiza en algunos asuntos que «¡Id con Dios!» trataba de forma sucinta. A la luz de la concisión del rezo bíblico, Unamuno se alinea con el Romanticismo y reniega de los postulados parnasianos (Ferrari, 2013). Tanto es así que el primer verso actúa como un eslogan metaliterario que glosa el prefacio de Wordsworth a las *Baladas líricas*: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento» (1975: 59). Si este arranque textual eleva a la poesía a «emoción rememorada en estado de la tranquilidad» (Wordsworth, 1999: 85), los tres versos que quedan en el primer cuarteto amplían el pensamiento del poeta lakista, transportándolo, así, a una poética personal basada en el anclaje de la lírica a la razón: «que tus cantos tengan nidos en la tierra, / y que cuando en vuelo a los cielos suban / tras las nubes no se pierdan» (1975: 59).

El credo unamuniano se levanta sobre dos pilares temáticos: por un lado, la defensa de una lírica filosófica y, por otro, el amparo de la precisión lingüística frente a las ráfagas de retórica. La toma de partido por una poesía de ideas lo decanta por contradecir el marchamo verlainiano: «algo que no es música es la poesía» (1975: 59), como si la atención al sonido y la autonomía del arte desligaran al texto de su misión, que para Unamuno consiste en revelar un pensamiento inscrito en él. Al mismo respecto, manifiesta su definición de poeta: «No el que un alma encarna en carne, ten presente, / no el que forma da a la idea es el poeta / sino que es el que alma encuentra tras la carne / tras la forma encuentra idea» (1975: 59). Y, para una eficaz transmisión del contenido, hay que atender con minuciosidad a la forma. La fuerza expresiva rehúye las fórmulas alambicadas y la efusión creativa: «el lenguaje es ante todo pensamiento, / y es pensada su belleza» (1975: 60). De hecho, Unamuno abre el camino de una poesía pura o, dicho con mayor precisión, «desnuda»; así lo plantea al distinguir el arte —la escultura— del

---

entre los poetas del siglo XX que han dado lugar a teorías que caracterizan al género según estos criterios. Así, Pozuelo Yvancos (2007), tras recordar una parábola de Kafka —«Él»— y seguir la filosofía de Arendt, ha propuesto que la lírica crea un «brecha en el tiempo».

oficio mecánico<sup>24</sup> —la sastrería—: «No te cuides en exceso del ropaje, / de escultor, no de sastre, es tu tarea, / no te olvides de que nunca más hermosa / que desnuda está la idea» (1975: 59). En el contexto de la consecución de una poesía desnuda, recuérdese, por ejemplo, la aversión de Unamuno a las rimas consonantes por su artificiosidad (Ynduráin, 1969).

Sobre este mismo asunto recae «Denso, denso». El vate salmantino hila ideas en la «Introducción» autopoética. A pesar del estigma que lo desfigura como poeta mediocre o, en el mejor de los casos, *alírico*, Unamuno participó desde su primer libro en el debate autorreflexivo mostrando una gran desenvoltura mediante procesos de autoconciencia. Las palabras que dan título al texto, «Denso, denso», marcan el camino que ha de seguir el pensamiento literario. De nuevo, la complejidad intelectual no está reñida con la depuración arquitectónica, lo que conlleva la convicción de que la poesía responde a un esquema inversamente proporcional: «Dinos en pocas palabras, / y sin dejar el sendero, / lo más que decir se pueda, / denso, denso» (1975: 61).

Los siguientes dos textos versan sobre el paso del tiempo por la obra poética. El primero de ellos, «Cuando yo sea viejo», glosa la simulación de un diálogo, recurso frecuente del autor (Paulino Ayuso, 2000), entre el poeta en su vejez —y en tiempo presente— y unos lectores jóvenes. El poema podría erigirse en un ágil descubrimiento de lo que sería la teoría de la recepción posterior, pues se centra en las condiciones de lectura y en cómo el receptor no es un agente pasivo, sino un componente necesario para la creación de significados. Unamuno cavila sobre a quién pertenece lo escrito una vez abandonado: ¿al autor o a los lectores? Y concluye que forzosamente la fortuna la poseen los últimos. Solo así el escritor consigue el éxito. No hay literatura sin significados universales y sin la reiteración de hallazgos y de modulaciones personales: «si estos mis cantos [...] / jamás han de decir a mis hermanos / sino esto que me dicen a mí mismo, / entonces con justicia / irán a dar rodando en el olvido» (1975: 64). Lo dicho cobra una mayor relevancia si se tiene en cuenta que Unamuno podría estar pensando en la obra que más interpretaciones ha suscitado, el *Quijote*. Justo unos años antes (1905) había escrito la *Vida de don Quijote y Sancho*, en la que había personalizado los acontecimientos cervantinos.

---

<sup>24</sup> Paulino Ayuso ha estudiado la «autocreación» unamuniana comparándola con la de Ganivet. Uno de los aspectos que considera llamativos es precisamente esta analogía con la escultura: «como la palabra, es superación del tiempo y expresión del espíritu aunque la palabra poética tiene una cualidad particular que es la intensidad emotiva del ritmo» (1997: 174-175).

Complementando la participación del lector con el tema de la inmortalidad literaria, redactó «Para después de mi muerte». En él se dirige al receptor responsabilizándolo de ser un *alter ego*: «¡Cuando yo ya no sea, / serás tú, canto mío!» (1975: 66). Sin embargo, predomina una visión hastiada y pesimista en la que lo escrito quedará borrado por el tiempo. Esto se configura a través de una recontextualización autopoética de dos tópicos literarios, el *Ubi sunt?* y el *omnia mors aequat*, distribuidos a partes iguales en seis versos: «¿Dónde irás a podrirte, canto mío? / ¿En qué rincón oculto / darás tu último aliento? / ¡Tú también morirás, morirá todo, / y en silencio infinito / dormiré para siempre la esperanza» (1975: 67).

La «Introducción» llega a su fin con «A la Corte de los poetas». Un año antes de *Poesías*, 1906, se publicó la antología *La Corte de los poetas. Florilegio de rimas modernistas*, editada por Emilio Carrere (Ferrari, 2013). El texto unamuniano es una poética en litigio que se sirve de la sátira latina y de la gracia de sus continuadores auriseculares. Acude, pues, a la ridiculización del canto, estableciendo un parangón entre los buenos poetas y las aves y, al contrario, equiparando a los malos con las ranas. La burla recae sobre la falta de aspiración filosófica de los autores modernistas mediocres, quienes redujeron tal estética a la admiración paisajística: «Solo de noche, a su cantada luna, / se arriesgan por los campos aledaños, / a caza de dormidos abejorros, papando moscas. // [...] // ¡Oh imbéciles cantores de la charca, croad, papad, tomad el sol estivo, / propicia os sea la sufrida luna, / castizas ranas!» (1975: 68-69).

La formación filosófica, pues, auspició el cambio cualitativo de la metapoésia, centrándose en la esencia del género y en la función del poeta. Si en Unamuno esto ya queda patente, el caso de Antonio Machado resulta similar. No obstante, frente al bilbaíno, que había publicado sus poemas autorreflexivos en 1907, Machado da a conocer los suyos principalmente a partir de *Nuevas canciones* (1924) y de *Poesías completas* (1928), aunque ese bagaje autorreflexivo se retrotrae a los inicios del siglo XX. De hecho, el poema «De mi cartera» incorporaba debajo del título, en la primera edición, el rótulo «Apuntes de 1902» (Albornoz, 1975-1976). Antonio Machado es, por tanto, un escritor más de la Generación del 98, pero artífice de unas autopoéticas endoliterarias divulgadas cronológicamente entre la Generación del 14 y la del 27.

Es bien sabida la afición del poeta sevillano a la filosofía; incluso asistió a los seminarios de Bergson en París. Gran parte de su obra se impregna de las distintas teorías filosóficas en boga —el idealismo alemán o la fenomenología—, cuyos principales referentes aparecen con distinto grado de explicitud, a saber: Nietzsche, Heidegger, Kant,

Husserl o Jaspers, entre otros. También heredó aspectos de la filosofía krausista a través de la Institución Libre de Enseñanza y temas afines a la Generación del 98 gracias a su amistad con Unamuno (Ribbans, 1971). José María Valverde (1992), con acierto, ha bautizado al autor andaluz como un «poeta-pensador». Algunos de sus juicios autorreflexivos más certeros —y que mayor fortuna le han reportado— se hallan en la sección «Proverbios y cantares», de *Nuevas canciones*, la cual, por cierto, dedica a un filósofo, Ortega y Gasset.

En ella se incluyen algunas autopoéticas que, a modo de breves disertaciones, se centran en varios elementos literarios. Mención especial merecen las composiciones XXXVI y L, ya que ambas plantean una visión personal sobre el estatuto de la enunciación lírica. La primera dice que «No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial» (1988: 295). Y la segunda rectifica: «Con el tú de mi canción / no te aludo, compañero; / ese tú soy yo» (1988: 97). Con todo, el poema más difundido ha sido «De mi cartera», del que solo reproduciremos algunos fragmentos (I, V y VI) que tratan sobre el tiempo en la poesía y sobre el predominio de las ideas frente al encorsetamiento métrico:

I

Ni mármol duro y eterno,  
ni música ni pintura,  
sino palabra en el tiempo.

V

Prefiere la rima pobre,  
la asonancia indefinida.  
Cuando nada cuenta el canto,  
acaso huelga la rima.

VI

Verso libre, verso libre...  
Líbrate, mejor, del verso  
cuando te esclavice.  
(1988: 322-323)

Albornoz (1975-1976), al analizar «De mi cartera», aprecia que el poema actúa como «teoría» y «crítica» a la vez. De este modo, y sin anunciarlo explícitamente, da con

una de las claves del comportamiento de la metapoésia<sup>25</sup>, como se verá en el apartado 1.3.3.1. Cuando Machado alude a «palabra en el tiempo», precisamente se refiere a la paradójica situación del texto literario, que se ajusta a un periodo cronológico y, a la vez, reclama un espacio ácrono. Se destaca, así, la autonomía de la lírica, que ya no se define por la interrelación con otras artes —escultura, música o pintura—, como sí lo hacían las autorreflexiones parnasianas y simbolistas. Sobre esta misma cuestión, volvió en la «Poética» para la antología de Gerardo Diego de 1932. Machado diserta sobre la «esencialidad» y la «temporalidad», arguyendo que ambos imperativos atraviesan la historia de la poesía moderna. A este respecto, añade que el intelecto ofrece a la fabulación literaria —anclada al devenir histórico— la esencialidad:

[e]l pensamiento lógico, que se adueña de las ideas y capta lo esencial, es una actividad destemporalizadora. Pensar lógicamente es abolir el tiempo [...]. Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada (2007: 144).

He ahí la paradoja que alberga la poesía en cuanto género literario más próximo a la transmisión directa de ideas. Las publicaciones posteriores, sobre todo las filtradas de puño y letra por el apócrifo Mairena, profundizarán en esta característica de la poesía. En cualquier caso, esta poética de Machado para el libro de Gerardo Diego se presenta como una brillante síntesis. Los temas literarios, como concluye el sevillano en la nota de 1932, «son signos del tiempo y, al par, revelaciones del ser en la conciencia humana». Cabe recordar que Unamuno también había formulado metapoéticamente estos planteamientos hacia 1907.

En cuanto a los fundamentos métricos y formales del poema, los bloques V y VI de «De mi cartera» prolongan la tendencia más firme de la lírica filosófica, que se

---

<sup>25</sup> A pesar de que no han gozado de una dilatada proyección, las ideas de Albornoz acerca de las autooéticas endoliterarias concretas de autores diferentes facilitan el estudio del concepto en su sentido más abstracto. En este caso, y como también hará después en el artículo sobre Rosalía de Castro ya mencionado, desvincula la autorreflexión crítica del auge metaliterario producido en los años 70 con los «novísimos»: «podemos percibir hasta qué punto se unen en Machado el sentido crítico y la intuición creadora: hasta qué punto, por tanto, es Machado, en este aspecto —dentro de nuestro país— uno de los precursores, junto con Juan Ramón Jiménez, de la preocupación —que nos empeñamos en creer novísima— por crear una *poesía crítica de la poesía*» (1975-1976: 1019). Lo cierto es que, si pensamos en poesía como crítica, ya la hallamos en el Siglo de Oro. No obstante, cuando Albornoz propone la unión de poesía y crítica, parece que señala ese cambio cualitativo brotado de las fuentes filosóficas. Y entonces cobra mayor sentido su discurso, pues, aunque el proceso se remonta a autores previos a Machado y Juan Ramón Jiménez, no cabe duda de que ellos dos, por insistencia en el tema y por la popularidad de sus obras, son pilares fundamentales.

preocupa primero por la *inventio* —por el contenido o por las ideas objetivadas<sup>26</sup>— para que las fases posteriores —*dispositio* y *elocutio*— tengan razón de ser. Por consiguiente, no ha de extrañar al lector que Machado recapacite sobre los usos de la rima y del tipo de verso, otorgándoles primacía a la libertad creativa y a la transmisión del mensaje artístico<sup>27</sup>.

Otro nexo machadiano con el «saber de segundo grado»<sup>28</sup> se halla en la invención de apócrifos o de complementarios. Así lo ha precisado Swiderski (2013), que enmarca la poesía apócrifa machadiana en las coordenadas del discurso ensayístico-filosófico. La crítica ha llamado la atención sobre los personajes ficticios del sevillano, a los que no identifica plenamente con los heterónimos de Pessoa. Se prefieren los términos *complemenarios* o *apócrifos* debido a que el centón machadiano pretende mostrar un enfoque perspectivístico<sup>29</sup> para ahondar en la relación con lo real por medio de la alteridad (López Castro, 2006); Martín, Mairena o Meneses son afines y, a la vez, distantes al pensamiento de Machado (Valverde, 1992), aun sabiendo que suelen conformar «una categoría mixta en la confluyen autor implícito y personaje» (Swiderski, 2013). Martínez Hernández (2019), que ha insistido en la defensa de Machado como pensador, ha condenado tal abandono en la recuperación que Ridruejo efectúa en «El poeta rescatado» (1940), de manera que sitúa en este acontecimiento la prolongación de una visión borrosa acerca de la obra del autor. Más concretamente, Iravedra ha destacado que la apropiación de Machado se sustenta en el carácter rehumanizador, por lo que la visión sesgada del régimen abundó en la producción poética en perjuicio de la prosística: «[e]n el comentado texto de Ridruejo ya se insistía en que la poesía de Machado —otra cosa se decía de la

---

<sup>26</sup> El sintagma *ideas objetivadas* lo ha utilizado González Maestro (2017) para discernir entre teoría de la literatura y crítica literaria. La primera proporciona conceptos, mientras que la crítica se aplica al análisis de las ideas contenidas en las obras. En definitiva, constituye un saber de segundo grado porque se sustenta en las nociones aportadas por la teoría como saber primario y ciencia categorialmente ampliada. Frente a la teoría, que funciona con conceptos, la crítica trabaja con ideas, por lo que está más cerca de la filosofía.

<sup>27</sup> Según el dictado de Mairena, «[e]l que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie» (1986: 303).

<sup>28</sup> Así ha categorizado Bueno a la filosofía cuando acometió su definición: «¿Qué es la filosofía? Muchos se dan por satisfechos con la respuesta etimológico-psicológica: es el amor al saber. Como si el amor o el deseo de saber tuviera que ser, por sí mismo, filosófico, siendo así que casi siempre el deseo de saber es de índole práctica, tecnológica o científica, y muchas veces frívola curiosidad o curiosidad infantil; y como si la filosofía no fuese también algo más que un mero amor al saber, es decir, como si la filosofía no comportase por sí misma un saber, por modesto que sea. // En cualquier caso, el saber filosófico no es un saber doxográfico, un saber del pretérito, un saber acerca de las obras de Platón, de Aristóteles, de Hegel o de Husserl. El saber filosófico es un saber acerca del presente y desde el presente. La filosofía es un saber de segundo grado, que presupone por tanto otros saberes previos, “de primer grado” (saberes técnicos, políticos, matemáticos, biológicos...)» (1995: 13).

<sup>29</sup> Para decir esto mismo con palabras de Mairena, basta formular su interrogación de signo asertivo: «¿Pensáis [...] que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta?» (1986: 163).

prosa— era “tan de nuestro gusto”, y diferencias ideológicas aparte, “tan magistral, henchida y eterna”» (2001: 44).

Ante la variedad de personajes-simulacro machadianos, cabe pensar en Juan de Mairena como su máximo exponente autorreflexivo, que dejará escritas en prosa numerosas ideas en torno a la poesía y a los elementos externos que condicionan o que intervienen en la creación literaria. Destacan, por ejemplo, los comentarios acerca de la importancia de la filosofía para la formación del escritor: «[l]os poetas, en cambio, pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas [...]. Ejemplos: *el río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant*, etc., etc.» (1986: 163). La relación nunca toma un sentido unívoco, sino que ambos campos se influyen: «[h]ay hombres, decía mi maestro, que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro» (1986: 166).

Y en esta común entraña Mairena sitúa la relación de la poesía con el tiempo. El apócrifo repite en prosa disimuladamente lo que Machado había versificado en *Nuevas canciones*: «[d]ecíamos [...] cuánto es la poesía palabra en el tiempo» (1986: 97). Asimismo, añade que la lírica es el diálogo del hombre con su momento histórico a fin de conseguir sacarlo del tiempo y eternizarlo. Para ello recurre al estilo aporético: «[e]l poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos, de peces que pueden vivir después de pescados» (1986: 106). A propósito de la eternidad de la lírica, Mairena reafirma el predominio de la razón y del pensamiento, que son motores de ideas universales, sobre el sentimiento, sometido al devenir histórico. Habla, así, de una «nueva sentimentalidad», cuya carga conceptual ha determinado la poesía española<sup>30</sup> de los años 80 (*vid.* cap. 5): «[l]os sentimientos cambian en el curso de la historia, y aun durante la vida individual del hombre. [...] Nada tan voluble como el sentimiento. Esto debieran aprender los poetas que piensen que les basta sentir para ser eternos» (1986: 119).

Otros dos intereses de Mairena revierten sobre la concepción de la poesía. Se trata de la reivindicación de la sencillez del lenguaje y de la revisión del Siglo de Oro. Por un lado, la defensa de un lenguaje simple tiene que ver con la efectividad en la comunicación del mensaje. Piénsese en la célebre transformación al lenguaje poético de

---

<sup>30</sup> La influencia de Machado en la poesía española contemporánea no debe reducirse exclusivamente a la lírica de los años 80. En este sentido, José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (2002) han pormenorizado las deudas contraídas con Machado en cada una de las generaciones a partir de 1939 hasta llegar al 2000.



la abigarrada sentencia «[l]os eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa», que se reducía a «[l]o que pasa en la calle» (1986: 3); o en otra de las anécdotas en torno a la misma cuestión que se ha reproducido menos: «—[d]arete el dulce fruto sazonado del peral en la rama ponderosa. // —¿Quieres decir que me darás una pera? // —¡Claro!» (1986: 243). Por otro lado, la mirada hacia el Siglo de Oro se pone al servicio de las consideraciones lingüísticas y metaliterarias. La mayoría de los elogios se dedican a Cervantes<sup>31</sup>, quien se erige en el ejemplo para huir «del preciosismo literario», pues del folclore y del saber popular «sacó [...] la creación [...] más original de todos los tiempos» (1986: 111). También valora Mairena la grandeza de Quevedo, Góngora, Gracián o Calderón, entre otros; sin embargo, censura el conceptismo y el culteranismo, a los que caracteriza por su «inanidad estética» (1988: 359). Valverde (1992) ha observado cómo Machado afea el Barroco español<sup>32</sup>, a través de Mairena, en 1928 (*Poesías completas*), cuando este movimiento era aclamado por la Generación del 27 tras el tercer centenario de la muerte de Góngora. En el *Juan de Mairena*, publicado en 1936, sigue la misma línea: «[a]unque el gongorismo sea una estupidez, Góngora era un poeta; porque hay en su obra, en toda su obra, ráfagas de verdadera poesía. Con estas ráfagas por metro habéis de medirle» (1986: 290).

Paralelamente a una poesía de raigambre filosófica, pervivieron las formas y los motivos autopoéticos instaurados en la época áurea. Viene aquí a colación la lírica de Manuel Machado, cuyos destellos irónicos perduran en la poesía del medio siglo en adelante. Ya en *Caprichos* (1905) hace gala de recursos de autorreflexión intrínseca que conectan con el Siglo de Oro. En «Madrigal a una chica... que no entiende de madrigales», si bien en la estructura se acerca a Góngora, en el tono recuerda al Burguillos lopesco: «Gongorinamente, / te diré que eres noche, / disfrazada / de claro día azul...» (1993: 66). También compuso poemas metatextuales y metapoéticos —verbigracia, «Prólogo-epílogo» (*El mal poema*, 1909)—, ya que el contenido recae sobre la configuración del libro, sobre las características de la poesía y sobre la situación del artista. Téngase en cuenta que ya el título de la obra, *El mal poema*, responde a factores metaliterarios: el autor configura un marco dialógico que retuerce las expectativas del público burgués. En

---

<sup>31</sup> Mairena reconoce en repetidas ocasiones la habilidad cervantina: «leyendo... a Cervantes me parece comprenderlo todo» (1986: 169), «[l]a verdad es que, después del *Quijote*, el mundo espera otra gran novela que no acaba de llegar» (1986: 213).

<sup>32</sup> Mairena expone siete defectos principales: 1) la pobreza de intuición, 2) el culto a lo artificioso y el desapego hacia lo natural, 3) la carencia de temporalidad, 4) el engrandecimiento de lo difícil, 5) el uso frecuente de rodeos y expresiones perifrásticas, 6) la falta de gracia, y 7) la admiración por lo supersticioso y lo aristocrático (1988: 359-362).

este sentido, la puesta en primer plano de la valoración negativa intenta imitar las palabras de un lector que condena el libro desde la moral y desde la estética (Alarcón Sierra, 2008).

Asimismo, se observan en la obra de Manuel Machado declaraciones que reflejan la conciencia de autoría; de hecho, fuera de sus escritos literarios insistía en que ser poeta era un oficio como cualquier otro y, a veces, este consistía en desarrollar un ingenio que no garantizaba una vida acomodada ni estable, como desde dentro de su poesía hacía notar al invocar a Cervantes, Quevedo o Verlaine (Romero Luque, 1992). Esta autoconciencia protagoniza algunos de sus poemas más conocidos, como «Yo, poeta decadente» (*El mal poema*), donde ironiza sobre su malditismo<sup>33</sup> y resume el contenido de algunos de sus versos pretéritos: «Yo, poeta decadente, / español del siglo veinte, / que los toros he elogiado, / y cantado / las golfas y el aguardiente... / y la noche de Madrid, / y los rincones impuros, y los vicios más oscuros / de estos biznietos del Cid» (1993: 118). Del mismo modo, su «Nuevo auto-retrato» (*Phoenix*, 1936) reproduce un fragmento aislado para, seguidamente, glosarlo: «Así dejé, hace quince años, este poema / por otro más completo auto-retrato. El tema / —Manuel Machado, en fin, pinta a Manuel Machado / definitivamente— me pareció agotado» (1993: 325).

Otros patrones retomados de la lírica áurea son los sonetos-prólogo. En las dedicatorias escritas aproximadamente entre 1910 y 1922 se hallan algunas composiciones de este tipo, como «A Santiago Iglesias, poeta», en donde proporciona una curiosa definición de libro: «[...] una copa que el artífice labra / [...] // Y, acabada la hermosa labor de argentería, / se llena con el vino de la sangre y el llanto / ... y se le da a la gente para que beba y ría» (1993: 303).

Entre todas las autopoéticas manuelmachadiana descuella, sobre todo, «Alfa y omega» (*Poemas varios*, 1921). El texto recupera el tema del soneto que esboza su proceso de construcción y, al mismo tiempo, reflexiona sobre la brevedad de la vida. En definitiva, esta autooética, que se titula con la dilogía del sentido de «Alfa y omega» (‘primera y última letra del alfabeto’ o ‘principio y fin’), se nos revela como uno de los textos de dicho tema con mayor interés en el siglo XX. Y esto se debe a que se ampliaron el esquema métrico y la significación once años después. La primera versión dice así:

---

<sup>33</sup> Su postura displicente ante la solemnidad de la poesía dejará huella en poetas posteriores a él, como sucede en el caso de la Generación del 68. Véase el prólogo a *Sevilla y otros poemas*, cuyo rótulo apela «Al lector»: «[h]e ofrecido a mi editor [...] poner un prólogo a este libro. Tengo, sin embargo, numerosas razones para no ponérselo. La primera... ¡bueno!, la primera la dejaremos para la última [...]. Lo cual me obliga a empezar por la segunda. Yo he ofrecido escribir un prólogo para un libro; ahora bien: como esto no es un libro, me creo relevado del compromiso. // [...] Por todas estas razones no hay, pues, prólogo, y, además, porque no tengo ganas de hacerlo... que es por donde debíamos de haber empezado» (1993: 766).

Cabe la vida entera en un soneto  
empezando con lánguido descuido.  
Y apenas iniciado ha transcurrido  
la infancia, imagen del primer cuarteto.

Llega la juventud con el secreto  
de la vida, que pasa inadvertido,  
y que se va también, que ya se ha ido,  
antes de entrar en el primer terceto.

Maduros, a mirar a ayer tornamos  
añorantes, y ansiosos a mañana.  
Y así el primer terceto desgastamos.

Y cuando en el terceto último entramos  
es para ver, con experiencia vana,  
que se acaba el soneto... Y que nos vamos.  
(1993: 274)

Por ahora el poema se entiende dentro del tópico del soneto en proceso de construcción, como ya lo habían tratado Alcázar o Hurtado de Mendoza, Lope de Vega, Torres Villarroel..., pero incorporándole un tono menos jocoso y asociándolo al trascurso de la vida. Once años después, en el *Homenaje a Manuel del Palacio*, redactó un estrambote que insertaba un nuevo tópico, el de la inmortalidad del vate. Esta vez figura un nuevo título («El soneto de la vida») y concluyen los tres versos añadidos: «Pero cuando alcanzamos, / cual tú, del Arte el mágico secreto, / si la vida se fue, ¡queda el soneto!» (1932: 100). En definitiva, Manuel Machado, Antonio Machado y Miguel de Unamuno mantienen la herencia metapoética del Siglo de Oro y aúpan la autorreflexión de carácter filosófico que perdurará en la generaciones venideras.

### 1.2.3. Hacia la depuración del lenguaje: Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén

A comienzos del siglo XX, justo en 1907, Unamuno defendió a través del verso que la idea más eficaz es la que va «desnuda». El poeta vasco, al pensar en la labor del vate, se decantó por una de las dos comparaciones con oficios que Bécquer había salvaguardado en la «Introducción sinfónica» (sastre y escultor). Unamuno no se preocupó por vestir a la lírica con «un manto de púrpura» (Bécquer, 2013: 83), sino que se inclinó por la confección de una cuidada grabadura en el mármol lingüístico. Parece que el bilbaíno dialoga con Bécquer para quitarle la razón y dársela al mismo tiempo. No solo eso, sino que también —y, probablemente, sin ni siquiera proponérselo— sentaba las bases de

conversaciones futuras en torno a la poesía. Así lo ha notado la crítica, que ha indicado la influencia decisiva de Unamuno para la creación de una «poesía desnuda», sobre todo a partir del autor de *Eternidades* (Sotelo Vázquez, 1991; Ferrari, 2013; Lanz, 2017a).

La mención a los dos escritores a los que se dedica este apartado podría inducir al lector a confusiones. Por un lado, hemos recogido dos momentos generacionales, el del 14 —época en la que aumenta el interés metapoético de Jiménez— y el del 27, que, si en un principio mantuvieron contacto, luego se desdeñaron y, finalmente, tuvieron la oportunidad de reencontrarse ocasionalmente. Por otro lado, la susodicha desnudez —o «poesía pura»— no adquirió significados idénticos en Juan Ramón Jiménez y en los del 27. En suma, los dos poetas —Jiménez y Guillén— se han reunido aquí porque representan dos posturas cercanas de interés por el lenguaje literario, a pesar de que en ocasiones sus obras no concordaran ni ellos compartieran una gran afinidad.

El sintagma «poesía pura» se ha concebido de dos maneras distintas en función de los referentes que cada grupo generacional asumiera. Blasco Pascual (1981) ha discernido entre el concepto de poesía pura de Jiménez y el de los autores del 27 según este criterio. Así, si la autoridad correspondía a Brémond y a Robert de Souza, la lírica se entendía como inspiración o misterio. Si, en cambio, se partía de las tesis de Paul Valéry, se acercaban los textos al formalismo, considerando el poema, finalmente, como fabricación o fórmula casi científica<sup>34</sup>. De hecho, Jiménez convirtió el *Cántico* guilleniano en el «Reino de la Joya», pues para él el vallisoletano era un «poeta científico» o un «joyero» (Blasco Pascual, 1981: 182). El principal conflicto entre Jiménez y los del 27 radicaba en el valor humano de la literatura. Primeramente, los del 27 tomaron al andaluz como maestro; sin embargo, con la evolución del pensamiento orteguiano y el influjo de las vanguardias, la mayoría probó un arte menos sentimental<sup>35</sup> y más arquitectónico, olvidando ligeramente la admiración a Machado y a Unamuno, a quienes, una vez agotada la escritura deshumanizada, acabaron volviendo<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Guillén dirá que «[p]oesía pura es matemática y es química —y nada más, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry—» (2007: 244).

<sup>35</sup> Recuérdese el diálogo entre los dos complementarios machadianos, Juan de Mairena y Jorge Meneses, quien representaría la poesía más joven. A propósito del futuro de la lírica, el inventor de la máquina de trovar sostiene que «el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas» (1988: 366).

<sup>36</sup> Cronológicamente, «podemos decir que, en la etapa comprendida entre 1925-1929, la poesía se mueve en el enfrentamiento de las dos primeras opciones entre sí [el arte al servicio del arte (poesía pura) y el arte al servicio del hombre (Juan Ramón Jiménez y el programa del 14)], mientras que en los años siguientes

En cuanto a Juan Ramón Jiménez, su periodo de mayor dedicación metaliteraria abarca desde 1916 o 1917 hasta 1923. Entre los críticos suele haber consenso tanto en marcar el inicio de tal aspecto en *Sonetos espirituales* o *Diario de un poeta recién casado* como en ubicar el cierre en *Belleza* (Albornoz, 1973; Sánchez Torre, 1993). A juicio de Lanz (2017a: 111), en estas fechas la lírica juanramoniana avanza desde lo mimético a lo poiético; es decir, la lengua descriptiva o imitadora muta en la palabra creadora. También Blasco Pascual (1981) apunta el cambio de tono que se entrevé en los *Sonetos espirituales*. Precisa, incluso, que desde 1917 Jiménez se fue distanciando de las ideas de Ortega debido a que no compartía con el filósofo la concepción de un arte deshumanizado. Con todo, y aunque algunas situaciones escenificaran la ruptura, le dedica en 1919 *Piedra y cielo*. El distanciamiento, fundamentalmente, aumenta a partir de los años 20.

El poeta muguereño, pues, concebía la poesía pura como una indagación en el mundo a través del acendramiento lingüístico. Él mismo ha afirmado que «verso desnudo» equivalía a libertad en el verso o a «verso libre», lo que lo entronca con dos de sus grandes antecedentes, Bécquer y Unamuno (Lanz, 2017a: 103). Esto viene a demostrar cómo el autor de las *Rimas* ha ejercido una influencia decisiva en el vasto desarrollo autopoético del siglo XX. En este sentido, conviene prestar atención al artículo de Jiménez titulado «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1936-1939)». En él reconoce a los tres hitos autopoéticos a los que ya se ha aludido (Unamuno, Rubén Darío y Bécquer), decantándose por ubicar el germen de la poesía contemporánea en el sevillano:

[d]os poderosas personalidades literarias inician el cambio y ascenso de la poesía española contemporánea hacia el espíritu (perdido en nuestros siglos XVIII y XIX tras su confusión ampulosa en los siglos XVI y XVII con la literatura): un hispanoamericano y un español, Miguel de Unamuno y Rubén Darío (1981: 211).

Y, seguidamente, reconduce la cuestión a Bécquer:

[I]os dos hombres extraordinarios, Rubén Darío desde sus comienzos, Unamuno luego, traían una relación visible y declarada con Gustavo Adolfo Bécquer [...]. Esta relación de Unamuno y Darío con Bécquer es fundamental, y no hay que olvidarla nunca, porque es clave de muchos esclarecimientos futuros, ya que, en realidad, la poesía española contemporánea empieza, sin duda alguna, en Bécquer (1981: 212).

---

(1929-1936) la oposición se da entre las dos primeras, por un lado, y la tercera [el arte al servicio de la moral o de la política], por otro» (Blasco Pascual, 1981: 195).

En lo que respecta a la lírica juanramoniana<sup>37</sup>, cabe advertir la normalidad con la que se produce el solapamiento entre autor real y autor implícito (Sánchez Torre, 1993). De acuerdo con la tradición heredada, Jiménez plantea una poesía de ideas, que se podría considerar indistintamente como metafísica o como filosófica —término que le convencía menos que aquel otro—. En el celeberrimo tercer poema de *Eternidades* (1918) se comprueba su afán por domar el lenguaje. Hay, además, una clara conciencia de autoría; de hecho, el poeta se atribuye la función de médium con la realidad. Véase el flujo rítmico del texto, que se abre y se cierra con un sobresalto —recursos exclamativos—, frente a la monotonía de su núcleo, que adquiere un tono salmódico para mitificar al vate:

¡Inteligencia, dame  
el nombre exacto de las cosas!  
... Que mi palabra sea  
la cosa misma,  
creada por mi alma nuevamente.  
Que por mí vayan todos  
los que no las conocen, a las cosas;  
que por mí vayan todos  
los que ya las olvidan, a las cosas;  
que por mí vayan todos  
los mismos que las aman, a las cosas...  
¡Inteligencia, dame  
el nombre exacto, y tuyo,  
y suyo, y mío, de las cosas!  
(2005: 377)

Lanz (2017a) ha profundizado en la vena filosófica de Jiménez, y ha llegado a concluir que la reflexión metaliteraria suele traspasar las barreras lingüísticas hasta alcanzar una dimensión cognoscitiva. Tanto es así que relaciona el pensamiento juanramoniano con la fenomenología y con Ortega y Gasset, además de estimarlo como una prefiguración de la doctrina heideggeriana. Los versos «... Que mi palabra sea / la cosa misma», por ejemplo, podrían tomarse como una premonición de la teoría de que el ser se manifiesta en el lenguaje.

En cualquier caso, a lo largo de *Eternidades* se vislumbra al Juan Ramón Jiménez posterior (García de la Concha, 2005). Este se caracteriza por la expresión

---

<sup>37</sup> Puesto que la lírica española escrita a partir de los años 50 acude frecuentemente a las obras de Jiménez, en esta sección solo se dará cuenta de algunos detalles que reflejan el interés del mogueño por el lenguaje literario. Tal es la causa de que no aparezcan en esta sección dos de sus textos con mayor fuerza programática, «[Vino, primero, pura]» (*vid.* 5.3.1.) o «El poema» (*vid.* 4.3.4.).

reiterada y casi obsesiva de la relación poeta-poesía. Y no se reflexiona sobre el poeta en general, sino sobre el yo-Juan Ramón Jiménez. Sánchez Torre ha reparado en la configuración de un «yo todopoderoso» que tiende a la «auto-metapoesía» (1993: 159). Así, en *Eternidades*, tras la invocación de Goethe, se inicia el libro con los siguientes versos: «No sé con qué decirlo,/ porque aún no está hecha/ mi palabra» (2005: 377). En contraste, la obra culmina con la consecución de la palabra eterna, con la sensación de un éxtasis de vida: «¡Palabra mía eterna! / ¡Oh, qué vivir supremo / —ya en la nada la lengua de mi boca—, / oh, qué vivir divino / de flor sin tallo y sin raíz, / nutrida, por la luz, con mi memoria, / sola y fresca en el aire de la vida!» (2005: 422). Se comprende *Eternidades*, pues, como la búsqueda de la escritura exacta.

También a través de la semejanza juanramoniana entre la lírica y la flor, el moguerense compuso autopoéticas en las que se vincula la introspección a la existencia. Esta debe entenderse en un doble sentido, la vida biológica y la vida de la obra. Así, en *Belleza* hay versos que condensan el *non omnis moriar* horaciano. Estos, en cambio, no dejan de lado la dificultad y la paradoja que implican la supervivencia del texto artístico: «Sé que mi Obra es lo mismo / que una pintura en el aire / [...] // —¡No, no; ella, un día, será / (borrada) existencia inmensa, / [...] / ¡Mortal flor mía inmortal, / reina del aire de hoy!» (2005: 731). Del mismo modo, Juan Ramón Jiménez ha destinado su pluma a otras expediciones en torno a la figuración del yo. Cabe destacar cómo el motivo horaciano se adapta al contexto del hombre del siglo XX sin acudir a la intertextualidad ni a la alusión indirecta:

¡Creame, recrearme, vaciarme, hasta  
que el que se vaya muerto, de mí, un día,  
a la tierra, no sea yo; burlar honradamente,  
plenamente, con voluntad abierta,  
el crimen, y dejarle este pelele negro  
de mi cuerpo, por mí!

¡Y yo, esconderme  
sonriendo, inmortal, en las orillas puras  
del río eterno, árbol  
—en un poniente inmarcesible—  
de la divina y mágica imaginación!  
(2005: 738)

En definitiva, Juan Ramón Jiménez prolonga el marcado carácter autorreflexivo de sus predecesores, pero eso no es todo, ya que sus ansias autopoéticas mantendrían vivo el debate acerca de la introspección lírica en sus discípulos —como lo fueron los autores

del 27 en su primera etapa— y en los escritores posteriores, como los poetas sociales, quienes, a pesar de protestar contra la torre de marfil, admitieron la habilidad del de Moguer. En cuanto a los protagonistas del Grupo del 27, será Jorge Guillén uno de los que más interés muestre por la reflexión sobre la lírica, tal vez a causa de la compaginación del ámbito creativo y del académico —piénsese también en Pedro Salinas—. Jiménez y Guillén, salvando las distancias generacionales, abordaron con insistencia la necesidad de depurar el lenguaje, de manera que, como ya lo había planteado Bécquer, se desplaza la atención puesta sobre la exclusividad de la poesía hacia las cuestiones lingüísticas en relación con el poeta.

Los títulos —o subtítulos— que el vallisoletano confiere a sus obras han cumplido en numerosas ocasiones una función metaliteraria o metatextual, pues revierten sobre la situación del poeta en el mundo y sobre la vinculación del escritor con los círculos literarios: «[r]eunión de vidas, tiempo de historia, fe de vida, aire nuestro... Tales denominaciones no son sino signos y evidencias de la presencia del poeta en el mundo y de su relación con sus semejantes, en convivencia» (Díez de Revenga, 2010: 9). Podría mencionarse también *Cántico*, cuyo rótulo apunta hacia el Siglo de Oro<sup>38</sup>. Esta última obra se publicó en 1928 y se amplió en 1936 y, más tarde, en 1945. La primera edición completa tuvo que esperar hasta 1950. En el *Cántico* guilleniano ya puede leerse una composición de amplias resonancias metaliterarias, «Hacia el poema», que adjunta un paratexto, a modo de lema, con las palabras de Juan Ruiz: «... mi corazón de trovar non se quita». El texto de Guillén versa sobre cómo se enfrenta el escritor a la creación literaria, llegando a la consecución de la forma como reflejo del impulso interior:

Siento que un ritmo se me desenlaza  
De este barullo en que sin meta vago,  
Y entregándome todo al nuevo halago  
Doy con la claridad de una terraza,

Donde es mi guía quien ahora traza  
Límpido el orden en que me deshago  
Del murmullo y su duende, más aciago  
Que el gran silencio bajo la amenaza.

---

<sup>38</sup> Una vez más se advierte que la difusión de las autopoéticas endoliterarias a inicios del siglo XX se efectúa por parte de ávidos lectores de las obras del Siglo de Oro, a cuyos autores, propensos a la metaliteratura, toman como modelos. A este respecto, Florit Durán (1994: 178) ha evidenciado que la conciencia de recepción de los escritores auriseculares se plasma en Guillén de tres maneras: 1) las influencias de los clásicos, como se observa en *Cántico* (san Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Quevedo y otros); 2) el acompañamiento de su poesía con la ajena mediante glosas. Véase la sección «Al margen» (*Homenaje*); y 3) la docencia y la crítica literaria.



Se me juntan a flor de tanto obseso  
Mal soñar las palabras decididas  
A iluminarse en vívido volumen.

El son me da un perfil de carne y hueso.  
La forma se me vuelve salvavidas.  
Hacia una luz mis penas se consumen.  
(1973: 263)

Ahora bien, gran parte de la contribución de Guillén a la autorreflexión se halla presente en *Homenaje. Reunión de vidas* (1967). Ahí se localiza el poema que más lo acerca a Juan Ramón Jiménez. No se trata de otro que el popular «El lenguaje del amor», que, por cierto, incluye una cita de un fragmento perteneciente a un soneto de las *Rimas sacras*, de Lope de Vega: «La lengua del amor a quien no sabe / lo que es amor ¡qué bárbara parece!». A diferencia del texto de Lope, el poema de Guillén no trata de la expresión del sentimiento amoroso, sino que atañe al encomio de la palabra poética. El afecto interhumano se trasplanta a la relación del poeta con la poesía, que genera una especie de escisión en la cotidianeidad y en su descripción con lenguaje prosaico:

Todo es ya tan secreto  
Que el orbe queda en torno tras un muro  
Circular. Las ventanas dan a un aire  
Clarísimo con frondas.  
De noche aún, el día nos circunda,  
Mayo tal vez o junio,  
Y una frescura de jardín orea  
Nuestros cuerpos, radiantes de ser almas  
Tangibles y visibles.  
Ya tanta plenitud  
quisiera ser bien dicha.  
Desemboca el silencio en la palabra,  
Y la palabra surge  
Con tal fervor que es nueva  
Para nombrarte, desnudez presente  
Bajo la luz que te descubre, pura,  
En un retiro exento  
De sombra hacia pecado,  
Sin ese vil espejo que deforme,  
Tendido en su lenguaje por los otros,  
Tu intimidad, amor,  
Siempre recién creada: poesía.  
(1978: 231)

En este sentido, se entiende que para Guillén el lenguaje cotidiano se transforma al entrar en el poema. La palabra, lejos del desgaste rutinario, se vuelve genesiaca, creadora, gracias a la sencillez y a la fuerza expresiva alcanzadas por el poeta. «Solo es

poético el uso», dice Guillén en *Lenguaje y poesía* (1972: 195). Atendiendo al primer y al último verso se logra una visión de conjunto del texto: «Todo es ya tan secreto» y «Siempre recién creada: poesía». Ambos comienzan con un término que engloba un conjunto, ya sea material —«Todo»— o ya sea intangible —Siempre—, y culminan con un sustantivo tan revelador como programático («secreto» y «poesía»). De hecho, el desarrollo del poema omite el sujeto hasta llegar al final, habiendo establecido previamente una concordancia con lo humano —lo corporal, en este caso—, como también había hecho Jiménez en «[Vino, primero, pura]», aunque el de Moguer introdujo el sujeto en el penúltimo verso y cerró el texto con el adverbio temporal: «[...] / desnuda, mía para siempre!» (2005: 378).

Si se considera la fecha en la que Guillén redactó *Homenaje* (1944-1966), no ha de extrañar, pues, el acercamiento metaliterario a aspectos relativos al lenguaje poético y a las condiciones de la recepción artística. Antes de finalizar este libro, ya había pronunciado las conferencias para la Cátedra de Poesía Charles Eliot Norton (Universidad de Harvard, curso 1957-1958). Dicho de otra manera, si bien Guillén, por un lado, hereda la autorreflexión de Unamuno, de Machado y de Jiménez —como otros tantos del 27—, hay que valorar su aportación propia, que debe mucho a su labor docente. Tanto es así que se ocasionan trasvases teóricos a su producción literaria. En lo que respecta a la recepción, acude a la ironía para satirizar al crítico que confunde la pureza lírica con el puritanismo<sup>39</sup>. En «Si el crítico leyese» —ágil ruptura de una presuposición básica— contradice una de las tesis que defiende en *Homenaje*, la del lector como co-creador. En este caso el lector no colabora en la significación textual, sino que la destruye, como también destruye al verso octosílabo el pie quebrado; esto es, el propio molde métrico insiste en tal quebrantamiento: «A su ignorancia, feliz, / Un crítico se abandona. / ¡Gran desliz! // Dice que es mi poesía / Pura como la Madona. / ¡Tontería! // ... Que mi musa es de Helesponto, / Que he nacido en Barcelona. / ¡Tonto, tonto!» (1978: 500).

Los poemas de *Homenaje* vinculados a la recepción hacen que adelantemos en este apartado un aspecto que se desarrollará a propósito de la poesía tras el estallido de la Guerra Civil, que es donde realmente deberían ubicarse. Guillén, como tantos autores a

---

<sup>39</sup> En la revista *Verso y prosa* Guillén ironiza sobre las implicaciones morales que podrían desprenderse del sintagma *poesía pura*. En la poética para la antología de Gerardo Diego se recoge el fragmento en que se centra en tal cuestión. Se realiza, además, una crítica a la postura de Brémond: «¡Viernes Santo! ¿Cómo hablar de poesía pura, en este día, sin énfasis? Porque lo de *puro*, tan ambiguo, con tantas resonancias morales, empuja ya al énfasis, a la confusión y a poner en la pureza todos los “Encantos de Viernes Santo”, como ha hecho el abate Brémond, cuyo punto de vista no puede ser más opuesto al de cualquier “poesía pura”, como me decía hace pocas semanas el propio Valéry» (2007: 244).

partir de 1936, erige en tema literario un interrogante epocal: para quién se escribe. Lo verdaderamente importante es la lucidez con la que lo interpreta, adoptando una postura ecléctica frente a la estética y al compromiso, a cuyos exponentes cita de forma directa al contradecir lemas opuestos («A la inmensa minoría» y «A la inmensa mayoría»). Así, tras la alusión a la pregunta sartreana —nótese la influencia del ámbito filosófico— de «Pour qui écrit-on?», Guillén reflexiona sobre la transmisión del mensaje literario «De lector en lector». Y concluye con una celebración taurina casi de factura manuelmachadiana:

Con el esteta no invoco  
«A la inmensa minoría».  
Ni llamo con el ingenuo  
«A la inmensa mayoría».  
Mi pluma sobre el papel  
Tiene ante sí compañía.

Me dirijo a ti, lector,  
Hombre con toda tu hombría,  
Que sabes leer y lees  
A tus horas poesía.  
Buena para ti la suerte.  
¡Si fuese buena la mía!

Yo como el diestro en la plaza  
Brindo.  
    «Brindo por usía  
Y  
Por toda la compañía»  
Posible.  
(1978: 513)

De igual manera, el poema «Tentativa de colaboración» cavila sobre el acto de leer. Guillén sugiere que la significación del texto poético se completa cuando el lector participa en él. Asegura —incluso— que la recepción deviene en *re-creación*:

Sobre el silencio nocturno  
Se levantan, se suceden  
Frasas. Las impulsa un ritmo:  
Claro desfile de versos  
Que sin romper el negror  
De la noche a mí me alumbran.  
Se funden cadencia y luz:  
Palabra hacia poesía,

Que se cumple acaso en ti.  
En tu instante de poeta,  
Mi lector.  
(1978: 517)

Como venimos advirtiendo, atender a las cuestiones de recepción o de la funcionalidad de la lírica en este apartado implica un adelanto a ideas que surgirán a propósito de condicionantes externos posteriores a los años 20. Sin embargo, convenía arrimar la búsqueda juanramoniana de la sencillez a la pretensión de depurar el lenguaje por parte de Guillén. De hecho, el vallisoletano exprimió las propiedades lingüísticas del poema, término que, por su concreción, privilegió frente a *poesía*. Pese a ello, cuando compiló las conferencias pronunciadas en Harvard, las título *Lenguaje y poesía* en vez de *Lenguaje y poema*. Y no tiene nada que ver que él considerara *lenguaje* como sinónimo de *poema*, pues, dicho con sus palabras, «poema es lenguaje. No nos convencería esta proposición al revés» (1972: 7).

El citado libro —*Lenguaje y poesía*— se comporta como una autopoética exoliteraria. Aunque el autor se dedica a examinar la poesía ajena, en realidad enfoca el discurso desde su perspectiva. Fueron cinco los apartados que redactó para cinco poetas, a saber: 1) «Lenguaje prosaico: Berceo», 2) «Lenguaje poético: Góngora», 3) «Lenguaje insuficiente: san Juan de la Cruz o lo inefable místico», 4) «Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado», y 5) «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró». Ahora bien, este conjunto de secciones se enmarca entre dos partes que dan cuenta de una poética personal, las «Palabras preliminares» y el «Apéndice: lenguaje de poema, una generación». En la primera apunta brevemente algunas opiniones, mientras que en la segunda procede con una mayor discreción: «[a]lgunos amigos han solicitado de este conferenciante algunas declaraciones autocríticas [...]. Para evitar el yo protagonista [...] hablemos de “nosotros”: el grupo de poetas que [...] vivió y escribió en España entre 1920 y 1936» (1972: 183).

El volumen *Lenguaje y poesía*, en resumidas cuentas, se comporta como una autopoética enmascarada en ensayos de crítica literaria. Pozuelo Yvancos (2009a) se ha percatado de la exposición antirromántica y antipositivista de Guillén, acorde a sus ideas filológicas y poéticas. Por un lado, el vallisoletano intenta concretar la vaguedad romántica en torno a la definición de poesía, al mismo tiempo que otorga primacía al poema como construcción frente al sentimentalismo. Por otro, Guillén rehúye del biografismo, a su juicio insuficiente para responder a las preguntas que plantea el texto.

Ya en las «Palabras preliminares» discierne entre la poesía y su concreción, el poema, refiriéndose a él como lenguaje dotado de forma y de sentido. Esto lo sitúa cerca del pensamiento de la estilística (Cocre, Amado Alonso y Dámaso Alonso), que formulaba las implicaciones entre significante y significado. Así, el resto de secciones dedicadas a otros autores se sustentan en este punto de partida. Nótese que, para analizar a otros poetas, se parte de una consideración propia. Al estudiar a Berceo, por ejemplo, pone su atención en el lenguaje, planteando la conclusión de que el autor de los *Milagros de Nuestra Señora* exhibe un «[l]enguaje “prosaico” nada prosaico» (1972: 28).

Lo mismo sucede al abordar la obra de Góngora. Se observa, en consecuencia, la rentable contribución de Guillén a la teoría del lenguaje literario. Dice a colación del poeta aurisecular: «[p]ara Góngora, *la poesía, en todo su rigor, es un lenguaje construido como un objeto enigmático*». Luego compara a Góngora con san Juan de la Cruz. En contraposición al balbuceo del *Cántico*, los textos del cordobés arriban a la «meta» del lenguaje. El siguiente fragmento revela que Guillén piensa en su poesía cuando teoriza sobre la de Góngora. Préstese atención al inciso:

[p]oesía, por lo tanto, como lenguaje: «lenguaje construido». Si toda inspiración se resuelve en una construcción, *y eso es siempre el arte*, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto (1972: 38) [la cursiva es mía].

Tras el análisis del lenguaje literario de Góngora, pasa revista a la inefabilidad —otra forma de cuestionamiento lingüístico— de san Juan de la Cruz. No sin antes haber elogiado a los escritores del Siglo de Oro, lo que demuestra —una vez más— que la lírica y las autopoéticas contemporáneas nacen al amparo de la época áurea. Cita Guillén, además de a los ya mencionados, a Garcilaso, a Fray Luis de León, a Quevedo y a Lope, entre otros: «[n]o hay blando eclecticismo en admirar todas las cumbres de una cordillera» (1972: 71). Y desde la inefabilidad de san Juan de la Cruz salta a la de Bécquer, que no queda subsumida a la mística, sino que se origina en la desconfianza ante la fidelidad con que las palabras aluden al mundo. Pone como ejemplo la forma en que el sevillano admitía que el lenguaje es la barrera que separa dos almas. Y, justo en ese momento, contrasta —tal vez sin pretenderlo— su concepción de la poesía con la de Bécquer. Guillén se refiere a una tradición previa a Bécquer, a la tradición heredada de los poetas barrocos; es decir, Guillén enfrenta la ejemplaridad de Góngora, a la que toma como emblema de la arquitectura lírica, a la descreencia en el lenguaje firme:

[c]onsecuencia: el sueño va hacia la poesía tropezando con el estorbo de la palabra. Este último aserto se opone a una tradición esencial. Poesía es palabra en plenitud. Y sin esta plenitud, ¿qué hará el poeta si no concibe, si no siente más que a través de las palabras, acertando a extraer una parte de su quintaesencia energía potencial? Pues Bécquer, visionario, soñador, espíritu puro, no se fía de las palabras (1972: 131).

Guillén, siempre desde la fascinación por la poesía del sevillano<sup>40</sup>, se distancia de la incapacidad del lenguaje como transmisor de ideas. De ahí que el último bloque dedicado a un solo autor lo protagonicen Gabriel Miró y su «lenguaje suficiente». De nuevo, y esta vez antes de empezar el estudio, se aprecia un comentario personal que reivindica la importancia de las poéticas, sobre todo las que atienden a factores lingüísticos: «Una obra literaria se define tanto por la actitud del escritor ante el mundo como por su manera de sentir y entender el lenguaje» (1972: 145).

Finalmente, Guillén ahondó en las raíces de su generación. Para ello, señaló los antecedentes fundamentales, entre los que incluyó a los pilares autopoéticos del siglo XX —Unamuno, Machado y Jiménez— y a otros que indagaron en lo metaliterario como Gabriel Miró o Ramón Gómez de la Serna. No solo expuso los precursores inmediatos, sino que también catalogó a los eslabones más destacados de la cadena literaria, insistiendo en que la innovación no contrarresta la tradición. A los ya rescatados por la Generación del 98 —Berceo o el Arcipreste de Hita—, Guillén enumera una serie de emblemas auriseculares asociados a otros escritores menos canónicos:

[a]hora se airea todo el Siglo de Oro lírico, y no solamente a Góngora. Entre Garcilaso y Quevedo reaparecen los admirables segundones: Figueroa, Aldana, Medina Medinilla, Medrano, Espinosa, Villamediana, Soto de Rojas... Y si se vindica al gran don Luis cordobés se da valor actual a Gil Vicente, a Fray Luis de León, a San Juan de la Cruz, a Lope, a Quevedo (1972: 185).

Líneas después menciona a Bécquer como reflejo de la autenticidad de la poesía. Por otra parte, apunta algunos referentes extranjeros, sobre los que apostilla que «los más

---

<sup>40</sup> La incorporación de los estudios sobre la inefabilidad en san Juan de la Cruz y en Bécquer demuestran que, pese a que Jiménez propugna el carácter puramente lingüístico del poema, entiende y valora favorablemente las poéticas de ambos. Lázaro Carreter ha apuntado que Guillén «[e]n su libro de 1961, *Lenguaje y poesía*, dedica a Bécquer el que es, tal vez, más importante capítulo, en clave entusiasta. Pero esas páginas permiten ser leídas como un esfuerzo para comprender a un poeta de las antípodas, huésped de lo inefable... Su contrario en el fin y en los modos, digno de respeto y hasta de amor, pero merecedor, en 1924, de reticencias por la flojera de su idioma, su frecuente vulgaridad, sus redundancias, su falta de concentración» (1990: 193-194).

leídos y amados [...] son los franceses, desde Baudelaire hasta los surrealistas» (1972: 186). Tras varias páginas aparece el único nombre que hasta el momento se echaba en falta, el de Rubén Darío.

Antes de terminar el libro —o la previa conferencia—, Guillén quiso participar en el debate acerca de la poesía pura. En este momento realiza una defensa del pensamiento literario de Valéry —también de Poe—, mediante el que Guillén destierra términos como *musa*, *ángel*, *duende*, *crear*, *componer* para decantarse por aquel más provocativo, el de *fabricación*. En este sentido, desvincula la concepción de la poesía pura del 27 del automatismo deshumanizado, quitándole la razón a Ortega: ««[d]eshumanización” es concepto inadmisibile» (1972: 191). Así pues, se unen los caminos juanramoniano y guilleniano en torno a la dedicación a un acendramiento lingüístico y en torno a las implicaciones sentimentales en el poema. Tal vez no puedan identificarse plenamente, pero lo cierto es que han formado, en su conjunto, una vía autopoética para la historia de la literatura hispánica. Y Guillén, si acaso se distanció de Jiménez, volvió a una tendencia rehumanizadora: «[e]l formalismo hueco o casi hueco es un monstruo inventado por el lector incompetente o solo se aplica a escritores incompetentes. // Si hay poesía, tendrá que ser humana» (1972: 190). Esto deviene en otra prueba del carácter autopoético de *Lenguaje y poesía*, que, además, se cierra con unos versos del propio Guillén que resumen la esperanza tras la diáspora generacional iniciada con la guerra.

#### 1.2.4. El asentamiento definitivo de la autorreflexión. Cuando el Siglo de Oro da lugar a la Edad de Plata

En mayo de 1952 apareció el volumen XXXV (n.º 2) de la revista *Hispania*, que se dedicó a la memoria de Pedro Salinas, fallecido en diciembre del año anterior. Ahí Jorge Guillén publicó un texto a modo de afectuoso homenaje para el que había sido «Poeta y profesor» —así se titula su nota—. Las palabras del vallisoletano ilustrarán los dos motivos esenciales por los que las autopoéticas endoliterarias se asientan con naturalidad a partir del Grupo del 27 en la lírica española:

[n]o hay creación sin crítica. [...] ¿Crítica? Creación otra vez. El gran poeta —y no solo el buen poeta modesto— entiende la poesía al fin y al cabo —al cabo de su leer y su escribir—.

[...] Con fervorosa competencia desempeñó su trabajo. Ante el juvenil auditorio se desplegaban en desfile clarísimo los muchos pensamientos que suscitaba el autor de nuevo ahondado. ¡[...] [Y] volver siempre con más ahínco y mayor conocimiento a las páginas tan queridas, tan sabidas: proezas del Cid, aventuras de don Quijote, monólogos de Segismundo! Originalidad no hay sin tradición, y en los datos descansa la crítica (1952: 149).

El deslinde de las dos ideas nucleares de este fragmento se corresponde con los dos factores por los que la Generación del 27 favorece el desarrollo del panorama autorreflexivo. Por un lado, estos autores conjugaron crítica y creación. Heredando la raigambre filosófica de los poetas y pensadores anteriores —Unamuno, Machado, Jiménez, Ortega y Gasset— o recibéndola por la lectura directa —fenomenología, arte de vanguardias, estilística, etc.—, se acercaron a la labor introspectiva y analítica desde fuera y desde dentro del verso. Por otro lado, la toma de conciencia en lo que respecta a la creación de una nueva literatura los mantuvo en contacto con la formulación y la negación de referentes literarios. En este caso, Guillén, casi glosando el sintagma saliniano de *tradición y vanguardia*, elogia la capacidad del madrileño para comprender a los clásicos y para ir siempre un paso más allá, sabiendo tamizarlos desde una lírica personal: «[o]riginalidad no hay sin tradición». Y cita Guillén a tres iconos generacionales vinculados a épocas o a autorías concretas: el Cid —Edad Media<sup>41</sup>—, don Quijote —Cervantes— y Segismundo —Calderón—.

Los años comprendidos entre 1920 y 1936 se revelan como un nuevo estadio para la lírica hispánica, pues aquellos autores no quisieron hollar las sendas románticas ni las modernistas. Motivados por las ansias de cambio —alguna vez manifestaron buscar la *poesía poética*— e inspirados por el rupturismo francés e hispanoamericano, los poetas del 27 admitieron su vínculo, pero también se reconocieron heterogéneos. No todos escribieron igual ni concibieron la poesía del mismo modo, aunque la mayoría coincidía en la exploración de nuevos caminos. Y en el lenguaje literario y en la manera de escribir reside el *quid* de la cuestión. Así, estos autores meditaron frecuentemente sobre el modo de expresión o sobre la construcción del verso. Piénsese en la tendencia —y en la variedad— de los patrones métricos (Díez de Revenga, 1973). Podemos plantearnos, incluso, si acaso la preocupación por la métrica no implicaba otro tipo de consideraciones, como las autoapoéticas; dicho de otra manera, el esmero en la confección métrica del poema era causado por una nueva mirada hacia la esencia del género. La metapoésía, en

---

<sup>41</sup> Díez de Revenga (2016) ha dedicado un estudio a esta cuestión para desmentir la idea de que el afán de modernidad de los poetas del 27 entraba en conflicto con los motivos medievales.



fin, no se reduce a criterios exclusivamente semánticos —el poema que habla del poema—, sino que también ha de entenderse en muchos casos como un condicionante formal. No solo los significados explican la noción autorial de la lírica, sino que también lo hacen los moldes textuales.

Así las cosas, cabe resaltar que la recuperación de los escritores áureos nada tiene que ver con una misión tripulada por diletantes que van a la busca de «atlántidas». Es cierta su ilusión por descubrir composiciones ya casi olvidadas, pero no basta tal emoción para describir el interés por los escritores del Siglo de Oro. Ni expediciones arqueológicas ni rastreos espeleológicos, la renovación del canon áureo brotó de una nueva manera de sentir y de pensar la literatura. Tanto es así que este fenómeno se encadenó a dos actividades introspectivas notables para el devenir de la historia de la literatura española: los estudios filológicos y las autopoéticas.

Sobre las raíces áureas, por ende, se ha levantado el árbol genealógico de la lírica española, que madura en su autorreflexión con los poetas del 27. Piénsese que generalmente algunas de las primeras aportaciones hispánicas a la teoría literaria —de carácter científico— se personalizan en Amado Alonso y en Dámaso Alonso. Todavía más, algo tan sencillo como las reseñas que este último redactó entre 1926 y 1932 dan cuenta de cómo se rehabilitó el Siglo de Oro a la par que se consolidaba la filología española (Florit Durán, 1999). Otro ejemplo lo constituye la vocación filológica de Gerardo Diego, patente en el hallazgo de la *Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina*, de Pedro Medina de Medinilla. El poeta cántabro se decidió a editarla y, como detalla en una carta a José María de Cossío, la envió a varios de los miembros más importantes del mundo literario, entre quienes figuraban los hermanos Machado, Américo Castro, Salinas, Sáinz Rodríguez, Azorín, Ortega, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, etc. (Florit Durán, 1997).

El Siglo de Oro se rescató desde múltiples ámbitos y desde enfoques poliédricos; poemas, ensayos, ediciones, reseñas, artículos... todas las formas de difusión posibles se acogieron. Igual sucedió con el atractivo literario, que se hallaba tanto en las rimas sacras como en las profanas o tanto en las obras de ambición universal como en las de anécdotas populares. Había una nueva concepción de la lírica. Y esta quiso sustentarse en la más alta poesía, que, además, fue aquella que forjó el lenguaje<sup>42</sup>. Los del 27 bebieron de las

---

<sup>42</sup> Es bien sabida la importancia de la técnica con la que Góngora renovó el idioma. Por otra parte, también se ha aludido frecuentemente a la fuerza expresiva de los versos de Quevedo. Menos conocido, sin embargo, es que el autor de *El Buscón* se erige en el escritor más citado del *Diccionario de Autoridades* y que,

fuentes áureas para renovar la expresión poética. Una prueba fehaciente de esto son las constantes apariciones de escritores del Siglo de Oro en las conferencias y en los artículos que los del 27 difundieron a través de revistas (Mainer, 1975; Florit Durán, 2005).

No hace falta mencionar casos concretos de las muchas actualizaciones de autores auriseculares, que van desde Garcilaso o san Juan de la Cruz hasta Calderón. Ahora bien, sí conviene recordar que los poetas del 27 pusieron su atención en los dos vates autorreflexivos por excelencia de la época áurea, Cervantes y Lope de Vega. Sobre el autor del *Quijote*, se rescató fundamentalmente la poesía. En este sentido, cuando no se aludía a la lírica cervantina, se retomaban los rasgos poéticos de su prosa (Díez de Revenga, 2003a). En cuanto al Fénix, habría que precisar que su recuperación no fue tan temprana como la de Góngora. Sin embargo, la edición de sus poesías, realizada por Fernández de Montesinos (1925-1926), sacó a la luz una parte de su obra más bien desconocida hasta la fecha. Tal acontecimiento fue decisivo para que en la celebración del centenario de su muerte (1935) se reivindicara fundamentalmente al Lope poeta (Díez de Revenga, 2003b).

Si bien la contemplación de la literatura áurea —en forma y en contenido— deriva de la ambición autorreflexiva, en este primer tercio del siglo XX se asientan definitivamente otros modos de introspección. Piénsese en *Poesía española. Antología (1915-1931)*, de Gerardo Diego. También en la ampliación que recibe el libro de 1932 tan solo dos años más tarde, cuando surge *Poesía española. Antología (contemporáneos)*. Ambas colecciones incluyeron, por petición del editor, una poética redactada por cada poeta seleccionado. Tal vez esta antología no inaugure la costumbre de añadir poéticas; sin embargo, dada su considerable difusión y su valor testimonial, bien podría considerarse responsable de la aparición de antologías generacionales en las que el editor solicita a los poetas una reflexión sobre la lírica. Así se ha plasmado en el decurso del género, en el que se han sucedido publicaciones de esta índole, como *Antología consultada de la joven poesía* (1952), *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) o *La otra sentimentalidad* (1983).

Como bien anuncia Gerardo Diego, la antología «no es en modo alguno un alarde de grupo [...]. Nada más lejos de la superstición y academia de una escuela que el

---

además, fue el responsable de la primera incorporación de voces todavía vigentes, como el adjetivo *abigotado*, el sustantivo *perogrullada* o los derivados en *-ón* (*acechón*, *entrellón* o *pidón*) (Álvarez de Miranda, 2007). El valor lingüístico de su escritura ha consolidado a Quevedo como clásico para la literatura contemporánea (Baños Saldaña, 2017a). Neruda, al abordar tal cuestión, rescató las palabras de José Martí para afirmar, con él, que «los que hoy vivimos con su lengua hablamos» (Neruda, 2001: 454).

panorama de nuestra antología» (2007: 91). El compendio de 1932 aúna a diecisiete poetas, habiendo una distancia generacional tan marcada como la que media entre Unamuno y Altolaguirre. En 1934 se amplía el índice de autores escogidos. En esta ocasión son treinta y uno. Entre ellos se incorpora a Rubén Darío, ya que para Gerardo Diego se hace más significativa la relevancia del nicaragüense para la lírica hispánica que su nacionalidad. No obstante, cabría preguntarse por la finalidad que persigue el santanderino con la antología. Aunque esta no actúe como una compilación exclusiva de grupo, todo parece apuntar que lo que pretende es vincular a los jóvenes escritores con sus mayores. De este modo, la antología se construye con unos propósitos afines a los de una historia de la literatura (Pozuelo Yvancos, 2009b), como si quisiera arrimar la periferia al canon. Esto último queda más claro en el prólogo de 1934. Ahí se especifica que se ha ensanchado el periodo de la anterior publicación. Ya no se ajusta a las fechas 1915-1931, sino que se remonta a inicios de siglo y alcanza prácticamente la fecha de impresión (1934). En este preludio Gerardo Diego se aferra a que la antología no es de «poesías» sino de «poetas». Y el criterio para seleccionar los poetas responde al «concepto elástico de contemporaneidad» (2007: 485-487). Este procedimiento, en definitiva, disuelve las diferencias y engloba a los escritores consolidados y a aquellos que todavía se estaban dando a conocer.

En cuanto a las poéticas insertas en ambas antologías, destaca la heterogeneidad y, paradójicamente, la herencia de la indefinición romántica. Quizás causada por la inmadurez de algunos antologizados, llama la atención la ausencia de autorreflexiones firmes y fieles a lo que más tarde sería su poesía. De hecho, muchas poéticas pecan de lo que Unamuno advierte en el fragmento que se recoge como su visión del género. El salmantino sostiene que en los textos programáticos «suele haber mucha más retórica que poética» (2007: 98). A modo de ejemplo, léase el escrito de Ernestina de Champourcín, que, a pesar de su juventud, lleva el misterio juanramoniano al paroxismo:

¿Mi concepto de la poesía? Carezco en absoluto de conceptos. La vida borró los pocos de que disponía, y hasta ahora no tuve tiempo ni ganas de fabricarme otros nuevos. Por otra parte, cuando todo el mundo define y se define, causa un secreto placer mantenerse desdibujado entre los equívocos linderos de la vaguedad y la vagancia (2007: 807).

También Manuel Machado tira de retórica. Frente a la displicencia que se ha mostrado anteriormente, en este caso predomina la vaguedad: «[i]deas sobre la Poesía... Muchas y muy vagas y sutiles. Pero no las poseo, me poseen ellas. Nada puedo, pues,

“decir” sobre eso que, para mí, cae dentro de lo indefinible, mejor: de lo inefable» (2007: 128). Y así proceden los poetas antologizados en reiteradas ocasiones. No obstante, se vislumbran entre los ademanes retóricos destellos de las nuevas ideas en torno a la lírica, sobre todo en aquellas nociones que afectan a las consideraciones lingüísticas.

Pedro Salinas, por ejemplo, cayó también en la falta de precisión romántica, pero no por ello dejó de prestar atención al lenguaje como vehículo para la concreción del género en el poema. Las ideas de la poética de Salinas en torno a la lírica son brumosas: «considero la poesía como algo esencialmente indefinible. [...] Todo comentario [...] se refiere a elementos circundantes de ella, estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración» (2007a: 222), pero cobran vigor si se examinan desde la óptica introspectiva. Aunque Salinas niegue la definición del género, defiende que la poesía se explica por sí sola. Advierte, incluso, que las poéticas se llevan a cabo desde dentro de la creación y no de manera exoliteraria: «[m]i poesía está explicada por mis poesías» (2007a: 222). Por otra parte, identifica a sus referentes literarios en función de tres criterios<sup>43</sup>: el ingenio (Walter Savage), la belleza (Góngora o Mallarmé) y la autenticidad (san Juan de la Cruz, Goethe o Juan Ramón Jiménez).

En general, la autorreflexión en Salinas se prolonga desde sus comienzos hasta sus últimos textos<sup>44</sup>, como se demuestra en «Poesía y voz» (1951), en donde se plantea el devenir de la lírica como mucho tiempo atrás también lo había hecho en *Cartas de amor a Margarita* (1915-1916) (Díez de Revenga, 1993). En «Poesía y voz» el poeta discurre sobre la recepción del género, que ha desplazado la carga expresiva de la oralidad inmediata por una mediación mecánica —las grabaciones—: «[a] estos mozos que escuchan, cada cual en su aparato, se les ve [...] enormemente distantes. [...] Son otra estampa más del solitario, del hombre sin hermano entre sus prójimos» (1983: 455). Entre los ensayos y los planteamientos de Salinas parece que «Defensa del lenguaje» —discurso de 1944 y publicación de 1948— se ha granjeado un lugar privilegiado. Al fin y al cabo, en este texto se desenvuelve la doble vocación saliniana en relación con la lengua: la enseñanza y la creación. Su «Defensa del lenguaje» conjuga el idealismo lingüístico del siglo XX con el sentimiento de recuperar la voluntad humanista del Renacimiento

---

<sup>43</sup> En una entrevista, cuando Blecua le pregunta qué libros le han dejado huella, añade otros referentes: «¿Cómo decir, por ejemplo —refiriéndome solo a los modernos—, que ciertos poetas franceses, de Baudelaire a Valéry, que ciertos españoles como Unamuno, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado son para mí inolvidables, sin poner junto a ellos las obras de algunos compañeros de generación, como Guillén y García Lorca?» (1951: 2).

<sup>44</sup> Una manera indirecta de autorreflexión es la recuperación de los clásicos y la tendencia a renovar tópicos literarios, sobre lo que ha dado cuenta Escartín Gual (1993).

(Pozuelo Yvancos, 2009c). Según Salinas, tres son las razones que lo embarcaron en la reflexión sobre el idioma, a pesar de que no fuera lingüista ni pretendiera aplicar una teoría. Estos motivos son el nuevo contacto con el castellano en San Juan de Puerto Rico, el interés del hombre —no especializado— por la palabra y la dedicación a la poesía y a la enseñanza, que, por cierto, concibe según la deriva de la estilística: «[e]ntiendo que enseñar literatura es otra cosa que exponer la sucesión histórica y las circunstancias exteriores de las obras literarias: enseñar literatura ha sido siempre, para mí, buscar en las palabras de un autor la palpación psíquica que me las entrega encendidas a través de los siglos» (1983: 418). En la misma línea se encuentra la carta a Edith Helman fechada en 23 de junio de 1943. Al tratar la didáctica de la historia de la literatura, evidencia su admiración por Dámaso Alonso, al mismo tiempo que denuesta el cientifismo. Este documento adquiere relevancia porque atestigua su concepción de la poesía y, más ampliamente, de la literatura:

[p]ara las universidades americanas y para otras muchas del mundo Cervantes, Calderón, Bécquer son textos literarios, documentos, en que saciar cualquier sed de investigación histórica o lingüística. Para mí son delicadas y hermosas obras vivas, que hay que interpretar, análogamente. [...] Por desgracia, la pedantería cientificista está atrincherada en las Facultades. [...] Por eso Dámaso es bueno. Porque satisfará las exigencias de esos señores, hacia lo que llaman científico; y porque es mucho más, un poeta y un espíritu fino profundo (2007b: 1013).

Lo cierto es que, antes de la publicación de la antología, Salinas ya había escrito tres libros —*Presagios* (1923), *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931)—. Los tres contienen poemas que reflexionan bien sobre la poesía —o la literatura— o bien sobre la palabra. En *Presagios* se encuentran poemas como aquellos que comienzan por el verso «Posesión de tu nombre» o «Cerrado te quedaste, libro mío». El primero tatea la capacidad nominal del lenguaje. El segundo, en cambio, atañe a la literatura en general. Este texto versa sobre la recepción poética; más concretamente, trata de la viveza de las obras literarias, que, como se puede observar, no solo reivindicó como profesor al situarse en contra del cientifismo y del positivismo, sino que también defendió como poeta. Y la propia lírica le sirvió de cauce para tales ideas:

Cerrado te quedaste, libro mío.  
Tú, que con la palabra bien medida  
me abriste tantas veces la escondida  
vereda que pedía mi albedrío,

esta noche de julio eres un frío  
mazo de papel blanco. Tu fingida  
lumbre de buen amor está encendida  
dentro de mí con no fingido brío.

Pero no has muerto, no, buen compañero  
que para vida superior te acreces:  
el oro que guardaba tu venero

hoy está libre en mí, no en ti cautivo,  
y lo que me fingiste tantas veces,  
aquí en mi corazón lo siento vivo.  
(2017: 83)

Este soneto contrapone el «frío / mazo de papel blanco» con la «lumbre de buen amor [...] encendida», de manera que se enfrenta la superficialidad de lo físico —la materialidad del libro— con la profundidad de lo intangible —las ideas contenidas—. En *Seguro azar* alude a un aspecto similar. Ya no es el libro cerrado, sino la hoja en blanco la que protagoniza el poema. En «Cuartilla» hay una lucha entre el folio y el escritor. Finalmente, sale airoso el poeta, quien a través de la palabra dota de sentido al vacío: «Y la que vence es / rosa, azul, sol, el alba: / punta de acero, pluma / contra lo blanco, en blanco, / inicial, tú, palabra» (2017: 113).

Pese al interés de estos poemas, los más exitosos en relación con lo metaliterario han quedado recogidos en *Fábula y signo*. Uno de ellos, «Reló pintado», retoma el motivo del *non omnis moriar* horaciano; sin embargo, este no se lleva a cabo mediante una expresión literaria, sino que se opta por una representación visual: «Las dos y veinticinco. Sí. Pero no aquí, no. / [...] / [...] un alma de hora / escogida [...], / salvada de entre todas en la esfera / de aquel reló pintado, falso, alegre / medida de lo eterno» (2017: 180). Más conocido y celebrado por la crítica ha sido «Underwood Girls», que detalla la situación del escritor ante las teclas de la máquina de escribir y, una vez más, ante el papel en blanco: «Tú alócate / bien los dedos, y las / raptas y las lanzas, / a las treinta, eternas ninfas / contra el gran mundo vacío, / blanco en blanco. / Por fin a la hazaña pura, / sin palabras, sin sentido, / ese, zeda, jota, i...» (2017: 222). En el texto la actitud del poeta ante la escritura concuerda con su postura en *Fábula y signo*, obra que lo eleva a «intérprete de la vida moderna» (Díez de Revenga, 1998; Díez de Revenga, 2018a: 88).

La introspección lírica perdura hasta las obras finales de Salinas, como *Todo más claro* (1949) o el libro póstumo *Confianza* (1955). El madrileño, aunque mostrara sus titubeos al intentar definir la lírica para la antología, mantuvo unas constantes de pensamiento hacia el género que se han plasmado a lo largo de su obra. Destaca, sobre

todo, la fe en la inmortalidad de los objetos líricos una vez que estos son captados por los elementos lingüísticos. En «Los signos» (*Confianza*) se lee lo siguiente: «A ese cándido papel / aun el candor se le aumenta, / si siente posarse el verso / que del vacío le salve / y a inmortalidad le ascienda» (2017: 902). Véase también «Confianza» (*Confianza*), en donde se reescribe la «Rima IV», de Bécquer. El texto concluye con una formulación optimista de la inmortalidad de la poesía: «Mientras haya / lo que hubo ayer, lo que hay hoy, / lo que venga» (2017: 916). Tal es la determinación de sus autopoéticas endoliterarias que Scarano ha advertido que Salinas «se sitúa en el gozne entre dos pensamientos metapoéticos diferentes: el de la tradición del *símbolo* poético frente a la del *signo* lingüístico, de una poesía *moderna* frente a una *postmoderna*, de una estética carismática y mitificadora a una de desmitificación y crisis» (1991a: 107).

Volviendo a las poéticas de la antología, cabe advertir el impulso retórico de Gerardo Diego. Al expresar su concepción de la poesía, no incurre en la indefinición, pero sí que complica el pensamiento voluntariamente con su actitud lúdica. El apartado más claro se encuentra en la explicación de su vida, donde aprovecha para señalar las influencias recibidas, que son Lope de Vega, Huidobro, Larrea y su afición a la naturaleza, a la pintura y a la música. Estos referentes lo acompañarán a lo largo de su vida, como se comprueba en los radiotextos del *Panorama poético español*. En ellos se aleja del surrealismo y elogia el estilo creacionista, aunque señale las diferencias existentes entre las obras de Huidobro o de Larrea y las suyas (Díez de Revenga, 2009b). Por cierto, al igual que en la antología, en el *Panorama poético español* se aprecia la dedicación constante de Gerardo Diego a la pluralidad poética. El cántabro utilizó este programa, que nació para neutralizar la propaganda de los republicanos en el exilio, para llamar a la conciliación —habló de muchos poetas exiliados— y para apoyar a los jóvenes escritores, como José Hierro, Ricardo Molina, Carlos Bousoño, Ángel González y muchos otros (Neira, 2009).

Frente a la claridad de la exposición de su vida, la autopoética se formula de manera enrevesada. Esta se estructura sobre el punto de vista lúdico: Diego confiesa incluir nueve definiciones porque tal es el número de musas. La formulación de estas nueve ideas responde a un carácter casi aforístico, pues se exhibe el ingenio y se persigue el tono sentencioso. Algunas definiciones otorgan primacía a la pirueta retórica. Así sucede en la primera: «[l]a Poesía es el sí y el no: el sí en ella y el no en nosotros. El que prescinda de ella [...] vive entregado a todo linaje de sustitutivos y supercherías, al demonio de la Literatura, que es solo el rebelde y sucio ángel caído de la Poesía» (2007:

306). No obstante, otras veces logra condensar su pensamiento literario de una manera eficaz, sobre todo en lo que concierne al deslinde poesía-filosofía y a las particularidades del mensaje poético: «3.—La Poesía no es álgebra. Es aritmética, aritmética pura. El álgebra es la Filosofía. La Literatura es todo lo más aritmética aplicada, aritmética mercantil, contabilidad» (2007: 306); o «9.—Crear lo que no vimos, dicen que es la Fe. Crear lo que nunca veremos, esto es la poesía» (2007: 307).

También destaca la poética de Federico García Lorca. A decir verdad, el granadino no ha desarrollado mucho la vena autorreflexiva. En la antología, de hecho, niega la definición de la lírica, y les encarga dicha tarea a los críticos y a los profesores. No obstante, su texto reconoce la idoneidad de la literatura para la expresión —o la puesta en práctica— de las ideas poéticas: «[y]o tengo el fuego en mis manos. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura» (2007: 336). Asimismo, y de acuerdo con el pensamiento del 27, propugna el predominio del arte sobre el ingenio: «si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo» (2007: 336). Aunque en la poética esquiva hablar de la lírica, indica que sí que lo ha hecho en algunas conferencias. Valga de ejemplo «La imagen poética de don Luis de Góngora», pronunciada en 1926. En ella analiza la literatura del vate cordobés, pero, en realidad, los aspectos sobre los que reflexiona concuerdan con los de su propia obra, a saber: la destreza de las imágenes, la fuerza sensorial y la habilidad para actualizar los recursos desgatados. Incluso a lo largo de la conferencia ejemplifica consigo mismo lo que significa el acto de escritura. Habla de la experiencia lírica, y aquí fusiona la poesía del cordobés con sus vivencias, que le llevan a decir que el escritor, cuando crea, tiene la sensación de estar de cacería nocturna en un bosque (Ly, 1988; Díez de Revenga, 1991).

Otro caso bastante llamativo es el de Luis Cernuda. En la antología de 1932 no se ajusta a una autopoética exoliteraria. Léase su breve nota:

[n]o valía la pena ir de poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país.

No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, solo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres (2007: 446).

Este desplante causó que Gerardo Diego aportara dos fragmentos extraídos de otros lugares en los que Cernuda había discurrido sobre la lírica. En uno de ellos se hace



alusión a la inmortalidad de la poesía, que, a su juicio, solo encuentra su vector en el hombre. Cuando en 1934 se renovó la antología, Cernuda enmendó la autopoética previa, aunque tampoco se preocupó mucho por definir la poesía. Tras unas líneas en las que se cuestiona la relación del Cernuda de 1934 con el de 1932, esta vez proporciona información sobre cuáles son sus referentes: Byron, Shelley, Keats, Goethe o Hölderlin.

A pesar de la sencillez de las autopoéticas, en Cernuda se hace frecuente la autorreflexión lírica y extraliteraria. Por un lado, Cernuda tendía a introducir consideraciones propias sobre el género en textos de diversa índole. Piénsese en la fingida entrevista «El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar», de 1948. Cernuda simula una supuesta conversación entre un crítico y un amigo. Ambos se refieren a él mismo como poeta. Todo esto no es más que un pretexto para desquitarse del malestar que le produjo que la crítica sentenciara que su *Perfil del aire* (1927) imitaba a Jorge Guillén, y ya de paso le sirvió para censurar la respetada erudición de ciertos sectores críticos (Lucifora, 2016).

En cuanto a sus autopoéticas endoliterarias, cabe advertir la insistencia en la supervivencia —de sesgo horaciano— del arte frente a la vida. En «A un poeta futuro» (*Como quien espera el alba*, 1944) confiesa el esfuerzo que pone para que las palabras lleguen al lector. Y concluye, refiriéndose al interlocutor indicado por el título, que su obra *no morirá del todo* mientras se continúe leyendo: «Cuando en días venideros, [...] / [...] / [...] lleve el destino / Tu mano hacia el volumen donde yazan / Olvidados mis versos, y lo abras, / Yo sé que sentirás mi voz llegarte, / [...] / Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / Tendrán razón al fin, y habré vivido» (2017: 212). Un tema semejante aborda el texto dedicado a Ramón Gaya, «Retrato de poeta» (*Con las horas contadas*, 1956), cuyo subtítulo —«Fray H. F. Paravicino, por el Greco»— avisa de que se describen los detalles de un cuadro. De nuevo, se acude al tópico de la inmortalidad del arte, pero esta vez se expresa a través del motivo aurisecular de que el pincel infunde vida al contenido del lienzo: «[...] Tú viviste tu día, / Y en él, con otra vida que el pintor te infunde, / Existes hoy [...]» (2017: 301). Incluso una lectura profunda sobre algunos de sus poemas conocidos por otras temáticas conduce a los motivos autorreflexivos, como justifica López Guil al analizar «Si el hombre pudiera decir lo que ama» desde «la superioridad enunciativa del poema» (2013: 63).

Cernuda aún mantiene una visión sacralizada de la lírica, como muestra «La poesía» (*Con las horas contadas*), en que el poeta se declara siervo ante el género. Con todo, esto no impide la confección de versos humorísticos, sobre todo si el tema proviene

del Siglo de Oro y la forma métrica corresponde al soneto. Su «Divertimento» (*Vivir sin estar viviendo*, 1949) es otra prueba de la raigambre autopoética áurea; el motivo de la composición es la exhibición del soneto en su proceso de escritura. Similar al poema de Lope en que Burguillos se dirige a su pluma, Cernuda finge un diálogo con la propia forma métrica:

«Asísteme en tu honor, oh tú, soneto».  
«Aquí estoy. ¿Qué me quieres?». «Escribirte».  
«Ello propuesto así, debo decirte  
Que no me gusta tu primer cuarteto».

«No pido tu opinión, sí tu secreto».  
«Mi secreto es a voces: advertirte  
Le cumple a la estrofa el asistirte.  
Ya me basta de lejos tu respeto».

«Entonces...». «Era entonces. Ahora cesa  
Rima y razón, color y olor tal rosa,  
Tuve un día con Góngora y Quevedo».

«Mas Mallarmé...» «Retórica francesa.  
En plagio nazco hoy, muero en remedo.  
No me escribas, poeta, y calla en prosa».  
(2017: 261)

Al igual que Cernuda, Rafael Alberti también reformula la poética de 1932 en la publicación de 1934. De hecho, para la primera antología, según cuenta Gerardo Diego, no le envió la nota a tiempo. Así las cosas, el antólogo, «suponiendo lo que podría decir, y en la seguridad de no equivocarse demasiado» (2007: 362), imaginó la poética de Alberti, que, a su juicio, podría haber ofrecido dos modelos, uno «de veras» y otro «de burlas». En el serio Gerardo Diego piensa que Alberti no se habría detenido mucho en reflexionar sobre qué es poesía. No obstante, alude a las preferencias literarias del gaditano: Gil Vicente, Lope, Góngora y Bécquer. No estuvo desencaminado el cántabro. En la poética de 1934 Rafael Alberti escribirá lo siguiente<sup>45</sup>:

[...] Los poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del *Cancionero* y *Romancero*

---

<sup>45</sup> A los mismos autores los ha elogiado desde dentro de la propia literatura. Léase el cuarto fragmento de «Arión» (*Pleamar*, 1944), en el que el mar simboliza la literatura, mientras que las olas se refieren a las influencias: «Cantan en mí, maestro mar, metiéndose / por los largos canales de mis huesos, / olas tuyas que son olas maestras, / vueltas a ti otra vez en un unido, / mezclado y solo mar de mi garganta: / Gil Vicente, Machado, Garcilaso, / Baudelaire, Juan Ramón, Rubén Darío, / Pedro Espinosa, Góngora... y las fuentes / que dan voz a las plazas de mi pueblo» (2003: 178).

españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado (2007: 794).

García Montero ha hecho ver que cada nombre citado actúa como la síntesis de la evolución estética albertiana. En efecto, Rafael Alberti compuso de maneras diferentes según el momento que le tocó vivir: «Gil Vicente y Garcilaso en el neopopularismo, acompañado siempre de la poesía culta; Góngora en *Cal y canto*; Bécquer en *Sobre los ángeles*; y Lope y Antonio Machado en los posibles caminos de la poesía comprometida» (1991: 95).

Retomando la poética de 1932, se hace interesante la versión «de burlas». Esto se debe no tanto a los principios literarios que se exponen, sino a lo que se deriva de las palabras de Gerardo Diego. El poeta santanderino relata que tal vez Alberti hubiera contestado «con uno de sus poemas del libro de los *Tontos*, en los que se define su actitud más que su estética» (2007: 363). Este juicio refuerza el concepto de poética autopoética inferida —y la necesidad de estudiarlo—. Hay poemas que muestran la visión del autor sobre el género sin ni siquiera establecer una convicción poética explícita. En numerosas ocasiones este tipo de textos adquieren una mayor capacidad de sugestión y de complicidad con el lector, del que se presupone una colaboración metaliteraria.

Si en 1932 Alberti no se da prisa para redactar una poética, no cabe decir lo mismo para 1934. Ya se había producido un cambio en su personalidad y en su concepción de la poesía, razones para —ahora sí— dedicar su tiempo a escribir una autorreflexión. En su nuevo texto Alberti quiere hacer constar que su obra se ha ido modulando según sus ideas, y para 1934 solo podía preguntarse que *para qué* se dedicaba a la literatura:

He intentado muchos caminos, aprovechándome, a veces, de aquellas tendencias estéticas con las que simpatizaba. [...]

Antes mi poesía estaba al servicio de mí mismo y unos pocos. Hoy no. Lo que me impulsa a ello es la misma razón que mueve a los obreros y a los campesinos: o sea una razón revolucionaria. Creo que el nuevo camino de la poesía está ahí (2007: 794).

García Montero (1991: 93) ha condensado los pilares de su pensamiento estético en tres aspectos: 1) «la poesía entendida como búsqueda», en el sentido de la experimentación y de la apropiación de diversas técnicas para la expresión literaria; 2) «una lectura vanguardista de la tradición»; y 3) «el debate entre la pureza y el compromiso». A pesar de que estas tres líneas han de comprenderse como un conjunto,

la tercera cobra especial relevancia para entender la práctica autopoética albertiana. La responsabilidad cívica del gaditano no despista el pensamiento de que la literatura debe cuidar su función estética. Así, Alberti expondrá el conflicto entre pureza y compromiso, que es el debate que anuncia su libro de 1941, *Entre el clavel y la espada*. En «De ayer para hoy» se hace patente la lucha entre las exigencias civiles y la labor poética: «Después de este desorden impuesto, de esta prisa, / de esta urgente gramática necesaria en que vivo, / vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, / virgen el verbo exacto con el justo adjetivo» (2003: 151). Sobre el mismo tema versa el primero de los «Cármenes» (*Pleamar*): «Poeta, por ser claro no se es mejor poeta. / Por oscuro, poeta —no lo olvides— tampoco» (2003: 181).

La conjugación de ética y estética se convierte en un *leitmotiv* albertiano. Puede comprobarse en las sarcásticas *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953). A la manera del apócrifo lopesco o de los complementarios machadianos, Alberti inventa un nuevo autor, Juan Panadero, que considera maestro a Juan de Mairena, de quien elogia, más que lo filosófico, la «severidad de medios expresivos, su claridad» (2003: 268). El efecto humorístico se marca desde la fingida nota biográfica, en la que se narra que el poeta ha escogido el nombre de Juan para confundirse con el pueblo. Asimismo, el apellido, Panadero, lo toma para identificarse como poeta de la calle. Alberti se burla, también, del neopopularismo, puesto que el apellido conecta con las coplas de «¡Ay, Panadera», así como con las del Provincial y las de Mingo Revulgo. Como se observa, todo el humor se sostiene en la caricaturización de lo social.

Cosa distinta son las autopoéticas endoliterarias de Juan Panadero, que, aun formuladas en burlas, a veces encierran un pensamiento en veras. El apócrifo, en su primer poema, defiende la sencillez estilística: «Digo con Juan de Mairena: / “prefiero la rima pobre”, / esa que casi no suena» (2003: 269), pero, parodiando a Lope de Vega, no la confunde con la simpleza: «Mas porque soy panadero, / no digo como los tontos: / “que hay que hablar en tonto al pueblo”» (2003: 269). Y es que el Juan Panadero albertiano también siente la controversia entre la gramática urgente y la estética literaria:

Si no hubiera tantos males,  
yo de mis coplas haría  
torres de pavos reales.

10

Pero a aquel lo están matando,

a este lo están consumiendo  
y a otro lo están enterrando.

11

Por eso es hoy mi cantar  
canto de pocas palabras...  
y algunas están de más.  
(2003: 270)

Como se observa, la antología de Gerardo Diego se ha erigido en uno de los momentos más importantes del siglo XX para la autorreflexión literaria. Las poéticas contenidas no siempre son claras ni pretenden ahondar en la lírica con detenimiento. No obstante, queda un rastro sobre la necesidad de pensar acerca de la literatura. Este irá cobrando fuerza en los años inmediatamente posteriores, en los que el interrogante *para qué* aparecerá con frecuencia en el panorama metaliterario. Así, por ejemplo, se actualizan tópicos y temas autorreflexivos pretéritos. Hemos comprobado —piénsese en el caso reciente de Cernuda— que el *non omnis moriar* horaciano va más allá de la expresión de la fortuna del poeta, sino que también serviría para la reafirmación de la existencia, de una vida que palpita en el verso. La urgencia social añade significados, como el de la libertad de expresión más allá de la muerte. Alberti, en «Retornos de la invariable poesía» (*Retornos de lo vivo lejano*, 1952), se refiere a la lírica como una compañera en el exilio; y concluye con los siguientes versos:

Me matarán quizás y tu serás mi vida,  
viviré más que nunca y no serás mi muerte.  
Porque por ti yo he sido, yo soy música,  
ritmo veloz, cadencia lenta, brisa  
[...]  
Porque por ti soy tú y seré por ti solo  
lo que fuiste y serás para siempre en el tiempo.  
(2003: 265)

1.2.5. Poesía en tiempos de guerra. Funciones para la lírica: Miguel Hernández y la evolución de otros autores del 27 (Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre)

A lo largo de la década de 1930, el pensamiento sobre la poesía toma un nuevo rumbo debido, principalmente, a que la realidad también había cambiado su curso natural. El contexto previo a la guerra y el conflicto bélico en sí —amén de sus consecuencias— han condicionado las direcciones de la lírica hispánica desde 1930 hasta prácticamente las

generaciones de los años 80. Así pues, la nueva concepción de la poesía nacida a lo largo de 1930 no deriva del agotamiento formal ni de la escasez de temas, sino que tiene su punto de partida en el ambiente de preguerras o en el aumento de la preocupación por la política a partir de la Segunda República (Blasco Pascual, 1981). La imagen ideada del poeta se traslada del previo guía espiritual al emergente portavoz de una colectividad subyugada.

Se ha precisado en el apartado anterior la mudanza de la poética de Alberti. Lo mismo sucede en los textos de Miguel Hernández. Véase «Poesía», que se fecha en el 26 de septiembre de 1930. En él define al género con clichés preciosistas. La lírica es «hálito», «ángel esplendente», «mariposa», «sarta hermosa de zafiros», «hada», «espejo», «ave», etc. El texto contiene una estructura circular con la que se resalta que la definición de la poesía —también denominada «sonoro nombre puro»— requiere de magia: «¡Poesía! Yo querría / definirla con los versos de una estrofa cincelada / por un mágico poder de hechicería; / mas la pobre lira mía / es muy poco para tanto... Menos... ¡Nada!» (1992a: 198).

Frente al esteticismo de 1930, obsérvese el contraste con las palabras de una conferencia pronunciada el 21 de agosto de 1937, cuando Hernández ya establece con naturalidad las asociaciones poesía-arma y poeta-soldado<sup>46</sup>:

[l]a poesía es para mí una necesidad y escribo porque no encuentro remedio para no escribir. La sentí, como sentí mi condición de hombre, y como hombre la conllevé, procurando a cada paso dignificarme [...]. En la guerra, la escribo como un arma, y en la paz será un arma también, aunque reposada (1992b: 2227).

Asimismo, hay que tener en cuenta que la dedicatoria de *Viento del pueblo* (1937) no se forma con unas inocentes palabras preliminares, sino que estas actúan a modo de autopoética<sup>47</sup>. El texto, dirigido a Vicente Aleixandre, sienta las bases de las

---

<sup>46</sup> En palabras de Alemany Bay, «*Viento del pueblo* y su siguiente poemario, *El hombre acecha*, formarán la espina dorsal del ciclo bélico hernandiano, una poesía de urgencia que lógicamente afectará al proceso de creación» (2013: 157). Por otra parte, Bagué Quílez ha catalogado *El hombre acecha* como un «nuevo eslabón creativo» para la obra del autor, ya que evoluciona de lo genérico —el pueblo— a lo esencial —el hombre— (2009-2010: 40).

<sup>47</sup> Desde la perspectiva de la formulación de poéticas, cabe destacar que las influencias que Miguel Hernández recibe están apegadas al planteamiento de autorreflexiones. Sus lecturas predilectas emanan «tanto de los clásicos —el gongorismo, Calderón, Garcilaso, Quevedo, Lope de Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, etc.— como de los modernos, de Jorge Guillén o Federico García Lorca a Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, o Pablo Neruda» (Díaz de Castro, 2010a: 136). Florit Durán (2010) ha advertido que la cultura áurea del oriolano debe mucho a su relación con Luis Almarcha y Ramón Sijé. Asimismo, y esto conecta con el nacimiento de la autorreflexión en el Siglo de Oro, ha precisado a propósito de la intertextualidad con Garcilaso que el poeta frecuenta los textos auriseculares no solo por la

ideas objetivadas en el libro: 1) la actualización de la tradición y el valor de la palabra: «[a]nte la sombra de dos poetas nos levantamos otros dos, y ante la nuestra se levantarán otros dos de mañana»; 2) la unión del poeta al pueblo: «[n]uestro cimiento será siempre el mismo: la tierra. Nuestro destino es parar en las manos del pueblo»; 3) la definición de la poesía como transmisora de lo social: «[l]os poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar sopladados a través de sus poros»; y 4) las responsabilidades éticas y comunicativas del escritor: «[e]l pueblo espera a los poetas con la oreja y el alma tendidas al pie de cada siglo» (1992a: 550).

Estas nociones expuestas fuera de la literatura se atestiguan en los versos de *Viento del pueblo*. En «Sentado sobre los muertos» el vate se autodenomina «ruiseñor de las desdichas». Dada la vocación social por interferir en la realidad, Miguel Hernández, a diferencia de los autores auriseculares, no se refiere a la pluma, sino que alude a la voz, a la garganta, a la boca o al canto<sup>48</sup>: «Que mi voz suba a los montes / y baje a la tierra y truene, / eso pide mi garganta / desde ahora y desde siempre» (1992a: 555); todo ello se pone al servicio de la portavocía social, de manera que el autor se erige en un intermediario entre las injusticias y las personas que las sufren: «que aquí estoy yo para amarte / y estoy para defenderte / con la sangre y con la boca / como dos fusiles fieles» (1992a: 555). Sus versos también pretenden exhortar a la colectividad. Véase «Llamo a la juventud», cuya primera estrofa elogia la muerte por la libertad para, a continuación, mostrar el deseo de que «[...] cada boca de España, / de su juventud, pusiese, / estas palabras, mordiéndolas, / en lo mejor de sus dientes» (1992a: 570). Un tono similar alcanza «Llamo a los poetas» (*El hombre acecha*, 1939), donde se alinea con Vicente Aleixandre y Neruda con objeto de reclamarles a otros poetas que abandonen la grandilocuencia y que escriban sobre la realidad: «Quitémonos el pavo real y suficiente, / la palabra con toga [...]» (1992a: 674). Son muchos los autores a los que convoca Miguel Hernández; unas veces los llama por sus apellidos y otras por sus nombres. Así en la tercera estrofa apunta: «Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Prados, Garfias, / Machado, Juan Ramón, León Felipe, Aparicio, / Oliver, Plaja, hablemos de aquellos a que aspiramos» (1992a: 674); igual en la penúltima estrofa: «Hablemos, Federico, Vicente, Pablo,

---

identificación temática, sino también para alcanzar, por medio de la actualización, una carga expresiva novedosa y adaptada a sus circunstancias vitales.

<sup>48</sup> Las menciones al canto, unidas a las logradas melodías generadas por la métrica, inducen a la escenificación del poema: «Cantando espero a la muerte, / que hayruiseñores que cantan / encima de los fusiles / y en medio de las batallas» (1992a: 560). Como apunta Neira, «[e]n esos momentos, tal como la concibe, como un arma defensiva, la suya es una poesía de urgencia, sobre el terreno, que no admite dilaciones ni mucha corrección» (2010: 274).

Antonio, / Luis, Juan Ramón, Emilio, Manolo, Rafael, / Arturo, Pedro, Juan, Antonio, León Felipe. / Hablemos sobre el vino y la cosecha» (1992a: 675).

En cuanto a los autores antologizados por Gerardo Diego, más allá de la lírica de Alberti, hay otros casos en los que el viraje autopoético adquiere mayores dimensiones, como se aprecia en las obras de Dámaso Alonso y de Vicente Aleixandre. Alonso, en la poética de 1932, reflexiona de manera sucinta sobre algunos temas que plasmaría con más certeza en los ensayos y en las obras posteriores. Esto es lo que sucede con la concepción del texto literario como objeto dependiente de la recepción: «[p]oema es un nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector» (2007: 266). Ocurre lo mismo cuando describe el «mecanismo de la producción poética». Como se desprende de estas palabras, parece que Dámaso reflexiona como teórico en lugar de como poeta. Dice, así, que la excitación ante un estímulo produce en el autor «una conmoción de elementos de su profunda conciencia». Esta motiva la escritura del poema, cuyo virtuosismo consiste en que, cuando lo reciba el lector, despierte en él «una conmoción de elementos de conciencia profunda igual o semejante a la que fue el punto de partida de la creación» (2007: 266). Dicho en los términos de su ensayo de 1950 (*Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*), resulta la siguiente explicación, que se plantea de modo más analítico:

[e]l primer conocimiento de la obra poética es, pues, el del lector, y consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor. Este conocimiento intuitivo que adquiere el lector de una obra literaria es inmediato, y tanto más puro cuanto menos elementos extraños se hayan interpuesto entre ambas intuiciones (1989: 30).

Sin embargo, en la poética para la antología no solo se ve la faceta teórica de Alonso, sino que también se vislumbran juicios que concuerdan con el devenir de su literatura. Al definir el instinto poético, lo asemeja a los impulsos eróticos y religiosos. A su juicio, el poeta «es el ser humano dotado en grado eminente de este fervor y esta claridad y de una feliz capacidad de expresión» (2007: 266). Esta cercanía de lo literario al sentido religioso es la que se produce en *Hijos de la ira*, la obra que lo ha convertido en un hito imprescindible para la historia de la literatura hispánica. A la altura de su publicación (1944), el libro aportó una «crispación» y una ruptura estilística inéditas. Félix Grande (1970), por ejemplo, resalta la revulsión lingüística de la obra de Alonso, quien había encadenado vocablos como *pus*, *pestilencia*, *tumefacto*, *orangután*, *heces* o



*bilis*, entre otros, para manifestar la angustia de los habitantes rumbo a la mitad de siglo XX. Díez de Revenga, en lugar de en la «ruptura», ha contextualizado el libro en torno a la «innovación» y a la «revolución»:

la novedad, desde luego, radicaba en lo elemental de la propuesta, en la desnudez de los procedimientos estilísticos y en lo comprometido de la temática, social y existencialmente integrada en la realidad de un mundo cotidiano y cruel, tomado del natural, pero cargado de profundo y valioso simbolismo, en el momento en que la sociedad española comenzaba a percatarse de las cenizas que la circundan (2009a: 132-133).

En este sentido, *Hijos de la ira* se presenta como un libro que, intrínsecamente, reflexiona sobre la lírica. El género sirve como plegaria o como blasfemia ejercidas como desahogo ante una existencia tormentosa. Si bien Dámaso Alonso puso tierra de por medio con el existencialismo en tanto doctrina filosófica, su libro trasluce las cicatrices que dejan las heridas de la existencia. También hay autopoéticas endoliterarias explícitas en *Hijos de la ira*. Baste preguntarse por qué el último poema, «Dedicatoria final (las alas)», mira hacia la lírica. Se trata del escritor justificando su obra como un desquite contra el mundo. En el texto Alonso, que, por cierto, se objetualiza al incluir su nombre, le rinde cuentas a Dios, que le interroga por lo que ha hecho a lo largo de la vida. El sujeto poemático —Dámaso— responde con lo que no ha realizado (tener un hijo, plantar una viña, liderar hombres) y con lo único que reconoce como suyo: «no he hecho más que cancioncillas: / pobres y pocas son» (2017: 173). Tras algunas menciones encubiertas a su producción literaria, explica la finalidad del libro. Dicho de otro modo, la fuerza autopoética de la obra se reserva para su cierre, que se toma como el momento más adecuado. *Hijos de la ira* es un desahogo, una reivindicación de la escritura como cauce de liberación:

Y ahora, Señor, oh dulce Padre,  
cuando yo estaba más caído y más triste,  
[...]  
cuando estaba más lleno de náuseas y de ira,  
me has visitado,  
y con tu uña,  
como impasible médico  
me has partido la bolsa de la bilis,  
y he llorado, en furor, mi podredumbre  
y la estéril injusticia del mundo,  
y he manado en la noche largamente  
como un chortal viscoso de miseria.  
Ay, hijo de la ira

era mi canto.  
Pero ya estoy mejor.  
Tenía que cantar para sanarme.  
(2017: 175)

Por otra parte, la conciencia autorreflexiva de Vicente Aleixandre también aumentó con la llegada de lo social. En la autopoética exoliteraria de 1932 zanjó el asunto nada más comenzar su discurso: «[n]o sé lo que es la poesía. Y desconfío profundamente de todo juicio de poeta sobre lo siempre inexplicable» (2007: 426). En 1934 se deshizo de la mayor parte de la opinión previa, pero, igualmente, profundizó en la indefinición del género. De hecho, mantuvo solo las frases recién citadas. Aleixandre se volvió a posicionar en contra de la mitificación del lenguaje, e incluso exclamó que «[n]o, la poesía no es cuestión de palabras» (2007: 820). Resultan llamativas estas ideas, pues hacia la mitad del siglo el madrileño tomará partido por una defensa de las propiedades expresivas de la lírica. Según su criterio, que abrió un debate metaliterario generacional, la poesía se fundamentaba en la comunicación.

En cuanto al proyecto autopoético de Aleixandre, cabe destacar la dirección que sigue a partir de los años 40. En *Sombra del paraíso* (1944) se recopila el conocido texto que inicia la sección «El poeta», donde se considera al vate como una suerte de conciencia suprema vinculada estrechamente a la esencia del mundo: «Para ti, que conoces cómo la piedra canta» (2001: 473), se lee en el primer verso. Por la misma época circulaban sus poemas de circunstancias, por ejemplo «A unos poetas jóvenes», en el que previene a los nuevos escritores de la responsabilidad que acarrea heredar la tradición literaria: «Esta luz que mis trémulas manos un día tomaron / de otras manos antiguas, como una antorcha viva / yo os paso, amigos. Vedla: / [...] / [...] ¡Asidla!» (2001: 1510).

En cualquier caso, interesa ahora poner de relieve que Aleixandre, como otros autores del 27, proyecta sus obras hacia la autorreflexión en los años en que la poesía de carácter social coge fuerza. Los títulos de algunos de sus poemas escritos en este momento son muy ilustrativos. Véase «El poeta canta por todos» (*Historia del corazón*, 1954), que consta de tres partes. La primera identifica al poeta con la inmensa mayoría: «Allí están todos, y tú los estás mirando pasar. / ¡Ah, sí, allí, cómo quisieras mezclarte y reconocerte!» (2001: 696). La segunda hace expresa la conversión del poeta en portavoz de la colectividad: «La voz que por tu garganta, desde todos los corazones esparcidos / se alza limpiamente en el aire» (2001: 697). La tercera, y última, escenifica la complicidad entre el pueblo y su oráculo particular: «Y para todos los oídos. Sí. Mírales cómo te oyen.

/ Se están escuchando a sí mismos. Están escuchando una única voz que los canta» (2001: 697). En este sentido, si extendemos esta pulsión metaliteraria agitada por lo social, se comprenden las miradas desde la lírica hacia los factores que la rodean. Incrementan, por ende, los temas sobre las implicaciones de la literatura en el mundo o sobre las cuestiones de recepción. La lírica irá tomando conciencia de sus virtudes y de sus defectos, de su alcance y de sus limitaciones. Y todo ello exigirá que muchos poetas se interroguen por su oficio. Hacia la mitad del siglo XX se acentúan las preguntas sobre la trascendencia de lo artístico, de manera que, y dicho con un título de Aleixandre, la cuestión de «Para quién escribo» no se reduce a reflexionar sobre los destinatarios, sino que también atañe al comportamiento del propio género.

### **1.3. Teoría de la autorreflexión en torno a la literatura: las autopoéticas**

A lo largo de los apartados anteriores, ha quedado demostrado que la autorreflexión ha ocupado un lugar relevante en todas las épocas de la literatura hispánica. Igualmente, hemos comprobado que las valoraciones introspectivas de los autores se han manifestado unas veces desde fuera de los géneros artísticos y otras desde dentro. En ambas vertientes cobran especial relevancia las declaraciones de unos principios estéticos y la asunción de unos referentes compositivos por parte de los escritores. Así las cosas, se impone la necesidad de escudriñar lo autorreflexivo desde criterios teóricos para comprender las diferentes formas en que se transmite el pensamiento literario.

Los textos de esta índole revierten sobre aspectos que afectan a la relación del ser humano con las artes, de manera que se constatan al menos cuatro razones trascendentales para justificar que la autorreflexión haya existido desde antiguo y para afirmar que no se extinguirá en los textos venideros. La primera consiste en su carácter de interrogación antropológica: para qué sirve la literatura y por qué las personas se dedican y se comunican a través de ella. Esta es una de las maneras más aprovechables de vincular la escritura al mundo. En consecuencia, saltamos a un segundo motivo que asegura la escritura introspectiva: su valor ontológico; es decir, lo vital para un autor desde este ángulo se resume en qué es la poesía y en cómo la letra impresa opera en la realidad a pesar de que, en sintagma «angelgonzaliano», reconozcamos que su efecto se asemeje a marcar la piel del agua.

Lo ontológico se relaciona, pues, con la tercera vía: lo gnoseológico. La literatura es una materia en el mundo y, por tanto, el ser humano busca comprenderla,

escarbar en sus propiedades aún desconocidas y no solo generar conocimiento, sino algo más importante aún: exigirlo. Las autorreflexiones suelen insertarse en un horizonte de lectura culto, en el que se le presupone a un receptor la competencia para contrastar ideas, rescatar datos almacenados en su memoria y ampliar lo expresado en el marco de la historia de la literatura y de la tradición artística. Por último, los textos introspectivos se ampararán en el dominio estético. Quiere esto decir que no funcionarán como teoría ni como crítica de la literatura, sobre todo aquellos que se ejecutan desde dentro de los géneros literarios; es más, debe entenderse que estos, jugando a la simulación de esos otros discursos, guardan debajo del camuflaje una finalidad artística.

Para cumplir con propiedad el conocimiento sobre la autorreflexión que se deriva del estudio de su recorrido en la historia de la literatura, en las siguientes páginas traspasaremos las fronteras de la creación para mostrar cómo en el siglo XX, que, como ya hemos visto, no se erige en el nacimiento de los textos introspectivos, proliferan las autorreflexiones no solo desde las artes, sino también desde otros campos de la actividad humana. Asimismo, a través de conceptos como los de «autopoética» (Casas, 2000) o «espacio autopoético» (Lucifora, 2015) asentaremos las bases para una teoría completa de los fenómenos mencionados. Para ello, introducimos otras nociones como las de «participación de autopoeticidad» y «proyecto autopoético». Todo este arsenal metodológico facilitará la configuración de una tipología rigurosa de las autorreflexiones, cuyas subdivisiones en función de su cauce —desde dentro de los géneros literarios o desde fuera— también se organizarán en tipologías estables para generar una crítica literaria capaz de distinguir los efectos de cada manifestación autoconsciente.

### 1.3.1. La autorreflexión como eje del pensamiento en el siglo XX

Cuando se estudia un fenómeno cultural de amplio alcance, generalmente se profundiza en él para detallar sus particularidades, al mismo tiempo que se analizan los productos artísticos que responden a tal mecanismo. Ahora bien, en algunos casos, como sucede con la metaliteratura, ese acontecimiento literario coge fuerzas a la par que otras artes u otras disciplinas también lo desarrollan. Por tanto, por encima de ser la época de lo metaliterario, el siglo XX se erige en el periodo más dedicado a la autorreflexión. En concreto, se ha convertido en una etapa de profunda inspección del lenguaje y de su funcionamiento práctico. Estos aspectos se extendieron hasta el mismo centro de las discusiones en torno a la cientificidad de diferentes conocimientos: el histórico, el

psicológico, el filosófico, el lingüístico y el teórico-literario, entre otros. Asimismo, a lo largo de este siglo aparecen con gran personalidad expresiones artísticas como la abstracción pictórica o el atonalismo musical (Martín-Estudillo, 2003), que traban la referencialidad externa con el fin de resaltar su dinámica intrínseca.

A pesar de la gran variedad de ciencias actuales y de artes que se construyeron o evolucionaron a través de procesos autorreflexivos, aquí se abordarán aquellas que más se acercan, en lo que respecta al medio de comunicación, a las obras poéticas: la lingüística, la filosofía y, sobre todo, la teoría y la crítica literarias. Recuértese, por ejemplo, que el siglo XX constituye el reclamo científico de la lingüística. En este sentido, el *Curso de Lingüística General*, de Saussure (1916 [1988]), sentó las bases para el estudio de la lengua, de la que destacó su naturaleza social, frente al habla, que quedó como una asignatura pendiente para la filología posterior. Los estudios del ginebrino influyeron decisivamente en la introspección de elementos lingüísticos, como se demuestra con las propuestas del formalismo, que, al estudiar los patrones rítmicos versales, consolidaron la fonología, y con las del posestructuralismo. De manera global, el siglo XX acoge la adecuación teórica de las ramas de análisis del lenguaje —fonética y fonología, morfología, sintaxis, semántica y pragmática—. Cabe recordar que en el afán por señalar universales lingüísticos también se puso énfasis en la capacidad del lenguaje para explicarse a sí mismo.

Por otra parte, en la historia de la filosofía del siglo XX se encasillan las aportaciones más relevantes de la filosofía del lenguaje, que protagonizaron el famoso «giro lingüístico», popularizado por Rorty (1990). Las disquisiciones de estas doctrinas pusieron de relieve la idoneidad de analizar, conocer y aplicar el lenguaje para descifrar el mundo: «entenderé por filosofía lingüística el punto de vista de que los problemas filosóficos pueden ser resueltos reformando el lenguaje o comprendiendo mejor el que usamos en el presente» (1990: 50). Si bien Rorty clasifica estas cuestiones en el contexto del ámbito «metafilosófico» —por ejemplo, en 1965 publicó «Dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística»—, en el examen a *El giro lingüístico* que realiza veinte años después se autocorrige: «en la medida en la que el giro lingüístico hace una contribución específica a la filosofía, creo que en absoluto es metafilosófico. Su contribución fue sustituir la referencia a la experiencia como medio de representación por la referencia al lenguaje como tal medio» (1990: 164). En otras palabras, se revisó la tradición filosófica preponderante para enmendar el punto de partida. La negación del carácter metafilosófico, en realidad, es una manera de defender la operatividad

metodológica del giro lingüístico. De hecho, posteriormente se ha seguido advirtiendo la capacidad autorreflexiva de dichas teorías: «el denominador común [...] estriba en la autocomprensión o la metacrítica del lenguaje como *medium* de todo presupuesto ontológico, epistemológico y pragmático» (Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, 2005: 21).

Con todo, el factor más determinante de autorreflexión lo ubicamos en la teoría de la literatura por su apego evidente a las prácticas artísticas. A comienzos del siglo XX, se reivindicó el estatuto científico y autónomo de la disciplina de estudio literario, de manera que se puso la atención en los procedimientos de análisis y de descripción de lo poético. La insistencia en el simple discernimiento entre literatura y teoría demuestra la voluntad de autoconsciencia y de reclamo de una metodología exclusiva. Véanse las palabras de Wellek y Warren, quienes, aunque atenúan la científicidad de la teoría, la conciben como un «saber»: «[h]emos de establecer, ante todo, una distinción entre literatura y estudios literarios. Se trata, en efecto, de actividades distintas: una es creadora, constituye un arte; la otra, si no precisamente ciencia, es una especie de saber o de erudición» (1966: 17). En definitiva, la conformación de una teoría con ambición de objetividad y precisión conlleva la formulación compleja de un metalenguaje<sup>49</sup>, por lo que el pensamiento sobre el signo a través de él —para, a la vez, explicar su uso literario— otorga protagonismo a la autorreflexión. Así, se planteó que el vocabulario «de la Poética lingüística ha de cumplir, incluso, las exigencias de economicidad formal de los sistemas simbólicos altamente canónicos, como lo son los metalenguajes de la Lingüística y de la Lógica» (García Berrio, 1989a: 48).

Al mismo tiempo que se extendió la teoría de la literatura, la crítica se reforzó y se propuso como el terreno apropiado para el despliegue de conceptos por parte de una escritura académica que versa sobre la escritura literaria. Toda crítica implica revisión textual, sobre todo en un nacimiento teórico en el que el lenguaje era el núcleo del pensamiento. En otros términos, la teoría de la literatura y la crítica abundaron en las cuestiones lingüísticas y textuales para resaltar la soberanía de los estudios filológicos,

---

<sup>49</sup> Todavía se proporcionan definiciones de literatura, de teoría y de crítica para tratar de diferenciarlas. Una de las últimas definiciones de literatura es la de González Maestro: «[L]a Literatura es una construcción humana y racional, que se abre camino hacia la libertad a través de la lucha y el enfrentamiento dialéctico, que utiliza signos del sistema lingüístico, a los que confiere un valor estético y otorga un estatuto de ficción, y que se desarrolla a través de un proceso comunicativo de dimensiones históricas, geográficas y políticas, cuyas figuras fundamentales son el autor, la obra, el lector y el intérprete o transductor» (2017: 126). No obstante, la intención aquí no es análoga a la de Wellek y Warren. González Maestro intenta desmontar la tendencia de la posmodernidad a la inefabilidad o al excesivo relativismo categorial.

que repercutirán, por extensión, en el análisis de la significación de la lengua como sistema de signos<sup>50</sup>:

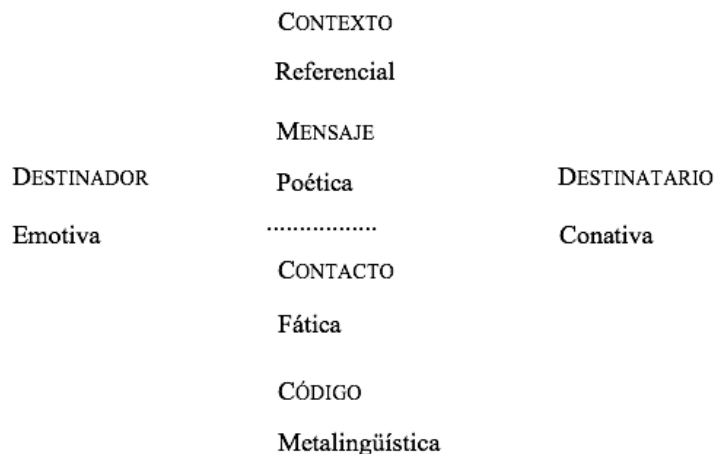
si la significación del lenguaje humano se ha convertido, al decir de Barthes, en el problema intelectual más importante de nuestro mundo cultural, en el «signo de nuestra época» que señaló J. Derrida; la significación poética, el mundo de la significación del discurso poético como sintomática humana, se ha convertido a su vez en uno de los campos de atención más notables para el cultivador actual de las ciencias humanas, que trasciende así el ámbito restringido de la ciencia crítica o de la ciencia lingüística, para alcanzar el dilatado ámbito [...] de la semiología (García Berrio, 1973: 131).

Para Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (2005), la teoría de la literatura del siglo XX, al que denominan el «siglo del formalismo», completa otro giro lingüístico. Este vendría determinado por la condición textual de la literatura. La fijación teórica en el instrumento comunicativo se resume claramente con el conocido título del trabajo de Jakobson, «Lingüística y poética», en el que el ruso denuncia la crítica impresionista: «[n]ingún manifiesto que esgrima los gustos y opiniones de un crítico puede funcionar como sucedáneo de un análisis objetivo del arte verbal» (2005: 142). Y formula, además, el principal problema que debe resolver la teoría, que se corresponde con una cuestión de índole introspectiva: «¿[q]ué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?» (2005: 140). Así pues, Jakobson determina que, si la lingüística adquiere el rango de ciencia totalizadora para el estudio de la estructura verbal, la poética deviene en una parte esencial de esta.

La unión jakobsoniana de lingüística y poética se sintetiza en el análisis de las funciones del lenguaje a partir de los elementos implicados en la interacción verbal, de manera que resulta el siguiente esquema, en el que distinguimos por el tipo de letra el factor participante —versales— y la función derivada de él —minúsculas—:

---

<sup>50</sup> Como anuncia Erlich, «la alianza entre la lingüística y la poética, postulada y practicada por los formalistas eslavos, se demostró beneficiosa para ambas ramas» (1974: 226).



Esquema 1. Funciones del lenguaje según Jakobson (2005) [elaboración propia]

Como se observa, la orientación hacia el mensaje se clasifica como la función poética. Según el teórico ruso, esta es la que se muestra dominante en el discurso literario, lo que no significa que solo se use en dicho ámbito: «[c]ualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética de la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino solo su función dominante» (2005: 147). En general, se desprende de esta esquematización funcional el interés por la reflexión sobre las particularidades del hecho literario en lo que atañe a su construcción como producto verbal.

Retomando las consideraciones sobre el giro lingüístico orquestado por la teoría literaria, se ha señalado que este se consuma en el momento en el que los discursos críticos rondan las cuestiones en torno a cómo leer y analizar los textos. Así las cosas, se hizo ver que la literatura exhibe un lenguaje que tiene que ser interpretado a través de un metalenguaje, de ahí que del formalismo y del estructuralismo se extraigan nociones como las de «autoconciencia» y «reflexividad». En este debate también intervendrán la teoría de la recepción y el posestructuralismo. Consecuentemente, el giro lingüístico alcanza su mayor grado de cambio cuando la teoría se vuelve una «“teoría de la teoría” o, mejor aún, [...] una *Crítica de la teoría crítica*», para lo que fue necesario el retorno de la hermenéutica —«giro hermenéutico»— y de la retórica —«giro retórico»— (Cuesta Abad y Jiménez Heffernan, 2005: 22-24).

En resumidas cuentas, hasta aquí se ha expuesto que, en el mismo siglo en que la metaliteratura se encuentra en auge, se desarrollan paralelamente toda una serie de planteamientos teórico-críticos enfocados en los mecanismos lingüísticos y en el modo



de comportarse lo poético. Incluso se aseguró que la forma condicionaba la transmisión del mensaje, lo que supone la subida de otro peldaño en el recorrido autorreflexivo y autorreferencial del siglo XX. Recuérdese que Jakobson sostuvo que «[l]a *función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*» (2005: 1149). Por tanto, podemos aducir que la popularidad de las teorías inmanentistas, basadas en la lingüística, va pareja al crecimiento de la creación autopoética, por lo que el siglo XX, que se ha considerado el siglo de los formalismos, es también el siglo de la autorreflexión en el ámbito humanístico<sup>51</sup>.

La vertiente teórico-literaria que profundizó en la autoconciencia del lenguaje artístico ha sido calificada como «Poética lingüística» con el fin de desmarcarla respecto de las poéticas heredadas de los siglos anteriores, lo que también conlleva un reconocimiento de sus principales objetivos y métodos (García Berrio, 1989a). Ahora bien, no todas las ramas teórico-literarias adoptaron los modelos lingüísticos de la misma manera. Tomás Albaladejo (2005) ha reunido dos grandes «vías» de actuación. La primera aúna los estudios que desplegaron baterías de conceptos propios enfocados al análisis inmanente. Se suceden aquí los planteamientos lingüísticos, pero no se aplican patrones fijos procedentes de la lingüística teórica. Esta primera vía la conforman, pues, los miembros del grupo conocido como OPOJAZ (Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética) —Eichenbaum, Shklovski o Tinianov—, de la estilística —Spitzer, Amado Alonso y Dámaso Alonso— y algunos del *New Criticism*. También señala Albaladejo a los teóricos de las estructuras narrativas, como Todorov, Kristeva, Bremond, Genette, Barthes y Segre.

Por otra parte, la segunda vía se corresponde con la acomodación de las teorías lingüísticas generales; es decir, se siguen doctrinas que no pertenecen exclusivamente al análisis del lenguaje literario. Este es el caso del Círculo Lingüístico de Moscú y del

---

<sup>51</sup> Sánchez Torre lo advirtió tempranamente en uno de los primeros estudios pormenorizados sobre la teoría de lo autopoético: «[u]na simple ojeada al arte de nuestro siglo revela la frecuencia y el protagonismo que han cobrado las formas autorreflexivas, los cuadros, las películas y los poemas que hacen del cuestionamiento de las convenciones de la pintura, del cine y de la literatura su razón de ser. La implantación de las formas *meta* del arte es tal que hasta en ciertos sistemas de comunicación no artística, como la televisión, se deja sentir esta tendencia autorreflexiva; en efecto, todos hemos visto anuncios publicitarios que consisten precisamente en la simulación de la filmación misma del anuncio, y hemos notado, al final de los informativos, cómo las cámaras filman cámaras, focos, operadores desprendiéndose de los auriculares..., en un proceso que podría tener consecuencias incalculables si los receptores lo descodificaran como una muestra de ficcionalidad de esos discursos, lo que convertiría al informativo, por ejemplo, en algo similar a una colección de relatos ficticios que, por tanto, hablan del mundo solo indirectamente y según nuestro modo particular de leerlos» (1993: 9). Por otra parte, también Barthes contempló el siglo XX como el de los «qué es la literatura» (1973: 128).

formalismo checo. Con todo, Albaladejo admite la presencia de algunos miembros de la primera vía en esta segunda, como demuestra al encuadrar aquí el trabajo de Spitzer sobre Manrique o la *Gramática del Decamerón*, de Todorov. Asimismo, anota la evolución de la rama de la filología norteamericana que aplicó el modelo generativo-transformacional y, sobre todo, señala la vitalidad de la llegada de la lingüística textual —autores como Van Dijk o Petöfi— a la teoría literaria. Junto a la lingüística del texto, también se destacan en la segunda vía la pragmática y la semántica extensional. Pozuelo Yvancos ha resaltado la operación introspectiva de la pragmática al especificar que surge de una «ambición meta-teórica: estudiar las condiciones, funciones, estructuras y consecuencias de los distintos *actos* que concurren al intercambio literario» (1994: 83).

La superación del nivel lingüístico mediante la proclamación del textual constituye una clara prueba del interés por ampliar el conocimiento intrínseco de lo literario. Conocer lo poético exigía ahondar más en sus propiedades materiales:

[a]l no poder fijar el nivel diferencial en ninguno de los rasgos lingüísticos individuales habitualmente invocados en los análisis y métodos formalistas y poetológicos, proponía yo en otro momento el nivel textual como lugar de convergencia de los rasgos lingüístico-poéticos singulares, en cuya articulación conjunta estos conquistaban singularidad estructural y comunicativo-artística (García Berrio, 1989a: 34).

Sin embargo, la teoría literaria no se estancó en la mirada hacia el texto como construcción. Todavía perseguía agrandar el saber sobre la literatura a través de la autorreflexión sobre sus métodos, lo que conlleva nuevas formulaciones. Por ello García Berrio, por ejemplo, entona la palinodia con respecto a la anterior cita y se sitúa en las coordenadas de lo estético. Abandona, así, la línea composicional y se alista en las filas bajtinianas al propugnar las formas arquitectónicas (Bajtín, 1978). Esto se traduce en una integración de los avances lingüísticos en un repertorio de conceptos polifacéticos: «[e]videntemente se trata de un proyecto de reinsertar los datos de una Poética lingüística rigurosamente desarrollada en una Poética general sin exclusiones previas, con ambición y alcance estético-filosófico» (García Berrio, 1989a: 44).

Ahora bien, pese al reduccionismo al que generalmente se ha sometido a las escuelas formalistas, lo cierto es que sus teóricos tampoco negaron la existencia de

múltiples cauces de análisis literario<sup>52</sup>. En palabras de Eichenbaum, el «método formal» reivindica la consolidación de una ciencia autónoma, pues la academia había perdido de vista su objeto de estudio al intrincar sus trabajos con nociones dispersas de estética, psicología o historia: «[p]ara los formalistas lo esencial no es el problema del método en los estudios literarios, sino el de la literatura considerada como objeto de estudio» (2005: 51). De hecho, para que funcionara teóricamente la propuesta de una «Poética general» en la línea de Bajtín y de García Berrio, en los inicios de la ciencia literaria se había impuesto precisamente distanciarse de las coordenadas estético-filosóficas: «[e]l estado de las cosas nos exigía separarnos de la estética filosófica y de las teorías ideológicas del arte. [...] El arte exige ser examinado de cerca; la ciencia quería ser concreta» (Eichenbaum, 2005: 55). Esto desembocó en una suerte de alianza entre los formalistas y los futuristas —Jlebnikov, Kruchenij, Maiakovskoi— para darle la estocada a las teorías simbolistas y a la crítica impresionista, frecuentemente vinculadas a los análisis periodísticos de V. Ivanov, Briusov, A. Bieli, Merekovski o Chukovski, entre otros.

Eichenbaum (2005) resume los logros del formalismo, sobre todo de la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, en cinco puntos: 1) discernimiento entre las funciones y los métodos que caracterizan a la lengua cotidiana y a la lengua poética; 2) revisión del concepto de «forma», al que desvincularon de su oposición con el de «fondo». De esta manera, se pudo redirigir la discusión académica a los campos nocionales de «artificio» y «función»; 3) otorgar al verso la propiedad del ritmo como elemento constructivo con particularidades léxicas, semánticas y sintácticas; 4) asentar una metodología basada en la «dominante constructiva», a la vez que concibieron el material como «motivación»; y 5) la investigación de la forma condujo hasta el estudio de sus evoluciones, lo que, a su vez, desembocó en el atendimiento a las cuestiones de historia de la literatura.

Ya en la estilística se difundió la teoría del desvío, mediante la que se afirmaba que la lengua literaria se distanciaba de la cotidiana. Como explica Amado Alonso en su carta a Alfonso Reyes, el planteamiento estilístico entendía que a toda particularidad idiomática le corresponde una particularidad psíquica: «[l]a estilística estudia, pues, el *sistema expresivo* de una obra o de un autor [...], entendiendo por *sistema expresivo* desde la estructura de la obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados)

---

<sup>52</sup> Si se examinan sin prejuicios los fundamentos de la crítica formalista, se observa que sus participantes «[e]specularon [...] sobre los problemas de la lengua poética, con metodología y mentalidad siempre mixta, nunca exclusivamente lingüística» (García Berrio, 1973: 111).

hasta el poder sugestivo de las palabras» (1986: 226). También Dámaso Alonso (1989) atendió al mecanismo de lo poético y a su construcción y recepción como «intuiciones» para separar la historia de la literatura de la historia de la cultura.

En cualquier caso, hay diferencias entre el «desvío» de la estilística y el «extrañamiento» o la «desautomatización» propuestos por el formalismo ruso. La principal consiste en que la senda formalista se vale de los conceptos de «sistema», de «norma» y de «percepción» para trasladar el foco teórico a la historicidad y a la dinamicidad de tal operación artística, a la par que se resitúa el debate en los dominios de la estética (Pozuelo Yvancos, 2010; Baños Saldaña, 2019). Las aportaciones de Shklovski (1976) o de Tinianov (1976) demuestran que la poesía ya no debe tratarse como la expresión del pensamiento por medio de imágenes; al contrario, las ideas y los mensajes se transmiten por medio de palabras, que atraen el interés del lector sobre la forma para que se comuniquen con mayor intensidad y efectos cognitivos (*vid.* 2.3.3.).

Este recorrido por la teoría de la literatura del siglo XX, que inicia su incursión en la «literariedad» por medio de procedimientos lingüísticos, que continúa en el nivel textual y que llega hasta factores de enunciación, de recepción, de estética y de historia de la literatura, pone de relieve el carácter autorreflexivo de las manifestaciones humanísticas. Con el positivismo histórico apenas se atendía a la obra en sí, sino que se daba prioridad a las cuestiones biográficas o históricas. El formalismo cambió esta tendencia y valoró la literatura como tal. Por tanto, la metaliteratura aumenta a medida que se acentúan las corrientes inmanentistas y el pensamiento metateórico. Cabe señalar la coincidencia, también, de estas dos profesiones —la de profesor y la de poeta—, como es el caso de Dámaso Alonso, o algunas afinidades intelectuales, como sucede con los «novísimos» y las escuelas posestructuralistas. Todavía más, si la teoría de la literatura finalmente interviene en el panorama metatextual y metahistórico; esto es, si desemboca en los estudios de su historia y de la tradición como sustitución de sistemas (Tinianov, 1976), conviene afirmar, entonces, la vigencia y la necesidad del propósito de esta tesis: la autorreflexión debe abordarse en sus conexiones con las relaciones del texto (o «transreferencialidad», como definiremos en 2.2. y en 2.3.).

### 1.3.2. Hacia la definición de «proyecto autopoético»

Tras advertir que la autorreflexión se extendió a lo largo del siglo XX en numerosos ámbitos, emprendemos aquí un retorno a aquella que afecta al mundo literario. Ya

hicimos una descripción de su historia y de su popularidad en diversas épocas, pero faltaba hasta ahora un abordaje teórico. Sin la delimitación de unos patrones que aseguren la comprensión de los textos introspectivos, solo será posible, en el mejor de los casos, rastrear el pasado como un *totum revolutum* y, en el peor, perderle la pista a estos fenómenos. En efecto, para proteger la continuación del análisis de su decurso histórico, se requiere abandonar las aproximaciones teóricas parciales y consolidar unos criterios estables que acoten la riqueza de procedimientos.

#### *1.3.2.1. Complejidad de los cauces del pensamiento literario autorreflexivo: las autopoéticas y su teorización como espacio autopoético*

Hacia finales del siglo XX, desde el punto de vista de la teoría de la literatura, se inició el declive de la corriente que propugnaba la ausencia del rol autoral, hasta entonces estrechamente ligado por parte de la escuela francófona a una conciencia burguesa que se pretendía triturar mediante la reivindicación del texto y del lector como principales creadores de la significación. Esta línea de pensamiento estaba destinada a agotarse desde su propia formulación, pues priorizaba el carácter subversivo y tanteador de los estudios literarios en lugar de garantizar los análisis rigurosos. Debe admitirse que con esta experimentación intelectual se descubrieron nuevos enfoques y, lo que no es menos importante, se desplegó un interesante territorio de juego para los autores. Sin infravalorar estas recompensas, también es cierto que el «asesinato» del emisor agravó la crisis que sufrían los estudios del yo —que, como es bien sabido, pasaron de los excesos del positivismo histórico a las carencias venideras—; dicho de otro modo, el autor, condenado al ostracismo en primera instancia, resultó juzgado con pena de muerte tras la revisión de su caso. Esta cadena de acontecimientos lastra la crítica de las obras, que exige siempre una atención completa al circuito literario, estructurado en autor, texto, lector e intérprete (González Maestro, 2017).

En este contexto, Rubio Montaner denunció la escasa relevancia que la teoría de la literatura otorgaba a las «poéticas de autor», puesto que los ejes paradigmáticos de la filología del siglo XX configuraron el remplazo del emisor por el texto, por un lado, y el enfrentamiento del texto con una poética de la recepción, por otro:

[c]omparar las reflexiones del autor sobre el fenómeno literario con las elaboradas desde una teoría de la literatura puede ser un procedimiento muy útil para el análisis estético. Desechar las poéticas de autor es un error metodológico que únicamente

puede conducir a producir lagunas en el conocimiento de una verdadera y completa comunicación literaria (1990: 191).

Definitivamente, no existe la literatura sin un responsable de la obra, como tampoco hay crítica literaria sin un especialista que examine las huellas que ha dejado el poeta. Algunos datos acerca del emisor iluminan el proceso creativo, de manera que desde la historia de la literatura estos han de valorarse en su justa medida, sin caer en la justificación desorbitada o en el psicologismo metafísico: «la excedencia del autor ha tocado su fin», sostiene Casas (2000: 209) al ampliar la línea argumentativa de Rubio Montaner, a la vez que lamenta que los trabajos en torno a la autoría suelen restringirse a una *visitatio sepulchri*.

Las autorreflexiones del poeta quedaron englobadas bajo el concepto general de «poéticas de autor», como expone Rubio Montaner. Sin embargo, esta denominación no está exenta de dificultades: algunas de las más graves se localizan en el solapamiento semántico. Desde el filósofo estagirita, el término *poética* ha designado el conjunto de mecanismos de composición —enfoque descriptivo— o de principios prescriptivos para la consecución de un arte virtuoso. Si bien en este sentido se alude a la fijación de un comportamiento canónico de las obras, con *poética* la crítica se ha referido, además, al pensamiento literario de un autor o, más ampliamente, a la agrupación de los rasgos estilísticos que lo definen.

Así las cosas, se han intentado proporcionar nuevos rótulos para explicar el fenómeno cultural por el que un autor reflexiona sobre su propia obra, bien desde el contexto artístico o bien desde discursos no literarios. Teresa Ochoa, a este respecto, ha distinguido entre «poéticas particulares» y «poéticas universalistas» (2000-2001) a partir de los criterios de «comprensión hermenéutica» y de «comprensión teórica» propuestos por Mignolo (1986). Para aquellos textos que un autor escribe pensando en su propia obra, emplea el primer concepto, mientras que aquellos otros que poseen fines supraautorales los encasilla en las «poéticas universalistas».

A pesar de la intención operativa de ambos marbetes, la mencionada denominación —«poéticas de autor»— no ampara la reflexividad del procedimiento; es decir, se hace necesaria una etiqueta que indague más allá de la propiedad de lo escrito y que escudriñe, asimismo, las figuraciones de la autoría. Por ello, Casas reemplaza la noción de «poéticas de autor» por una categoría cercana en el nombre, pero mucho más específica desde una óptica introspectiva: se trata de las «autopoéticas», que se

corresponden con los textos que dan «paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públic[os] en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas» (2000: 210). Las autopoéticas, por tanto, engloban especies como la metapoésía, las conferencias, las declaraciones en entrevistas, los manifiestos, las formulaciones de una teoría sobre la escritura propia, algunos paratextos —prólogos, epílogos— o fragmentos de memorias, por ejemplo.

En definitiva, el neologismo «autopoética», que reorganiza el sintagma «poética de autor» desde la autorreflexión, hace mayor justicia a la riqueza del procedimiento. Los escritos autopoéticos no solo versarán sobre un emisor real que valora su producción hasta la fecha, sino que también pueden desarrollar juegos de espejos o simulaciones que suspendan las condiciones de realidad de sus relatos. De acuerdo con la voluntad reflexiva del emisor, en estos últimos casos entrarían en acción aquellos recursos que sirven para la construcción de una imagen de autor, como si se propusiera una separación lúdica entre el nombre propio estampado en la portada de un libro y el mismo nombre impreso en el carnet de identidad del poeta.

Por tanto, los aspectos elementales de las autopoéticas son la autorreflexión y la autoconciencia. La expectativa de realidad no formará parte de los requisitos indispensables de estos textos. De hecho, en el extremo de lo ficcional, cabría plantearse la publicación de una autopoética que expusiera los principios de una obra inexistente. Como advertimos, dentro de los juegos de autoría, podrá haber autopoética sin un escrito literario constatable, pero nunca la habrá sin la relación de causalidad entre el origen artístico y su capacidad de desencadenar pensamientos. En otros términos, las autopoéticas exigen una motivación literaria. Sin esa ley de dependencia, aunque a veces esta se plantee como fingimiento, no se dispondrá de los factores inherentes a lo que denominaremos «participación de autopoeticidad». Este terreno se configura teóricamente a partir de los siguientes criterios: 1) un emisor con poder fáctico —nombre en el DNI— y ficticio —nombre en el libro—; 2) el flujo autopoético: un discurso presente que se refiere a otro previo de raigambre literaria; 3) el texto causante, que también adopta un nivel de realidad escurridizo. Este puede no existir, pero siempre transformará su ausencia en una presencia simulada; y 4) la relevancia cómplice. Se entiende, así, que toda formulación autopoética revela la intencionalidad del emisor, quien ha organizado previamente su discurso para que sea interpretado en una dirección

u otra por un receptor que ya lo conoce<sup>53</sup>. Este último aspecto de la autopoeticidad justifica la aparición de autorreflexiones sobre una literatura inexistente, pues el receptor, que amolda su horizonte de expectativas al «horizonte de expresión» del autor, alcanzará la interpretación exacta —parodia de escritos ajenos, homenaje a una literatura ideal, contrapartida de lo escrito, reafirmación de una poética, etc.—.

La participación de autopoeticidad, en consecuencia, indica que los textos autorreflexivos deben abordarse, al mismo tiempo que con valoraciones formales y contenidísticas, a través de patrones atingentes a la sociología de la literatura<sup>54</sup>. Todavía más, el discurso autopoético, como aprecia Domínguez Caparrós (1986), refuerza la comunicación literaria. Y cabría añadir, incluso, que modifica su funcionamiento tradicional. La naturalidad de la recepción se halla en la lectura directa de los textos, de manera que el autor y el lector entran en contacto gracias a una interpretación autónoma de lo ficcional. Esta relación podría verse interferida por la voz del crítico, que suele actuar a favor de la obra al iluminar su contenido. No obstante, en los escritos autopoéticos el poeta trabaja como agente doble, ya que actúa simultáneamente como creador y como analista de dicha creación:

si comprendemos el acto de escritura que los dispara, el acto de lectura que los resignifica, si indagamos en sus formas de circulación y consumo, su inserción en un proyecto creador, su intervención imaginante dentro de un campo artístico, podremos entonces comprender con pertinencia su naturaleza y su función, la potencia de su doble disposición, que es a un tiempo creación y crítica de la creación, en el vaivén de una también doble identidad que entrelaza al sujeto con lo imaginario ficcional y lo fáctico de la empiria (Romano, 2017: 5-6).

Para uno de los fenómenos a los que aludimos como «autopoéticas», Badía Fumaz ha empleado la denominación «poéticas explícitas». Advierte la dispersión terminológica —«poéticas de autor», «poéticas de poetas», «autopoéticas», «poéticas individuales»— y opta por renombrar el concepto para restringirlo al discurso ensayístico: «[e]l género de las poéticas explícitas, entendidas como textos de tipo ensayístico en los que un autor aborda cuestiones clave de la creación literaria desde un

---

<sup>53</sup> Como precisa Badía Fumaz, las autopoéticas «conectan al autor con la sociedad, sin la cual pierden todo sentido» (2017a: 26).

<sup>54</sup> La autorreflexión, ya sea como autopoética extraliteraria o como autopoética endoliteraria, tiende a mostrar la dinamicidad del sistema artístico: «[t]odo hecho literario supone escritores, libros y lectores o, para hablar de una forma más general, creadores, obras y un público. Constituye un circuito de intercambios que, mediante un aparato de transmisión extremadamente complejo, a la vez arte, técnica y comercio, une individuos bien definidos (si no siempre especialmente conocidos) a una colectividad más o menos anónima (pero limitada)» (Escarpit, 1971: 5).



punto de vista personal, carece hasta el momento de una formulación teórica que permita comprenderlo en su complejidad» (2018a: 88). Ahora bien, esta concreción, contemplada desde una panorámica conceptual operativa, introduce dos complicaciones: por un lado, hay que tener en cuenta la ya mencionada amplitud y la falta de reflexividad de la palabra *poética*; por otro, el adjetivo *explícita* conlleva la aplicación de un criterio modal para la exposición de un mecanismo relativo a los «cauces» o a los «medios» de expresión.

Si seguimos esta denominación, solo se hablará de poética explícita cuando se analicen textos en prosa no ficcionales o pseudoficcionales —recordemos el asumido carácter ensayístico—. Entendido así, el concepto no acogerá los estudios de otros pensamientos autorreflexivos que el emisor efectúa desde el terreno de lo literario, como la metaliteratura, en general, o la metapoesía, en particular. En consecuencia, se individualizarían fenómenos que provienen de un mismo impulso creativo, pero que adquieren diferentes vías de difusión. Conviene, pues, no separarlos *a priori*, sino que deben observarse atendiendo a sus rasgos comunes para, seguidamente, dividirlos según sus particularidades. De este modo, se mantendrá una coherencia analítica que facilitará la comprensión del «proyecto autopoético» diseñado por un escritor.

En esta línea, Lucifora (2015) ha desarrollado una clasificación metodológica precisa para el despliegue de un arsenal teórico que aborde las autopoéticas. En disensión con Ferrero (2012), para quien lo auto y lo metapoético adquieren sistematizaciones divergentes, la crítica argentina se muestra partidaria de la unión analítica de ambos procedimientos, aunque presenta alguna salvedad:

¿cuál es la diferencia entre el «espacio *meta*» y lo que nosotros llamaremos más adelante «espacio autopoético»? Sin duda, ambos rótulos refieren al fenómeno de la autorreferencialidad y quizá sea solo la posición del observador la que decida estudiar esos poemas como metapoesía (en el contexto de un estudio más amplio sobre los procesos de autorreflexión que los versos generan respecto de sí mismos) o como autopoéticas (en el marco de un estudio en torno al armado de una figura de autor que, de distintos modos y a través de distintas convenciones, sea funcional a los intereses del escritor) (2015: 13).

En definitiva, lo metapoético constituye una parte de lo autopoético. Este juicio podría matizarse hasta el punto de restringir el alcance de lo metapoético, en este contexto, a aquellos escritos que reflexionan sobre la autoría desde dentro de la lírica. En cualquier caso, la indagación literaria en las propiedades de la poesía o del lenguaje también forma parte de las valoraciones que emite un autor sobre su propia obra y sobre su concepción de lo literario. Scarano corrobora esta perspectiva incluyente, pues advierte

la sumisión de estos procedimientos a una misma voluntad locutiva: «[a] mi juicio los ensayos de poética y los metapoemas son parte [...] de una misma constelación discursiva, y desarrollan de modo ejemplar los núcleos de ideología autoral» (2017: 143).

El «espacio autopoético», pues, se corresponde con la totalidad de operaciones teóricas posibles a partir de un corpus global de textos introspectivos pertenecientes a un autor. La base de datos del espacio autopoético la configurará el crítico mediante la ordenación de unos materiales artísticos que exhiben algunos «índices autorreferenciales», a saber: 1) temáticos o de pensamiento acerca de lo literario, 2) productivos —de sujeto— o receptores —acerca del lector—, 3) genealógicos o de catalogación de los precursores, y 4) del campo literario (Lucifora, 2015: 15). Después de sopesar la relevancia de estos indicadores, Lucifora confecciona dos agrupaciones: por un lado, se valorarán los textos completamente autopoéticos; por otro, se incorporarán al análisis los escritos con secuencias dispersas de autopoeticidad.

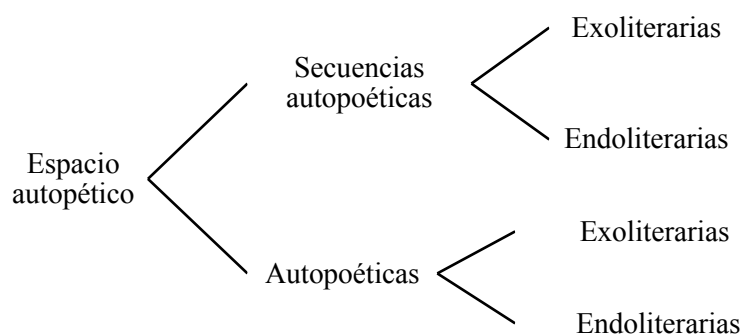
En lo que respecta al primer grupo, el de las autopoéticas, Lucifora propone otra división binaria. De esta manera, se operará con «obras sujetas a la convención de ficcionalidad» y con «textos regidos por la convención de referencialidad» (2015: 15-16). De acuerdo con el factor de ficcionalidad, el crítico debe atenerse a la disparidad enunciativa, por lo que se reunirán en este conjunto aquellos textos en los que hay una distancia notoria entre el autor real y la figura del emisor. Por otra parte, según el indicador de referencialidad, se estudiarán los escritos en los que coinciden las instancias enunciativas.

Ahora bien, se advierte que la estructuración metodológica de las autopoéticas se construye desde planteamientos cualitativos —la ficcionalidad *versus* la referencialidad— a pesar de que el crítico trabajará, fundamentalmente, a partir del análisis de una intención enunciativa anclada en géneros discursivos. En otros términos, el impulso autorreflexivo del emisor se materializará en un texto —o conjunto de textos— que posteriormente se analizarán. El criterio predominante de estudio, en consecuencia, es el locutivo. Se discierne, así, entre las autopoéticas endoliterarias (‘desde dentro de los géneros literarios’) —narrativa, lírica, teatro— y las exoliterarias (‘desde fuera’) —ensayos, biografías, entrevistas, etc.—, cuya condición foránea no supone que estén exentas de aspectos ficcionales<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Desde la teoría de la literatura contemporánea, se ha intentado desmontar la antigua equiparación de «ficcional» y «no ficcional» con «literario» y «no literario»: «[n]o puede decirse, sin más, que la literatura es ficción, cuando sabemos positivamente que sus componentes materiales son ontológicamente reales, y

Por tanto, la estructuración del espacio autopoético, con las ligeras matizaciones realizadas a la metodología propuesta por Lucifora, se configura gráficamente del siguiente modo:



Esquema 2. La configuración del espacio autopoético [elaboración propia]

El creciente interés por parte de escritores y teóricos hacia lo autopoético evidencia el retorno de los estudios del sujeto. Sin embargo, esta nueva irrupción fomenta un equilibrio entre los datos objetivos y los ficcionales. La biografía o el pensamiento del autor no ocupan el primer plano de atención, sino que estos factores interesarán en cuanto son interpretables como construcciones textuales con repercusiones en la realidad. Las autopoéticas, entonces, se comportarán unas veces como trasvases directos de ideas, mientras que en otras ocasiones podrá haber disparidad referencial, bien porque las autopoéticas extraliterarias no coincidan con las endoliterarias, o bien porque estas no encuentren su equivalencia con las ideas del escritor.

Como anteriormente quedó apuntado a propósito de la participación de autopoeticidad, las autopoéticas obligan al crítico a analizar las implicaciones del sujeto y los niveles de correspondencias que el poeta diseña. Badía Fumaz reivindica la relevancia de ese aspecto para que este tipo de comunicación literaria devenga satisfactoria: su «éxito mismo radica en esa estrecha relación —no tiene mucho sentido una poética explícita, igual que una biografía, un diario, etc., anónima—» (2017a: 23). Faciabén Lago (2015) ha indagado en el regreso a la asunción de la autoría en el campo cultural, habiendo perfilado su investigación en un elemento aparentemente anecdótico:

---

cuando podemos comprobar que solo los contenidos pertenecientes al segundo género de materialidad, es decir, los contenidos psicológicos y fenomenológicos (M<sub>2</sub>), atribuidos formalmente a algunos de los referentes literarios, principalmente personajes y acciones, *carecen de existencia operatoria*, es decir, son, real y efectivamente, *ficciones*. Solo un tercio de los materiales literarios sería a priori ficticio» (González Maestro, 2017: 869).

el *selfie*<sup>56</sup>, término españolizado mediante la conservación de la raíz autorreflexiva anglosajona —«selfi»— o mediante el prefijo introspectivo hispánico —«autofoto»—. Podemos ampliar estas consideraciones si las insertamos en el marco de las redes sociales, que son, en definitiva, vías para la autorrepresentación pública de una imagen vital<sup>57</sup>. Incluso cabe analizar la consolidación actual de la vuelta al yo desde planteamientos histórico-políticos: si la muerte del autor se formuló como una fuerza de la teoría marxista para abolir la conciencia burguesa, el renacer del sujeto se ha desarrollado con la instauración del liberalismo económico en la sociedad occidental<sup>58</sup>, cuyos mandatarios han acentuado el recelo hacia el programa marxista a través de una asociación desmitificadora de tales ideas a lugares que han hecho una libre interpretación de esos postulados y que han sido desautorizados por la corrupción, la pobreza o la falta de derechos civiles, tales como estados desestructurados —Cuba o Venezuela— o regímenes autoritarios —Rusia, China o Corea del Norte—.

#### 1.3.2.1.1. Anotaciones para una clasificación de las autopoéticas exoliterarias

Aunque el peso de esta investigación recaiga en las relaciones entre la metapoética —o las variaciones autopoéticas endoliterarias— y la «transreferencialidad», se impone abordar someramente una propuesta de sistematización de las autopoéticas exoliterarias. En no pocas ocasiones se ha verbalizado la dificultad que conlleva organizarlas teóricamente. Esto se debe, en gran parte, a su carácter complementario, que

---

<sup>56</sup> Badía Fumaz ha equiparado la mecánica de las autofotos a la escritura de autopoéticas: «[c]omo en el caso del *selfie*, una poética explícita nunca es hoy suficiente, siendo necesario una producción incesante durante toda la vida activa del escritor que da lugar a una cadena de textos, los cuales a la vez construyen y difuminan la imagen de autor» (2017a: 31).

<sup>57</sup> Entre las muchas redes sociales conocidas, llama la atención el caso de *Instagram*, cuyo metalenguaje apareja el sema de ‘fabulación’. Dentro de la aplicación, los usuarios pueden almacenar durante veinticuatro horas una serie de *instastories* o, dicho de otra manera, cada miembro juega diariamente con su autofiguración. Aquellas *stories* más valoradas por el sujeto podrán dirigirse a la sección de *Highlights*. El contenido se asocia, así, al mundo de la repetición o del espectáculo, de manera que la propia aplicación fomenta subrepticamente que los sujetos «inventen» su propia identidad. Y ahí reside el interés económico de esta tecnología: no se prioriza lo que la persona es, sino lo que esta quiere ser o cómo quiere mostrarse. Estos son datos mucho más efectivos para el diseño de perfiles comerciales y de patrones de manipulación afianzados en datos estadísticos.

<sup>58</sup> Entre otros aspectos, también se ha auspiciado la cultura del *DIY* (*Do It Yourself*), la mentalidad del ascenso a través de la producción («tendrás más cuanto más trabajes») o la transformación de las grandes narrativas históricas en la exposición de una microhistoria consumible. Constituyen ejemplos de esta última situación los concursos de talentos —*¡Mira Quién Baila!*, *Got Talent*, *The voice*, *Mask Singer*—, los numerosos programas del corazón o la evolución de la telerrealidad, que abandonó la inclusión de participantes anónimos para atraer a la audiencia con la acumulación de sujetos conocidos.

implica que todo texto no literario, pero sí introspectivo y autoconsciente, se agrupe bajo este rótulo. En consecuencia, las vías de enunciación son numerosas.

Para Lucifora, este tipo de autorreflexión «reviste una gran variedad genérica, tipológica, formal, de contenidos, de circunstancias de enunciación, etc., causante de la dificultad de sistematización ya indicada» (2015: 13). Lo mismo ha advertido Badía Fumaz, aunque esta crítica aplica sus palabras exclusivamente a lo que denomina «poéticas explícitas»: «[l]a razón estriba probablemente en que el discurso del creador toma diferentes y variados cauces que complican su delimitación y distinción frente a otros tipos de texto» (2018a: 608).

En cualquier caso, no por lo ardua que se vuelva la tarea debemos abandonarla. Mediante los distintos asaltos acometidos por la teoría, es posible extraer unas notas de asedio definitivas que delimiten el perímetro de las autopoéticas exoliterarias para sistematizaciones futuras. En este sentido, una de las mejores opciones de análisis consiste en iniciar el estudio a partir de la poesía española contemporánea. Cabe recordar que el género lírico ha desempeñado un papel principal en la consolidación de las expresiones autorreflexivas. Por un lado, a lo largo del siglo XX se desarrolló con maestría el impulso autoconsciente de la época áurea. Por otro, esta indagación en las propiedades de lo poético fomentó la aparición de antologías en las que figuraba una disertación del autor acerca de su obra y de su oficio.

Ambas razones expuestas alcanzaron tanta popularidad que han condicionado la gestación de la poesía española desde el socialrealismo (Pérez Parejo, 2007; Badía Fumaz, 2019). De hecho, las diferentes generaciones se han constituido mediante la autoproclamación de unos postulados ético-estéticos que giran en torno a los dos grandes paradigmas: el del realismo y el de la abstracción o lo no figurativo. Esto hace que la historia de la poesía española contemporánea deba prestar especial atención a las acciones de ruptura, que, usualmente, han surgido gracias a movimientos de continuidad matizadores. En definitiva, la vertebración de la poesía reciente no se entendería sin las consideraciones plasmadas por los autores en autopoéticas endoliterarias y exoliterarias. Fácilmente se identificarán autorreflexiones programáticas cuando se mencionen algunas calas epocales: realismo social, postismo, realismo crítico, poesía «novísima», «la otra sentimentalidad», poesía de la experiencia, sensismo, poesía neosurrealista, poesía metafísica, entre otras.

Así pues, conviene profundizar en las autopoéticas exoliterarias para conocer mejor las ideas estéticas de los autores y, a su vez, para saber cómo estos reflejan su

pensamiento en función del tipo autorreflexivo por el que se decanten. Las autopoéticas exoliterarias, entonces, han de identificarse mediante un criterio locativo en segundo grado. Si el espacio autopoético se estructura según el cauce de producción —desde dentro de los géneros literarios o desde fuera—, las autopoéticas exoliterarias pueden organizarse desde la perspectiva de su doble ubicación: por una parte, se sitúan al margen de la tríada genérica tradicional; por otra, adoptan unas características acordes con los intereses del tipo de texto que el poeta maneje.

Como advertíamos arriba, la riqueza discursiva de estas autorreflexiones dificulta la clasificación teórica. Sin embargo, es posible detallar un catálogo de tipos estables para la consecución de los objetivos autoriales. En este caso hemos optado por una distinción argumentada en un modelo contrastivo en el que se oponen rasgos contrarios<sup>59</sup>. Esto no excluye la presencia de tipos mixtos o de categorías complicadas de analizar. Con todo, desde la teoría de la literatura son rentables los análisis generalizadores de procedimientos para avanzar en el estudio de los fenómenos culturales:

---

<sup>59</sup> Los rasgos determinantes se marcarán con un signo de suma (+) o de resta (-) si son positivos o negativos, respectivamente.

Autopoéticas exoliterarias						
Tipos \ Rasgos	Individual	Grupal	Interacción directa	Interacción en diferido	Limitado	Ilimitado
Autopoética convencional	+	-	-	+/-	-	+
Autopoética en compendio	+	-	-	+	+	-
Manifiesto	-	+	-	+/-	-	+
Conferencias o discursos	+	-	+/-	+	+	-
Mesa redonda	-	+	+/-	+	+	-
Entrevistas	+	-	+	+/-	+	-

Tabla 1. Clasificación de las autopoéticas exoliterarias [elaboración propia]

A continuación, expondremos los resultados de la tabla anterior para hacer constar las notas distintivas de estas vías de difusión de las autopoéticas exoliterarias:

a) Autopoética exoliteraria convencional: Se entiende por «autopoética exoliteraria convencional» el escrito en el que un autor reflexiona sobre su producción de manera pormenorizada. Por tanto, la autoría es individual y el mensaje cumple una función autoexplicativa. El poeta se asegura la responsabilidad construccional de su texto, por lo que no hay una interacción directa en la que un receptor determine el hilo argumental. No obstante, y, de hecho, no es un rasgo fijo: cabría la posibilidad de que hubiera una interacción en diferido si la autopoética surgiera como una petición editorial. En la mayoría de casos estas autopoéticas son de carácter ilimitado, en el sentido de que el autor dispone del espacio suficiente para sistematizar a su gusto su pensamiento literario. Son especies de este tipo el ensayo o el artículo. Badía Fumaz (2018b), en

consonancia con la propuesta de Jarillot Rodal (2010), precisa que estas autorreflexiones se acentúan por la irrupción del individualismo romántico y por el progresivo declive de los manifiestos.

b) Autopoética exoliteraria en compendio: Las autopoéticas en compendio funcionan como una variante restrictiva de las autopoéticas convencionales. Los rasgos que las distinguen son la interacción en diferido y su naturaleza limitada. Un ejemplo claro de autopoéticas en compendio lo conforman las autopoéticas escritas para antologías. La interacción entre el autor y el crítico no se mostrará en un primer plano, sino que se circunscribe al encargo de un texto. En consecuencia, el resultado está condicionado por la petición, que marcará la extensión disponible y algunas veces también determinará el contenido —cómo hacer un poema, la función de la poesía, arte y compromiso, entre otros muchos temas—. Estas autopoéticas en compendio, por su raigambre limitada, suelen condensar el pensamiento a sus aspectos más relevantes y, además, pueden entrar en conflicto o en armonía con otras de las autopoéticas seleccionadas. La faceta contrastiva inmediata de estas autopoéticas las distingue de las convencionales. Provencio ha observado la relación entre los libros programáticos o generacionales y estos textos autorreferenciales:

[l]a inclusión de poéticas parece de rigor para una antología que defienda una tesis. De ahí que, a lo largo de los últimos decenios, las poéticas o los textos equivalentes sean no solo abundantes sino de gran interés teórico, y constituyan puntos de referencia útiles para el estudio de la obra de un autor y del conjunto de la poesía española actual (1996: 9-10).

En estas autopoéticas algunos poetas suelen desprenderse del pensamiento literario mediante un rechazo explícito de tal tarea. Podría considerarse como una antiautopoética exoliteraria. Con todo, la adopción de una postura disruptiva también forma parte de las coordenadas estéticas de determinados autores, ya que suele deberse a que su concepción de la poesía no se ajusta a un planteamiento expresable o necesario de aclarar<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Para Provencio, «cuando un poeta no quiere teorizar no escribe una anti-poética; simplemente, no escribe nada. Él sabe que sus palabras, por elusivas y desorientadoras que sean, pueden ser colocadas al frente de cada uno de sus poemas. Cualquier página que un poeta suscribe como teoría relacionada con su tarea más preciada no puede dejar de ser significativa» (1996: 12).



c) Manifiesto: Frente a los dos modelos anteriores, que brotan del individualismo, los manifiestos poseen una motivación grupal. Usualmente, los firman varios autores. También cabe la posibilidad de que lo redacte un solo autor, pero a este siempre lo amparará un conjunto de escritores que se identifiquen, también, con los datos estéticos proporcionados. Por tanto, no habrá interacción directa en el discurso, sino que el grupo lo planificará según sus ideas. Ahora bien, podrá haber interacción en diferido cuando el manifiesto surja de la propuesta de un miembro ajeno a la labor de escritura de los participantes que lo conforman. Por otra parte, al igual que las autopoéticas convencionales, no se plantearán unos límites estructurales desde el principio. Sin embargo, si el grupo decide adaptarse a algún género condicionante, solo entonces habrá un carácter limitado; es decir, la limitación procede, precisamente, de una voluntad de acotar lo ilimitado para conseguir unos fines específicos, como sucede con los manifiestos publicados en periódicos o revistas.

d) Conferencias o discursos: Estas vías autopoéticas se corresponden con su significado ampliamente conocido. Las conferencias o los discursos son individuales, se pronuncian por encargo (invitación o solicitud de envío de propuestas) y condicionan el contenido por la adaptación obligatoria a un horario. No siempre habrá interacción directa, pero esta sí se producirá con una frecuencia habitual. De este modo, el autor formulará una serie de pensamientos a propósito de los intereses del crítico o de las preguntas de sus propios lectores.

e) Mesa redonda: La mesa redonda supone una ligera variación con respecto a las conferencias o a los discursos: el foco de enunciación será coral. Habrá un grupo que, por encargo, presente unas ideas o debata sobre principios literarios. Generalmente, las mesas redondas las constituyen miembros que están en la misma sintonía, de manera que el contraste generará la complementariedad autorreflexiva. Otras veces las formarán autores en disenso, por lo que el contraste conllevará la contraposición de paradigmas o la matización de unos postulados convergentes.

f) Entrevistas: En las entrevistas, normalmente, participan dos personas: el entrevistado y el entrevistador, que trabaja para fines ajenos —empresa de comunicación— o propios —web personal, blog, canal de difusión, redes sociales—. Son, por tanto, individuales y connaturales a la interacción directa. También podrá haber

interacción en diferido cuando el medio o el entrevistador hayan pactado previamente el tema con el autor. Por otra parte, debido a su incrustación en alguno de los espacios recién mencionados, las entrevistas son de carácter limitado.

g) Secuencias autopoéticas exoliterarias: Todavía podría anotarse una categoría muy empleada que no hemos incorporado a la tabla anterior. Las secuencias autopoéticas exoliterarias se definen como los pensamientos autorreflexivos de un autor acomodados de manera fragmentaria en escritos con otra función o finalidad predominantes. Operan como mecanismos esporádicos. Algunos ejemplos son las introspecciones dentro de biografías, memorias o estudios.

Como se ha comprobado, se pueden analizar las autopoéticas exoliterarias a través de los aspectos locativos en segundo grado. Con total certeza habrá muchos más tipos, pero aquí hemos dedicado nuestro esfuerzo a solucionar teóricamente algunos de los más utilizados. Estas distinciones, a primera vista sencillas o tangenciales, ayudan a interpretar el pensamiento literario desde una amplia perspectiva. Se atenderá, así, a la forma, al contenido, a las cuestiones pragmáticas —condiciones de producción y de recepción— y a los indicadores sociológicos. Los autores canalizan sus ideas estéticas muchas veces condicionados por el entorno y, cuando esto sucede, deben ajustarse a factores ajenos a la propia voluntad, como se advierte tras la contemplación de las propiedades de algunos tipos autopoéticos. En resumen, debe aceptarse con convicción que no todas las autopoéticas exoliterarias son iguales ni cumplen los mismos requisitos.

#### *1.3.2.2. Modalidades autopoéticas: del mecanismo práctico al análisis teórico*

Tradicionalmente, se ha reflexionado sobre las modalidades autopoéticas concentrando el interés en el sujeto, lo que ha desencadenado un pequeño desenfoque con respecto al circuito de la comunicación literaria, ya que el lector o el intérprete desaparecen de la atribución de criterios modales. Desde la enunciación, las modalidades autopoéticas forman una oposición binaria: explícita frente a implícita. Estos factores también se han abordado de una manera parecida al teorizar sobre la metapoesía.

De hecho, Sánchez Torre, responsable de uno de los primeros estudios teóricos sobre metaliteratura en el ámbito hispánico, propuso el destierro de la modalidad

implícita. Y lo hizo porque, en el contexto filológico en el que intervino su investigación, la palabra *metaliteratura* aún no había adquirido un significado estable<sup>61</sup>: «una teoría coherente sobre lo metaliterario no puede abrirse al reconocimiento de la existencia de una “metaliteratura implícita”» (1993: 67). Su objetivo consistía en destruir la relatividad conceptual generada por la «euforia metaliteraria» (1993: 68). Este teórico puso su empeño en acabar con las imprecisiones definicionales, como hace con la distinción bipartita de lo que Hutcheon denominó «narcisismo» narrativo. La investigadora canadiense dice así<sup>62</sup>:

[o]vert forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident [...]. In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious (1980: 23).

En efecto, la autopoética explícita ha de ser autoconsciente y autorreflexiva, pero no se comprende que la implícita tienda a la autorreflexión y no a la autoconsciencia. Si un autor pretende exponer sus ideas estéticas, lo hará siempre desde una voluntad patente. De lo contrario, asumiríamos que el autor no sabe lo que está escribiendo o cómo lo está haciendo. Otro tema de debate es si el escritor, debido a la interiorización de su autopoética, compone estos textos con una mayor o menor intención. En cualquier caso, su visión acerca de lo literario estará ahí plasmada. Podría decirse que las autopoéticas implícitas relevantes son aquellas que surgen de una intencionalidad notoria. Todas aquellas que sean producto de la asimilación de un estilo poético le interesarán al crítico porque contienen algunos matices, pero desde la enunciación no son más que un resultado espontáneo, que no inconsciente, del oficio.

Y esto, que en principio parece una solución, no es más que un problema. Si todo depende de la enunciación, cabe preguntarse cómo sabemos cuándo el autor quiere hacer una referencia implícita a su concepción de la poesía. Cierto es que a veces los escritores lo indican en autopoéticas exoliterarias, pero ¿qué sucede cuando no se da esta opción?

---

<sup>61</sup> Adviértase la precisión que se ve obligado a hacer en la primera parte de su trabajo: «la Teoría de la Literatura, que sería el correlato científico de la metaliteratura, no es en realidad metaliteratura científica, por la sencilla razón de que no es literatura. Porque la metaliteratura —y aquí tenemos el criterio principal para separarla de otros sistemas de reflexión sobre la literatura— es, por encima de todo, literatura, una revisión *literaria* de las convenciones de la literatura» (1993: 26-27).

<sup>62</sup> «Las formas abiertas de narcisismo están presentes en los textos en los que lo autoconsciente y lo autorreflexivo son claramente apreciables [...]. En sus formas encubiertas, sin embargo, este proceso sería estructuralizado, internalizado, actualizado. Un texto así, de hecho, sería autorreflexivo, pero no necesariamente autoconsciente» [la traducción es mía].

Estas preguntas condujeron a Sánchez Torre, que no tuvo en cuenta que el autor puede avisar de lo implícito *a posteriori*, a una negación rotunda de las autopoéticas implícitas:

[e]sto supone, a nuestro juicio, convertir en potencialmente metaliterario a todo texto literario, y, en definitiva, la «metaliterariedad» dependería directamente de los caprichos del lector de turno, decidido a leer en clave *meta* todos los signos literarios que pasen ante sus ojos. [...] [L]a «metaliteratura implícita» no existe sino como construcción del analista (1993: 67-69).

Curiosamente, Badía Fumaz también ha reparado en un aspecto cercano: muchos poetas opinan que las autopoéticas implícitas repercuten en el crítico. Dicho de otra manera, de nuevo se atribuye la responsabilidad de un criterio modal de enunciación a la labor del teórico. Véase el siguiente fragmento:

[n]o son pocos los poetas que renegando de las poéticas explícitas —recordemos que a menudo estas les son exigidas— aducen que el lugar de la poética es el propio poema, corroborando la poética implícita que, inevitablemente, tiene cada poeta. El trabajo de desentrañar o sacar a la luz esa teoría implícita y volverla explícita no ha de radicar en el poeta, afirman, sino en el teórico o el crítico (2017b: 9).

En definitiva, la modalidad autopoética, tomada como mecanismo práctico, será explícita (es decir, claramente mostrada) o implícita. Esta última permanece oculta a los ojos del crítico y puede ser revelada por el escritor después de haber publicado su obra. Ahora bien, desde los análisis teórico-críticos es posible rastrear las huellas de la expresión de una determinada concepción de lo literario. Sin embargo, el crítico ya no trabajará con lo explícito o lo implícito, que son categorías derivadas de la intencionalidad del autor. Para este tipo de análisis, hace falta un sujeto operatorio que dote de sentido a lo que ha formulado otro sujeto en su texto. Dicho de otro modo, ahora no se parte de la producción, sino que se inicia el estudio en la lectura. Esto conforma dos nuevas modalidades: la primera son las «autopoéticas recibidas», en las que el crítico interpreta el escrito según su función predominante —la autopoética, en este caso—; y la segunda se corresponde con las «autopoéticas inferidas», que son aquellas en las que el analista no se fija tanto en su finalidad primaria —patente en el contenido y en la forma—, sino que las valora de acuerdo con su repercusión autorreflexiva.

Casas ha prevenido de las carencias derivadas de inspeccionar exclusivamente la primera modalidad:

dirigir la atención al territorio «interno» del poema ha inducido con frecuencia un descuido de las relaciones sintagmáticas y macrotextuales que el metapoema establece con las otras unidades con las que forma una serie textual [...]. Y pudiera ser que lo metapoético radicase en determinadas formulaciones justamente ahí, en la dialéctica sostenida por un conjunto de textos, ellos mismos no manifiestamente [...] metapoéticos (2005: 77).

Así las cosas, las autopoéticas inferidas nacen como un constructo teórico que complementa a las autopoéticas recibidas o, cuando estas últimas no se incluyen en una obra, facilitan la comprensión de las ideas estéticas del autor. Sin la conjugación crítica adecuada de estas dos modalidades, se estudiarán los programas literarios de los escritores de manera incompleta. En otros términos, interpretar la literatura no se reduce a la reproducción de lo ya dado, sino que exige que el crítico actúe en ella. Esta es la razón por la que no todo lo que no sea autopoética recibida ha de contemplarse como autopoética inferida. En la habilidad del crítico reside la capacidad purgativa para seleccionar aquellos textos que, aun no siendo explícitamente autopoéticos, posean relevancia autorreflexiva y codifiquen señas de autoconsciencia de acuerdo con la aplicación de principios deductivos.

### *1.3.2.3. Definición de «proyecto autopoético»*

Lucifora acuñó el concepto de espacio autopoético por analogía con el de «espacio autobiográfico», de Lejeune (1994). Este último permite que no se restrinjan las informaciones autobiográficas únicamente a los textos de tal condición, ya que otros escritos, como los literarios, pueden esconder datos que se correspondan con la vida del autor. Hecha esta precisión, se advierte que el concepto es de orden metodológico, pues le sirve al crítico para diseñar un corpus de análisis. Lo mismo sucede con el de espacio autopoético. El analista, tras examinar las diferentes producciones autorales introspectivas, configura un terreno de exploración del que adquirirá unos resultados completos.

Ahora bien, si se actúa a través de este concepto, se extraen numerosos indicios para el análisis, pero estos necesitan ser ordenados y puestos en relación. No todos seguirán la misma dirección. De hecho, debe tenerse en cuenta que las autopoéticas suelen estar sujetas a una condición de provisionalidad. Por ello hay escritores que pertenecen a una generación y luego la abandonan, que entonan la palinodia con respecto a sus principios, que redactan algunos libros con fines específicos o que fomentan la dialéctica

literaria mediante reacciones polémicas contra otras escuelas, entre otras muchas opciones.

Para solventar este vacío teórico, introducimos el concepto de proyecto autopoético. La filosofía, y con ello nos referimos también a la transmisión de ideas, requiere un sistema. Con las autopoéticas el crítico puede reconstruir y estudiar el pensamiento literario. El espacio autopoético, en resumen, es la organización de la vertiente autopoética de un escritor. Sin embargo, la divulgación de unos postulados ético-estéticos por parte de los creadores no se ejecuta en una sola tanda, sino que va gestándose poco a poco, e incluso va madurando a la par que la obra poética. En este contexto interviene el análisis desde el punto de vista del proyecto autopoético, que permite dar cuenta de la dinamicidad de la autorreflexión.

La denominación de esta categoría no resulta extraña a la teoría de la literatura, a la filosofía o a la lingüística, puesto que todas estas disciplinas han manejado la noción de sistema en algún momento. Ahora bien, no debe vincularse la palabra *sistema* a un bloque de pensamiento monolítico y autónomo. Se recupera, entonces, el término para que el crítico pueda detenerse en la «sistematización» del pensamiento literario por parte de los escritores. Por ello, cabe especificar que el concepto propuesto —proyecto autopoético: la gestación y el desarrollo de una representación del pensamiento estético— se revela muy eficaz para el estudio del «proyecto creador» (Bourdieu, 2002) o del «proyecto autorial» (Zapata, 2011).

Desde la perspectiva sociológica, el campo intelectual está conformado por una serie de líneas de fuerza que condicionan no solo la actitud del autor, sino también las características de su propia obra. Por tanto, los productos culturales deben gran parte de su naturaleza a la «posición» que el escritor desempeña o a aquella que quiere alcanzar. El propio Bourdieu añadía que, normalmente, los proyectos creadores se estructuran tomando a otros como referencia, ya que el poeta quiere distinguirse de sus contemporáneos y de sus predecesores. En definitiva, el proyecto autopoético de un escritor constituye una vía esencial para la comprensión de sus intenciones generales. Este empeño también surge en no pocas ocasiones por el enfrentamiento o el contraste con otros proyectos. No se trata de la construcción de una imagen autorial o de una figura de autor; más concretamente, el proyecto autopoético consiste en la producción continuada de un pensamiento —una postura— hacia la literatura. Como es obvio, esto repercute notoriamente en las pretensiones artísticas globales (el diseño de un proyecto creador).

De acuerdo con los ejemplos expuestos anteriormente, el estudio desde el proyecto autopoético conduce a la obtención de unas vertientes frecuentes, cuyos efectos o finalidades se habrán de detallar en cada caso particular, a saber: 1) la disposición de un proyecto unitario simple: una obra se construye con la intención de levantar una visión autopoética fija; 2) la disposición de un proyecto unitario complejo: conjunto de obras que exponen unos juicios autopoéticos idénticos o compatibles totalmente; 3) la evolución de un proyecto, que posee algunas subcategorías: A) la renuncia del proyecto anterior, y B) la matización del proyecto previo; 4) la sustitución de proyectos: un autor reemplaza sus autopoéticas previas por otros proyectos ya dispuestos; y 5) la oposición de proyectos: el proyecto de una obra o conjunto de obras se enfrenta a otros proyectos. Además, frente a la individualidad de toda creación, existe la posibilidad de atender a la confección de un pensamiento estético por parte de generaciones o grupos literarios, por lo que es pertinente estudiar los proyectos autopoéticos colectivos.

Esta clasificación se hace rentable para conocer a fondo el pensamiento literario de un artista, pero también es especialmente útil para renovar la metodología subyacente en las historias de la literatura. De este modo, la estructuración de estas investigaciones se apoyará en la vida y obra de un autor, al mismo tiempo que profundizará en cómo dichos acontecimientos vitales y resultados artísticos se han relacionado entre sí, no solo entre los que protagonizan escritores coetáneos, sino también los de estos con aquellos otros que se han instalado en la fuerza de la tradición. Finalmente, cabe destacar que la indagación en esta dinamicidad autorreferencial, junto con la de los procedimientos transreferenciales (*vid.* 2.2.), favorecerá el desarrollo de una composición crítica fiel al circuito literario y a su evolución a lo largo de los siglos.

### 1.3.3. Patrones de aparición de las autopoéticas endoliterarias en el discurso lírico: la estructura de la autorreflexión lírica

Hasta aquí se ha apuntado que reciben el nombre de autopoéticas endoliterarias aquellas autorreflexiones complejas que determinan la estructura de una obra clasificada en alguno de los géneros literarios convencionales. Asimismo, a propósito de la metapoesía, se ha creído conveniente especificar el vínculo introspectivo que comparten los espacios de lo *auto* y lo *meta*. De hecho, cabe considerar que conceptos como autopoética endoliteraria y metaliteratura son casi intercambiables: la única diferencia significativa reside en el punto de referencia del crítico, de manera que con lo autopoético se hace hincapié en la

autoconsciencia de un autor, mientras que con lo metaliterario, en general, y con lo metapoético, que particularmente alude a la lírica, se les otorga prioridad a las autorreflexiones insertas en el texto.

Puesto que no hay obra sin autor, y mucho menos literatura autorreflexiva sin ese sujeto operatorio, se contempla como rótulo predominante «autopoética endoliteraria». Así, se conserva la integridad de lo individual dentro de un fenómeno global de producción del pensamiento literario, a la vez que se mantiene el factor intencional al que responden los textos metapoéticos. Dicho de otro modo, la literatura no reflexiona sobre la literatura —concepto de metaliteratura—, sino que un escritor pensará sobre lo literario desde uno de sus géneros —autopoética endoliteraria—. Con todo, no se pretende destruir la noción de *metaliteratura* ni la de *metapoesía*, que tal vez se hayan extendido de manera natural debido a una fuerte influencia de los estudios formalistas y estructuralistas en el siglo XX. Tan solo se pretende matizar el concepto y, al equipararlo con el de autopoética endoliteraria, conducirlo a un marco teórico más amplio en el que también deben analizarse las autopoéticas exoliterarias.

### *1.3.3.1. Delimitación conceptual de las autopoéticas endoliterarias líricas — la metapoesía—: ampliación de la vertiente histórica e introducción de planteamientos teórico-formales*

Lo que se conoce como «metapoesía», que se denominaría con mayor precisión como «autopoética endoliteraria lírica», consiste en la valoración por parte de un autor de cuestiones poéticas desde dentro del propio género. Para llegar a un conocimiento sólido de este tipo de literatura en el ámbito contemporáneo, ha de abordarse su estudio desde el enfoque diacrónico y desde la perspectiva teórica, por lo que el crítico tiene que preocuparse por su naturaleza histórica y por sus aspectos formales. Para su comprensión, por tanto, hay que resolver interrogantes relativos a cómo surge, o evoluciona, y a cómo se comporta y para qué se usa.

El procedimiento compositivo que en este momento nos incumbe ha gozado de un gran protagonismo artístico, pues ha impregnado todos los géneros y ha ocupado un foco de discusión importante entre escritores y críticos<sup>63</sup>. En este sentido, Pérez Parejo lo ha expresado del siguiente modo:

---

<sup>63</sup> Lens San Martín (2011) ha demostrado como muchos novelistas recientes han empleado este concepto u otros cercanos como el de *metaficción*.



[c]uando nos asomamos a la poesía de la segunda mitad del siglo XX no deja de sorprender la abundante presencia de metapoesía, es decir, la poesía que se tiene a sí misma como objeto o asunto, que habla de sí, interrogándose, mirándose al espejo, en suma, un tipo de poesía que deja de interesarse por la realidad objetiva o la intimidad y reflexiona sobre la propia creación

[...] Metapoesía y manifestaciones metapoéticas explícitas e implícitas han existido —insistimos— en todas las épocas. Llamam la atención en esta por dos razones: su profusión y su carácter crítico (2007: 11-12).

También se ha detenido en este aspecto Martín-Estudillo; sin embargo, este crítico ha apreciado una situación incongruente: si desde la práctica literaria y desde el terreno teórico se hace imposible negar que la metapoesía es un concepto en boga, sorprende, cuando menos, la escasez de trabajos filológicos que abunden en ella y que configuren una aportación solvente que ensanche el sucinto conocimiento derivado de su definición. Dice así:

[I]lama la atención lo poco que la crítica ha considerado con hondura un fenómeno literario tan atractivo como el de la metapoesía. Es cierto que se ha constatado repetidamente su existencia, pero no lo es menos que el análisis que de la misma se ha llevado a cabo la mayoría de las veces no ha pasado de ser una mera solemnización de lo obvio, esto es, que en la metapoesía el discurso se vuelve sobre el propio discurso (2003: 141).

Esta situación se constata si se observa la recopilación bibliográfica sobre autopoéticas endoliterarias líricas redactada por Sánchez Torre. El teórico ofrece un total de trescientas nueve entradas; ahora bien, solo veintiocho de ellas se agrupan en el apartado «Teoría y enfoques generales» (2002: 290-291). Además, la mayoría de estas se corresponden con acercamientos parciales efectuados en artículos y en capítulos de libro, con aproximaciones ocasionales motivadas por cuestiones ajenas a lo metapoético y con análisis más profundos sobre aspectos aislados, como la autoría o la autoconsciencia.

En lo que respecta al enfoque histórico, conviene recordar que ya hemos adelantado algunas de las tesis principales sobre el decurso de la metapoesía en los primeros subapartados: la autorreflexión ya se plasmaba en los textos medievales o en los del Renacimiento; con todo, el verdadero impulso metapoético se forja en el siglo XVII, y desde entonces se fijan unas líneas constantes de actuación literaria. A lo largo del siglo XIX, no obstante, alcanza su fin el primer nivel metapoético, ya que la propensión de la filosofía a los planteamientos introspectivos desencadenará un movimiento similar en la estructura de la poesía. Por lo tanto, hemos concluido que las autopoéticas endoliterarias

líricas no surgen con una frecuencia excesiva a partir de la mitad del siglo XX, sino que se trata de un fenómeno de largo recorrido. Ahora bien, se hace imposible negar que desde la lírica socialrealista los autores inician procesos de autorreflexión continuada que se aplican a preguntas de nueva relevancia, como sucede con la preocupación por la finalidad de la propia literatura.

El análisis que hemos realizado sobre la historia de las autopoéticas endoliterarias líricas alumbra algunas facetas inéditas que aseguran la comprensión de los textos contemporáneos. Sin embargo, habría que complementar nuestras tesis con las aportaciones que la crítica literaria ha proporcionado desde diferentes ángulos. Desde el estudio de patrones sociológicos, Prieto de Paula, que aplica su investigación a la generación del 68, anunció la naturaleza «endogámica» de estos textos. Los poetas resolvían la ausencia de lectores, así, con obras cuyo público se reducía a otros poetas y a filólogos. A su juicio, la metapoésía surge, «si se tolera la frivolidad de la comparación, como los vinos hechos para catadores: un espacio circular cuya fatalidad le impide conectar coherentemente —esto es, sin salir de su conducto— con lo que está fuera de él» (1996: 232). Estas valoraciones, basadas en unas coordenadas históricas muy delimitadas, parecen excesivas si se dirigen a un contexto más abarcador; no obstante, ya desde el Siglo de Oro se aprecia que gran parte de su núcleo —piénsese en las autopoéticas en conflicto— dinamiza el circuito literario en lo que respecta a los productores convertidos en receptores. En todo caso, tampoco habría que dejar de lado la voluntad del poeta por allegarse lectores cómplices, como se observará en las autopoéticas de los años 80.

A la vez que en la perspectiva sociológica, la crítica también ha indagado en los factores temáticos e histórico literarios. Véanse las siguientes palabras de Mayhew, que demuestran que las autopoéticas endoliterarias líricas han desempeñado un papel tan importante en España que han merecido el interés del hispanismo internacional<sup>64</sup>:

[t]wentieth-century poetry is particularly rich in its capacity to rethink its basic definitions of both language and literature. The poetic of self-consciousness that shapes the work of the most significant Spanish poets of this period evolves through time, reflecting fundamental changes in the status of poetry's linguistic medium (1994: 143).

---

<sup>64</sup> «La poesía del siglo XX es particularmente rica en su capacidad de repensar sus definiciones básicas de lenguaje y de literatura. La poética de la autoconsciencia que conforma las obras de los poetas españoles más significantes de este periodo evoluciona con el tiempo reflejando cambios fundamentales en el estatus del medio lingüístico de la poesía» [la traducción es mía].

Igualmente, Pérez Parejo (2007) considera que la metapoesía abunda a partir de la generación del 50. Además de la formación académica de estos poetas y de la de los «novísimos», conocedores de las teorías literarias y lingüísticas epocales, y de su gusto por las traducciones, el crítico señala que también se extienden los temas autorreferenciales debido a la decadencia de la visión del compromiso defendida previamente por los vates socialrealistas: «[e]n efecto, del paso desde una poesía entendida como *comunicación* a otra entendida como *conocimiento* se debe en buena medida el cambio de estética y de tratamiento del lenguaje» (2007: 19). Martín-Estudillo respalda la misma postura: «es patente que [en] este tipo de escritura [...] se toma en cuenta el [contexto] histórico-literario. En este sentido, una de las causas más inmediatas de la aparición de metapoesía es el rechazo de la poesía “social”» (2003: 144).

Todavía más, Martín-Estudillo argumenta la relación de las autopoéticas endoliterarias líricas con el contexto histórico-literario mediante la enmarcación de sus pensamientos en un cuadro filosófico contemporáneo a las obras artísticas que había señalado. Apunta, pues, la irrupción de una conflictividad epistémica y vital. Para la expresión de esta crisis existencial, el crítico se basó en las reflexiones de Theodor Adorno acerca de si era posible escribir poesía tras el holocausto, en los comentarios de Brecht sobre la insensibilización del mundo<sup>65</sup> y en la tesis heideggeriana de la existencia por oposición a la no existencia, que se sintetizaría en el siguiente fragmento:

[e]l ser del hombre se funda en el habla. [...] El diálogo y su unidad es portador de nuestra existencia (*Dasein*). [...] [E]l habla es el acontecimiento más alto de la existencia humana. [...] La poesía es la institución del ser con la palabra. [En ella] los hombres se reúnen sobre la base de su existencia (Heidegger, 2006: 112-120).

Aplicando los planteamientos de Martín-Estudillo a la lírica contemporánea, no deja de ser significativa la clara correspondencia que encontramos en algunos poetas. Es el caso, por ejemplo, de Jorge Riechmann, cuyo bagaje filosófico explica la aparición de dos poemas —organizados consecutivamente— en *Cántico de la erosión* (1987) con sendos títulos: «Tiempos en los que solamente cabe arregostarse a la mentira o cantar el

---

<sup>65</sup> Scarano también ha vinculado la problemática en torno a la función de la lírica con las cavilaciones de Brecht: «¿qué hacen los poetas en la España de hoy con esa decisión de ser poetas? [...] ¿Qué van a “hacer” entonces con su poesía? La reflexión brechtiana sobre la función del arte en la sociedad no puede ser hoy más actual» (2008: 13).

horror de vivir. No muy buenos, a todas luces, para la lírica<sup>66</sup>» y «Del mundo, tal como es —escribe Adorno— nadie puede aterrarse suficientemente» (2011: 140). En lo que respecta a la reflexión heideggeriana, también hallamos alguna correspondencia indirecta. No obstante, habría que hacer las salvedades pertinentes, puesto que la existencia no se fundamenta en el habla: como mucho podría emplearse como juicio excesivamente metafórico más que como pensamiento filosófico riguroso. Nótese cómo José María Álvarez emplea este tema de una manera figurada en una autopoética en prosa:

[a] cierta edad —y no solo la propia, pues la mayoría de los desagrados y hasta de lo insoportable no proviene del deterioro personal, sino del circundante— comienza uno a tener la sensación de que está terminando con lo que ha constituido casi todo cuanto le interesa y le justificaba su estar en este mundo; quiero decir: escribir. [...] [E]sa pregunta a la que hasta hace poco creía poder responder: ¿Y para qué? va adquiriendo una consistencia letal. Piensa en algo que una vez leyó, que en muchas tribus africanas, cuando el contador de cuentos termina su narración, pone las manos sobre la tierra y dice: «Aquí lo dejo. Alguna vez alguien lo recogerá». Y sigue aferrándose a lo que con tanta belleza expresó Stevenson: *My great task of happiness*. ¿Pero por cuánto tiempo? (2013: 7).

Pese a estos últimos acercamientos, por inercia histórica en alguna etapa hay que abandonar las teorías que conciben las autopoéticas endoliterarias líricas como una reacción contestataria frente al realismo social y a los postulados de Heidegger, Adorno y Brecht. En esta línea, algunas causas de la continuidad y vigencia de estos textos son los intentos de trasladar el género del plano de lo ideal al de lo real, la justificación del arte en una sociedad preocupada por el desarrollo económico, las reivindicaciones del valor de la poesía ante la preferencia de otras formas de escritura literaria en el sector editorial o la propia conciencia de autoría impulsada como defensa de algunos reclamos ideológicos, como la igualdad entre sexos.

Por último, la historia de las autopoéticas endoliterarias líricas también se ha abordado desde criterios estéticos o culturales, de modo que se ha puesto de relieve la contemporaneidad del fenómeno. En concreto, la mayoría de teóricos la relacionan con el asentamiento de la posmodernidad: «[s]elf-consciousness is characteristic of both the modernism of the first half of the century and the “postmodern” developments of more recent decades<sup>67</sup>» (Mayhew, 1994: 12). También Camarero ubica las cuestiones de producción y de recepción en torno a lo metaliterario en el mismo contexto epocal: «la

---

<sup>66</sup> Véase el poema «Malos tiempos para la lírica», de Brecht.

<sup>67</sup> «La autoconsciencia es característica del modernismo de la primera mitad del siglo y de los desarrollos “posmodernos” de décadas más recientes» [la traducción es mía].

era de la (post)modernidad» (2005: 59). De nuevo, Martín-Estudillo califica la metapoésia como un «subgénero típico de la postmodernidad» (2003: 142), aunque años más tarde la define como «un subgénero de corte neobarroco» debido a la profundización en lo que anteriormente hemos anunciado como crisis epistémica o existencial (2007: 158).

Además del estudio de los poemas autorreflexivos desde el prisma histórico, se impone revisar sus aspectos formales para llegar a un verdadero entendimiento del procedimiento. En este sentido, las autopoéticas endoliterarias —la metaliteratura—, en general, y las autopoéticas endoliterarias líricas —la metapoésia—, en particular, reclaman la atención de la teoría. Tempranamente, Sánchez Torre alertó de la relajación con la que la crítica utilizaba dichos términos. Citando a Delas (1977), denunció el «laxismo definicional» —o las imprecisiones— y, concretamente, el «laxismo homonímico» —empleo de un concepto para aludir a fenómenos diferentes— (Sánchez Torre, 1993: 29).

Por ello, resolvió la dispersión teórica mediante la identificación del «nivel metaliterario», para cuya existencia debe poder analizarse una «isotopía metaliteraria» de acuerdo con el respeto de la «expectativa meta» (1993). Desglosemos, por ende, los tres aspectos fundamentales recién convocados. El «nivel metaliterario» implica el destierro de cualquier tipo de texto que no brote de la literatura. De este modo, no basta que la autorreflexión constituya un tema de la obra; específicamente, la voluntad introspectiva debe erigirse en el principio estructurador del discurso-continente. Se eliminan, así, la posibilidad de identificar una obra como este procedimiento solo porque albergue secuencias metaliterarias.

Por lo tanto, si lo metaliterario ha de ser el principio estructurador, la isotopía capital del texto la protagonizará la autorreflexión. En consecuencia, a lo largo de un determinado escrito se encadenarán juicios autorreflexivos y autoconscientes que respondan a una intención global; esto es, el elemento centralizador de la *dispositio* lo ubicaremos en una *inventio* con unos fines prioritariamente introspectivos. Asimismo, los metapoemas activarán la «expectativa meta», que, para Sánchez Torre, se entiende como una manera de asegurar la función estética de lo literario en contraposición a su supuesta reivindicación de un estatuto teórico o crítico: «nos hace esperar del metapoema una problematización de su carácter poético, es decir del resto de las expectativas de lectura, y que, a la vez, sirve para neutralizar esa problematización y leer el poema como poema» (1993: 118).

Si se desatiende la «expectativa meta» o, incluso, si esta se pone en una suspensión de lectura, cabría considerar, entonces, dos «desplazamientos funcionales» con los que coquetean las autopoéticas endoliterarias líricas. Estos son los siguientes: 1) «el metapoema pierde su condición de poema para pasar a funcionar como discurso teórico», y 2) «el metapoema pasa a funcionar como discurso crítico» (1993: 138). Dentro del primer grupo, se recogerían los poemas que anuncian preceptos literarios o que constituyen emblemas escolásticos, ya que estos aspiran a definiciones o a restricciones particulares de lo estético. El segundo conjunto, en cambio, se acerca a la revisión hermenéutica de otros escritos, de manera que aquí se englobarían las autopoéticas endoliterarias líricas en conflicto, por ejemplo, los homenajes, los reconocimientos magisteriales o las autopoéticas intratextuales palinódicas.

Todos los aspectos relatados en este apartado evidencian que las autopoéticas endoliterarias líricas conforman uno de los espacios de formulación de ideas estéticas más rentables para los autores. La circulación sociológica, la dinamización de la tradición y de la historia de la literatura, la indagación filosófica, la popularidad del fenómeno o su contemporaneidad —sea en el siglo XVII o en el XXI—, la capacidad de invadir el terreno de la teoría y de la crítica sin salirse de su propio ámbito; todo ello convierte en especialmente significativos los textos que nacen del verso para dirigirse hacia el verso. Estas razones nos conducen a una responsabilidad teórica consistente en la división de los procedimientos metapoéticos, ya que media una gran distancia entre las autopoéticas que reflexionan sobre el género, sobre la autoría, sobre la ficción u otros aspectos.

### *1.3.3.2. Tipología de las autopoéticas endoliterarias líricas*

Como consecuencia del «laxismo definicional», los estudios literarios se han valido del concepto de metapoesía para procedimientos de muy diversa índole; es decir, los análisis particulares que emplean el rótulo de un fenómeno globalizador —la metapoesía— actúan en detrimento del sentido unitario de cada pieza<sup>68</sup>. Por *metapoesía* se entiende la reflexión sobre la lírica desde dentro de la misma lírica. No obstante, en ese proceso también se hallarán acercamientos parciales a algunos de los elementos del sistema literario: autor, género, lector, cualidades de lo poético, estilo, etc.

---

<sup>68</sup> Ródenas de Moya, a colación de los relatos metaficcionales, ha lamentado que el prefijo *meta-* «ha[ya] dado en fácil y huero lugar común» (1994-1995: 327).

Arturo Casas (2005) considera que el mejor criterio de análisis para la confección de una tipología es el pragmático. En efecto, de la intención del autor brotan las ideas objetivadas en las obras; sin embargo, la perspectiva pragmática induce a la sustitución de lo concreto en favor de una visión más general, verbigracia: un metapoema podría versar sobre la función social del género, pero, en realidad, constituye una parte mínima de un proyecto para asentar una imagen de autor determinada. En este caso, la crítica hablaría de un poema sobre la autoría cuando, realmente, tematiza cuestiones relativas a la trascendencia del género. Conviene, por ende, mantener una distinción entre lo que ya hemos calificado como «proyecto autopoético», que es de jaez intencional, y las autopoéticas endoliterarias líricas en sí, cuyo análisis se amolda más fácilmente a patrones temáticos.

Por su parte, Pérez Bowie ensaya algunas bases para la introducción de una propuesta tipológica: «[m]i propósito [...] es [...] el de esbozar una somera tipología de las diversas manifestaciones que adopta esa reflexión metapoética en nuestros líricos actuales» (1994: 237). Sin embargo, este catálogo de procedimientos, a causa de su apego al análisis de poemas de las generaciones del 50 y del 68, se limita a una serie de recurrencias temáticas. Estas se recogen bajo cinco rótulos generales, cuya formulación descriptiva nos exime de glosarlos: 1) «El poema sobre el poema», 2) «El poema como poética», 3) «La imposibilidad de decir», 4) «La insuficiencia del lenguaje», y 5) «El protagonismo de la materia gráfica» (1994: 239-246).

De manera más detenida, Sánchez Torre ensaya una tipología basada en la preponderancia de alguno de los fundamentos de la comunicación:

el metapoema [...] centra esa reflexión bien en el proceso comunicativo en su totalidad (en la poesía en general), bien en algún elemento del proceso: en el mensaje (el poema), el código (el lenguaje, las palabras, los signos), el emisor (el poeta) o el receptor (el lector). Aunque, en definitiva, todas son reflexiones sobre la poesía en general, la focalización en uno u otro elemento incidirá en la concepción particular de los poemas y en sus funciones. Por otra parte, los cruces de focalización no solo son previsibles, sino, en muchos casos, motivados, buscados por el poeta o generados por la propia naturaleza del metapoema (1993: 137).

A partir de estas consideraciones, a continuación se presentará una tipología de lo metapoético que distinga los procedimientos creativos en función del elemento comunicacional predominante y del eje temático que estructure el sentido del poema. A este fin, integraremos conceptos que, si bien algunos de ellos se escapan de los límites autorreflexivos, son afines a lo metapoético debido a que tangencialmente se pueden

aplicar para el tipo de autorreflexiones que estudiamos. Finalmente, cabe realizar una precisión a propósito de la equiparación entre los conceptos *autopoéticas endoliterarias líricas* y *metapoésia*: la vigencia y la relevancia de esta última denominación queda condicionada por el hecho de que debe tenerse en cuenta que con ella entendemos un conjunto de fenómenos parciales bien diferenciados:

a) Autopoéticas endoliterarias líricas metagenéricas: La reflexión metapoética de carácter metagenérico consiste en el modo más conocido de autorreflexión endoliteraria; esto es, son aquellos textos poéticos que inspeccionan las propiedades de la lírica. De esta manera, acotaremos el alcance de esta categoría a toda composición lírica cuyo tema principal revierta sobre las particularidades de la propia lírica, por ejemplo los poemas en torno a la capacidad de la poesía para expresarse, a su función en el mundo, a su significado para el escritor o a la concreción del género en el poema. La isotopía metaliteraria no se argumentará en un pensamiento acerca de lo poético en general, sino que habrá de ubicarse en la tematización del propio género como motivo de autorreflexión.

b) Autopoéticas endoliterarias líricas metalingüísticas: Habrá autopoéticas de este tipo cuando, desde dentro del poema, se tematicen aspectos relacionados con el lenguaje literario o con recursos retóricos asociados a este. Este tipo de autopoéticas se ha producido a lo largo de todas las épocas. Incluso se ha empleado frecuentemente con intención humorística. Sin embargo, la crítica ha acentuado su estudio tras la irrupción de los «novísimos» en la historia de la literatura, que, por otra parte, le han servido como la culminación de una manera de componer durante toda la centuria pasada: «[o]ne of the most significant aspects of twentieth-century poetry written in the European languages is its linguistic self-consciousness, its awareness of the theoretical problems surrounding poetic language»<sup>69</sup> (Mayhew, 1994: 11). Pérez Parejo también sostiene la existencia de un cuasinuevo tema autopoético introducido en la segunda mitad del siglo XX:

[d]entro de los temas metapoéticos que puede tratar [...] destaca uno que, si bien había aparecido antes, no lo había hecho nunca de forma tan copiosa ni explícita ni había sido tan decisivo en la construcción del poema: me refiero a una actitud de

---

<sup>69</sup> «Uno de los aspectos más significativos de la poesía del siglo XX escrita en lenguas europeas es su autoconsciencia lingüística, su preocupación por los problemas teóricos concernientes al lenguaje poético» [la traducción es mía].



crítica y desconfianza en el lenguaje en general como sistema de comunicación, de conocimiento y de expresión de la realidad (2007: 11).

Todavía más, afirma que la «crisis del lenguaje» fomenta tres líneas estéticas de actuación entre los años 60 y los 80, que son la metapoésía, la poesía experimental y la poética del silencio. Asimismo, vincula estos comportamientos a tesis centrales de la posmodernidad como la dispersión del sujeto, el eclecticismo, la ruptura de lo figurativo o la incapacidad del lenguaje.

Las indagaciones metalingüísticas, que en la poesía española actual son frecuentes, especifican temas que quedan fuera de una autorreflexión acerca del género. Entre las variadas formas de autopoética endoliteraria lírica metalingüística, Mora ha analizado la propagación del «cratilismo» en algunos escritores contemporáneos. Con cratilismo, término en el que resuena el diálogo platónico *Crátilo*, se refiere a las propuestas que identifican el significante con el signo al atribuirle a las entidades una «asociatividad lingüística expresable» (2019: 11). El propio crítico anota «la preocupación de los poetas por el elemento principal de su mester, el lenguaje, así como [...] su inclinación a las reflexiones metapoéticas disfrazadas de metalingüísticas» (2019: 30).

c) Autopoéticas endoliterarias líricas metaficcionales y metautorales: Por *metaficción* se entiende la puesta en escena de una serie de mecanismos que insisten en el carácter artístico de la obra. Así pues, las autopoéticas de esta índole exhiben la existencia de una línea divisoria —una cuarta pared— entre la literatura y la realidad. A veces, incluso, esta faceta se aplica para resaltar que esa línea divisoria es cuanto menos difusa, de manera que realidad y artificio poético se solapan. En palabras de Waugh, «[*m*]etafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality»<sup>70</sup> (2001: 3).

Pérez Bowie (1992) admite una definición cercana a esta, pero destaca que no solo se debate acerca del carácter ficcional de la literatura, sino que también se añaden procesos autorreferenciales mediante los que el texto se plantea su propia condición; esto es, metaficción y metaliteratura se instituyen en categorías cercanas, e incluso cabe la

---

<sup>70</sup> «*Metaficción* es un término dado a la escritura ficcional que autoconsciente y sistemáticamente pone su atención en su estatus de artefacto para plantear cuestiones acerca de la relación entre la ficción y la realidad» [la traducción es mía].

posibilidad de que se fusionen para alcanzar un objetivo común. Lens San Martín (2011) considera que, al valorar los aspectos ficcionales de una obra, se reestructura dicho pacto, pues se reorganizan los estándares de actuación de los participantes extratextuales. En definitiva, las autopoéticas endoliterarias líricas metaficcionales son aquellas en las que la reflexión por parte de un autor desde dentro de la literatura examina las propiedades ficcionales de su escrito o las contrapone a la realidad. Pérez Bowie adelantó una clasificación de las operaciones metaficcionales en la lírica reciente: 1) la utilización de un *yo* ajeno, como el «yo histórico», el «yo irónico» y el «yo difunto» ; 2) la puesta en ficción del «yo real», por lo que coinciden el nombre del autor y el del personaje; 3) la confirmación de la ficcionalidad de los personajes, como sucede cuando se explicita la no operatoriedad de los actantes; 4) lo lírico como «conferidor de realidad»; 5) la ruptura de la barrera literaria, que se produce cuando el personaje o el hablante lírico se dirige al lector; y 6) la exposición del poema en su proceso de construcción (1992: 94 y ss.).

En un análisis detenido de la organización de los procedimientos metaficcionales recién mencionada se aprecia que alternan las cuestiones relativas a la introspección ficcional de la obra —la metaficción— con las de indagación en la ficcionalidad del sujeto enunciadador, sea este un personaje o un equivalente al emisor fáctico —la autoficción o las figuraciones del autor—. Por tanto, se mezclan indistintamente valoraciones metaficcionales y metautoriales. Esta imbricación de categorías no hace más que demostrar que ambas operaciones colindan en su finalidad: una pondrá su foco de atención en la obra en sí, mientras que la otra lo hará en la enunciación. De ahí que desde nuestra perspectiva dispongamos que las autopoéticas endoliterarias se aborden desde criterios de predominancia temática y comunicacional. En este sentido, si Pérez Bowie (1992) arrima la metaficción a la autoficción, Scarano ha planteado la misma postura, pero desde la otra orilla, la de acercar lo autofictivo a lo *meta*:

[s]i entendemos la autorreferencia como el repliegue del texto sobre sus condiciones de construcción, la emergencia de la autoficción es un signo «*meta*», que hace de este *yo* con nombre propio el objeto privilegiado de su indagación. Así, el componente autorreflexivo parece ser la marca de nacimiento y desarrollo de la autoficción y este tipo de textos serán *auto* y *metaficcionales*, pues aluden directamente al imaginario del autor, en su nombre propio (2014: 60-61).

Cuando el poema reflexione sobre la autoría o sobre el poeta, de acuerdo con la distinción propuesta por Pozuelo Yvancos (2012), reservaremos el término *autoficción* para los casos de coincidencia identitaria entre personaje, narrador y autor —personaje,

sujeto poético y autor en el plano de la lírica—. En ellos han de respetarse unos patrones mínimos marcados por el pacto autobiográfico. Sin embargo, cuando no se produzca la correspondencia apuntada y, entonces, se incluyan secuencias pseudoidentificativas, utilizaremos el concepto de «figuraciones del yo», por ejemplo en textos con un discurso homodiegético en los que aparezca una «voz reflexiva» o en la utilización de personajes que compartan algunos rasgos con el autor.

También Scarano acuñó la noción de «figuraciones del sujeto» (2014: 61), que acompaña a otra categoría más amplia (la de «metapoeta»), que define así:

[y] me he atrevido a instalar esta especie de neologismo: *metapoeta*, cercano al conocido concepto de *metapoema*, para circunscribir mi reflexión en esa figura tan compleja y a la vez tan fácilmente identificable: el del poeta real como personaje (el «personaje de autor») que emerge en el texto apropiándose del nombre propio y la biografía del escritor empírico que firma (2011: 322).

Como se observa, Scarano restringe el alcance conceptual al ámbito de la lírica. Por ello aclara que se ha decantado por la denominación *metapoeta* en lugar de haber escogido la de «meta-autor» (2011: 322). A nuestro juicio, conviene mantener el rótulo más amplio, ya que así se facilita la comprensión global de la literatura en todos sus géneros. De hecho, al calificar de *líricas* a este tipo de autopoéticas endoliterarias nuestro estudio ya ha delimitado el campo de protagonismo del género abordado. Una vez realizada esta precisión, mantenemos la aplicabilidad a la totalidad de los hechos artísticos: autopoéticas endoliterarias *líricas metautoriales*.

Al igual que las autorreflexiones metagenéricas y metalingüísticas o que los procedimientos de plurirreferencialidad, la metaficción y los planteamientos metautoriales se han ubicado en el centro neurálgico del posmodernismo (Hutcheon, 1980; Calinescu, 1991; Pérez Bowie, 1992 y 1994; Cifre Wibrow, 2005). Y, a pesar de que estos rasgos se localizan en las obras de cualquier periodo del pasado, no ha de resultar extraño el afán de los críticos por resaltar su contemporaneidad. Al fin y al cabo, las obras metaficcionales o metautoriales han impulsado el carácter autorreflexivo del último siglo, como vaticinaba Barthes en 1959 al reclamar el estatuto de objeto y, al mismo tiempo, de mirada sobre el objeto del hecho literario (1973).

d) Autopoéticas endoliterarias líricas metadiscursivas: Esta variedad autopoética posee su sello de distinción en que lo textual tematiza codificaciones culturales amplias. Así pues, las autopoéticas endoliterarias líricas metadiscursivas consisten en la

autorreflexión sobre esquemas estructurales o de contenido. El metapoema no versará sobre la lírica —metagenérico— o el lenguaje —metalingüístico— ni sobre la ficción —metaficcional— o sobre el autor —metautorial—, sino que plasmará unos pensamientos en torno a factores estilísticos, elementos literarios —personajes o técnicas artísticas, entre otros—, motivos, temas recurrentes o tópicos compositivos.

e) Autopoéticas endoliterarias líricas metaescriturales: Son autopoéticas endoliterarias líricas metaescriturales aquellas que tematizan su propia escritura. En ellas los poetas centran su atención sobre el proceso de redacción o sobre el resultado de escribir. Por su naturaleza poco restrictiva, es frecuente que, aunque funcionen como el núcleo del contenido, den pie a la participación de secuencias autopoéticas de diversos tipos, entre las que destacan las metalingüísticas o las metagenéricas. Igualmente, en muchos textos operan de manera secuencial; esto es, acompañan a otro modelo autopoético que es el que estructura la isotopía principal.

f) Autopoéticas endoliterarias líricas transitivas: Un texto metapoético también puede tematizar las expectativas acerca de su proceso de recepción o puede explicitar su público meta. Normalmente, este tipo de reflexiones autopoéticas se introducen a modo de secuencias, pero ello no quita que sea posible que aparezcan textos completos de esta índole. Se consideran autopoéticas transitivas porque la enunciación cede la prioridad a la recepción aun cuando el texto todavía no ha llegado a las manos de su lector. Dentro de este rincón autorreflexivo, destacan aquellos escritos que los autores confeccionan con la intención de reflexionar sobre el comportamiento del crítico.

g) Autopoéticas endoliterarias líricas genealógicas: Este grupo se hace imprescindible para la organización de los autores y de sus obras en las historias de la literatura. Además, es especialmente rentable para los análisis de las relaciones que un texto establece con otros referentes. Estas autopoéticas especifican las deudas que un poeta contrae con sus antecesores y con sus contemporáneos, así como también grabarán a fuego las disensiones y los conflictos con respecto a otros artistas. En estos casos el poema discurrirá sobre la inserción de la escritura individual en el mundo literario, por lo que aportará una información valiosa sobre las continuidades o los enfrentamientos con otros proyectos autopoéticos.

En definitiva, el acercamiento analítico a unos textos que, tradicionalmente, se han calificado como «metapoéticos» a secas conduce a un problema teórico en el que se observa que un solo concepto es incapaz de informar con precisión de todos los procedimientos que engloba. Ahora bien, se alcanza una solución eficaz si se advierte que este rótulo no se refiere a un mecanismo concreto; de hecho, habría que reconocer que funciona como un constructo con el que identificamos una vertiente de pensamiento concomitante a diversos mecanismos que, por sí solos, se distinguen con claridad. En otros términos, los planteamientos metagenéricos, metalingüísticos, metaficcionales, metautoriales, metadiscursivos, metaescriturales, transitivos o genealógicos podrían ejercer de principios estructuradores de un texto de forma autónoma. Entonces, se advertirá una clara voluntad de haber seleccionado un núcleo temático con repercusión directa en algún eslabón del circuito comunicacional. Por tanto, cada una de las categorías de esta tipología colabora en el conocimiento de lo metapoético desde diferentes prismas, de manera que su estudio da cuenta de una literatura siempre caleidoscópica y organizada en un proyecto autopoético de mayor alcance autorreferencial.



**BLOQUE II.**  
**TEORÍA SOBRE LAS RELACIONES**  
**QUE ESTABLECEN LOS TEXTOS**





## 2. LA TRANSREFERENCIALIDAD: CLASIFICACIÓN DE LAS RELACIONES QUE ESTABLECEN LOS TEXTOS

Las relaciones que establecen los textos han sido tema de interés a lo largo de todos los tiempos y de las distintas naciones en las que se ha desarrollado la cultura escrita. Las cuestiones de influencia y de apropiación textual ya estuvieron presentes en los tratados de retórica y de poética, como también en las anotaciones a las obras que legaron las cimas del idioma, por ejemplo la iluminación de Herrera a los versos de Garcilaso. Igualmente, este tipo de estudios perduraron con un nuevo aliento mientras la teoría de la literatura fue madurando hasta alcanzar su estatuto autónomo a comienzos del siglo XX. De forma paralela, los escritores fomentaron los trasvases literarios a través de múltiples cauces de producción. En general, tanto el sector académico como el ámbito creativo nunca han dado la espalda a las conexiones culturales.

Con todo, hubo que esperar a que se reaccionara contra el estructuralismo para que se acuñara la noción de intertextualidad y se impulsara el diseño de tipologías explicativas<sup>71</sup>. Que el nacimiento de esta noción se origine en un acto de rebeldía contra las pautas del formalismo y del estructuralismo tampoco significa que los miembros afines a dichas escuelas se desentendieran del concepto. En concreto, se produjo un largo conflicto entre los continuadores del estructuralismo y los posestructuralistas acerca de la amplitud de la intertextualidad, tema que, a su vez, extendía la discusión a la esencia, funcionamiento y caracterización del hecho literario.

Bien es cierto que, en lo que respecta al desarrollo de la teoría literaria en el pasado siglo, la mayoría de los descubrimientos surgen como la usurpación de la corona metodológica por parte de las nuevas escuelas: si el positivismo indagaba en el autor, los análisis formales defendieron la exclusiva atención a la obra, mientras que los grupos posformalistas y posestructuralistas se centraron en los mecanismos de la lectura y de la recepción. Con una cierta distancia temporal, amén de la serenidad y de la objetividad críticas, se fue logrando la integración de las mejores aportaciones, al mismo tiempo que se irían desechando las ideas menos eficientes. Poniendo ahora atención plena en la intertextualidad, no cabe duda de que la vertiente restringida del concepto se ha impuesto por su operatividad crítica. En palabras de Galván, esta noción se ha convertido en una «subversión domesticada» (1997: 35).

---

<sup>71</sup> Como hemos apuntado, esto no excluye la enumeración de antecedentes. Still y Worton (1991), por ejemplo, sostienen que Platón, Montaigne o Borges prefiguran las reflexiones sobre el concepto.

Ahora bien, la teoría intertextual posterior a sus padres —pongamos que Kristeva para el sentido amplio y Genette<sup>72</sup> para el restrictivo— ha desarrollado considerablemente la historia del concepto y ha puesto énfasis en aportar nuevas nociones. Sin embargo, ha marginado la sistematización total de los procesos de relación y, asimismo, no se ha planteado globalmente cómo tales recursos creativos se insertan en un marco cultural en el que la dinamicidad referencial ocupa un primer plano.

Más allá de la ausencia de una tipología como la «transreferencialidad», que detallaremos por extenso en los próximos apartados, algún teórico también ha resaltado la falta de desenvolvimiento de la teoría de la intertextualidad. Así, Lara Rallo lo atestigua con la crítica hispánica:

el ámbito de la teoría literaria en España adolece de la ausencia de una panorámica sobre la teoría de la intertextualidad que, además de resultar interesante al estudioso especialista en este terreno crítico, sea una herramienta de ayuda y comprensión para quien, interesado por este campo, se aproxime por vez primera a la investigación de la intertextualidad (2006: 13).

Con todo, quizás este sea un juicio demasiado severo con los estudios intertextuales. Piénsese que ya el cubano Desiderio Navarro había publicado sus dos antologías teóricas (1997 y 2004) y que Martínez Fernández (2001) había formulado una aproximación compacta a la intertextualidad literaria. Esto sin mencionar la gran cantidad de artículos de investigación —algunos de ellos mencionados aquí y en el apartado 2.1.3.— destinados exclusivamente a estos aspectos. En cualquier caso, la intertextualidad, aunque no siempre bien entendida a nivel teórico internacional o a veces, incluso, dispersa metodológicamente, ha sido objeto frecuente de estudio. Esto se debe a que los dominios de las prácticas creativas se revelan apropiados para tales procedimientos de intercambio de ideas<sup>73</sup>.

Cualquier desplazamiento referencial reafirma la interdependencia entre la producción textual y su recepción (Lanz, 2009a). Además, en numerosas ocasiones los textos se relacionan con otros referentes debido a una determinada concepción de la literatura o debido a una corriente específica de estilo. Por tanto, existe correspondencia

---

<sup>72</sup> Considerar a Genette el padre de la vertiente metodológica que restringe el alcance de la intertextualidad se debe, fundamentalmente, al éxito y a la difusión de sus estudios, pues antes que él ya se intentó acotar el concepto, como se verá en los siguientes apartados.

<sup>73</sup> Montes Doncel y Rebollo Ávalos (2006) consideran que la intertextualidad es un mecanismo exclusivamente literario, ya que posee mayor riqueza que la simple cita en otros contextos, como el jurídico o el científico. Quizás aquí no convenga separar operaciones idénticas, pero al menos ambas críticas llaman la atención sobre el aprovechamiento de la intertextualidad en la literatura.

entre las relaciones que plantea el texto y la visión metaliteraria. Guillén (1985) ya apuntó que la intertextualidad sirve para perfilar los periodos literarios. Añadiremos, incluso, que ayudará a caracterizar etapas concretas de un género particular. En esta misma línea se posiciona Martínez Fernández, quien presenta de la siguiente manera el motivo que le impulsó a estudiar los vínculos que el texto consolida:

[c]omo estudioso de la poesía contemporánea no he dejado de observar su intensa intertextualidad, explícita o difusa [...]. Todo ello me hacía ver, sin necesidad de ir más atrás en el tiempo, que el estudio de la intertextualidad en la poesía española contemporánea podía deslindar críticamente algunas de sus señas de identidad (2001: 9-10).

En este capítulo se replantearán las tipologías sobre las relaciones textuales y se revisarán las definiciones y las características de la intertextualidad. Todo ello se hará al servicio de una nueva propuesta metodológica basada en la trascendencia referencial de los textos —la transreferencialidad—. Este sistema teórico recoge un amplio repertorio de procedimientos a través de los que el texto literario puede relacionarse con otros referentes. Todo ello adquiere especial interés al aplicarse a la poesía española contemporánea y, en concreto, a un análisis escalonado de su evolución histórica.

## **2.1. Tipologías previas sobre las relaciones que establecen los textos**

El deseo de conocer las particularidades del hecho literario y el modo de circulación de los sistemas culturales impuso que los críticos buscaran estructuraciones de la realidad para su mejor comprensión. Desde esta perspectiva, se mostraron especialmente rentables las estratificaciones tipológicas. Adviértase que solo Genette propuso tres sistematizaciones complejas de las relaciones del texto: la transtextualidad, la paratextualidad y la hipertextualidad. La primera y la tercera las desarrolla por extenso en la misma monografía, *Palimpsestos*, mientras que la segunda se precisa en una publicación posterior, *Umbrales*. La popularidad de estos trabajos evidencia la preocupación de los teóricos por las conexiones que establecen los textos, aunque dicho tema de estudio algunas veces fuera desmontado por quienes reivindicaban el comportamiento impredecible de la literatura. Con el paso del tiempo, las tipologías se entremezclaron a causa de la persistencia definicional, escindida entre la defensa del sentido amplio y la voluntad de restringir el concepto. En resumidas cuentas, la historia de la teoría sobre la interrelación artística no existe al margen de sus constantes

renovaciones tipológicas; sin embargo, aún carecemos de un planteamiento definitivo que integre todas las aportaciones metodológicas en un análisis más abarcador y preciso.

### 2.1.1. Gérard Genette: la transtextualidad

En 1982 Genette armonizó los conceptos de estructura, función y dinamismo literario para abordar las relaciones textuales, que ya se habían erigido en uno de los principales focos críticos tras los acercamientos de Kristeva ([1967] 1997) o de Barthes ([1968] 1994a; [1971] 1994b), entre otros. En este sentido, la publicación de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* insistió en el carácter correlativo e interdependiente de las creaciones artísticas, lo que supuso que se ensanchara una concepción todavía limitada sobre los procesos de interconexión literaria. El enfoque genettiano, por tanto, canaliza las teorías inmanentes hacia la trascendencia de lo artístico; es decir, el estudio formal de la obra se enriquece con los planteamientos generales de la literatura comparada: «si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez» (1989: 495). El propio Genette califica su método como un «estructuralismo abierto», pues este, a diferencia de aquel otro, que atiende exclusivamente a los patrones internos —piénsese en el análisis de «Les chats», de Jakobson y Lévi-Strauss<sup>74</sup>—, permite leer un texto sobre la plantilla de otros.

Para ilustrar este fenómeno literario, el crítico francés trazó una comparación con los «palimpsestos». Así, se hace énfasis en una situación textual en la que el escrito presente deja ver las huellas de otro pretérito. Cuando Genette trata este concepto<sup>75</sup>, apunta que lo retoma de Philippe Lejeune; concretamente, se refiere al sintagma «lectura *palimpsestuosa*». No obstante, Fokkema (1994), que ha rastreado las apariciones del

---

<sup>74</sup> El artículo de Jakobson y Lévi-Strauss se ha tomado como un ejemplo fiel del estudio inmanente o formal de la literatura. No debe olvidarse, sin embargo, que ambos autores, aunque reivindican el estructuralismo, justifican desde el principio la rentabilidad de la unión entre un lingüista y un etnólogo. En cualquier caso, el análisis de «Les chats» evidencia los procedimientos del estudio formal de la obra; Jakobson y Lévi-Strauss atienden a los aspectos de morfología flexiva que influyen en la rima, a las cuestiones sintácticas que organizan el soneto y a los factores semánticos que le proporcionan significación. Todo ello se lleva a cabo mediante el desvelamiento de un «sistema de equivalencias» que garantiza el cierre textual. Asimismo, el estudio de la «progresión dinámica» del poema muestra que se comporta, a la vez, como un sistema abierto (Jakobson y Lévi-Strauss, 1970).

<sup>75</sup> Genette utiliza la palabra *palimpsesto* mucho antes de su obra de referencia. En *Figures* (1966) insertó un apartado titulado «Proust palimpseste».

término<sup>76</sup>, lo retrotrae a un estudio de Edmund Wilson publicado en 1931. Ya entonces se asociaban las relaciones textuales al marco posmoderno (*vid.* 2.3.).

El objetivo de Genette en *Palimpsestos* consiste en demostrar la importancia de lo que él denomina y clasifica, apoyándose en el concepto saussureano de «hipograma», como la «hipertextualidad»<sup>77</sup>. Ahora bien, antes de abordar tal empresa, considera necesario plantear dos tipologías: una es de carácter general, y engloba los modos de comportamiento de la proyección de la escritura; por el contrario, la otra se construye con un interés específico —el funcionamiento del hipertexto—. Veamos ahora la primera.

Al presentar la tipología inicial, Genette advierte de los cambios de rumbo a los que se ve sometida toda teoría, a la vez que resalta el carácter temporal de su estudio, como si quisiera mostrar que su investigación abre un nuevo camino que irá modificándose inevitablemente con los años. Así pues, su discurso comienza con una autocorrección: *Palimpsestos* analiza lo que en otro lugar había denominado «paratextualidad» (1979). La actualización de este concepto deviene en una enmienda a la totalidad: «es preciso revisar [...] aquel imprudente programa» (1989: 9). Si anteriormente, por ejemplo, había fijado el núcleo de la poética en el architexto, ahora ocupa ese lugar la «transtextualidad». De la misma manera, el nuevo trabajo ya no se centra en los paratextos, sino en los procesos de hipertextualidad.

La primera tipología de *Palimpsestos*, en definitiva, previene de la posibilidad de superación —o ampliación— que amenaza a toda teoría: «[h]oy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales» (1989: 10). Por *transtextualidad* se entiende la «trascendencia textual del texto»; esta, además de recoger los procesos que lo ponen en relación con otros, comprende sus propiedades intrínsecas; esto es, la transtextualidad también acoge los fundamentos generales del texto, ya que adquiere una categoría equivalente a la de la «literariedad» para la literatura. A la hora de delimitar el quinteto transtextual, Genette ordena la exposición según el aumento de abstracción, implícitud y globalidad de los conceptos. El resultado es el siguiente: 1)

---

<sup>76</sup> Fokkema expone que «[t]he Postmodernist is convinced that the social context consists of words, and that each new text is written over an older one. Edmund Wilson was the first to use the metaphor “palimpsest” as a characterization of a Postmodernist text, when in *Axel’s Castle* (1931) he discussed Joyce’s “Work in Progress”» («los posmodernos están convencidos de que el contexto social se sostiene en las palabras, y que cada texto nuevo se escribe sobre otro antiguo. Edmund Wilson fue el primero en emplear la metáfora “palimpsesto” como un rasgo del texto posmoderno cuando en *Axel’s Castle* (1931) reflexionó sobre el “Work in Progress” de Joyce») [la traducción es mía] (1984: 46).

<sup>77</sup> Esta precisión la puso de manifiesto el propio autor, pero no lo hizo en la primera edición, sino en un *post-scriptum* fechado en 13 de abril de 1983: «[h]abría debido [...] mencionar, aunque fuera evidente, el modelo del término *hipotexto* (y, por tanto, el de su simétrico *hipertexto*): es el *hipograma* de Saussure, que, sin embargo, no llegó a forjar *hipergrama*» (1989: 501).

intertextualidad, 2) paratextualidad, 3) metatextualidad, 4) hipertextualidad y 5) architextualidad. Cabe recordar que el crítico francés diseña la tipología sin pensar exclusivamente en el texto literario: «[...] habría debido precisar que la transtextualidad no es más que una trascendencia entre otras; al menos se distingue de esa otra trascendencia que une al texto a la realidad extratextual [...]. En cuanto a la palabra *trascendencia*, [...] su sentido es [...] lo contrario de inmanencia» (1989: 13).

La primera categoría transtextual —y, por tanto, la menos abstracta— es la «intertextualidad». Genette rescató un término que Julia Kristeva había acuñado en los estudios sobre Bajtín publicados en 1967 y 1969, en los que reemplaza la noción de «intersubjetividad» por esta nueva fórmula (1981; 1997). No obstante, el autor de *Palimpsestos* restringe las tesis de Kristeva hasta alcanzar otra definición, que toma la intertextualidad como «la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] la presencia efectiva de un texto en otros» (1989: 10). Esta concreción la contrasta el propio Genette con las aportaciones de otros teóricos, como la amplitud derivada de las ideas de «influencia» de Bloom (1997) o de las de intertextualidad de Riffaterre (1979). Con respecto a este último, Genette rechaza que la intertextualidad se vincule al sentido lato de percepción, de manera que este fenómeno no ha de contemplarse en función de suposiciones o de confianza en una escritura previa, sino que necesita ser palpable: enmendando el relato bíblico, será imprescindible que el crítico meta el dedo en la llaga para creerlo.

El teórico francés clasifica la intertextualidad en torno a tres procedimientos. El más explícito y literal recibe el nombre de «cita». Este aparece entre comillas, pero no tiene por qué indicar la fuente siempre con precisión. El siguiente procedimiento, que implica menor explicitud, es el «plagio». Por último, Genette tiene en cuenta un modo menos explícito y literal, pero que también depende de otro texto al que remite. Se trata de la «alusión». En cierta manera, esta subclase entra en conflicto con su concepto reducido de intertextualidad, como atestigua el ejemplo introducido: un texto de Boileau destinado a Luis XIV comienza afirmando que el remitente cree ver que las piedras se acercan para escuchar. En este punto precisa Genette que tal sentencia les parecería absurda a quienes desconocieran las leyendas de Orfeo y de Anfión. En consecuencia, la «alusión» genettiana linda con el concepto de influencia en lugar de aproximarse a un enfoque formal.

El segundo tipo transtextual lo denomina «paratextualidad». En un primer momento, el autor se da cuenta de la imprecisión que aparece tal palabra, pues el prefijo

*para-* —muy empleado con valor de ‘junto a’ o ‘semejante a’— suscita confusiones: «[h]ay que entenderlo en el sentido ambiguo, o incluso hipócrita, que funciona en adjetivos como *parafiscal* o *paramilitar*» (1989: 11). En efecto, podría dar la sensación de que los textos que complementan a su núcleo no se conciben como texto. Incluso el otro significado del prefijo (‘al margen de o en contra de’) opera de forma inexacta. Genette, en *Palimpsestos*, archiva bajo la paratextualidad a «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas» (1989: 11). Como se observa, la mayoría pertenecen al estatuto textual.

Sobre esta misma cuestión volverá en un estudio difundido cinco años más tarde, *Umbrales* (1987). En él asigna al paratexto<sup>78</sup> un carácter «heterónimo» y «auxiliar» (2001: 16). Para abordarlo, Genette anota algunos interrogantes que habrá de formularse el crítico: ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿de quién? o ¿a quién? y ¿para qué? Según la respuesta otorgada a cada pregunta, se barajan diferentes opciones paratextuales. En cuanto a la localización, hay que partir de un «emplazamiento» situado en el texto. Si el paratexto se encuentra alrededor del texto —títulos o prefacios— o en medio de él —títulos de capítulos o notas—, estaríamos ante un «peritexto». Si, por el contrario, el paratexto está fuera del libro —entrevistas, cartas, diarios, etc.—, hablaríamos de un «epitexto». Estos dos nuevos conceptos quedan subsumidos al más amplio de paratexto: «para los amantes de las fórmulas, *paratexto* = *peritexto* + *epitexto*» (2001: 10).

En lo que se refiere al factor temporal, hay tantas clases como formas de creación efectuadas en relación con la fecha de aparición del texto original. Algunas, incluso, se solapan: «paratextos anteriores» —anuncios de publicación, por ejemplo—, «paratextos originales», «paratextos ulteriores», «paratextos tardíos», «paratextos póstumos», «paratextos ántumos» (2001: 11). En cuanto al modo, Genette evidencia que la mayoría de los casos son «paratextos de orden textual»; sin embargo, precisa el jaez paratextual de otro tipo de recursos. Así, hay «paratextos icónicos» —ilustraciones—, «paratextos materiales» —la selección tipográfica, por ejemplo— y «paratextos factuales». A decir

---

<sup>78</sup> El libro *Umbrales* podría tomarse como una tipología sobre la paratextualidad. En este capítulo no lo consideramos de forma autónoma por dos razones. Por un lado, los paratextos no gozan de la independencia ni de la complejidad que caracterizan a la transtextualidad y a la hipertextualidad. Por otro, y como advierte el propio Genette, cuesta reducir los tipos de funcionalidad de los paratextos, que conviene analizar, pues, «de manera inductiva» (2001: 16). En definitiva, aquí no los consideraremos como tipología independiente, pero sí que tendremos en cuenta la clasificación de los paratextos según otros criterios que dejan al margen la funcionalidad.

verdad, estos últimos son una clase demasiado amplia. En palabras de Genette, son hechos «cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción» (2001: 12); por ejemplo, la edad o el sexo del escritor. También ha reflexionado Genette sobre la situación comunicativa que gobierna el paratexto. En función del «destinador», ha establecido «paratextos autorales», «paratextos editoriales» y «paratextos alógrafos», que se producen cuando los responsables del libro los encargan a un tercero. Teniendo en cuenta el destinatario, hay «paratextos públicos», «paratextos privados» y «paratextos íntimos», que, a diferencia de los privados, son autodestinados. Por otra parte, según la responsabilidad o el grado de aceptación del autor, hay «paratextos oficiales» y «paratextos oficiosos». Entre estos últimos se ubican las entrevistas o las confidencias, ya que el escritor puede liberarse de sus opiniones excusándose en la improvisación o en la involuntariedad de la publicación (2001: 14). Genette se fija, también, en la fuerza ilocutiva de los paratextos, entre los que destaca las fórmulas de información, de compromiso, de consejo o performativas. Con todo, considera que el «aspecto funcional» de los paratextos debe analizarse a partir de casos concretos.

El tercer tipo transtextual es la «metatextualidad». Con este concepto se comprueba claramente que la primera tipología de *Palimpsestos* no confiere predominio a las relaciones literarias, pues la metatextualidad es una propiedad general de los textos. De hecho, Genette la identifica con el «comentario», puesto que se define como la vinculación de un texto a otro que «habla de él sin citarlo (convocarlo) e, incluso, en el límite, sin nombrarlo» (1989: 13). Para detallar esta categoría, el teórico francés la ejemplifica con la «relación crítica». Apunta, asimismo, un grado mayor de referencialidad, que consiste en el «metametatexto»; dicho en otras palabras, sería el estudio de los textos críticos: obra literaria > metatexto > metametatexto. Aunque Genette no lo avance, cabe advertir la rentabilidad de esta categoría para el análisis literario. Se trataría, pues, de aquel texto que comenta o que revisa con pretensión analítica un escrito previo.

El cuarto modelo transtextual lo conforma la «hipertextualidad», que es el verdadero objeto de estudio de *Palimpsestos*. Genette, que confiesa sus dudas a la hora de discernir entre metatextualidad e hipertextualidad, concluye que la hipertextualidad es «más generalmente» una obra literaria (1989: 15). Lo cierto es que ambas nociones podrían dominar una composición literaria. A nuestro juicio, habría que atender a la diferencia entre comentario y derivación textual. La hipertextualidad queda definida así:



«toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1989: 14). Por tanto, este cuarto modelo transtextual se subdivide en dos clases que actúan recíprocamente, dado que una no existiría sin la otra, y viceversa. Ambas —hipotexto e hipertexto— nacen de un proceso de «transformación»; esta o bien es «simple o directa» o bien es «compleja y más indirecta». Joyce, en el *Ulises*, emplea el primer modo debido a que toma el esquema de acción de la *Odisea* y lo transporta a otro contexto y a otro estilo. En cambio, Virgilio, en la *Eneida*, hace gala de la imitación, que comporta mayor esfuerzo, ya que debe dominarse el estilo que se copia<sup>79</sup>.

El quinto —y último— grado de transtextualidad se ha identificado como «architextualidad»<sup>80</sup>. Es, por tanto, el que alcanza las cotas más altas de abstracción e implicidad. Genette considera que la relación que ejerce puede calificarse de «muda», aunque haya ocasiones en que algún paratexto la ponga de manifiesto. Un ejemplo son aquellos casos en los que el título indica el género (*poesías, novela, cuentos*). La architextualidad es al texto lo que la literariedad a la literatura. De este modo, architextualidad y prototipicidad se hacen casi equivalentes. Un texto se clasifica en función de otros anteriores con los que comparte una serie de rasgos habituales. Piénsese en la designación del género o en la selección de la forma de escritura (prosa o verso, por ejemplo). Al igual que los otros tipos transtextuales, la architextualidad influye en el proceso de recepción. Tanto es así que configura el «horizonte de expectativas» del lector, quien, a su vez, tiene la libertad de negar el género que indique el paratexto y reconfigurar su architextualidad (1989: 14).

Estas cinco categorías son las que para Genette definen una tipología de la transtextualidad; ahora bien, hay que tener en cuenta las dos precauciones que anota al concluirla. Por un lado, todas las clases citadas no funcionan como compartimentos

---

<sup>79</sup> Genette añade otro ejemplo basado en un enunciado fraseológico. La transformación simple la convalida por la sustitución formal, mientras que la compleja la equipara a la incorporación de una equivalencia semántica. En cualquier caso, anunciamos aquí que no consideraremos las estructuras fraseológicas o las locuciones como elementos pertenecientes a la transtextualidad literaria. Se verá más adelante, pero basta ahora consignar que toda relación textual literaria requiere una suerte de juego con los «derechos de autor» de un texto previo.

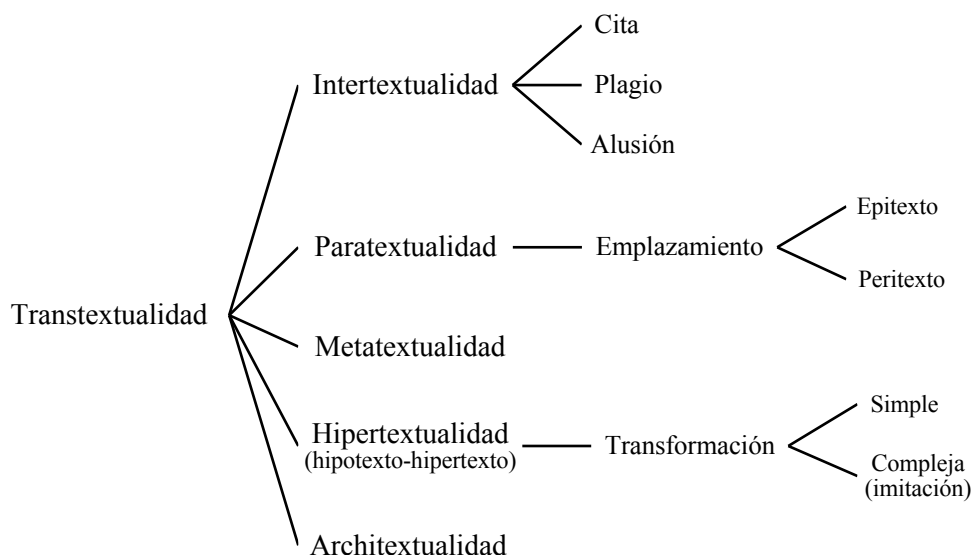
<sup>80</sup> Además de «architextualidad» o «architexto», hay quienes han visto un juego de palabras en el original francés. Así las cosas, algunos especialistas han optado por las denominaciones «arquitextura» o «arquitexto», que se derivan de las palabras *architecte* o *architecture* (Pellicer, 1992; Pozuelo Yvancos, 2000). Hay, por tanto, una interpretación doble del *architexte* genettiano. La búsqueda de las variantes en bases de datos atestigua que se ha impuesto el concepto de «architextualidad». Google Académico proporciona 1040 resultados en 0,11 segundos frente a los 73 casos de «arquitextualidad» en 0,04 segundos [fecha de consulta: 17 de marzo de 2020].

estancos. Al contrario, muchas veces —como acabamos de observar con la architextualidad— se comunican o aparecen al mismo tiempo. Genette señala tanto la deuda de la architextualidad con la imitación (hipertextualidad) como la función auxiliar del paratexto para la delimitación genérica. Del mismo modo, el crítico relaciona la paratextualidad con la metatextualidad, ya que los prólogos, por ejemplo, sirven a menudo para comentar la obra. Por otro lado, y como segunda advertencia, Genette liga enérgicamente la transtextualidad al texto: «[l]as diversas formas [...] son, a la vez, aspectos de toda textualidad y, en importancia y grados diversos, clases de textos» (1989: 18). Seguidamente, matiza esta aseveración desde una doble perspectiva: 1) el architexto, más que una clase textual, es la «claseidad» y 2) la hipertextualidad también es un factor global de la literariedad porque, a su juicio, toda obra remite a otra previa en mayor o menor grado.

En resumidas cuentas, *Palimpsestos* plantea una primera tipología que no constituye el verdadero aspecto central del libro. El propio Genette se encarga de recordarlo en reiteradas ocasiones. No obstante, esta primera clasificación de las relaciones textuales ha logrado un éxito rotundo porque ha servido para dar cuenta de las diversas formas en que los textos —y, en concreto, la literatura— se comunican. Antes de atender a la tipología específica de la hipertextualidad, conviene resumir en una primera tabla la que nos ocupa, aderezándola con la ampliación paratextual propuesta en *Umbrales*<sup>81</sup>:

---

<sup>81</sup> Hemos seguido en el esquema la clasificación más eficaz de los paratextos, que es aquella que los discrimina de acuerdo con el «emplazamiento».



Esquema 3. Tipología de la transtextualidad genettiana [elaboración propia]

### 2.1.2. Gérard Genette: la hipertextualidad

Como se ha podido apreciar en el apartado anterior, para Genette la hipertextualidad, que constituye el objeto de estudio de *Palimpsestos*, es la cuarta categoría de transcendencia textual si se sigue un criterio ascendente de abstracción o de implícitud. Con todo, en su discurso incluye analogías que sitúan el fenómeno en el ámbito de lo concreto. Así sucede cuando asimila la hipertextualidad al bricolaje, pues ambas nociones remiten al «arte de “hacer lo nuevo con lo viejo”» (1989: 495). Se entiende por proceso hipertextual la escritura de un nuevo texto —hipertexto— que transforma uno previo al que toma de anclaje. Genette eleva la transtextualidad —y, en concreto, la hipertextualidad— a la razón de ser de la literatura, pues las relaciones textuales enriquecen el proceso de comunicación y de actualización del pasado en las coordenadas del presente: «[l]a hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena» (1989: 497).

Antes de desplegar la nueva tipología, Genette deslinda los mecanismos habituales de la hipertextualidad a través de un recorrido histórico. Sobre todo, se centra en la parodia. Así, reflexiona sobre la parodia en Aristóteles, sobre el nacimiento del concepto, sobre la parodia como figura y sobre lo que él denomina la «constitución de la vulgata». En primer lugar, el autor se remonta al origen etimológico de *parodia*, cuya partícula inicial (*para-*) la interpreta con el valor de ‘a lo largo de’ o ‘al lado de’ y cuyo final —del griego *ôda*— alude al canto: «sería el hecho de cantar de lado, cantar en

falsete, o con otra voz» (1989: 20). Aplicado al texto épico, asegura que se ensanchaba la noción hasta el punto de que el recitante podía cambiar la significación hacia otro objeto o modificar el estilo trocando el noble por el vulgar. Tras un repaso sucinto por la Antigüedad, Genette se apoya en Escalígero para sentenciar que la «parodia es hija de la rapsodia y a la inversa. [...] La parodia es el revés de la rapsodia» (1989: 26).

Seguidamente, se aborda el desplazamiento del concepto desde la poética hacia la retórica. Tal vez motivado por el estatuto formal de los análisis retóricos, Genette introduce dos de sus aportaciones básicas entre la descripción del punto de vista de Dumarsais. Comienza, pues, detallando que el gramático francés clasificó la parodia en el *Traité des Tropes* (1729) como una figura «de sentido adaptado». La parodia, en resumen, radicaba en la imitación de otro texto, del que se desviaba en sentido burlesco; no obstante, habían de conservarse el mayor número de palabras pertenecientes al hipotexto. En este momento, Genette decide insertar la definición de «parodia mínima»:

consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...]. La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad (1989: 27).

Por un lado, esta definición enseña que en la operación paródica puede predominar el cambio formal —sustitución de palabras— o el cambio pragmático, que no modifica el texto, sino que transforma su contorno intelectual. Por otro lado, se observa la delgadez de la frontera entre intertextualidad e hipertextualidad. La parodia, si actúa como una cita, se recogería entre los primeros procesos. Por tanto, cabe la posibilidad de pensar en dos opciones muy cercanas: una intertextualidad paródica —se reduce a la cita o a la alusión— y una parodia en sí misma —proceso hipertextual que no reproduce el hipotexto con la misma intensidad a lo largo de su extensión—. Así las cosas, Genette advierte que esta reducción del concepto explica que se haya considerado en la retórica más como una «figura» que como un «género». En cualquier caso, no debe tenerse en cuenta la oposición figura-género, pues hay otras soluciones más precisas: resulta más productivo, por ejemplo, discernir entre procesos intertextuales e hipertextuales<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Para ello habría que entender la parodia en un sentido mucho más amplio que el de «parodia mínima», que, como hemos expuesto, es casi equiparable al de intertextualidad en su carácter restrictivo. Si se toma la parodia como un modo que se extiende a toda la obra, se aclaran mejor ambos tipos de relaciones textuales (*vid.* 2.2.2.). En resumidas cuentas, Genette proporciona unos conceptos —hipotexto e hipertexto— útiles para el estudio de la parodia, pero su visión del fenómeno es excesivamente limitada.

Dumarsais también había incorporado a su reflexión que el autor de la parodia debe intentar que su texto le recuerde al lector aquel que se hubiera imitado. A raíz de esta reflexión, Genette incorpora una segunda aportación básica: toda parodia queda subsumida a una «condición de lectura» para lograr su éxito. Genette admite que se puede leer *Le Chapelain décoiffé* sin conocer *Le Cid*; ahora bien, niega que se alcance el disfrute estético y la comprensión funcional del hipertexto si se desconoce el hipotexto. Por tanto, para definir la parodia —Genette la considera un género—, estima indispensables la «condición de lectura» y la capacidad de «perceptibilidad» (1989: 30).

Tras este paréntesis de implicación personal, el autor avanza el recorrido histórico por el concepto de parodia. Esta vez, ejemplificando con el *Discours sur la parodia* de Sallier, observa que el pastiche ha recibido el apodo de parodia, a pesar de que constituyen fenómenos diferenciados. Sallier propuso cinco tipos de parodia: 1) la que cambia una palabra de un verso, 2) la que altera una sola letra, 3) la que dota de un nuevo sentido a una cita intacta, 4) la que construye versos imitando el estilo de algunos autores poco valorados, y 5) la que plantea una obra inspirada sobre otra obra a la que dota de temas y de sentidos inéditos. Como se comprueba, el cuarto modo se corresponde con el «pastiche satírico»: «una imitación estilística con función crítica (“autores poco apreciados”) o ridiculizadora —una intención que [...] normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación—» (1989: 31). Y la mezcla conceptual de Sallier se alarga sobre los principales tratados de los siglos XVIII y XIX. Genette lo refrenda a través de la revisión de *L'Encyclopédie* (1765), el *Dictionnaire universel* (edición de 1771), los *Essais de littérature* de Marmontel (1787), el *Essai* de Delepierre (1870) o el prólogo de *Les poètes periodistes* (1912).

Todavía aprecia Genette otra confusión conceptual. Con objeto de realizar un «saneamiento» del concepto de parodia, formula el laberinto por el que ha transitado en los últimos siglos. Así, añade otra categoría: el «travestimiento burlesco». De acuerdo con Delepierre, esta última categoría transforma el estilo, pero mantiene el tema. La parodia actuaría a la inversa: modifica el tema, pero no toca el estilo. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX se incluyó el travestimiento burlesco en la noción de parodia. Además, el término *pastiche* se generalizó para cualquier forma de imitación estilística. Y aún no ha alcanzado su punto más alto el desorden conceptual. Como ilustra Genette, la parodia, al incluir el travestimiento burlesco, absorbió otras formas de la sátira, como el pastiche

---

Véase la definición que presenta: «[l]a parodia puede resumirse en una modificación puntual, y mínima, o reductible a un principio mecánico como el de lipograma o el de la transformación léxica» (1989: 262).

satírico o la imitación satírica. Piénsese en «locuciones habituales del tipo “parodia de la justicia” o “parodia del wéstern”» (1989: 35). Genette incorpora una representación gráfica de la situación hasta la fecha. La raíz del problema se localiza en una mala distribución funcional mediante la que se abusaba de criterios parcialmente errados como los de sátira o ironía. Así se (mal)interpretaban los conceptos:

función	satírica: «parodias»			no satírica
géneros	parodia estricta	travestimiento	pastiche satírico	pastiche

Tabla 2. Clasificación de la parodia (1989: 36)

El concepto de parodia se empleaba indistintamente para aludir a textos lúdicos, burlescos o satíricos. Genette, en consecuencia, vio necesario delimitar las diferentes formas hipertextuales. Para ello, inició un recorrido sustentado en procedimientos heurísticos: son cuatro los esquemas que diseña para desenmarañar el embrollo teórico. Los tres primeros funcionan como borradores que avanzan posiciones con respecto a los tratados previos; sin embargo, hay que llegar al cuarto para tener la solución definitiva. Antes de presentar las nuevas tablas clasificatorias, Genette «rebautiza» cuatro nociones: 1) parodia, que consiste en la desviación de un texto por transformación; 2) travestimiento, que se describe como «transformación estilística con función degradante»; 3) imitación satírica, que equivale a «pastiche satírico»; y 4) pastiche, que se define como «la imitación de un estilo sin función satírica» (1989: 37-38).

Partiendo de estos patrones, el primer esquema de organización pretende reconfigurar las pautas distributivas. En este sentido, el criterio estructural desbanca al funcional, que, como se ha demostrado, es insuficiente para llevar a cabo un deslinde preciso. El punto de vista estructural no indaga tanto en el efecto conseguido por la hipertextualidad, sino que dirige su atención sobre el proceso de la génesis artística. De este modo, parodia y travestimiento se restringen a operaciones transformativas que solo se diferencian en el grado de manipulación del hipotexto. Igualmente, imitación satírica y pastiche quedan subsumidos en las técnicas de imitación, entre las que hay que atender al nivel de torsión estilística y —ahora sí— a los criterios funcionales. Este primer resultado es el siguiente:

relación	transformación		imitación	
géneros	parodia	travestimiento	imitación satírica	pastiche

Tabla 3. Distribución de las formas hipertextuales 1 (1989: 38)

El segundo paso en torno a los tipos hipertextuales sintetiza el decurso de la tradición y la aportación de Genette. Se aúna, por ende, el doble molde distributivo, por lo que la clasificación responde a la unión mecánica de los valores funcionales y estructurales. Como se puede observar, cuesta más sostener la argumentación de este segundo esquema, pues confunde las nociones de sátira y parodia:

distribución ordinaria (funcional)				
función	satírica («parodia»)			no satírica («pastiche»)
géneros	parodia	travestimiento	imitación satírica	pastiche
relación	transformación		imitación	
distribución estructural				

Tabla 4. Distribución de las formas hipertextuales 2 (1989: 38)

Otro inconveniente se suma a la tabla anterior: no deja hueco para la «parodia seria». Las obras de este tipo no se limitan a lo burlesco; Genette lo ejemplifica con *Ulises*, de Joyce. Por tanto, en el tercer esquema estima oportuno no tratar la doble distribución de manera automática, sino integrarla hasta que demuestre su productividad. Se trata de un esfuerzo por encauzar las teorías anteriores en la aportación individual para lograr una clasificación definitiva. Con todo, este tercer paso todavía difunde una clasificación imperfecta, a pesar de que se acerca con gran interés a la tabla final. La manera en que se conjugan el criterio estructural y el funcional consiste en que el primero sirve para discernir los «grandes tipos de relaciones hipertextuales», mientras que el segundo se proyecta sobre las «prácticas concretas» (1989: 40):

función relación	no satírica	satírica
transformación	parodia	travestimiento
imitación	pastiche	imitación satírica [ <i>charge</i> ]

Tabla 5. Distribución de las formas hipertextuales 3 (1989: 40)

Ahora bien, este tercer planteamiento no es más que otro proceso heurístico inmediatamente descartado para, posteriormente, ampliarlo. Genette discute la valía de una clasificación funcional bicéfala, ya que el ámbito de lo no satírico es muy amplio. A su juicio, hay, al menos, dos categorías destacadas dentro de lo no satírico. Por un lado, habría que tener en cuenta el «régimen lúdico», en el que no cabe la intención burlesca. Por otro, considera el «régimen serio», del que *Doctor Fausto*, de Mann, constituye un ejemplo. La tipología definitiva de la hipertextualidad queda expuesta de la siguiente manera:

régimen relación	lúdico	satírico	serio
transformación	parodia	travestimiento	transposición
imitación	pastiche	imitación satírica [ <i>charge</i> ]	imitación seria [ <i>forgerie</i> ]

Tabla 6. Distribución de las formas hipertextuales 4 (1989: 40)

Con esta tipología aparecen dos nuevos fenómenos: la transformación seria —transposición— y la imitación seria —también denominada *forgerie*—. Asimismo, la palabra *régimen* suplanta la de *función* debido a que le parece «un término más flexible y menos drástico» (1989: 42). En cuanto a los tres regímenes, Genette niega la absoluta independencia entre ellos. Hay casos de contacto e, incluso, se pueden hallar nociones intermedias. Entre lo lúdico y lo satírico sitúa lo irónico; entre lo lúdico y lo serio, lo humorístico; y entre lo serio y lo satírico, lo polémico. Seguidamente, Genette va definiendo y ejemplificando una por una cada categoría general de la hipertextualidad.

Al retomar la transformación lúdica, reitera su concepción de la «parodia mínima»: «se realiza preferentemente sobre textos breves (y, claro está, lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible)» (1989: 45). E, igualmente, insiste en la posibilidad de parodiar los enunciados fraseológicos. El fragmento más relevante de su



reflexión sobre la parodia es aquel que dedica a la importancia de la percepción. Todo texto paródico da a entender que se construye sobre un modelo. Y el lector ha de conocer el hipotexto para entender el hipertexto. Si esta condición de lectura fracasa, también se malogrará la comprensión de la obra. El desconocimiento del anclaje hipotextual podría inducir al lector a ver como un pastiche —una simple imitación estilística— aquello que en realidad es una parodia.

En cuanto a la transformación satírica, Genette rastrea las huellas del travestimiento burlesco. Se remonta hasta la *Eneide travestita*, de Giambattista Lalli, y al *Virgile travesti*, de Scarron. Se produce, por ende, a partir de la edad barroca, aunque también destaca que al poco tiempo desapareció. No obstante, el autor de *Palimpsestos* resta concreción al concepto y lo prolonga a lo largo de los siglos. Queda, si no el «travestimiento burlesco», el «travestimiento» a secas. Algunos de los patrones de transformación de Scarron han perdurado. Genette indica cinco modos de transformación satírica del travestimiento de la *Eneida*, a saber: 1) trocar la métrica y su sentido; en este caso, se suprime el hexámetro latino y se escribe en versos cortos o burlescos, como el octosílabo; 2) la jibarización del estilo: el tono solemne o noble se rebaja a lo coloquial o a lo vulgar; 3) la transposición temática, de modo que los motivos virgilianos dejan paso a otros de carácter más cotidiano —suele emplearse el anacronismo—; 4) la invención de ampliaciones; y 5) la inserción de comentarios por parte del autor.

En términos generales, el travestimiento se entiende como una modificación estilística rebajadora. Genette lo denomina como «una reescritura en sentido estricto» (1989: 79). Asimismo, afirma que los travestimientos tienen una parte de pastiche, pero no sucede así a la inversa: «todo travestimiento comporta una parte de (una cara) de pastiche, puesto que transpone un texto de su estilo de origen a otro estilo que el autor del travestimiento debe tomar prestado para practicarlo en esta circunstancia» (1989: 146).

Frente a las transformaciones, en las que se detiene en cada tipo, Genette se aproxima a los modos de imitación globalmente. Para comenzar, define imitación enmendando la perspectiva de Fontainer, quien la arrima al concepto de figura. Por el contrario, Genette toma la imitación como una categoría amplia más cercana a una función. Una vez asentada esta característica más general, el crítico francés confronta imitación y parodia, de lo que concluye que la primera, a diferencia de la operación transformacional, se desvincula al máximo de la deuda literal con el texto imitado. Solo se reproducirían, en todo caso, los tics estilísticos.

Como resultado del ensanchamiento de la función de imitación, se da otra vuelta de tuerca sobre la tipología definitiva. Si antes se había hecho un esfuerzo de concreción, ahora se procede a la inversa: «llamaré *mimetismo*, por encima de la distinción de régimen entre pastiche, imitación satírica (*charge*) e imitación seria (*forgerie*), todo rasgo puntual de imitación; y [...] *mimotexto* todo texto imitativo o combinación de mimetismos» (1989: 99). La diferencia fundamental con los tipos de transformación se encuentra en la primacía que las imitaciones le conceden al estilo. No importa la identificación del texto base, sino que adquiere relevancia el conocimiento de la forma de construcción de esa clase de textos imitados. A este fenómeno lo ha calificado como la «matriz de imitación», que resulta el «modelo de competencia o, si se prefiere, el idiolecto del corpus imitado destinado a convertirse igualmente en el del mimotexto» (1989: 102). Para imitar, no hay que atender, por tanto, a las palabras en sí, al discurso concreto o al contenido, sino que el texto meta tiene que inspirarse en el «código» de la obra previa. En numerosas ocasiones el autor anuncia las fuentes de imitación. Para estos casos, Genette desarrolla la noción de «contrato de pastiche» a partir de la teoría de la autobiografía de Lejeune (1994). Cuando el responsable de la obra no evidencia el código imitado, queda la eficacia comunicativa en la competencia del lector. Estaríamos ante un caso de «pastiche-enigma» (1989: 157). Por todas estas razones Genette rechaza que la imitación actúe como una «reproducción», pues más bien se corresponde con una «producción nueva [...] de otro texto en el mismo estilo, de otro mensaje en el mismo código» (1989: 103).

Si bien se han generalizado previamente los modos de imitación, Genette los retoma uno por uno para marcar las distinciones teóricas. El tipo más simple lo atribuye a la imitación seria. Son ejemplos de este caso las simulaciones de autoría real —el «apócrifo serio»—: «un mimotexto cuya coerción sería hacerse pasar por auténtico a los ojos de un lector de competencia absoluta e infalible» (1989: 106). Llama la atención que Genette no contemple esta opción dentro de las formas lúdicas, que en no pocas ocasiones recurren a la suplantación estilística.

Por otra parte, distingue entre pastiche e imitación satírica. Ambas nociones coinciden en su vena exageradora. En su terminología teórica, este aspecto, que los formalistas habían denominado «estilización», lo incorpora con el rótulo de «saturación». Sin embargo, en lo mismo en lo que coinciden ambas nociones también se diferencian, pues la imitación satírica tiende a una mayor exageración de los rasgos estilísticos. Genette formula, además, sus dudas acerca del tipo de imitación que lleva a cabo el pastiche. A su juicio, el estilo es la «forma de la expresión y del contenido» (1989: 128),

por lo que también se podrían imitar los temas de las obras. Existe, incluso, un tipo de pastiche anómalo, el «autopastiche», que surge cuando el propio autor acentúa sus tics.

Llegados a este punto de *Palimpsestos*, se observa que Genette ha expuesto cinco de las seis categorías hipertextuales señaladas por la tipología. En efecto, ha reservado para el final la transposición, que consiste en una transformación seria. El motivo por el que la pospone tiene que ver con su importancia a lo largo de la historia. Asimismo, es la categoría que más ampliamente desarrolla. De hecho, es la única que entiende que puede funcionar en toda la extensión de las obras. Hay dos tipos generales de transposiciones —las formales y las temáticas—, y cada uno de ellos contiene numerosas subespecies.

Genette organiza los mecanismos de las dos transposiciones según un orden creciente de influencia sobre el sentido del hipotexto. En cuanto a las transposiciones formales, señala, al menos, ocho relevantes: 1) la traducción; 2) la versificación —pasar un texto en prosa a verso—; 3) la prosificación, que es lo contrario al paso anterior; 4) la transmetrización —cambiar el tipo de verso—; 5) la transestilización —modificar el estilo—; 6) la translogación o transformación cuantitativa, que se produce de dos formas opuestas: la reducción o el aumento. Por un lado, los tipos de reducción son la amputación, la poda o escamonda, la autoescisión, la expurgación, la autoexpurgación, la concisión, la autoconcisión y la condensación, que suele plantearse como resumen. Por otro lado, los patrones de aumento son la extensión, la expansión y la amplificación; 7) las prácticas ambiguas, que nacen de los casos en los que reducción y amplificación se conjugan. Se ofrecen dos fórmulas: «supresión + adición = sustitución» y «adición + supresión» (1989: 346); y 8) la transmodalización, que plantea un cambio en el modo, pero no afecta al género. Hay cuatro tipos: dos son intermodales —dramatización o narrativización— y dos intramodales —«las variaciones del modo narrativo y las del modo dramático» (1989: 356)—.

En lo que concierne a las transposiciones temáticas, Genette opina que podrían encontrarse en estado puro —«transformación semántica»—; no obstante, tienden a valerse de otras dos prácticas: «la trasposición *diegética*, o cambio de “diégèse”, y la transposición pragmática, o modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción» (1989: 376). La primera práctica recibe el nombre de «transdiegetización», y consiste en el cambio del marco histórico-geográfico. A su vez, puede ser de tipo «homodiegético» o «heterodiegético»; esta última clase implica no solo un cambio de marco, sino que también altera la identidad de los personajes. Normalmente, las transposiciones diegéticas actualizan un modelo; esto es, llevan a cabo una

«translación aproximante». De nuevo, Genette tiene en cuenta la mixtura diegética, así como también destaca que la transdiegetización actúa a lo largo de la obra, mientras que el anacronismo tiene un uso puntual. La diferencia más clara entre transformación homodiegética y heterodiegética es la siguiente:

la transposición heterodiegética [...] insiste sobre la analogía temática entre su acción y la de su hipotexto («mi héroe no es Robinson, pero vais a ver que vive una aventura muy similar a la de Robinson») y la transposición homodiegética [...] insiste, al contrario, sobre su libertad de interpretación temática («yo reescribo después de tantos otros la historia de Robinson, pero no os engaños, yo le doy un sentido completamente distinto») (1989: 394).

La segunda práctica de la que se valen las transformaciones temáticas es la «transpragmatización», que supone la «modificación del curso mismo de la acción, y de su soporte instrumental» (1989: 396). Genette la convierte en una categoría casi complementaria, pues la caracteriza como una consecuencia inexorable de las transposiciones diegéticas; dicho de otro modo, la renovación del contexto histórico-social exige la modernización de algunas acciones, como sucedería si una obra, en lugar de hacer una referencia fiel a lo que ocurre en el texto origen, lo adaptara al estilo de vida de las coordenadas espaciotemporales del hipertexto.

Estrechamente vinculada a esta categoría, Genette aporta otra más, a la que denomina «transmotivación», que ha de entenderse como ‘manipulación de motivos’. Frecuentemente, se comporta de una de las tres maneras siguientes: 1) «motivación», que añade un motivo al hipotexto; 2) «desmotivación», que suprime un aspecto del hipotexto; y 3) «transmotivación» en sentido estricto, que surge cuando hay una sustitución plena. Es, por ende, un movimiento de dos pasos casi simultáneos. Primero se lleva a cabo una desmotivación; luego se añade una motivación nueva: «*desmotivación + remotivación = transmotivación*» (1989: 410).

Por último, Genette establece una categoría aún más general de transformación. Se trata de la «transvalorización», cuya estructura se asemeja a la de la transmotivación. En este caso, Genette no sigue la inversión nietzscheana del sistema de valores, sino que apunta a «toda operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones» (1989: 432). En consonancia con la transmotivación, hay tres maneras de llevarla a cabo: 1) la «valorización», cuando se le otorga mayor importancia o carácter más favorable a un personaje o a un acontecimiento. Así sucede, por ejemplo, con la evolución de los

distintos «Faustos»; 2) la «desvalorización», que es justo lo contrario. Genette recuerda *Shamela*, de Fielding; y 3) la «transvalorización en sentido fuerte», que se observa, por ejemplo, en las reducciones contemporáneas de la grandeza de Ulises y de Penélope, que se convierten en un boceto de los defectos humanos.

En conclusión, *Palimpsestos* asienta dos tipologías —la transtextual y la hipertextual— vitales para la formación y el desarrollo de la teoría literaria que aborda las relaciones entre obras. Puesto que ha arrojado luz sobre el proceso comparatístico, el mérito de estas tipologías va más allá de su precisión. Del mismo modo que se hallan conceptos ya hoy fundamentales, la tipología hipertextual necesita una revisión que reordene aquello que Genette reordenó en su momento. El propio crítico lo advierte a lo largo de su «ensayo angular». Todavía más, *Palimpsestos* atiende a las relaciones entre los textos, pero deja para el futuro el estudio de las conexiones entre las obras literarias y otros sistemas artísticos. Genette avisa de que «[t]odo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada» (1989: 478). Sabemos, realmente, que la transtextualidad es un proceso *inter* y *transgenérico*, pues afecta a todos los géneros y escapa de ellos para acoger otro tipo de referencias no literarias. Igualmente, los vínculos transtextuales encuentran otras equivalencias en las distintas artes. La transtextualidad, en sentido amplio, también es un proceso interartístico. Por tanto, hay que buscar una nueva forma que recoja el impulso transgenérico e interartístico de las relaciones que protagoniza el texto literario.

### 2.1.3. La intertextualidad: definiciones y clasificaciones teóricas

A diferencia de la transtextualidad, cuyo nacimiento y desarrollo se localizan en Genette, el concepto de intertextualidad se ha forjado de manera coral, por lo que ha sido necesario que teóricos y críticos posteriores a los que acuñaron el término armonizaran los efectos contrapuntísticos. Igualmente, cabe advertir que el surgimiento de la transtextualidad solo es posible gracias al armazón teórico intertextual; esto es, el discernimiento de las relaciones transtextuales tuvo lugar en el seno del debate en torno a la intertextualidad. Genette, en gran medida, se erigió en uno de los mayores protagonistas en el decurso de la formación teórica de las relaciones intertextuales. Si en estas páginas se han mostrado sus tipologías antes que las que se verán a continuación, ha sido precisamente para destacar el punto de vista del crítico francés; su perspicacia lo impulsó a denunciar que tal vocablo estaba aludiendo a demasiados aspectos simultáneamente —algunos, incluso,

se repelían entre sí—. Asimismo, se percató de que los vínculos textuales responden a una variedad de criterios mucho más rica de la que suponía la intertextualidad, por lo que decidió acotar el concepto.

Este apartado, por tanto, se mueve en dos direcciones: por un lado, se produce un desplazamiento retrospectivo, que parte de la conformación de la palabra *intertextualidad*; por otro, dirige su mirada hacia la evolución tipológica del concepto desde que Genette lo clasificó dentro de las cinco categorías transtextuales. Como hemos comprobado al inicio de este capítulo, numerosos trabajos han detallado el recorrido histórico del término. Para evitar la redundancia, no es este el lugar para desarrollar por extenso una historia de la intertextualidad, pero sí para integrar la historicidad del fenómeno en una sistematización teórica. De este modo, y aunque en ocasiones vayan parejos el periodo histórico y las aportaciones teóricas, se trata ahora de confrontar las distintas concepciones de la intertextualidad con el fin de hallar en cada caso puntos de referencia que permitan una adecuada estructuración de las relaciones textuales (*vid.* 2.2.).

Si se quiere buscar el arranque del concepto, hay que mencionar el número 239 de la revista *Critique* (1967), en donde Kristeva publicó «Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman». Este artículo rescataba las ideas de Bajtín para confrontarlas con el carácter monolítico de los estudios exclusivamente formales o estructurales. Para Kristeva, el lenguaje plasmado en la obra literaria sucumbe a un «cruce de superficies textuales» (1997: 2), por lo que se debe tener en cuenta el funcionamiento dinámico del texto, tras el que se hallan el escritor, el destinatario y el contexto cultural. En consecuencia, el estatuto de la palabra artística se vertebra, al menos, sobre dos ejes: 1) el horizontal, que describe el involucramiento del sujeto y del destinatario; y 2) el vertical, que afecta a la ligazón del texto presente con otros pretéritos o sincrónicos a él.

En definitiva, Kristeva retoma del teórico ruso la visión conjugada o, mejor dicho, múltiple del hecho literario. Esta, que, a su vez, debe entenderse en función de la dialéctica marxista, atiende a la comunicación literaria y a las implicaciones culturales, ya sea dilucidando la variedad de voces contenidas o la oposición de ideas —piénsese en las nociones de polifonía o de dialogismo (Bajtín, 1986)—. Todavía más, Angenot (1997), al situar la intertextualidad en el centro de la discusión en torno a la «productividad textual» y al «ideologema» kristevianos, afirma que Bajtín, en 1929, ya empleaba el término «interacción» en un sentido cercano; a su juicio, el teórico ruso no acuñó el vocablo *intertextualidad* porque sus principios estéticos se proyectaban sobre la

lengua y no sobre el texto. Por otra parte, Lara Rallo (2006) ha sugerido que, aunque Kristeva se adscribe a las ideas del grupo *Tel Quel*, no olvida completamente algunos patrones saussureanos, como el del binarismo de la teoría de los anagramas.

No obstante, más allá de cualquier influencia recibida, hay que señalar la conciencia definicional kristeviana al presentar el concepto, como se desprende de la voluntad de suprimir la noción de intersubjetividad. De este modo, se desplaza el interés puesto en el sujeto hacia el resultado de la escritura (el texto). La explicación de la intertextualidad se plantea en los siguientes términos: «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*» (1997: 3). En este sentido, la intertextualidad se halla en el germen de lo literario, ya que se comprende como una propiedad esencial —y, por ende, universal— de las obras. Dejar de lado la intersubjetividad requiere distanciarse de la identificación de fuentes para concentrarse en la textualidad, y solo así esta se aparta de la reducción del texto a una unidad de significación exclusiva e independiente.

En torno a la misma época en la que nació el concepto, los críticos se preguntaron si este aportaría alguna novedad al estudio de los procesos de interconexión artística, que, hasta el momento, rastreaban fuentes e influencias. A este respecto, Desiderio Navarro (1997) ha observado que la intertextualidad no descubre nuevas formas de creación literaria, sino que ayuda al análisis de textos que se habían contemplado desde otra perspectiva. Asimismo, considera que la noción kristeviana se convierte en un método rentable para la disección de la escritura posmoderna (*vid.* 2.3.):

el inmediato éxito del nuevo término generalizador demuestra que este hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no sólo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad ya aisladamente descritas y bautizadas, sino también las que están siendo creadas por la praxis literaria viva (1997: VI).

Desde esta óptica común, numerosos comparatistas han señalado las ventajas derivadas del concepto, sobre todo porque este ocupa una nueva parcela —no allegable a las nociones de fuente o de influencia— y porque «sociabiliza» el hecho literario (Guillén, 1997: 313; Caselli, 1996). Ahora bien, cuando se defiende la utilidad del concepto, es cierto que suele hacerse desde la reformulación de los postulados de Kristeva en unas ideas menos programáticas y mucho más concretas. Por ahora basta decir que la visión amplia kristeviana suele contar con detractores. Ángel González (1994), por ejemplo,

manifestó su disensión con las teorías posestructuralistas, a las que acusaba de suprimir torticeramente la significación textual y la relevancia del autor en favor del protagonismo crítico. El poeta pensaba que la difusión de la intertextualidad «se debe, más que a la originalidad de sus planteamientos, a la unilateralidad y radicalidad con que se repiten, y a la adopción de nuevos términos para designar viejas nociones» (1994: 3).

A este respecto, Plett (2004: 51) ha discernido entre dos grupos: los «intertextualistas», por un lado, y los «antintertextualistas», por otro. Los primeros se clasifican, a su vez, en «progresistas» y «tradicionalistas». Entre los progresistas agrupa a Bajtín, Kristeva, Barthes y Derrida. Todos ellos comparten el instinto revolucionario y tienden a la unión de doctrinas como el marxismo, el freudismo, la semiótica o la filosofía: «[e]sta “escuela” nunca ha desarrollado un método comprensible y enseñable de análisis textual. Sus publicaciones están marcadas por un carácter extrañamente abstracto, decididamente alejado de la realidad» (2004: 51). Predominan en ellos, por ende, la indagación teórica y el intento de construir moldes universales. Los tradicionalistas, en cambio, no se adhieren a ninguna rama filológica epocal, pero incorporan el concepto de intertextualidad para desarrollar sus propias metodologías de análisis. A juicio de Plett, este grupo también incurriría en algunos errores: «[e]l interés en sistematizar conduce fácilmente a una manera estrecha de pensar; el énfasis en la terminología, a baterías de nomenclaturas escolásticas, en gran medida desprovistas de contenido» (2004: 52). Finalmente, en cuanto a los antintertextualistas, Plett ofrece dos opciones: si estos reprueban a los progresistas, los califican de incomprensibles; si, por el contrario, protestan contra los tradicionalistas, frecuentemente señalan que no han descubierto nada nuevo —«la intertextualidad es sometida a severa crítica: acusada de ser incomprensible, por una parte, y de ser vino viejo en odres nuevos, por la otra» (1997: 53)—.

En ocasiones la vecindad entre los análisis de influencias y los intertextuales acarrió el desprestigio de estos últimos, principalmente porque los primeros gozaban de una larga tradición. Sin embargo, conviene no entenderlos como enfoques opuestos. Levantar una barrera entre ellos supone desatender el eslabonamiento histórico de la teoría literaria; del mismo modo, ignorar las particularidades que los distinguen empuja el correcto desarrollo de los estudios filológicos (Martínez Fernández, 2001). Asimismo, cabe recordar que los trabajos sobre influencia y sobre intertextualidad acabaron conviviendo. Sin ir más lejos, basta citar uno de los libros más populares de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* ([1973] 1997). El crítico norteamericano parte de una



concepción freudiana de la evolución literaria. La creación queda gobernada por la pulsión edípica de los nuevos poetas, quienes desvían el discurso de sus «ancestros» para hacer frente a la «angustia de la influencia». Las ideas de Bloom no han pasado desapercibidas para los estudios de las relaciones textuales, pero también debe reconocerse que los seis ciclos de la influencia<sup>83</sup> propuestos no han superado la rentabilidad de los estudios intertextuales en su sentido concreto.

Cuando nos referimos al «sentido concreto» de aplicación de la intertextualidad, lo hacemos, en efecto, por oposición a una concepción amplia. Es esta la manera más eficaz de sintetizar los diferentes fines para los que se ha utilizado el término. Así, por lo menos, lo han entendido numerosos especialistas, aunque cada uno suele denominar de una manera distinta a este dualismo confrontado en relación dialéctica. Ya hemos visto, por ejemplo, que Plett (2004) seguía el criterio de innovación o de revolución, pues separa los estudios «tradicionalistas» de los «progresistas». Sin embargo, se han proporcionado otras líneas de clasificación que, a la postre, son disímiles, pero acotan la misma polaridad: el alcance amplio frente al concreto<sup>84</sup>.

Montes Doncel y Rebollo Ávalos (2006: 163) han combinado el punto de vista sociológico y el lingüístico, de modo que han delimitado la «aplicación lata de corte marxista y [la] [...] ajustada de carácter discursivo». Pfister (2004a), en cambio, distingue ambas concepciones en función de los principios doctrinales de las escuelas teóricas en boga. Así, la perspectiva más ancha es la esgrimida por el posestructuralismo, mientras que la restricción metodológica la defienden el estructuralismo y la hermenéutica. Por otra parte, también se ha valorado el criterio geográfico. Desiderio Navarro (2004) y Pfister (2004b), basándose en la predominancia de estudios según el país de origen, han

---

<sup>83</sup> Las seis fases anunciadas por Bloom (1997: 14-16) son las siguientes: 1) «*clinamen*», que se produce cuando el nuevo texto lleva a cabo un movimiento correctivo sobre el flujo discursivo de su predecesor; 2) «*tessera*», que sucede cuando se completan elementos planteados por el precursor; 3) «*kenosis*», que plantea la discontinuidad con el autor anterior a través del vacío del poema propio; 4) «*daemonization*», que se comporta como una reacción «Counter-Sublime» («Contra-Sublime»), en el sentido de que, por medio de la evidenciación de los parentescos, disuelve la individualidad del precursor; 5) «*askesis*», que consiste en el enfrentamiento con el precursor para conseguir «un estado de soledad»; 6) «*apophrades*». En esta fase el poeta muestra vínculos con el precursor, pero, extraordinariamente, parece que el autor posterior ha influido en el primero.

<sup>84</sup> Actualmente, y fruto de la aplicación del concepto a estudios específicos, tiende a identificarse la intertextualidad con un fenómeno concreto de contacto textual. No obstante, conviene atender a esta bifurcación del concepto ocasionada en sus orígenes y latente, todavía, aunque con menor fuerza. La dispersión teórica ha sido tan frecuente en la trayectoria de la intertextualidad que, a pesar de que es fácilmente sintetizable en dos direcciones contrapuestas, también se han establecido precauciones más relativizadoras, verbigracia: «hasta el punto de que puede interpretarse que su significado en cada corriente crítica está sujeto al deseo de cada autor o al modo en que individualmente es interpretado por cada crítico» (Lara Rallo, 2006: 24).

encuadrado las aportaciones francesas en el ámbito amplio —que, además, tiende a la formulación de taxonomías— frente a las alemanas, a las que caracterizan por su concreción y por su faceta hermenéutica<sup>85</sup>. Otra pauta generalizadora es la de Martínez Fernández, que, más que la geografía, tiene en cuenta la historia de la teoría y la popularidad crítica: «podemos señalar que, antes ya, pero sobre todo a partir de *Palimpsestos* (1982) de Genette cabría hablar de un concepto amplio y un concepto restringido de intertextualidad, no necesariamente confrontados» (2001: 63).

En resumen, la intertextualidad se convirtió, desde su nacimiento, en un concepto sometido a los intereses programáticos de algunas escuelas. Tanto es así que Angenot (1997), por ejemplo, dedicó un estudio a demostrar que la nueva denominación había excedido las dimensiones de un instrumento teórico. La intertextualidad, diciéndolo con sus palabras, alcanzó el rango de «bandera» o de «pabellón epistémico» (1997: 37); de ahí que algunos de los sectores que se habían apropiado del concepto le hubieran otorgado un valor trascendente y un carácter condicionante sobre otras nociones, como las de texto, recepción o lenguaje literario, sin ir más lejos. Por otra parte, el auge teórico del término impulsó algunos análisis cuya relevancia se reduce al testimonio anecdótico; al margen de la fagocitación de artículos sobre fuentes e influencias, de la que ya hemos dado cuenta, salta a la vista la escasa envergadura de los trabajos fundamentados en el retruécano lacaniano, como aquellos que, fijándose en las similitudes fónicas, conectaban a *Rimbaud* con *Baudelaire* o a *Mallarmé* con *Maldoror* (Angenot, 1997).

El conflicto derivado del choque entre ambas concepciones ha provocado que la intertextualidad quede como una noción difusa a lo largo de la historia de la teoría de la literatura del siglo XX. En lo que nos concierne, se observa que a lo largo de este periodo se ha empleado frecuentemente distinta terminología para designar los mismos aspectos o, por el contrario, se han utilizado los mismos conceptos para objetos diferentes. Si esto se asimiló como una molestia teórico-crítica en Francia y en Alemania, también se comprendió así en el ámbito hispánico, aunque, como podrá comprobarse, los estudios escritos en español tienden a sistematizar la intertextualidad en aspectos concretos. Retomando la falta de consenso, Gutiérrez Estupiñán, casi a mitad de los años 90,

---

<sup>85</sup> Véanse las palabras de Pfister: «[e]n el centro de los estudios intertextuales alemanes están, pues, no las visiones vertiginosas de un universo de textos en el que cada texto resuena con todos los otros en *regressus ad infinitum* que desafía toda exégesis controlada, sino los más puntuales diálogos entre textos y géneros como se han inscrito en su lenguaje y estructuras en citas, alusiones, ecos, inversiones irónicas o reescrituras paródicas» (2004b: 10).

sostenía<sup>86</sup> que «los instrumentos teóricos para el estudio de lo intertextual están aún en vías de perfeccionamiento» (1994: 147).

Según venimos anunciando, la visión amplia de la intertextualidad ha optado por la abstracción teórica y por la aspiración a reglas universales. Si Kristeva había planteado que el texto se asemeja a un «mosaico de citas», por la misma fecha Roland Barthes sugirió que «todo texto es un *intertexto*»<sup>87</sup>:

[t]out texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variable, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets (1968: 1015).

De acuerdo con la etimología de la palabra *texto* (*textus* —‘tejido’— [Segre, 1985]), Barthes transforma la comparación con un *mosaico de citas* en un símil con un «tejido nuevo de citas pretéritas». Consecuentemente, la intertextualidad adquiere el rango de condición textual indispensable, por lo que se insiste, así, en que la producción escrita se basa en modelos previos —y no en la deuda de un autor con otro—. Este aspecto aleja la noción del terreno de fuentes e influencias. Por otra parte, en contraposición a lo que será la opción restringida de la intertextualidad, aquí la ligazón con el texto previo no es siempre identificable en expresiones concretas, sino que muchas veces subyace tras una vaga reminiscencia. Quiere esto decir que el concepto se ajusta, predominantemente, al interés por la interconexión entre las clases textuales, por lo que se maneja la posibilidad de aparición de relaciones inconscientes.

A pesar de las innumerables menciones que se han hecho de esta definición barthesiana, sus reflexiones sobre la intertextualidad no han alcanzado el mismo éxito

---

<sup>86</sup> Aquí la precisión temporal se revela necesaria, pues hace patente que los estudios intertextuales no gozaban de gran estabilidad a la entrada del siglo XXI. Esto justifica la pertinencia de la monografía de Martínez Fernández (2001) sobre *La intertextualidad literaria*.

<sup>87</sup> Dice así: «todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre hay lenguaje antes del texto y en torno a él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, puestas [sin] comillas» [traducción de Claudio Guillén (1985: 312)].

que el logrado por otros de sus planteamientos teóricos. Así lo ha señalado la crítica, que, en general, ha advertido que el punto de vista relativizador del francés resta operatividad al concepto (Riffaterre, 1979; Guillén, 1985; Angenot, 1997; Navarro, 1997; Ruprecht, 1997). Paradójicamente, el nombre de Barthes suele hacerse un hueco entre los estudios intertextuales, al mismo tiempo que los teóricos tienden a excluirlo. Sirva de ejemplo el caso de Desiderio Navarro, quien, al antologizar los estudios franceses que alumbraron la intertextualidad, no incluye ningún trabajo suyo; sin embargo, se le hace inevitable citarlo en el prefacio: «un “gran ausente” de esta antología: Roland Barthes. Pero su “grandeza” estaría dada [...] por la celebridad [...] de su trayectoria [...], y no por el volumen e importancia de su contribución concreta a la teoría de la intertextualidad» (1997: VIII). De igual manera, Lara Rallo, al tratar las ideas barthesianas, señala «la dificultad que presentan para ser sistematizadas en una teoría rigurosa que pueda ser aplicada en el análisis intertextual» (2006: 25). No obstante, concluye que Barthes «fue uno de los primeros articuladores del fenómeno [...], anticipando en más de diez años el concepto kristeviano a través de la noción de “criptografía”» (2006: 47).

Junto a Kristeva y a Barthes, puede situarse el pensamiento de Charles Grivel. El ginebrino enumeró treintatré tesis sobre la intertextualidad, entre las cuales las dos primeras ya se alinean con la visión amplia, a saber: 1) «[n]o hay texto que no sea intertexto», y 2) «[...] [t]odo texto es segundo» (1997: 66). De hecho, Grivel repetirá a lo largo de su exposición esta visión lata que atañe, principalmente, a la génesis y a la conformación condicionadas de todo lo escrito: «[u]n texto es analógico: se deduce de sus semejantes y de sus prójimos; es en la comparación donde se lo evalúa; es en la relación [...] donde él halla su identidad» (1997: 67).

La concepción amplia de la intertextualidad también se gestó a la luz de otro propósito: la reivindicación del papel que desempeña el lector en el proceso literario. Un breve recorrido por esta situación tiene que pasar obligatoriamente por Barthes y por Riffaterre<sup>88</sup>. El primero arremetió contra los estudios tradicionales, que otorgaban primacía al rol autoral (Barthes, 1994a). Desde los postulados marxistas, Barthes identifica la metodología positivista con el capitalismo y con su defensa del individuo. Tal es la razón por la que destierra al autor de su propia obra, y defiende la autonomía del

---

<sup>88</sup> Si se piensa en la poesía, Bloom también vinculó el estudio de las relaciones textuales con las propiedades de la lectura: «[a]ny poem is an inter-poem, and any reading of a poem is an inter-reading» («cualquier poema es un interpoema, y cualquier lectura de un poema es una interlectura» [la traducción es mía]) (1976: 3).

lenguaje y del lector. A su juicio, el origen no configura la unidad del texto, sino que esta ha de buscarse en su destino. El problema que Barthes planteaba era que la crítica desatendía la comunicación literaria, ya que solo mostraba interés por la persona que había escrito la obra. Sin embargo, la solución barthesiana consiste en paliar un exceso con otro, como demuestra su famosa sentencia: «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (1994a: 71).

Riffaterre también ha adoptado una posición parecida a la de Barthes, aunque ha indagado con mayor profundidad en el comportamiento del lector. De entrada, considera que «la textualidad tiene por fundamento la intertextualidad» (1997a: 147). Esta no abunda en los patrones de filiación —como solían hacer los estudios de fuentes e influencias—, sino que señala las asociaciones entre textos establecidas por los lectores. Ahora bien, para Riffaterre este tipo de relaciones no tienen por qué remitir a un texto totalmente identificable, como sugiere al amparar el «intertexto desconocido» (1997c). En cualquier caso, el crítico erige la intertextualidad en el fundamento de la lectura literaria (1997b), por lo que estima oportuno redefinir el concepto en las coordenadas de la recepción: «se trata de un fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal. Es el modo de percepción del texto que rige la producción de la significancia» (1997b: 171).

En contraste con estas últimas teorías, que se posicionan en torno al sentido lato del concepto, pueden encontrarse muchas definiciones de intertextualidad que restringen su campo de actuación a procedimientos específicos. Estos estudios de carácter concreto son los más aprovechables desde el punto de vista del análisis literario. Solo acotando el alcance del fenómeno, lo que supone hacerlo identificable por un lector competente, se logra detallar dónde y cómo interviene la intertextualidad en las obras. Aunque la visión amplia reivindicaba el protagonismo de la lectura, no se terminó de comprender que la aplicación restringida del concepto servía para especificar la operatoriedad del estatuto dialógico y polifónico de la enunciación literaria. Someter el texto relacional a un enfoque intertextual más preciso permite al crítico ahondar en el terreno al que fuentes e influencias no llegan; así sucede, por ejemplo, con las conexiones que no están motivadas por la filiación, sino que simplemente se deben a un proceso intencional de transformación con multiplicidad de efectos pragmáticos. En este sentido, no hay cabida para la productividad de una intertextualidad inconsciente. La concreción del fenómeno implica que el autor lleva a cabo una suerte de *mise en abyme* discursiva que consta de

los indicios suficientes para que sea detectada por un lector culto y, en consecuencia, la lectura sume significados.

Antes de que se publicara *Palimpsestos*, Laurent Jenny ([1976] 1997) ya fue ajustando la noción de intertextualidad. A su juicio, si se decía que todo texto se construía sobre otros textos, se estaba subsumiendo el concepto al punto de vista genético; sin embargo, convenía no infravalorar los procesos de recepción, pues en virtud de ellos es posible que la intertextualidad se entienda como una explicitud formal. Jenny, que opinaba que el término se había «banalizado», acomete la empresa de redefinirlo: «la intertextualidad designa no una adición confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y asimilación de varios textos operado por un texto centrador que conserva el liderazgo del sentido» (1997: 110).

Así pues, si la intertextualidad consiste en que uno o más textos se recalifican en otro, debe haber diferentes procesos de organización del material que ejerce el liderazgo. Puesto que Jenny concibe el texto desde una perspectiva semiótica amplia, los modos de reacomodación textual engloban tanto las expresiones escritas, en particular, como cualquier enunciado o «sistema significante», en general (1997: 121). Desde su perspectiva, en total son tres las maneras en que el componente previo se aclimata a su nueva ubicación: 1) la «verbalización», que se corresponde con la transformación de cualquier referencia en palabras: «se presenta, pues, como una “puesta a medida” de los signos tomados en préstamo» (1997: 122); 2) la «linealización». Aunque el proceso intertextual requiera una lectura múltiple y discontinua, la mudanza de la referencia implica incluirla en un texto unitario y de recepción progresiva; 3) la «incrustación» o, en otros términos, la adaptación a la forma y al contenido del nuevo texto. Jenny lo explica a través de una analogía: el fragmento previo no se comporta como un relato dentro de otro, sino que se parece más a la relación de la palabra poética con su contexto. Ahora bien, frente a estos tres procedimientos, que afectan a las condiciones del texto que acoge a otros, hay una cuarta operación que atañe a la materia de los textos previos: son las «figuras de la intertextualidad», entre las que se encuentran la paronomasia, la elipsis, la amplificación, la hipérbole, la permutación y el cambio de nivel de sentido.

Este es el panorama teórico en el que intervino Genette cuando propuso, en *Palimpsestos* (1982), una nueva clasificación para los contactos textuales (*vid.* 2.1.1. y 2.1.2.). Basta, por ahora, recordar que acotó la intertextualidad hasta el punto de perfilarla como una relación de copresencia efectiva formalizada a través de la cita, el plagio o la alusión. Asimismo, la situó como la categoría más concreta entre las cinco que

conformaban la tipología de la transtextualidad. El afán de sistematización del crítico francés, en cierto modo, ha desencadenado que se haya concebido una teoría de la intertextualidad *pre y posgenettiana*. La segunda, en definitiva, es la de carácter más restringido, preciso e instrumental.

Unos años después de la aportación de Genette, Pfister ([1985] 2004b) quiso compatibilizar los dos criterios, aunque vaticinó que el patrón restringido se impondría a medida que el concepto se aplicara a los análisis literarios. Curiosamente, pone de ejemplo a Jenny: a pesar de que este defendía el «intertexto global», estrechaba su perspectiva al enfrentarse a los textos (2004b: 31). Pfister, por tanto, manifestó que era posible tener en cuenta ambos cauces del concepto; incluso llegó a ofrecer una serie de parámetros para medir la intensidad de la intertextualidad. Con todo, cabe advertir que su «gradación intertextual», más que conjugar ambas opciones, pretende evidenciar las maneras concretas en las que se encuentra tal fenómeno, como se desprende de la formulación de su esquema conceptual:

[t]rasladado a una imagen espacial, nuestro modelo se presenta como un sistema de círculos o envolturas concéntricos, cuyo punto central marca la más alta intensidad y condensación posible de la intertextualidad, mientras que esta, cuanto más nos alejamos del «núcleo duro» del centro, tanto más disminuye y se acerca asintóticamente al valor cero (2004b: 44).

Para calibrar el grado de intertextualidad de una obra, Pfister se ampara en factores cuantitativos y cualitativos. Desde su punto de vista, los últimos, que se dividen en seis tipos, son los más aprovechables. A continuación, los exponemos sucintamente: 1) «referencialidad». Un texto acapara más fuerza intertextual cuanto más tematiza a otro. Una simple cita, por ejemplo, tiene un espectro bajo. Sucede al contrario si el texto pone énfasis en la integración de una cita extraída de un contexto previo. Todo depende, pues, del grado de objetivación que adquiera la referencia; 2) «comunicatividad». Según este parámetro, hay que tener en cuenta la intencionalidad y la marcación que el autor le confiere a la referencia. Asimismo, se valorará el grado de conciencia que poseen el autor y el lector con respecto a la relación textual; 3) «autorreflexividad». Este parámetro colinda con los dos primeros, ya que consiste en que el autor comenta —por tanto, suele tematizar la referencia y ser consciente de ella— el hecho de realizar una relación entre textos. Pfister anota que este aspecto es frecuente en las obras del modernismo, en el sentido anglosajón del término, y del posmodernismo (*vid.* 2.3.); 4) «estructuralidad», que atiende a la repercusión del «pre-texto» en la configuración sintagmática del texto;

5) «selectividad». Este criterio concierne a la minuciosidad relacional, de manera que un texto será más intertextual cuanto más específicamente actúe la remisión. Esta opción le sirve a Pfister para anular la relevancia de los vínculos exclusivamente basados en la textualidad; 6) «dialogicidad». Este sexto aspecto es el modo en que Pfister homenaja a Bajtín por ser el punto de partida de los estudios intertextuales. La acomodación de la dialogicidad a este sistema gradual supone que la relación entre la tensión semántica —o ideológica— y la intertextualidad es directamente proporcional. De este modo, el teórico alemán otorga primacía a las actualizaciones paródicas o irónicas<sup>89</sup>.

Pfister incide menos en los parámetros cuantitativos que en los cualitativos, aunque previene que en los análisis estos últimos deben complementarse con los primeros. Los criterios cuantitativos son dos: por un lado, hay que contemplar la «densidad» y la «frecuencia» de referencias; por otro, se debe valorar el número de «pre-textos puestos en juego» (2004b: 49). El teórico alemán elude la taxatividad de su repertorio de gradación, pues finalmente lo califica de método heurístico, ajeno al «positivismo ingenuo», para favorecer el discernimiento tipológico de las relaciones entre textos. Todo el trabajo de Pfister persigue un propósito: abrir camino a la posibilidad de elaborar una historia de la intertextualidad. Para ello, sin embargo, apunta que debía consolidarse una tipología que apreciara los condicionamientos estructurales, los trasvases entre textos y la comunicación entre autor y lector. Esta última idea sintetiza los principales anclajes de la teoría del concepto. En efecto, toda referencia pertinente desde las perspectivas genética y hermenéutica comporta relevancia para la evolución de los periodos literarios; y esto se intensifica si, como planteamos en estas páginas, se liga a una determinada concepción de la escritura<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Desde una dirección distinta a la de Pfister, Martínez Fernández comparte la perspectiva gradual: «[e]l mecanismo intertextual no afecta por igual a todo tipo de textos; hay tipos de textos que dependen de la intertextualidad en un grado muy alto, tanto en su producción como en su recepción: es el caso de la parodia, las reseñas críticas, las contraargumentaciones, etc.» (2001: 38). Como se observa, hay un solapamiento entre la intertextualidad y la hipertextualidad genettiana. El propio Martínez Fernández lo ha evidenciado: «no pueden soslayarse los parentescos funcionales entre hipertextualidad e intertextualidad» (2001: 62).

<sup>90</sup> Normalmente, toda génesis literaria persigue —o presupone— la hermeneusis en distinto grado, pues no hay literatura sin lectores. Esto hace que el mecanismo intertextual cobre interés en el proceso de transmisión de contenidos. Todavía hoy las historias de la literatura tienden a describir las particularidades de los autores o de las generaciones que estudian; sin embargo, suelen esquivar la maduración de lo literario, olvidando que muchos periodos estéticos —o estilos individuales— surgen en oposición o a favor de otros. Incluso hay épocas que se singularizan por la efusión relacional, como sucede con el arte «moderno» o «posmoderno». En este sentido, Bagué Quílez (2018a) ha documentado con precisión la «genealogía estética» de la poesía española contemporánea desde principios del siglo XXI. El enfoque de su trabajo permite alcanzar un lugar usualmente descuidado: la historia de la recepción de la literatura y de su evolución en el contexto artístico.



Otro intento de sistematización fue el llevado a cabo por Plett (2004), que identificó el intertexto con un signo para, de acuerdo con la teoría de Morris (1985), configurar una estructura semiótica triádica. De este modo, se destacaba que había que prestar atención a los ejes sintáctico, pragmático y semántico, simultáneamente. El primero se encarga de las relaciones textuales; el segundo, de los contactos entre el emisor o el receptor y el intertexto; el tercero, de la referencialidad intertextual. Esta perspectiva resulta un tanto forzada. De hecho, Plett le resta importancia al eje semántico cuando afirma que desempeña un rol «secundari[o] para el problema de la intertextualidad como tal» (2004: 57). Seguidamente, concentra la tríada en una clasificación bicéfala, que, a su juicio, equivale a la oposición «langue / parole» de Saussure (1988) o a la de «competence / performance» de Chomsky (1969). De este modo, el eje semántico le sirve para la formulación de una «gramática intertextual», mientras que el pragmático lo conduce a una «comunicación intertextual». Plett recurrió a todo este andamiaje teórico para desterrar la dimensión amplia: «[e]sto implica el abandono de un concepto [...] que recurre a asociaciones individuales y vagas impresiones de *déjà lu*» (2004: 57).

Esta idea de que la eficiencia de la intertextualidad reside en que sea lo suficientemente perceptible para el receptor se ha consolidado a lo largo de la historia del concepto. Broich, por ejemplo, había hecho depender la noción del «proceso comunicacional» (2004: 86), de manera que el autor debe ser consciente del uso de otros textos, así como también tiene que prever que el lector los identifique. Esta misma visión se ha plasmado en trabajos sobre las relaciones existentes en la poesía española contemporánea. Véase la siguiente valoración de Lanz al examinar de forma sucinta las aplicaciones de las teorías previas a su estudio:

[s]iguiendo la lógica formalista que desarrolla Genette en su trabajo, algunos de los estudios contemporáneos sobre intertextualidad se han reducido a la descripción objetiva y externa de los procedimientos de fabricación textual, pero han obviado, por ejemplo, la dimensión hermenéutica de esa textualidad (2009a: 52).

Precisamente con el fin de resaltar la carga de significados que acarrea la intertextualidad, Quintana Docio (1990) ha distinguido las perspectivas «genética» y «semiósica». La primera alude a la producción del texto, mientras que la segunda se centra en el proceso de recepción. Este discernimiento sugiere que hay diferentes clases de intertextualidad. Incluso podría acercarse a la concepción gradual de Pfister, pues parece indicar que en unos casos el fenómeno adquiere mayor relevancia que en otros.

De hecho, Quintana Docio explica que hay intertextualidades que solo afectan al nivel de la creación, pero que otras, por el contrario, dependen o tienen una «pertinencia semiósica» (1990: 182); es decir, frente a una intertextualidad ornamental, estos últimos dispositivos terminan de proporcionarle significación a un texto que, sin ellos, está incompleto.

Como se observa, a lo largo del último tercio del siglo XX se han intentado perfilar las características de la intertextualidad de forma constante. Además de los trabajos ya mencionados, ha habido otros que han pretendido estructurar el concepto en tipologías que detallasen su comportamiento o sus modos de aparición. El interés por este tipo de estudios se ha prologando durante el siglo XXI, por lo que todavía sigue abierto el debate sobre los problemas suscitados por el término a la hora de emplearlo. Dado el propósito de amparar su operatividad crítica, la inercia a construir sistemas tipológicos o fórmulas teóricas se inició antes de la publicación de *Palimpsestos*. En este sentido, una aportación destacada fue la de Pérez-Firmat (1978), ya que las discusiones posteriores del mismo sesgo han ampliado o revisado su esquema.

En tal fecha temprana Pérez-Firmat lamentaba que se careciera de una teoría que explicara la variedad intertextual en su conjunto. Por tal razón lanzó un órdago contra la partida posestructuralista: «la intertextualidad no es un factor constitutivo de todo texto ni depende de la aptitud combinatoria del lector. Es más bien un mecanismo textual que se manifiesta solo en determinadas circunstancias» (1978: 9). Asimismo, escenificó la arquitectura intertextual a través de la siguiente operación matemática: « $T = IT + ET$ » (1978: 1). En lo que respecta a la intertextualidad, esta suma quiere decir que los componentes del texto son el intertexto y el exotexto. Por *exotexto* se entiende todo aquel texto al que se le ha restado el intertexto. En realidad, todas las categorías anunciadas por Pérez-Firmat actúan como soportes textuales; no obstante, la fórmula pone de relieve que la intertextualidad completa la obra literaria, y que, además, constituye una parte indispensable, cuando se usa, para la obtención del producto artístico.

Con todo, cabe resaltar que, aunque el crítico cubano se refiere a que la intertextualidad explicita la conexión entre textos concretos, no solo engloba con el concepto los fragmentos escritos, sino que también presta atención a los rasgos textuales identificables en obras específicas. A este respecto, Pérez-Firmat distingue el intertexto del «paratexto»<sup>91</sup>. En la terminología que emplea, la palabra *paratexto* alude a la fuente

---

<sup>91</sup> Dice así: «[a]greguemos que el PT no tiene que ceñirse a un texto concreto; puede también ser un estilo, un conjunto de convenciones, o cierto *Weltanschauung*» (1978: 2).

a la que conduce el intertexto; dicho de otra manera, el «paratexto» aquí significa el origen del recurso previo del que se vale un autor en su obra. En lo que concierne al intertexto, conviene mostrar la equivalencia que hace con respecto al «embrague monitorial» barthesiano (Barthes, 1994c). Este paralelismo se fundamenta en que el proceso intertextual conlleva que el discurso envíe al lector a otro discurso. Así pues, Pérez-Firmat señala cinco niveles de funcionamiento del intertexto como embrague: 1) «nivel prosódico», donde el intertexto copia la fonética o el ritmo del paratexto; 2) «nivel léxico», en el que el intertexto reproduce el «idiolecto» del paratexto —incluye la incorporación de títulos, autores, personajes, etc.—; 3) «nivel sintáctico», en el que se recogen los contactos de estilo; 4) «nivel semántico», donde se albergan las relaciones por sinonimia; y 5) «nivel compositivo», en el que lo interesante del paratexto es el «orden macrotectual» (1978: 4).

Ahora bien, su interés tipológico no termina ahí, sino que anuncia una tarea para el futuro de los estudios intertextuales:

nos convendría disponer de una tipología que además de tener una fundación teórica pudiera acomodar las categorías existentes (alusión, parodia, etc.). O sea, una tipología que también nos ayudara a sistematizar las maneras en que históricamente se ha pensado la intertextualidad (1978: 11).

A partir de esta reflexión, se propuso una sistematización provisional que ilustrara posibles líneas de actuación. Para ello, tomó como referencia los vínculos entre el exotexto y el paratexto, que se vertebraban sobre dos ejes: las «relaciones de compatibilidad» y las «relaciones de autoridad». Su clasificación dio el siguiente resultado: 1) relaciones de compatibilidad y jerarquización, que, a su vez, se dividen en dos secciones. Por un lado, el exotexto puede reclamar la autoridad frente al paratexto, pero no lo desdice en ningún momento —las imitaciones, por ejemplo—. Por otro, el paratexto tiene prioridad —aquí entrarían las glosas—; 2) relaciones de compatibilidad y equivalencia. La relación entre el exotexto y el paratexto está al mismo nivel, como sucede en los pastiches; 3) relaciones de incompatibilidad y jerarquización, que también conforman dos grupos. Por una parte, el exotexto puede subvertir el paratexto —es el caso de la parodia o de la sátira—. Por otra, el paratexto queda intacto. Aquí Pérez-Firmat incluye la ironía debido a que esta atrae un conflicto entre el significado estable de la

lengua, que sería el paratexto, y el añadido por el sentido<sup>92</sup> —exotexto—; y 4) relaciones de incompatibilidad y equivalencia, que afectan a los textos que desarrollan una «polémica insoluble». El crítico cubano cita, como ejemplo, los poemas de Lautréamont (1978: 11-13).

De la tipología de Pérez-Firmat se desprende que los elementos intertextuales responden a un mecanismo dual. Si empleamos una terminología numérica para la referencia que protagoniza la intertextualidad, diríamos que «1» —entiéndase el fragmento previo (o, incluso, la obra previa en su totalidad)— recibe un nombre distinto cuando deviene en «1<sup>1</sup>» —tal fragmento insertado en un nuevo contexto—. Como hemos visto, el primero se ha calificado como «paratexto»; y el segundo como «intertexto». No es una distinción baladí, pues las palabras del texto-cabecera pueden diferir no solo en la estructura, sino también en la carga semántica cuando llegan a los textos-afluentes.

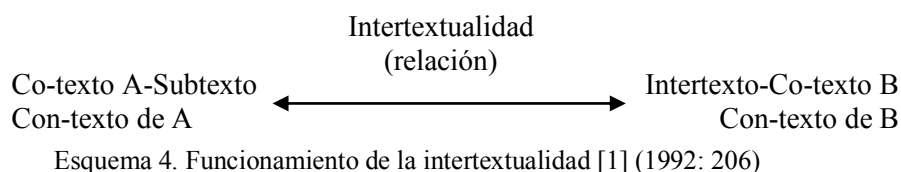
En una tipología posterior —y, ahora sí, tras la mediación de Genette—, Quintana Docio (1992) trató de resolver el maremágnum teórico. En efecto, a pesar de que para los años 90 ya se habían asentado algunas bases firmes para decantarse por la operatividad crítica del concepto, todavía se prolongaba la sombra de un confusionismo que, lejos de aminorar, acrecentaba con cada publicación. Realmente, Quintana Docio describe el mismo mecanismo dual que había contemplado Pérez-Firmat, pero lo bautiza con un nuevo nombre. Ahora bien, cabe destacar que no se trata de una elección caprichosa, sino de un esfuerzo por redirigir la teoría. Para Pérez-Firmat el «paratexto» equivalía al fragmento intertextual —o a la obra previa— en su origen. Esto era así en 1978; sin embargo, en 1982 Genette definió la «paratextualidad» como la relación de un texto con otros elementos textuales que se le supeditaban (títulos, epígrafes, portadas, etc.). Dado este ambiente, se precisaba una reorganización, por lo que Quintana Docio aunó la terminología francesa y la soviética para recalificar las nociones ya existentes. Compárese la siguiente explicación con la de Pérez-Firmat:

[se puede] denominar *intertexto* —dentro de un texto B— a un fragmento textual que guarde algún tipo de relación de derivación genética o de reenvío relacional con consecuencias semánticas con un *subtexto* —dentro de un texto A—, fragmento textual en su estado de origen; pudiendo apreciarse una menor o mayor transformación de su literalidad y de su sentido en su incorporación a B (1992: 205).

---

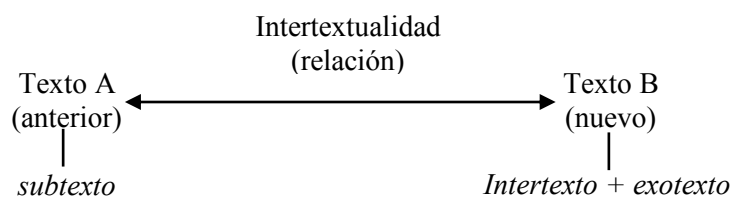
<sup>92</sup> A su juicio, en estas ocasiones el intertexto «sería [...] [la] sustancia gráfica y fónica» (1978: 13). Recordamos ahora la nota 79, en la que ya habíamos adelantado que en estas páginas se considerará que hay intertextualidad cuando, en cierto modo, se juega con los «derechos de autor» de un texto.

Apenas hay diferencias entre las aportaciones de ambos críticos. La mayor distancia reside en el alcance: el paratexto de Pérez-Firmat reduce su dimensión cuando deviene en el subtexto de Quintana Docio; es decir, el cubano entendió el paratexto como acotación textual específica que remitía a la obra completa, mientras que el español restringe el subtexto al «fragmento» original. El matiz de Quintana Docio se aclara a través de su síntesis a modo de esquema:



En definitiva, Quintana Docio define la intertextualidad como la interacción entre los subtextos y el texto que los acoge como intertextos. Por otra parte, distingue entre intertextualidad e «interdiscursividad». De acuerdo con tal separación, teorizada por Segre (1982), la primera noción se atiene a las relaciones verbales, mientras que la segunda valora los vínculos del texto con los «discursos» no verbales. En lo que concierne a los nexos entre textos, Quintana Docio contempla, por un lado, la intertextualidad «endoliteraria» y, por otro, la intertextualidad «exoliteraria», que es aquella que se produce cuando el referente no es literario. Por tanto, para Quintana Docio, al igual que para Genette, la amplitud de la intertextualidad no escapa del cerco de las relaciones concretas entre textos —entendidos en el sentido más estricto y etimológico—.

Dos años después de este estudio, Gutiérrez Estupiñán (1994) ofreció una nueva tipología sobre el funcionamiento de la intertextualidad. Para ello, partió de los trabajos de Pérez-Firmat y de Quintana Docio. Como se observa en el siguiente esquema, Gutiérrez Estupiñán retoma la definición matemática del crítico cubano — $T = IT + ET$ —, pero la adereza con una simplificación de la propuesta de Quintana Docio. De ahí que emplee la noción de subtexto:

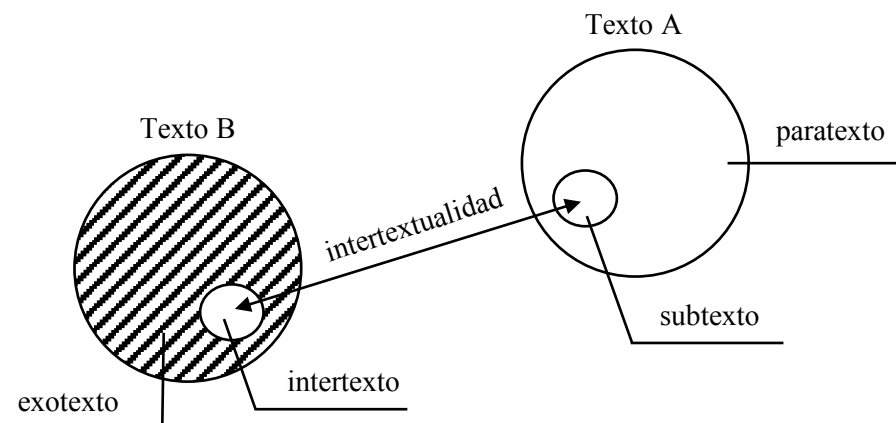


En este orden de cosas, el subtexto se comprende como la parte de un texto previo que se trasladará —con o sin modificaciones— al nuevo, donde ya se denomina de otra manera —intertexto—. El marco en el que se encuadra el intertexto recibe el nombre de exotexto: «ET = T – IT», según la fórmula de Pérez-Firmat (1978: 5). De este esquema podría deducirse que Gutiérrez Estupiñán también destierra la noción de «paratexto» para que no se solape con la popularidad de la redefinición genettiana, pero no es así. A este respecto, cabe recordar que la paratextualidad no solo se había replanteado de manera general en *Palimpsestos*, sino que también se detalló pormenorizadamente en el volumen específico dedicado a este modo transtextual, *Seuils* (1987).

A pesar de este clima teórico, Gutiérrez Estupiñán confiere al paratexto el rango de componente primario en el proceso de interacción textual. En el anterior esquema había precisado que la intertextualidad consiste en una «relación». Líneas después matizará que esta relación es de tipo inclusivo y bidireccional; es decir, se produce una copresencia de un texto en otro que plantea un viaje de ida y vuelta (hacia el subtexto y, de nuevo, hacia el intertexto) para evaluar su influencia sobre la totalidad de la composición. La autora indica tres fases por las que se configura el mecanismo intertextual: 1) «escisión del intertexto a partir del paratexto<sup>93</sup>», 2) «inserción en otro texto», y 3) «funcionamiento en el nuevo contexto». Seguidamente, aporta un peculiar «diagrama de Venn» que complementa su explicación. El esquema propuesto no se comporta como los diagramas de Venn usuales. Normalmente, estos ilustran, entre otros, los solapamientos dados en categorías diferentes que pueden actuar según una relación de inclusión. Lo que Gutiérrez Estupiñán propone no es un diagrama de Venn convencional, pues no escenifica solapamientos, sino que esquematiza injertos que sufren una transformación al ser aprovechados por la comunicación artística. Si consideramos esto, es fácil entender por qué los siguientes círculos no se combinan sin artificio; esto es, han necesitado una flecha que resuma no el fragmento compartido, sino la extracción y la reacomodación de ese fragmento:

---

<sup>93</sup> Habría que matizar estas palabras. De acuerdo con su perspectiva, la escisión, en todo caso, se produce a partir del texto A, de manera que ya puede contemplarse el paratexto. Según lo expuesto, hasta que no se produce la intertextualidad no podría hablarse de paratexto como tal.



Esquema 6. Funcionamiento de la intertextualidad [3] (1994: 149)  
[elaboración propia a partir del modelo de la autora]

La aparente complejidad del esquema citado contrasta con la llaneza con la que se aborda la tipología de los distintos procedimientos intertextuales. La autora solo presenta la posibilidad de llevar a cabo una sistematización a partir de su modelo, y tal clasificación se aproxima a aquella provisional que tres lustros antes había anunciado Pérez-Firmat, como demuestra la remisión a él en una nota a pie de página. Así se resuelve la exigencia tipológica:

[a] partir de lo presentado es posible proponer una tipología que incluya las diversas formas de intertextualidad, como la imitación, el plagio, la traducción, la alusión, la glosa, la parodia, el pastiche, la sátira, la opinión citada y refutada, la ironía, las relaciones de compatibilidad y autoridad, la polémica insoluble, etc., formas incluidas de una u otra manera en las diversas tipologías derivadas de la teoría de Bajtín (1994: 149).

Todavía habrá que esperar unos años para que la «intertextualidad literaria» se organice en un esquema claro que refleje la variedad de sus comportamientos, como se verá en la tipología presentada por Martínez Fernández (2001). Cabe destacar, asimismo, que el teórico aplica su investigación a la poesía española contemporánea debido a la tendencia relacional de esta. Una de las ventajas de la teoría de Martínez Fernández reside en su medio de difusión: si muchos de los textos anteriores se alojaban en artículos de revistas o en capítulos de volúmenes monográficos, él advirtió la conveniencia de dedicarle una investigación pormenorizada en forma de libro. De este modo, sus conclusiones abren nuevos caminos o aclaran definitivamente otros aspectos, a saber: 1) aunque el concepto de intertextualidad se haya acuñado recientemente, no debe desvincularse de otros análisis filológicos cercanos, como los de influencia o los de

huellas textuales; 2) la intertextualidad tiene que fundamentarse en la operatividad crítica<sup>94</sup>; 3) toda metodología intertextual debe tener en cuenta la labor del receptor. Por otra parte, se considera que la didáctica de la literatura obtiene beneficios si se proyecta desde el «intertexto del lector»; y 4) la intertextualidad se erige en una técnica recurrente en la lírica española de los siglos XX y XXI, sobre todo por la «constitución de un nuevo sujeto disperso en la otredad» (2001: 198).

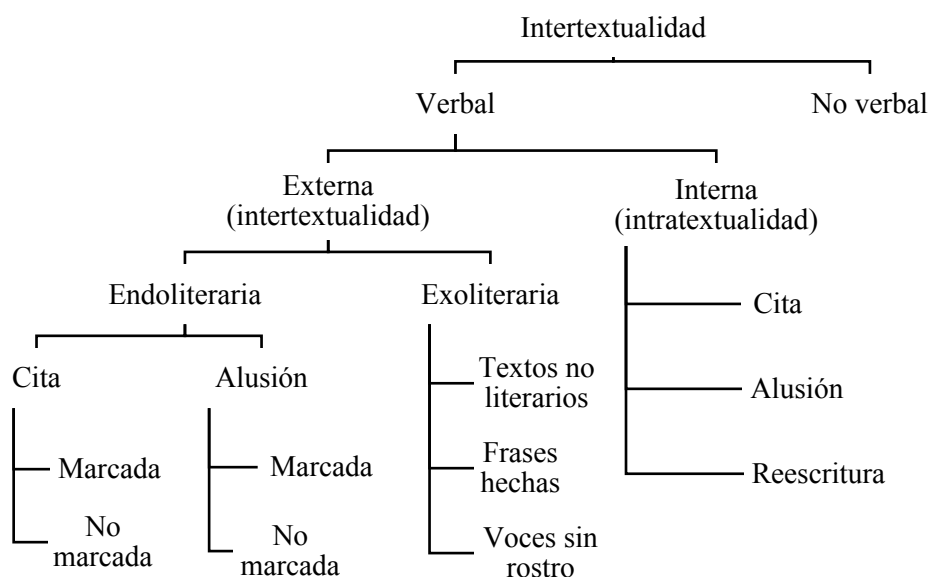
Para confeccionar su sistematización, el punto de partida de Martínez Fernández se ubica en la revisión de los textos de Pérez-Firmat, Gutiérrez Estupiñán y Quintana Docio. Coincide, sobre todo, con este último, del que toma directamente la definición de intertextualidad. Otra afinidad entre sus teorías es la incorporación de la distinción entre intertextualidad —de carácter verbal— e interdiscursividad —de raíces no verbales— propuesta por Segre, así como el discernimiento entre relaciones verbales endoliterarias y exoliterarias. Además, frente a las nociones de vínculo «heteroautorial» y «homoautorial» (Quintana Docio, 1995), Martínez Fernández agrupa la intertextualidad externa, por un lado, y la interna —o intratextualidad—, por otro.

Todavía más, la sistematización adquiere mayor concreción al añadirse las aportaciones de Genette, de Plett o de Claudio Guillén. De este modo, entran en juego las categorías mediante las que se manifiesta tal fenómeno. Se trata de la cita, la alusión, la reescritura, los textos no literarios, las frases hechas o lo que Martínez Fernández califica como «voces sin rostro». Los tres últimos moldes no contienen cualidades literarias, sino que provienen de un patrón ajeno, pero igualmente producen la sensación de «cuerpo extraño» dentro del «cuerpo poético» (2001: 82). El siguiente esquema detalla las diferentes vías de la intertextualidad y los recursos con las que se llevan a cabo:

---

<sup>94</sup> La adhesión de Martínez Fernández a la vertiente concreta del concepto se muestra de forma tajante: «[a] mi parecer, la intertextualidad es una noción que si quiere resultar precisa debe circunscribirse a ciertos hechos concretos; si no es así corre el riesgo de solapar bajo el mismo término todo tipo de afinidades, relaciones, alusiones, reminiscencias, convenciones y tradiciones, extendiendo el concepto hasta el infinito» (2001: 75); o véase también lo siguiente: «coincidimos con quienes como Todorov, Claudio Guillén, Plett, Segre y otros prefieren una intertextualidad restringida a un ensanchamiento que haga de la intertextualidad algo vago e inabarcable» (2001: 79).

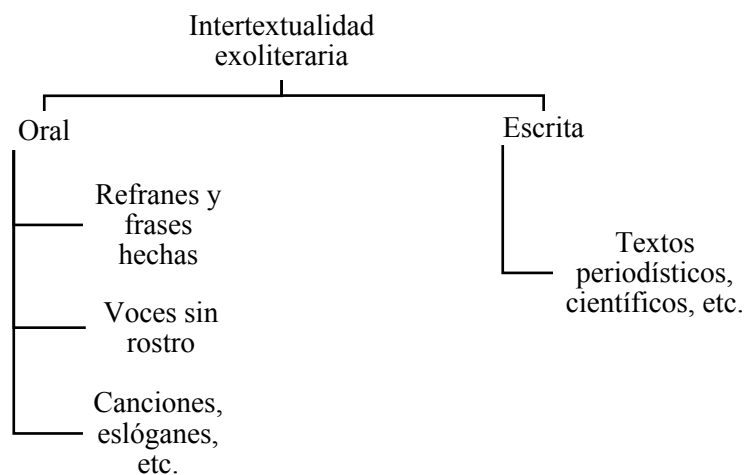




Esquema 7. Tipología de la intertextualidad de Martínez Fernández (2001: 81)  
[elaboración propia a partir del modelo del autor]

Como se observa, Martínez Fernández organiza la concepción clásica de la intertextualidad —es decir, la verbal externa endoliteraria— en dos bloques: la cita y la alusión. Ambas, a su vez, se dividen en marcadas o no marcadas, dependiendo de si su grafía se realza o no a través de algunos procedimientos (comillas o alteración del tipo de letra, por ejemplo). La cita queda definida como la apropiación de las palabras de otro texto para el uso en el nuevo discurso, que puede mantenerlas intactas o, por el contrario, reformularlas a su gusto. Para explicar la alusión, Martínez Fernández recupera la síntesis de Mortara Garavelli (1991), quien la equiparaba a la insinuación. Entre cita y alusión, en definitiva, no parece que haya grandes diferencias, como reconoce el propio autor de la tipología: «en ocasiones los límites son extraordinariamente lábiles» (2001: 88).

En lo que concierne al otro tipo de intertextualidad verbal externa —la exoliteraria—, conviene mostrar el esquema que Martínez Fernández diseña para clasificarla:



Esquema 8. Intertextualidad exoliteraria (2001: 169)  
[elaboración propia a partir del modelo del autor]

Cabría precisar varios aspectos. Por un lado, las canciones o los eslóganes se incluyen en la rama de lo oral, pero guardan una estrecha relación con lo escrito. Incluso habría que preguntarse si el proceso intertextual los recoge como sonidos o como fragmentos textuales. En ocasiones se darán ambos criterios, pero casi siempre estará en la reacomodación intertextual la huella de lo escrito. Por otro lado, deberíamos cuestionarnos si los refranes y las frases hechas, junto a las voces sin rostro, forman parte de la intertextualidad. Ciertamente es que la mayoría de las veces generan en el poema un efecto de extrañamiento con respecto al discurso autoral, pero eso no justifica plenamente su incorporación a las categorías intertextuales. Hay diversas técnicas que le producen al lector la sensación de encontrarse con un «cuerpo extraño», como la ironía, los juegos enunciativos o las modulaciones estilísticas, entre otras; y no por ello se tienen en cuenta habitualmente dentro de las relaciones concretas de copresencia.

En resumen, la categoría de intertextualidad exoliteraria es, sin duda, pertinente, pero, a nuestro entender, no debería ampliarse hasta recoger refranes, frases hechas y voces sin rostro. Piénsese que, si estos se toman como intertextos, no remiten a un subtexto que se localice en un contexto más amplio. Aunque posean un mayor grado de fijación, los refranes y las frases hechas solo conducen al lenguaje, al igual que el resto de palabras de una obra cualquiera. No existe, por tanto, relación textual, sino interacción lingüística<sup>95</sup>. Por otra parte, tampoco las voces sin rostro remiten a una referencia precisa

<sup>95</sup> Estos mecanismos de interacción lingüística se han explotado significativamente en la lírica de los últimos ochenta años con la intención de multiplicar los sentidos del texto y con objeto de fomentar los vínculos entre el autor y el receptor. De acuerdo con la teoría de las tres esferas de Corpas Pastor (1996), se estructuran en locuciones, combinaciones y enunciados fraseológicos. Su uso en el verso tiende a la

que albergue, una vez recontextualizada, relevancia semiósica. Véase la definición de «voces desde fuera»:

el poema acarrea voces, palabras, frases imaginarias u oídas al azar. No se trata de frases hechas ni de refranes, sino de frases cualesquiera que se incorporan al poema, tal vez para incardinarlo en la pluralidad de voces que nos rodea o como contraste con la «voz» literaria del poeta (2001: 187).

Este recurso ha gozado de amplia difusión en la poesía española reciente, como se comprueba en los textos de los poetas sociales, que a menudo incluyeron oraciones anónimas para desacralizar el discurso lírico o para reforzar el carácter popular de su literatura. Ahora bien, no se puede demostrar la veracidad del proceso de interrelación textual, pues podría haberse originado como un encadenamiento de «frases imaginarias». De ser así, la técnica de las «voces desde fuera» no difiere del modo de escritura del resto de la composición, aunque sí que genere individualmente efectos pragmáticos originales.

Volviendo sobre las partes globales de la tipología, frente a la intertextualidad verbal externa, Martínez Fernández sitúa la interna, a la que también le concede el nombre de «intratextualidad». Este proceso se ocupa de las relaciones que el autor establece entre sus propios textos mediante citas, alusiones o reescrituras. Esta última técnica recoge los distintos grados de modificación de un poema previo que el receptor es capaz de reconocer en el proceso de lectura. Asimismo, el teórico destaca que, en ocasiones, las manifestaciones intratextuales cobran especial interés porque reconducen el curso de la obra: «puede, además, ser guía u orientación de la lectura; reafirmando, matizando o negando fórmulas previas, el poeta puede encaminar al lector a una dirección determinada y proporcionar un camino para la interpretación coherente» (2001: 154).

De manera más general, Martínez Fernández reflexiona sobre la naturaleza del proceso intertextual. Así, plantea que la intertextualidad no funciona según una única dirección por la que o bien se observa el subtexto o bien se contempla el intertexto, sino que conviene atender a los efectos que se derivan de las reformulaciones. A través de este procedimiento, se evita incidir en la lectura «monocorde» de una literatura «estereofónica» (2001: 142). Tal es la causa por la que sistematiza los mecanismos de

---

desautomatización. Es, por tanto, un recurso que fomenta la inmanencia literaria, ya que acapara la atención hacia el lenguaje para enriquecer la comunicación artística. Le Bigot (1993) ha revisado su empleo por parte de los poetas sociales. Si se analiza la desautomatización en textos más recientes, por ejemplo los de los autores nacidos en torno a 1980, se aprecia, además, que esta responde a una ruptura voluntaria del horizonte de expectativas con repercusiones metapoéticas (Baños Saldaña, 2018a).

reelaboración del intertexto. Para ello, se adecua a los cuatro fundamentos lógicos de la retórica: 1) la «alteración del orden», 2) la «omisión» de secciones del subtexto, 3) la «sustitución» de términos —sean «iniciales», «mediales» o «finales»—, y 4) la «ampliación» —también «inicial», «medial» o «final»—. De ninguna manera deben tomarse como compartimentos estancos, sino que frecuentemente estos cuatro procedimientos se combinan (2001: 105-108).

A diferencia de las teorías de Quintana Docio y de Martínez Fernández, que se apoyaban en Segre para discernir entre la intertextualidad y la interdiscursividad, el recorrido tipológico posterior de Lara Rallo (2006) admite la intertextualidad con los referentes no verbales. Por un lado, añade a las cinco categorías transtextuales genettianas la «interfiguralidad», de Müller (1991), y la «intertitularidad», de Karrer (1991). Por otro, defiende que las clasificaciones intertextuales previas deberían ampliarse hasta estudiar las relaciones discursivas en función de la procedencia del subtexto. Según esta perspectiva, Lara Rallo propone articular la teoría «en torno a términos como “intertextualidad literaria” o “intertextualidad pictórica”» (2006: 155). Ahora bien, a pesar de la claridad que implica partir del campo al que conduce la remisión del intertexto, esta visión supone descartar los beneficios que se derivan del estudio del comportamiento de las relaciones producidas en la literatura. Dicho con otros términos, tras esta tipología se reactivan dos líneas teóricas de actuación: aquellas que se preguntan por el *de dónde* y aquellas que se interesan por el *cómo*. Ambas podrían coexistir, pero, entonces, estaríamos ante una enorme dispersión conceptual. Parece, pues, que conviene mantener la separación entre las relaciones estrictamente textuales y los contactos de un texto con otros sistemas artísticos. En el proceso relacional, generalmente, no participan los mismos elementos cuando hay un subtexto o cuando el referente es intermedial o interdiscursivo. En consecuencia, las teorías que indagan en el modo de actuación de la intertextualidad generan mayor riqueza, pues no solo especifican su funcionamiento, sino que también apuntan hacia algunas cuestiones de procedencia.

El interés por la confección de una tipología intertextual ha motivado su combinación con conceptos cercanos. Este es el caso de la clasificación de Jesús Camarero, que añade a la discusión teórica la noción de «red»:

[L]as redes de textos son esas mismas relaciones entre textos (un texto es un «tejido» de signos para empezar; una red sería un «tejido» de textos para continuar), y una relación es una red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos, que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce.

Pues bien, para definir esto se viene utilizando habitualmente el término «intertextualidad» (2008: 23).

Camarero resalta la escisión que gobierna la historia de la intertextualidad. Y, en cierto modo, proporciona una sistematización para ambas corrientes —la restringida y la amplia—. En lo que concierne a la acotación del concepto, sigue el desglose de *Palimpsestos*, de manera que distingue las relaciones de copresencia explícita —cita y referencia— o implícita —plagio y alusión— de aquellas que se ocasionan por derivación transformativa —parodia— o imitativa —pastiche—. No obstante, sobre los dos últimos recursos el teórico lleva a cabo una precisión que corrige la restricción genettiana: «sus efectos sobrepasan en cierto modo el ámbito de la intertextualidad hasta llegar a la hipertextualidad» (2008: 39). Esto implica que la parodia o el pastiche no se conciben como operaciones específicas localizables en fragmentos concretos, sino que se pueden extender al total de la composición. Además, Camarero incluye dentro de la intertextualidad otros recursos que le parecen «de menor entidad». Los citamos a continuación, y puede observarse que algunos de ellos se solapan con otros niveles transtextuales de Genette: el lema —el paratexto en el crítico francés—, el centón, el *collage*, la palinodia, la paráfrasis —esto equivaldría a la metatextualidad—, la intratextualidad y la intertextualidad exoliteraria (2008: 41-42).

Por otra parte, Camarero sigue el camino amplio del concepto y propone la metodología denominada «Travesía Temática Comparada (TTC)». En este sentido, cabe recordar que Roland Barthes había afirmado que los textos no se inmovilizan en bibliotecas, sino que «su movimiento constitutivo es la *travesía* (puede en particular atravesar la obra, atravesar varias obras)» (1994b: 75). Igualmente, determinó que la «metáfora del Texto es la de la *red*» (1994b: 78). En esta misma línea puede ubicarse el estudio de Camarero, que se alista en las filas de la noción amplia de intertextualidad para analizar los contactos entre temas. Los objetos de estudio de la metodología TTC son los siguientes: 1) las continuaciones de mitos y de temas, 2) las fuentes y las influencias, 3) la tradición —«estructuras temáticas transculturales»—, y 4) la red de intertextualidad temática (2008: 119). Camarero reivindica este enfoque para el comparatismo debido a universalidad de los dos ejes de aplicación: en el eje sintáctico se pueden localizar naciones, épocas o géneros, mientras que en el paradigmático se inserta la pervivencia de un tema, como ejemplifica con la investigación sobre «la filosofía de la existencia y el realismo social en el teatro contemporáneo» (2008: 154).

En líneas generales, a lo largo de este apartado hemos comprobado que integrar la historicidad del concepto en el análisis de sus aspectos clave sirve para entender la evolución tipológica de las relaciones textuales. La intertextualidad nació con un sentido distinto al que actualmente suele atender la crítica literaria. Frecuentemente, se ha marcado un antes y un después a partir de *Palimpsestos*, aunque, en realidad, se trate más de una cuestión de popularidad teórica que de veracidad histórica. Desde los orígenes de la noción, por tanto, fueron conformándose dos líneas de actuación a las que se circunscribieron diferentes escuelas teóricas. Ambas compartían los propósitos de explicar el funcionamiento de lo literario y de abordar con rigor los problemas de la recepción. Ahora bien, la concepción amplia perseguía los universales de la escritura artística, cuya revelación dilucidaría la génesis de los moldes genéricos y de las leyes de dependencia entre las obras. La visión restringida, en cambio, abundó en las relaciones de coincidencia concretas para aprovechar las ventajas que el concepto proporcionaba sobre el estudio de la textualidad, y para insertarlas en el análisis del funcionamiento de textos concretos. Esta última postura ante la intertextualidad ha indagado en el comportamiento de la copresencia literaria a través de la formulación de tipologías. A su vez, estas se han dividido en aquellas que la estudian según el modo y aquellas que enfocan a la procedencia del subtexto. Ambos criterios, que no son compatibles por separado, pueden complementarse en un solo enfoque. De esta manera, se otorgaría prioridad al análisis de las características de los diferentes tipos de relaciones textuales, al mismo tiempo que se concedería relevancia a los matices que añade la procedencia del referente.

## **2.2. Una nueva mirada hacia las relaciones que establecen los textos: de la transtextualidad a la transreferencialidad**

El examen del desenvolvimiento histórico de la teoría sobre las relaciones que establecen los textos evidencia que para alcanzar un grado notable de conocimiento se requiere una tipología que clasifique el comportamiento de las obras literarias. Bien es cierto que no se trata de una materia dócil ni exenta de dificultades, pero la suma de obstáculos no justifica que el crítico rinda las armas filológicas. Recuérdese que la artillería transtextual nació en el seno del debate sobre la intertextualidad. Si se piensa en el surgimiento de esta tipología, se aprecia que los teóricos trataron de acabar con un gran vacío: la ausencia de un repertorio de mecanismos textuales que facilitaran el entendimiento del dinamismo

literario; dicho de otro modo, la aparición de tipologías como la de la transtextualidad y, sobre todo, su éxito posterior constatan que llegó un momento en el que la crítica se convenció de que había descuidado la riqueza con la que la cultura se comunica.

Ahora bien, era tanta la pertinencia de una clasificación como la de *Palimpsestos* que en cierta medida desencadenó un efecto no previsto por su autor. La inamovilidad de determinados conceptos y la confluencia de estudios sobre el mismo tema, pero provenientes de varias naciones —y, por lo tanto, escritos en lenguas distintas—, han acumulado datos que, aunque de indiscutible relevancia, han pasado por alto algunos matices de fábrica que deben enmendarse. Por otra parte, los estudios de este fenómeno a veces se han referido a un mismo proceso con nombres opuestos o, al contrario, han englobado fenómenos disímiles bajo una misma denominación. Sucede, incluso, que en no pocas ocasiones se han descuidado los aspectos más sencillos, de manera que se ha prolongado una imprecisión teórica que, ya sea por costumbre o por mantener intacta la historia de la teoría, ha preferido obviarse, como ha pasado con el protagonismo de la palabra «texto» en la tipología genettiana.

Así las cosas, se ha sostenido con frecuencia la existencia de una «intertextualidad pictórica» o una «intertextualidad musical» cuando ni la pintura ni la música son textos. En esos casos cabría plantear el análisis de una voluntad discursiva, pero nunca se limitarán por naturaleza al ámbito de lo textual, ni siquiera cuando los signos gráficos o sonoros recurran al empleo de la lengua. La fagocitación de este tipo de deslizamientos entre sistemas por parte de lo escrito debería prevenirnos de la confusión que genera una tipología que abunda exclusivamente en lo textual a través de cinco categorías que le otorgan superioridad a las cuestiones del texto. Estas consideraciones ya las concebía el propio Genette, que insistía en que la literatura se relaciona con otras artes. En definitiva, y como quedó anunciado en la conclusión sobre las tipologías del teórico francés, hay que confeccionar un esquema organizativo que no solo cuente con las relaciones de lo escrito —las transgenéricas—, sino también con aquellas en las que el texto reclama los medios o los recursos de otros sistemas semiológicos —las interartísticas, intersemióticas o interdiscursivas—. A este respecto, Bianchi (2017) señala que, de los significados del prefijo *trans-* (‘al otro lado de’ y ‘a través de’), Genette profundizó en el segundo, si bien el primero es igualmente importante.

La tipología de los vínculos que fomentan los textos es susceptible de construirse a partir de alguno de los ejes de la cultura contemporánea, que ha auspiciado diversas clasificaciones aproximativas y en la que no por azar se han acuñado nociones como la

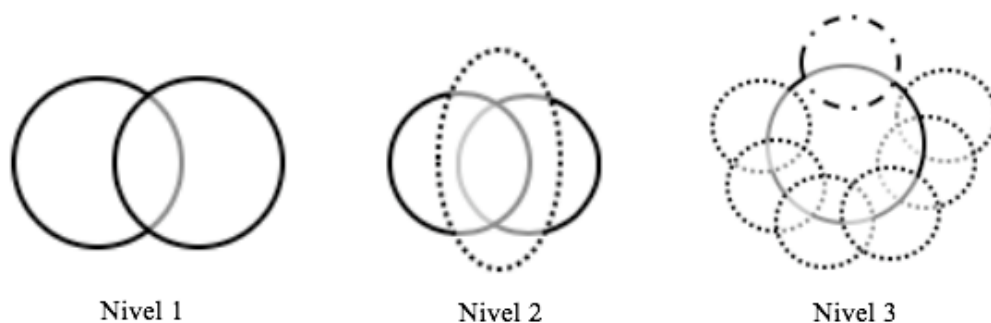
de intertextualidad y se han desarrollado otras como las de parodia o pastiche. Y esta columna marmórea del contexto actual se corresponde con una de las bases del posmodernismo: la referencialidad —adviértase que la tipología de Genette nace en un ambiente de novedades en las que el posformalismo y los estudios formales pugnaban por acercarse a una literatura modernista «mutante», como la de Borges, Beckett o Nabokov—. Si la literatura contemporánea durante el siglo XX acentúa notoriamente la autorreflexión y la autoconsciencia, al mismo tiempo que vuelve su mirada hacia la tradición y hacia la transmisión del mundo como texto o hacia su irredenta e imposible subyugación de la realidad a las palabras, la raíz de las relaciones textuales no se halla en la comunicación entre textos, sino que se encuentra en un fenómeno de mayores dimensiones: la transacción de referencias. Esto conlleva la evolución de la transtextualidad a una transreferencialidad, entendida como la ‘trascendencia referencial de los textos’<sup>96</sup>. Volviendo sobre los dos valores del prefijo *trans-*, la transreferencialidad deviene en un método rentable para el análisis de una literatura cruzada que realza a propósito las intersecciones de referentes a través de un mismo circuito —el escrito—, y que también exhibe los nexos entre referencias ubicadas al otro lado de la frontera de la letra impresa —otras artes o medios de comunicación, por ejemplo—.

La estructura de la tipología transreferencial se forja a partir de un criterio descendente de aproximación referencial, de manera que se han configurado tres niveles: de ellos, el primero es el que aporta mayor cercanía objetual, mientras que el tercero es el que funciona según una menor proximidad con la materia del producto resultante. La presentación de los tres estadios en forma de esquema ayuda a la comprensión de la tripartición teórica:

---

<sup>96</sup> La común inspección de la referencialidad sostiene una de las principales tesis de este estudio: la metaliteratura y las relaciones textuales suelen estar íntimamente conectadas en la poesía española contemporánea, hasta el punto de que la formulación de un proyecto personal se confecciona a partir de la alineación o el disentimiento con otros autores e incluso a partir de lo expresado por uno mismo con anterioridad.





Esquema 8. Niveles de la tipología de la transreferencialidad:  
1) contacto, 2) modalidad, y 3) interdiscursividad

En el primer nivel se agrupan las operaciones por contacto directo con el referente. El esquema representa la simplificación total del proceso, pues en realidad el texto presente supedita un fragmento referencial que no ha de replicar o ni siquiera de corresponderse obligatoriamente con el del origen del préstamo. Esta ilustración, en definitiva, pretende resaltar la conexión entre dos referentes independientes. Si se trata de un vínculo meramente textual, nos hallamos ante situaciones de intertextualidad, intratextualidad, reescritura o paratextualidad, por ejemplo. Si, por el contrario, el contacto se produce entre un texto y un referente perteneciente a otro sistema semiológico o multimedial, se trata de un proceso de intermedialidad.

El segundo nivel concierne a la creación sustentada por modalidades como la parodia o la sátira paródica. Su particularidad reside en que incluyen un contacto directo —primer estadio— y mantienen una tensión discursiva —tercer estadio—, pero no se restringen a una sola operación de las dos citadas. Tampoco se identificará como la suma de ambos procesos, pues se entendería que funcionan independientemente. Lo vital de las modalidades transreferenciales es que juegan en los dominios que hemos señalado con la línea de puntos en el esquema: son, al mismo tiempo, intertextuales y metadiscursivas, por lo que se localizan en el lugar intermedio de ambos niveles, y ahí ejecutan su voluntad y su fuerza poéticas.

La tercera ilustración conduce al último estadio, el de la reproducción de esquemas formales y de contenido, también comprendidos como interdiscursividad. En este caso, el texto literario no se apropia de una porción concreta del producto objetivo, sino que busca en él sus patrones organizativos. Se trata, entonces, de un mecanismo más trascendente y abstracto que el simple contacto directo entre las partes de dos obras. Aquí se encasillarían las relaciones entre un texto y una referencia estructural, como ejemplifica en el esquema la presentación de un círculo grande y otro más pequeño

bordeado con rayas y puntos. Sin embargo, cabe atender a la posibilidad de que no se reproduzca un solo esquema, sino que se utilicen como referentes otros muchos, que incluso podrían compartir propiedades. Y esto queda representado en la ilustración a través de círculos punteados. Responden a la transreferencialidad interdiscursiva fenómenos como el pastiche, la interfiguralidad o las variantes temáticas.

La estructuración global de esta tipología no se desentiende de la problemática derivada de la estratificación rigurosa. Parece casi innecesario apuntar que, a pesar de que las categorías transreferenciales se proponen como una organización compleja y eficiente para las relaciones del texto, la literatura es un producto cultural vivo que funciona a través de transferencias y mixturas. Es por esto por lo que no se niega la combinación de elementos, sobre la que, además, la tipología podrá dar cuenta. Por ejemplo, dentro de un mismo nivel habrá fusiones, como sucede con la apropiación de un texto procedente de un referente periodístico —y, por tanto, multimodal—; y también las habrá entre diferentes estadios, como una parodia que recurra a actualizaciones interfigurales.

De manera general, puede señalarse la siguiente paradoja: la transreferencialidad es aquello de lo que siempre se ha hablado, pero que nunca ha sido dicho; esto es, la crítica ha recogido una gran variedad de procesos literarios bajo la denominación de intertextualidad, que en realidad afecta a un fenómeno muy concreto, para reflexionar sobre los vínculos que fomentan los textos. No ha de extrañar, pues, que de la reacomodación de las consideraciones en torno a la intertextualidad se logre el planteamiento de un corolario transreferencial mínimo, que se resume en siete postulados:

1) la transreferencialidad constituye una tipología que responde a las exigencias de la operatividad crítica, por lo que todo proceso transreferencial se identifica en textos concretos y nunca quedará en manos de las casualidades genéricas o de la imaginación del lector;

2) la transreferencialidad implica siempre una conexión explícita con una referencia anterior<sup>97</sup> a la que se denominará hiporreferente —concepto que no discrimina ninguno de los tres niveles— para resaltar la singularidad referencial del texto;

3) la transreferencialidad pone en marcha todo el circuito literario a través de especificaciones que conciernen a sus cuatro figuras nucleares, que se desglosarán en las cuatro siguientes máximas;

---

<sup>97</sup> A propósito de la intertextualidad, Grivel sostenía que «el intertexto siempre es, por así decirlo, nostálgico» (Grivel, 1997: 65).

4) el autor de un texto transreferencial lleva a cabo un proceso de suspensión de la autoría y de ruptura no de la linealidad, ya que finalmente resulta un producto lineal, sino de la individualización de la obra en favor de la superposición o de la simultaneidad referencial. Este controlará, pues, la doble coherencia que Plett (2004) otorgaba a los intertextos; es decir, el hiperreferente, concepto acuñado por oposición al de hiporreferente<sup>98</sup>, gozará de una coherencia para consigo mismo —intratextual— y para con los hiporreferentes —extratextual—;

5) el autor de un hiperreferente se concentrará en el protagonismo textual de su obra. Así, dedicará especial atención a la verbalización de la hiporreferencia y a su incrustación en el nuevo molde. Este paso no está exento de particularidades a nivel pragmático, dado que el hiporreferente se descontextualiza para recontextualizarse en el hiperreferente. Por tanto, los préstamos pueden llegar intactos o ser transformados significativamente por el autor<sup>99</sup>;

6) tanto la autoría como la textualidad de los hiperreferentes salvaguardan el proceso comunicacional actuando sobre el horizonte de expectativas con objeto de encarrilar la lectura. De este modo, el receptor no se topa con un texto monolítico, sino que se enfrentará a un producto dinámico que, en los casos de mayor pertinencia semiótica, concederá tanta importancia al significado como al sentido;

7) más allá del lector y de la lectura, en sus acepciones más cotidianas, el valor de los mecanismos transreferenciales exige un intérprete especializado que lo desentrañe y que, a su vez, lo incardine en el conjunto de una poética para ampliar el conocimiento sobre el alcance y el curso de la historia literaria y, sobre todo, para seguirle el rastro a la evolución de los referentes artísticos.

En definitiva, más allá de su alto rendimiento crítico-literario, otra de las ventajas de la teoría de la transreferencialidad es que integra de modo ordenado muchas de las consideraciones previas en torno a las relaciones textuales. Genette anotaba con humor al principio de *Palimpsestos* que «[v]a siendo hora de que un Comisario de la República de las Letras nos imponga una terminología coherente» (1989: 9). Decía esto al descubrir que otro teórico había empleado antes que él la noción de architextualidad con distinto sentido. Lo cierto es que la broma del francés para atenuar la importancia de su desmarque

---

<sup>98</sup> Utilizamos los términos «hiporreferencia» e «hiperreferencia» como actualizaciones de los de Genette, «hipotexto» e «hipertexto». Como el hiporreferente remite a la referencia fuente, se requiere un concepto alternativo que, al igual que el de intertexto, dé cuenta de la manipulación del referente previo que se insertará en el hiperreferente. A esta noción la denominaremos, también por analogía, «interreferente».

<sup>99</sup> En esta línea, Jenny definió la intertextualidad como una «máquina perturbadora» (1997: 131).

conceptual se ha convertido en una suerte de chiste que resulta menos gracioso a medida que se repite. Se trata de una cuestión que afecta al centro de la teoría de la literatura y a la pugna académica por reconocer su estatuto científico. Si bien se quiso elevar a tal nivel, en no pocas ocasiones la creatividad del crítico ha relegado la objetividad terminológica. Con la propuesta transreferencial se recogen los mecanismos de mayor operatividad y rigurosidad, y se disponen en un marco de aplicación más amplio.

### 2.2.1. El contacto directo del texto con su referente: la intertextualidad y la intermedialidad

Los patrones transreferenciales de contacto directo se han agrupado en dos direcciones de acuerdo con las particularidades del referente. Desde esta postura, se delimitan claramente el espacio textual y el intersemiótico. Si la relación se efectúa entre dos textos, la denominaremos intertextualidad; en cambio, si tal vínculo lo consolida un texto que alberga un referente no verbal o verbal, pero acompañado de otros sistemas semiológicos —canciones, vídeos, publicidad, entre otros—, lo consideraremos intermedialidad. A partir de este criterio, será posible la distinción precisa de las especies que cada grupo acoge, lo que repercute inevitablemente sobre la eficiencia crítica.

#### 2.2.1.1. *La intertextualidad, la intratextualidad, la reescritura y la paratextualidad*

Aunque la teoría de la intertextualidad ha invertido gran parte de su tiempo en la sofisticación de un concepto simple, y con ello ha impulsado nuevos debates en torno al hecho literario, su definición se circunscribe al ámbito de las relaciones más palpables, aquellas que se ocasionan por contacto directo. De hecho, para llegar a su significado esencial, no es necesario «evolucionar» la noción; al contrario, conviene ajustarla a un efecto involutivo que le devuelva la concisión y la popularidad de las palabras de Genette, quien, como ya hemos visto, la limita a un proceso práctico de copresencia de un texto en otro.

Pocos aspectos más pertenecen exclusivamente a la intertextualidad, pues las leyes de dependencia y la dinamicidad comunicacional se encuadran dentro de otro fenómeno de largo alcance: las conexiones que el texto establece con otros referentes, como queda detallado en el corolario transreferencial. Apuntábamos anteriormente que

algunos críticos se percataron de que la intertextualidad funcionaba según una estructura dual, en la que se discernen el texto fuente y su transformación en un nuevo contexto. Pérez-Firmat calificaba estas dos partes como paratexto e intertexto, que, a su vez, era un componente mínimo del exotexto. Quintana Docio, en cambio, aprovechó la terminología soviética y proporcionó los marbetes de subtexto e intertexto. Por otra parte, Plett organiza una tripartición cuando expone la gramática de la cita, que equivale a la simplificación del mecanismo intertextual. El alemán distingue entre «el texto de la cita (T<sub>1</sub>)», «el pre-texto (T<sub>2</sub>)» y «la cita propiamente dicha (C)» (2004: 57).

La transreferencialidad, en general, también consta de tres estratos, que funcionarán para cualquier fenómeno ubicado en las muchas vertientes literarias de sus tres niveles de funcionamiento. Las tres partes son el hiporreferente —referencia origen—, el interreferente —la torsión de la hiporreferencia— y el hiperreferente —la acomodación del interreferente en el texto meta—. Habrá comportamientos literarios, por ejemplo el pastiche o la parodia, en los que el interreferente pueda ocupar la extensión completa del hiperreferente. Si aplicamos estas tres partes a las operaciones por contacto directo, se observarán con claridad analítica los cambios intencionales con los que un autor acomete una plantilla literaria para generar efectos co(n)textuales en su trabajo.

Acompañando al concepto de intertextualidad, se ha difundido el de intratextualidad, que funciona de la misma manera excepto porque la hiporreferencia en este caso será un texto redactado previamente por el propio autor del hiperreferente. Al igual que las otras categorías por contacto directo, esta se usa en numerosas ocasiones. Ahora bien, se vuelve especialmente relevante cuando les sirve a los escritores para revisar su trayectoria, como sucede en el ya citado inicio de *Cantos de vida y esperanza*, por ejemplo.

La reescritura actúa como otro procedimiento por adhesión a la materialidad del hiporreferente. Equivale a la intertextualidad o a la intratextualidad, pero añade la condición de que debe persistir de forma continua en la reproducción de la hiporreferencia; esto es, la interreferencia se expande ostensivamente en el hiperreferente porque supone la revisión de un texto no cercenado a un pequeño fragmento. Protagonizan las reescrituras aquellos poemas que siguen el flujo de los enunciados resultantes de un texto previo.

Finalmente, la paratextualidad quedará comprendida en los términos de Genette. Se concederá un mayor grado de operatividad a la separación de las categorías según la posición textual, de manera que se dividan los recursos paratextuales en los epitextuales

y los peritextuales. Como ya indicamos al presentar las tipologías genettianas, el epitexto engloba todos los fenómenos que suceden *alrededor del* texto. El peritexto, sin embargo, recoge las conexiones que se producen con elementos *periféricos*; es decir, alude a aquellas relaciones con elementos insertos en la obra literaria concreta. Cabría anotar una precisión: para las conexiones establecidas con recursos no textuales, habrá que situar la teoría en las coordenadas transreferenciales, dando lugar a la parareferencialidad, que se divide en la epirreferencialidad y la perirreferencialidad. No obstante, en estos casos se hibridará la tipología con otros mecanismos de contacto directo.

### 2.2.1.2. *La intermedialidad y el alcance del concepto de écfrasis*

Puesto que la obra literaria nace de las palabras, la mayoría de las apropiaciones terminarán adquiriendo una forma textual. No ha de extrañar que la intertextualidad y la intermedialidad se hayan tratado casi como equivalentes, pues comparten puntos esenciales. El más elemental es la operación por contacto directo: como hemos visto, la intertextualidad se limita a la recolección de un texto por parte de otro; de igual manera, la intermedialidad literaria implica el préstamo —o el robo— de algún elemento perteneciente a otro medio. En este sentido, la intermedialidad se comporta como un mecanismo intersemiótico (Pimentel, 2003), lo que supone que generalmente lleve aparejada una serie de referencias o de matices añadidos que la intertextualidad no incorpora. Tómese como ejemplo la publicidad, cuya fusión de medios la convierte en un género de segundo grado —necesita de otros muchos géneros: música, imagen, texto—. Cuando una obra literaria añade un elemento publicitario, este se recibirá primero como texto, pero prácticamente de forma simultánea atraerá efectos acompañantes que se derivan de lo visual y de lo sonoro<sup>100</sup>. En definitiva, tratar la intermedialidad como intertextualidad cercena la interpretación, ya que la subyuga al molde de lo escrito y deja de lado, así, todo el entramado cultural e intersemiótico que activa<sup>101</sup>.

Con todo, desde los inicios del término los críticos lo han vinculado a la intertextualidad. Aun siempre recelosos, pues no se aborda la relación entre textos, se

---

<sup>100</sup> Ponce Cárdenas ha señalado el inicio de una hermosa amistad entre los textos poéticos y el repertorio publicitario al acuñar la definición de «transposición intermedial» (2016), que aplica a «aquel tipo de poema posmoderno que plantea la apropiación, evocación o descripción literaria de un documento (verbal, visual o audiovisual) generado por los medios de comunicación de masas» (2018: 225).

<sup>101</sup> Esto justifica que la teoría literaria actual se caracterice por la «porosidad de las fronteras», ya que, así, se logran escudriñar las particularidades de una «escritura transversal» (Sánchez Ungidos, 2020: 9 y 11).

conformaron con el establecimiento de esta similitud para impulsar la nueva noción aprovechando el prestigio de aquella vecina: «What is intermediality? A short answer would be: a sadly neglected but vastly important subdivision of intertextuality»<sup>102</sup> (Wagner, 1996: 17). Por entonces se intentó consolidar el término gracias al auge de la teoría de la intertextualidad, que se contemplaba como la piedra angular de la literatura, y gracias, también, a la concepción muy amplia de texto y de lenguaje derivada de las teorías semióticas. Cabe recordar que para Lotman «[t]odo sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o numerosos individuos puede definirse como lenguaje», por lo que en estas coordenadas son lenguas los rituales, las costumbres o las ideas religiosas, y puede hablarse de lenguaje del cine, de la pintura y de la música (1978: 17-18).

También Riffaterre incurre en la asociación de la intermedialidad —o, más concretamente, de la écfrasis<sup>103</sup>— a la intertextualidad cuando propugna la autonomía de tal especie literaria. De este modo, sustituye el criterio de mimesis directa por el de una dinámica subjetiva: «[n]o hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor» (2000: 174). Pimentel continúa el contraste con la intertextualidad por la vía hermenéutica y orienta su argumentación hacia la inseparabilidad de imagen y texto en la obra ecrástica, que deviene en no pocas ocasiones en un iconotexto<sup>104</sup>:

[l]a relación intermedial pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación. No obstante, si bien la relación intermedial, como la intertextual, también puede darse en las modalidades de la cita puntual y la alusión, el efecto sobre el texto no es de la misma naturaleza. En la cita puntual, el texto verbal citado sufre una serie de transformaciones debido al nuevo contexto circundante, pero las palabras como tales son las mismas. En el caso del objeto plástico citado la transformación es de otro orden; en su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en un verdadero iconotexto (2003: 206).

Asimismo, Plett encasilla la intermedialidad dentro de las operaciones intertextuales de transformación. A su juicio, se producen con naturalidad seis métodos de transferencia de signos: 1) de signos lingüísticos a visuales, 2) de signos lingüísticos a

---

<sup>102</sup> «¿Qué es la intermedialidad? Una respuesta concisa sería: una subdivisión de la intertextualidad tristemente descuidada pero enormemente importante» [la traducción es mía].

<sup>103</sup> En efecto, la écfrasis, al poner en juego varios sistemas de representación, se cataloga como un «proceso de resignificación intermedial» (Giovine, 2011: 71).

<sup>104</sup> Para Wagner el concepto de iconotexto se entiende como «the use of (by way of reference or allusion, in a explicit or implicit way) an image in a text or vice versa» (1996: 15) («el uso de (mediante la referencia o la alusión, de manera explícita o implícita) una imagen en un texto o viceversa») [la traducción es mía].

acústicos, 3) de signos visuales a lingüísticos, 4) de signos visuales a acústicos, 5) de signos acústicos a lingüísticos, y 6) de signos acústicos a visuales (2004: 72-73).

Como hemos apuntado, estos enfoques, que consideran la intermedialidad como un producto manufacturado a imagen y semejanza —igualdad y pequeña diferencia— de la intertextualidad, se benefician de sus avances teóricos para asentar el concepto. Ahora bien, la adopción de esta conducta se comporta de forma demasiado benevolente con la intertextualidad como resultado teórico con apetito saturnal. Muchos estudios intertextuales no solo han devorado las subdivisiones planteadas a partir de ellos, sino que también han fagocitado otras nociones anteriores a su existencia. Más allá de la popularidad de la teoría intertextual y de la coincidencia en el procedimiento por contacto, cabe preguntarse por el motivo que alumbra la creciente necesidad de vincular la definición de la familiaridad entre sistemas a la de las colisiones textuales, hasta el extremo, incluso, de pensar que la intermedialidad depende de la intertextualidad. Y la razón que se puede aducir a esto es que no se ha comenzado su análisis desde una perspectiva cultural en la que, teniendo en cuenta la alta frecuencia de las relaciones del texto y de la reflexión sobre los nuevos sistemas semiológicos, se organicen los desplazamientos artísticos en función de un caldo de cultivo transreferencial. Así se comprende mejor que manejamos patrones teóricos vecinos, pero no dominados uno por otro, sino que ambos se insertan en un sistema de organización más amplio en el que desempeñan el rol de las operaciones estrechamente unidas a su referente.

La creación de carácter intermedial ha abundado a lo largo de los siglos; de hecho, su forma más conocida, la écfrasis, se remonta a la Antigüedad clásica. Esta técnica siempre ha estado relacionada con lo visual; no obstante, progresivamente ha abierto dos sendas de análisis: la que unió el concepto a un procedimiento literario de descripción de las artes plásticas y la que ensancha el alcance ecfástico a otros sistemas que no guardan relación con la imagen. En cualquier caso, la écfrasis constituye un movimiento intermedial que atañe a la propia relación de la literatura con su entorno, de ahí, también, su asiduidad en la lírica española reciente. Conviene, por lo tanto, rechazar las posturas que la tratan como un factor temático y decantarse por su faceta de procedimiento:

[n]o estamos, por tanto, ante un *topos* más o menos acertado de la historia de las artes, ni ante una simple cuestión temática, de obras que beben en las fuentes de otro arte, sino de un problema que afecta a la definición de los sistemas artísticos y a su



relación con la realidad, del que el artista ni el estudioso pueden desentenderse (Monegal, 2000: 10).

En resumen, la écfrasis surge las primeras veces como una técnica descriptiva que pretende conseguir a través de las palabras un efecto visual. De hecho, perteneció al ámbito de los aprendizajes de retórica —*praexercitamenta* o *progimnasmata*—, que tomaban como *auctoritas* las descripciones de Homero y de Virgilio sobre el escudo de Aquiles y de Eneas, respectivamente (Mesa Sanz, 2010). En este contexto se destacaba como la mayor virtud del discurso o del texto ecfrástico la *enargeia*, que se traduce como la presentación vívida del objeto. La écfrasis, así, se erige en una forma de poner ante los ojos del lector no solo palabras, sino también indicadores visuales sugestivos que delimiten la figura de los tópicos compositivos (personas, lugares, tiempos o acciones) (Bagué Quílez, 2012).

Con el tiempo la écfrasis se trasladó de las prácticas retóricas a la descripción de productos pertenecientes a las artes plásticas<sup>105</sup>. En lo que concierne al desarrollo de la noción por la teoría de la literatura contemporánea, cabe mencionar la influencia de Spitzer, que impulsó esta última perspectiva al clasificarla como «the poetical description of a pictorial or sculptural work of art<sup>106</sup>» (1962: 72). Ya en la Antigüedad Plutarco atribuyó a Simónides de Ceos la mixtura de sistemas, de modo que la poesía resultaba pintura elocuente y la pintura, poesía muda. También se forjó el marbete horaciano *ut pictura poesis* ('como la pintura, así es la poesía'), que, si bien este se encuadraba en la herencia del pensamiento aristotélico sobre la capacidad mimética del arte, en el decurso de la historia se reinterpretó para resaltar la comunión entre las disciplinas<sup>107</sup>, también bautizadas como las «artes hermanas» —«the sister arts» (Hagstrum, 1958)—.

La corriente mimética de los clásicos otorgaba primacía a la naturaleza en lugar de al arte, que se dedicaría, entonces, a intentar reflejarla de manera fiel. Esto supone la

---

<sup>105</sup> Sobre este asunto ha reflexionado ampliamente Krieger: «utilizo écfrasis, como ha sido utilizada por algún tiempo, para referirme al intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura. Este significado estricto claramente presupone la dependencia de un arte, la poesía, de otro, la pintura o la escultura. Es por tanto la forma más extrema de crear imágenes [picture-making] en los poemas. En segundo lugar puedo ampliar mi uso de la écfrasis si se ve, como muchos han hecho a lo largo de su historia, como cualquier equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera, de hecho el uso del lenguaje para que funcione como sustituto del signo natural [...] cae más allá de los poderes tradicionales de las palabras como meros signos arbitrarios» (200: 141). Además, Krieger alude a una tercera versión en la que la obra literaria trataría de convertirse en un equivalente verbal de un objeto de las artes plásticas.

<sup>106</sup> «La descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica» [la traducción es mía].

<sup>107</sup> Tanto ha evolucionado el sentido combinatorio del tópico horaciano que en la actualidad ha adoptado nuevas formas para anunciar otras relaciones entre lo visual y lo literario, véanse el *ut cinema poesis* (Bagué Quílez, 2016a: 12) o el *ut graffiti poesis* (Alonso, 2014: 1).

consolidación de un signo natural —lo óptico— y un signo de estatuto secundario por su raigambre representacional. La écfrasis, en cierto modo, reivindica el nivel de igualdad entre ambos códigos. Hasta el momento la relación entre palabra e imagen se generaba a partir de los epigramas, entendidos como la inscripción sobre un monumento o sobre una tumba. Esto significa que la palabra se supeditaba a la imagen. No obstante, la irrupción de la écfrasis pretende allanar las propiedades de estos dos modos y, además, intentar alcanzar mediante la letra la veracidad que capta el ojo. Posteriormente, cuando la écfrasis se limite a la descripción de las artes visuales, ya no cabe hablar de signo natural y de signo de representación, pues estaríamos ante una mimesis doble (Riffaterre, 2000). Con todo, la inversión del orden establecido se inicia en el Renacimiento, donde se escriben textos en los que la palabra adquiere un primer lugar frente a la imagen. Esto se debe a la literatura emblemática: «[d]e manera que las palabras son bienvenidas y dependemos de ellas como el código hecho de letras que enuncia como propio aquello que está solo insinuado en los opacos signos pictóricos del otro código figurado del emblema» (Krieger, 2000: 150).

Asimismo, resulta indispensable para la evolución de las similitudes entre palabra e imagen el tratado *De pictura* de Leon Battista Alberti. A este respecto, se desprenden de él dos puntos capitales: 1) «la interrelación mutua entre lenguaje verbal y lenguaje visual [...] se conforma por medio de la retórica», y 2) «la importancia de la “historia narrada” como culminación del proceso creativo o efecto global logrado a través de un jerarquizado proceso formal de creación» (García Mahiques, 2014: 59). Esto último se corresponde con las ideas de Calvo Serraller, para quien tales confluencias se originan gracias al «nudo mágico de lo narrable» (2014: 16). De forma más general, Riffaterre anota que frecuentemente la écfrasis no reproduce el cuadro, sino que reflexiona sobre la situación que le antecede o le precede a la imagen. A partir de la «intención» o de la «voluntad creadora» el teórico extrae criterios pragmáticos y hermenéuticos para la interpretación (2000: 166).

Al igual que las consideraciones autopoéticas, la efusión del diálogo interartístico en la poesía contemporánea encuentra su equivalente en el Siglo de Oro, aunque se debe a razones distintas. Estos vínculos intermediales albergan su explicación desde muy diferentes ángulos. Por una parte, es ampliamente conocido que la pintura no pertenecía al ámbito de las artes liberales, por lo que los artistas no gozaban de más reputación que los artesanos. Se explica, así, la desviación del sentido recto del *ut pictura poesis*, como si se hubiera tratado de acercar el prestigio de la pintura al de la poesía a

través de una comparación que manipula el *dictum* de la autoridad clásica. Cabe mencionar, también, el paralelismo mimético de las dos disciplinas, que arriman su faceta creativa a la de la creación divina, reforzando el tópico del *Deus artifex* (Egido, 1989).

Por otra parte, se ha señalado que la cultura barroca afloró apoyándose en la exaltación de lo sensorial y de lo óptico, cuyos antecedentes cercanos se hallan en la literatura ascética y mística (Orozco Díaz, 1989). Recuérdese, además, que las especies satírico-burlescas tan en boga por el momento se detenían en algo tan visual como los defectos físicos. En algunos casos la faceta descriptiva de estas composiciones traía a la memoria las artes plásticas, como sucede en el soneto «Pinta el aquí fue Troya de la hermosura», de Quevedo<sup>108</sup>. Incluso los juegos y la contraposición de colores adquiere predominancia en la literatura barroca. Muchos de los autores que conocemos fueron poetas y pintores —o a la inversa<sup>109</sup>—, lo que dio pie a textos metaliterarios de esta índole, como algunas de las piezas de Góngora que se burlan de la técnica pictórica de Quevedo o como una parte de la introducción de Enríquez Gómez a la tercera *Academia*, el «Romance de los cultos», que constituye un ejemplo más de autorreflexión vinculada a los motivos del pintor y del color: «y estos versos siempre son / oropel que, desde lejos, / engañan con la color»<sup>110</sup> (2015: 26). Emilio Orozco también ha advertido que desde la poesía se trató de devolverle la facultad de la expresión a la pintura. Como atestigua su edición de un poema de Gabriel Bocángel, se intenta sustituir la referencia a la *muta poesis* por la de una pintura que deviene «poesía callada»: «Vivas voces y aun sentidos /

---

<sup>108</sup> También se relacionaba poesía y pintura en los elogios de la belleza. El texto quevediano «Dificulta retratar una grande hermosura que se lo había mandado y enseña el modo que solo alcanza para que fuese posible» es un claro ejemplo de la asociación de la palabra a la imagen y, a la vez, de la reactivación de tópicos y motivos frecuentes desde una óptica autorreflexiva: «Si quien ha de pintaros ha de veros, / y no es posible sin cegar miraros, / ¿quién será poderoso a retrataros, / sin ofender su vista y ofenderos? // En nieve y rosas quise floreceros; // mas fuera honrar las rosas y agraviaros; // dos luceros por ojos quise daros; // mas ¿cuándo lo soñaron los luceros? // Conocí el imposible en el bosquejo, / mas vuestro espejo a vuestra lumbre propia / aseguró el acierto en su reflejo. // Podraos él retratar sin luz impropia, / siendo vos de vos propia, en el espejo, / original, pintor, pincel y copia» (2021: 302).

<sup>109</sup> Orozco (1989: 56 y ss.) ha ofrecido una larga nómina, a saber: Juan de Alfaro y Gámez, Antonio de Arias Fernández, Francisco de Artiga, Gabriel Bocángel, Antonio del Castillo y Saavedra, Antonio de Castro, Cecilia del Nacimiento, el Marqués del Aula, Pablo de Céspedes, Juan Collado, Sor Juana Inés de la Cruz, Eugenio de las Cuevas, Juan Delgado, Vicente Díaz de Montoya, Pedro de Espinosa, Felipe IV, José García Hidalgo, Francisco Gómez de la Reguera, Juan de Jáuregui, Juan del Santísimo Sacramento, Ambrosio Martínez de los Bustos, Fray José Miñana, Antonio Mohedano, Jerónimo de Mora, Juan Niño de Guevara, Francisco Pacheco, Antonio Palomino, Juan Peñalosa y Sandoval, Martín Pérez de Oliván, Francisco Pérez de Pineda, José Pueyo, Francisco de Quevedo, José Ramírez, Juan de Ribalta, Luis Rufo y Carrillo, Cornelio Schut, Lope de Vega, José Vexes, Vicente Victoria y Francisco Vieira.

<sup>110</sup> Estos versos los pronuncia Pacor, que pertenece a los personajes de clase baja, acercándose a la figura del gracioso. Algunos giros autorreflexivos de interés se formulan a través de él: «[s]e complace en mostrar el envés risible de la retórica amorosa y en trazar la caricatura (a veces, hasta los límites del sinsentido) del lenguaje culterano» (Pedraza Jiménez, 2015: 69).

dan tus pinceles veloces, / porque no todas las voces / se escuchan con los oídos» (1989: 50).

Todavía quedan otros motivos que explican la fecundidad de la relación entre poesía y pintura en el Siglo de Oro. Baste por ahora aludir a otro aspecto no menos importante. Queda claro que se indagó en la retórica común, pero hay otros factores que superan las conclusiones lingüísticas. Habría que pensar, entonces, en el marco político y en la amistad —o los negocios— de los escritores con las esferas de poder. En torno a esta reflexión, Rodríguez de la Flor (2014) ha dirigido su mirada hacia los centros neurálgicos de la cultura, como la Corte, el Palacio de Buen Retiro y su Salón de Reinos. Este crítico percibe estos espacios como focos de interacción; sin ir más lejos anota que Velázquez compone *Las lanzas* y, más tarde, Calderón redacta *El sitio de Bredá*.

El Siglo de Oro, finalmente, supuso el asentamiento de una literatura intermedial que continuaría dando sus frutos. A pesar de que al término del siglo XVIII Lessing pretendió establecer una clara dicotomía entre artes del espacio y artes del tiempo (1977), el éxito de su pensamiento no impediría que en el XX se recuperaran estas conexiones y que se denostara la insinuada «insignificancia» de lo visual<sup>111</sup>. Actualmente, los críticos ponen de relieve que la cuestión de la écfrasis más que una moda es un «síntoma» cultural<sup>112</sup> (Bagué Quílez, 2016b: 1). En esta línea, Vicente Luis Mora ha profundizado en los estudios de «textovisualidad» y en el concepto de «lectoespectador» (2012a y 2012b), donde otorga relevancia al mundo de lo visual, pero, al mismo tiempo, sugiere que una imagen ya no vale más que mil palabras, de ahí que los nuevos formatos —los videojuegos o las series, por ejemplo— elaboren con detalle la trama narrativa. Para Krieger, lo verbal se coloca en primer plano por su capacidad de introspección, cuya fuerza gravitatoria alinearía en sus filas a los nuevos sistemas semióticos:

[a] medida que nos acercamos a nuestra época no solamente es la primacía que se les reconoce a las artes de la palabra y el tiempo (en lugar de a las artes de las imágenes y el espacio), sino también la extensión del interés semiótico por los textos lo que absorberá todas las artes, tanto las visuales como las verbales (2000: 158).

---

<sup>111</sup> Calvo Serraller (2014) estima que a finales del siglo XIX y principios del XX se organizó una campaña de desliteraturización de las artes visuales debido a la extensión de la teoría de Lessing.

<sup>112</sup> El estudio de Ponce Cárdenas (2014) sobre la écfrasis en la poesía contemporánea sirve de ejemplo para comprender la enorme difusión de este procedimiento. Véase el amplio catálogo de autores que menciona en su introducción: Javier Asián, Luis Bagué, Felipe Benítez Reyes, Guillermo Carnero, Antonio Carvajal, José Corredor-Matheos, Luis Alberto de Cuenca, Santiago Elso, Pablo García Baena, Olvido García Valdés, Abelardo Linares, Ángel Luis Luján, José María Micó, Luis Javier Moreno, Aníbal Núñez, José Ovejero, Cristina Peri Rossi, Antonio Praena, María Antonia Ricas, Irene Sánchez Carrión, Luis Antonio de Villena, además de otros autores ajenos al ámbito peninsular, como los hispanoamericanos Carlos Pellicer, Óscar Hahn o Ramón Cote Baraibar.

Riffaterre sostiene una opinión similar: la obra literaria, como lenguaje, es pluridireccional a nivel semiótico, mientras que las artes visuales, a su juicio, no disponen de espacio intertextual, sino que operarían, en todo caso, a través de la interdiscursividad. Por esto, los planteamientos de este crítico se erigen en un exponente de las teorías que defienden que la palabra aventaja a la imagen:

[l]a pintura por sí misma no posee intertexto porque no tiene palabras: las representaciones pictóricas permiten infinitas asociaciones de ideas, pero, a menos que traduzcan historias, mitos ya presentes en el sociolecto, les falta la reversibilidad y la semiosis ilimitada de los signos verbales (2000: 182).

Al margen de los debates sobre la preponderancia de unos medios u otros, es un hecho constatable que las interferencias entre las artes del tiempo y del espacio han ocupado uno de los lugares más importantes en la cultura contemporánea. Si bien la ingente producción efrástica o intermedial exige un consenso crítico, lo cierto es que se ha producido una considerable dispersión tipológica. La mayoría de clasificaciones del texto efrástico ahondan en la problemática referencial, pero no establecen un acuerdo terminológico. Una vez más, puede observarse que a los teóricos les preocupa un asunto de índole transreferencial; sin embargo, optan por identificar múltiples vías cuando, realmente, lo que se analiza es si la obra literaria reproduce la imagen o, por el contrario, genera una interpretación. En principio, todo lo demás debería quedar fuera de los dominios de la éfrasis, pues esta ha de remitir al objeto en vez de a su artífice o a su espectador.

Una de las tipologías que más han evidenciado el nexo entre la éfrasis y la cultura contemporánea a partir del comportamiento transreferencial es la de Riffaterre (2000), quien discierne entre la éfrasis literaria y la crítica. La identidad de ambas se configura precisamente teniendo en cuenta su vinculación al objeto visual. De esta manera, la éfrasis crítica se amolda a una pieza real a la que analiza formalmente a través de principios estéticos. El crítico, además, pretende condicionar el gusto de su público. Frente a este modelo, la éfrasis literaria es mucho más libre. Tanto es así que si la anterior «es un enunciado para el historiador y el crítico de arte, para el escritor es una enunciación» (2000: 174). En otros términos, la éfrasis consiste en un producto literario fruto de una interpretación, por lo que el referente puede ser verídico o ficcional. Y, a pesar de albergar una correspondencia material, la éfrasis literaria no tiene por qué ser

fiel al objeto. Estas reflexiones colindan con nuestra tipología transreferencial, construida sobre todas las relaciones en las que participa el texto. De hecho, Riffaterre nunca extrapola el núcleo de la discusión a la transreferencialidad, pero sí que define la écfrasis como una «ilusión referencial»:

[c]omo el texto ecfástico representa con palabras una representación plástica, esta mimesis es doble. Pero también es ilusoria, ya sea porque su objeto es imaginario, o bien porque su descripción tan solo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario (2000: 161).

Dadas estas particularidades del texto ecfástico, el teórico francés insistirá en que la literatura no traduce una imagen a palabras, sino que se trata de un movimiento mucho más obvio, cuyo análisis detenido devuelve una comprensión eficaz del asunto: la écfrasis creativa reemplaza el cuadro —lo óptico, en general— por un texto, con todo lo que eso supone. Riffaterre, en definitiva, conquista algunas de las claves de este fenómeno. Así se contempla cuando la crítica posterior mantiene sus consideraciones, como lo hace Ponce Cárdenas al recordar el deslizamiento interpretativo del poema: «la écfrasis no tiene como finalidad la simple descripción informativa: ese sería el cometido de la ficha del catálogo de un pintor, por ejemplo» (2014: 15).

Otra tipología sobre el funcionamiento de la écfrasis es la propuesta por Robillard (2000). La crítica, apoyándose en ejercicios pretéritos como la escala de intensidad intertextual de Pfister (2004b), reivindica la necesidad de resolver las carencias metodológicas sobre lo intermedial. A su juicio, el brete no se hallaba en la interrelación de sistemas diferentes<sup>113</sup>, sino en la variedad de combinaciones. Finalmente, Robillard inventa una sistematización tridimensional: 1) la écfrasis descriptiva, que acoge a las composiciones que formulan una descripción o una estructura analógica; 2) la écfrasis atributiva, que se concibe como el simple nombramiento de la pieza, la alusión o las marcas generales; y 3) la écfrasis asociativa, que se circunscribe a ideas, temas, estilos o mitos. Como se aprecia, la clasificación de Robillard responde a un principio transreferencial que, a la postre, pone de manifiesto que la segunda y la tercera categorías no se ajustan a las características de la écfrasis tradicional.

---

<sup>113</sup> Pese a esta afirmación, la autora incluye reflexiones que indican que los contactos entre sistemas independientes dificultan la transparencia definicional: «uno de los riesgos de tratar de plantear una definición de écfrasis es que dicha definición de inmediato pretenderá determinar los límites tanto del arte visual como de la literatura, los cuales, en el curso de la historia, no han demostrado ser entidades particularmente estables» (2000: 28).

Por otra parte, Pimentel (2003) ha confeccionado otra tipología triádica. Esta coincide con Riffaterre en el estudio a partir de la referencialidad existente o ilusoria, pero no adscribe la primera solamente al aparato teórico-crítico. Desde esta perspectiva, se presentan la écfrasis referencial, la nocional y la referencial genérica. La primera se produce cuando el texto se inspira en un objeto material. La segunda, en cambio, se fundamenta en un objeto ficcional o hecho de palabras, como el escudo de Aquiles o el de Eneas. La tercera ya no se ajusta a un referente concreto, sino que se sitúa por encima. Se trata de aquellas representaciones que no apuntan a una dirección, sino que responden a una voluntad abarcadora —el estilo o la colección de un artista, por ejemplo—. Ahora bien, hay que replantearse la operatividad de la divergencia entre lo referencial y lo nocional. Si como anunciaba Riffaterre la écfrasis es una «ilusión referencial», también el primer tipo de Pimentel responde a una noción personal —interpretación, diría el francés—. La separación entre lo referencial y lo nocional la percibimos como resbaladiza, pues la écfrasis se deriva de una interpretación suscitada por una referencia —mental o material— que, a su vez, desembocará en otra referencia —ahora literaria— que ha de ser decodificada por un lector. En definitiva, la écfrasis aúna noción y referencia hasta el extremo de admitir su insolubilidad.

Agudelo ha recorrido varias definiciones de écfrasis y ha extraído las siguientes conclusiones: «a) es una representación verbal, b) de un objeto, y c) cuya descripción se hace casi visual» (2011: 15). A partir de este criterio también proporciona tres modalidades ecfásticas: 1) la mimética, que se relaciona con la «traducción» del objeto —ya hemos anotado la imprecisión del término—; 2) la interpretativa, que consiste en una «traducción» con carácter crítico. Esta le correspondería a la crítica de arte; y 3) la recreativa, que es la que protagoniza la literatura y que, de manera general, se puede extender a homenajes a pintores o celebraciones menos apegadas al referente.

Se ha convertido en un lugar común teórico allegar al concepto de écfrasis solamente a las intermediaciones visuales; no obstante, han surgido corrientes de pensamiento que amplían el efecto ecfástico a la imbricación de otros sistemas, como sucede con la relación entre literatura y música<sup>114</sup>. La teoría apunta al Simbolismo como el movimiento responsable de estas conexiones: desde ese momento, la lírica no reniega

---

<sup>114</sup> En el caso de la literatura española el nexo con lo musical disfruta de una larga tradición, como ha demostrado Armando López Castro (2011), quien se responsabiliza del siguiente rastreo histórico: Alfonso X, el Arcipreste de Hita, Juan del Encina, Garcilaso, Fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Calderón, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Gerardo Diego, José Hierro, Ángel Crespo y Antonio Colinas.

de un lenguaje sugestivo con el que se tratan de expresar estados anímicos casi inefables (Bruhn, 2011). Se analizarán, así, aquellas obras que atraigan la arquitectura o el contenido de una pieza musical, además de, en un sentido amplio, las menciones a compositores, obras o géneros. Velarde Sánchez versiona la «imagen acústica» saussureana del significante en el sintagma «imagen sonora» para exponer la función del texto literario que usa esta écfrasis: «la diferencia principal entre la écfrasis tradicional y la écfrasis musical, como aquí se formula, estriba en que, en la última, se proponen imágenes sonoras al lector, además de las imágenes cinéticas o visuales» (2018: 58).

De forma global, se percibe que la écfrasis se inserta por naturaleza en el marco de los procedimientos transreferenciales. Su tipología no requiere de una excesiva artificiosidad teórica, pues lo vital es que el texto ecfástico se comporte como una representación hermenéutica de un referente —real o inventado— que pertenezca a otro sistema semiológico. La mayoría de las clasificaciones expuestas pecan de incluir en la écfrasis operaciones imprecisas que solo colindan con ella. Resulta interesante la síntesis de Ponce Cárdenas (2014), que la describe como un mecanismo de visión, primero, y luego de escritura. Con el fin de incorporar la musical, podría añadirse otra causa —la escucha— que genere la misma reacción —la escritura—. Añade Ponce Cárdenas que todo aquello que no desempeñe una función axial sobre el poema, pero que en efecto sea intermedial, se considera «para-ecfástico»: «el foco de atención de los poemas para-ecfásticos tiende a desplazarse desde el cuadro hacia el pintor, desde la obra artística hacia el espectador o hacia el museo donde se custodian dichos lienzos»<sup>115</sup> (2014: 31). Esto se podría aplicar fácilmente a los referentes musicales.

Definitivamente, las intermediaciones se han producido a lo largo de la historia de la literatura y han propiciado la evolución y el condicionamiento de temas, ideas y formas artísticas: «cada arte no avanza aisladamente, sino en comunidad con las otras artes» (Martínez Fernández, 2017: 17). A lo largo de toda la producción intermedial se ha tenido conciencia de la división entre los cauces expresivos, sobre todo con el auge de doctrinas como la de Lessing, aunque ello no fuera óbice para su combinación. Esto ha desencadenado que en la cultura contemporánea —hipercodificada e interconectada al

---

<sup>115</sup> Algunos ejemplos sobre la tematización o la intervención del museo en la construcción del poema se recogen en Bagué Quílez, 2014a, donde aparecen Alberti en el Museo del Prado, Salinas en el Metropolitan Museum de New York, Ramiro Fonte contra la National Gallery y Carlos Barral y Carlos Pardo en los alrededores del Museo del Prado.



instante— se insinúe que, proclamando la muerte de los medios puros, renacerá una teoría artística que no se muestre simplificadora:

[l]o que trato de señalar es que a día de hoy la relación o interrelación no se funda en los medios o similitudes formales (poesía-pintura) sino en la forma de *afectar* al proceso artístico y social, y esto pasa por una necesaria crítica hacia la propia institución literaria (y artística), y al modo en el que el mercado actúa apuntalando conceptos como los de creatividad, originalidad, espiritualidad, autenticidad, etcétera (Santamaría, 2014: 220).

Santamaría justifica su postura en el estudio de las obras de Sherrie Levine, Kathy Acker, Pablo Katchadjian o Daniela Ortiz. Esta visión aparta de su horizonte interpretativo las cuestiones relacionales en favor de una inspección de lo autorreflexivo y de un ahondamiento en la repercusión del arte sobre la realidad. En otros términos, la reflexión de Santamaría atañe a un posicionamiento de índole gnoseológico: se pretende reemplazar el patrón estructural por una línea de investigación que abunde en los aspectos culturales.

Desde nuestra perspectiva, las consideraciones de Santamaría reafirman algunos de nuestros objetivos; sin embargo, no rechazaremos la importancia de los procedimientos formales. Es cierto que cuesta hallar manifestaciones pertenecientes a medios puros, pero ello no impide que se delimiten campos de actuación que favorezcan el reconocimiento de las funciones de tales préstamos o intermediaciones. Pese a estas divergencias con el anterior crítico, queda patente, aun desde un posicionamiento distinto, la necesidad de enlazar el análisis de lo relacional con lo metaliterario —lo autorreflexivo y lo autoconsciente—. Además, conviene no manejar los vínculos artísticos como meros desplazamientos fortuitos. Al contrario, esta dinamicidad de lo artístico pone de manifiesto la conducta de una cultura construida sobre lo transreferencial, entendida como la ruptura de las barreras del conocimiento y de los trasvases comunicativos tradicionales.

2.2.2. Modos transreferenciales (la parodia y la sátira paródica) y la estructura de su manifestación en poesía: del poema-estímulo al poema-respuesta

Una de las vías transreferenciales más comunes en la poesía española contemporánea es la parodia, que suele relacionarse inintencionadamente o confundirse con la sátira y con el pastiche. Tanto la sátira como la parodia ejercen una mayor influencia —incluso

ocupan más extensión— que muchas estrategias y recursos literarios. Asimismo, ambas prácticas artísticas pueden determinar la estructura de una obra compuesta en cualquier género o ejercer una influencia decisiva en el desarrollo de la temática. Ni la sátira ni la parodia se manifiestan exclusivamente en la lírica, en la narrativa o en el teatro. Son, pues, modalidades que, además, comparten el impulso irónico. Junto a ellas, debe prestarse atención al pastiche, que no siempre se construye a través de la ironía y que tampoco mantiene la trascendencia estructural de la parodia ni de la sátira. El pastiche literario se responsabiliza en menor grado de la tensión estructural, pues una obra de gran dimensión enteramente gobernada por este deterioraría el vínculo que había establecido con el lector al provocar un efecto de cansancio (*vid.* 2.2.3).

Una parte del éxito de estas modalidades transreferenciales en la literatura española contemporánea se halla en su anclaje irónico. Si, como venimos advirtiendo, los poetas tematizan el proceso de relación textual o de vínculo referencial, la ironía se presta favorablemente a los juegos de voces o de ambivalencias, ya que mediante un enunciado es capaz de señalar múltiples referentes. De este modo, la ironía pone en marcha una serie de remisiones que van desde lo explícito a lo implicado. Parece reseñable que, en un periodo en el que los autores se centran en la autorreflexión e inspeccionan el alcance de la literatura, la ironía y las modalidades que sustenta adquieran predominancia. Esto se une, también, a la suspensión de la fe en el lenguaje para revelar la realidad. En definitiva, las autopoéticas endoliterarias, la intertextualidad —en el sentido plurirreferencial de la tradición filológica— y la ironía no forman compartimentos estancos en la caracterización de la literatura actual, sino que estos tres factores están interrelacionados y, sobre todo, surgen de un mismo patrón de conducta: la revulsión transreferencial para adaptar el arte a un nuevo horizonte cultural que es consecuencia de la respuesta a la eterna pregunta de qué hacer en la actualidad con el pasado.

En definitiva, la ironía, relativamente poco estudiada en la lírica, apoya las tentativas de insertar el texto poético en la realidad. Los escritores la emplean, entonces, para deshacerse de una concepción literaria excesivamente ingenua (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2013) o anacrónica, fruto del automatismo amparado por la acumulación de obras antiguas en el canon. No han de extrañar, por tanto, juicios como el de Pere Ballart: «decir poesía moderna es decir poesía [...] irónica» (2005: 236). Este teórico autoriza sus palabras aportando alrededor de una treintena de ejemplos. En lo que respecta a la ironía paródica, que posee una faceta más relacional que la satírica, cabe mencionar que suele dejar en suspensión la seriedad de la hiporreferencia para que la

hiperreferencia recuerde que la anterior ponía un exceso de confianza en el poder transformador de la palabra, en la imagen —casi oracular— del poeta o en la visión sacralizada de la lírica. En general, se trata de una confrontación entre el carácter idealizado de la primera y la exacerbada realidad de la segunda (Ballart, 1994).

La ironía no solo ha formado parte de las discusiones académicas, sino que ha captado el interés de los propios escritores, quienes han aprovechado las entrevistas y otros espacios extraliterarios para justificar su estilo. Estos coinciden en el retrato robot de la veta irónica, cuya silueta la conforman la ambigüedad, el realismo, el enfoque perspectivístico y el contraste entre las expectativas individuales y el resultado social. Véase la siguiente declaración de Ángel González (2014):

la vida es un complejo de contradicciones. Nada es solo una cosa, y todo tiene dos caras. Y así es la vida: por una parte, hay muchos motivos para la esperanza, pero también hay muchos motivos para el pesimismo. Por eso la ironía, que creo que es un rasgo característico de mi expresión poética... Yo insisto la ironía... porque es capaz de expresar de una sola vez, de un solo golpe, esa ambigüedad. La ironía es capaz de decir el sí y el no a la vez acerca de las cosas. Y así es —creo yo— la vida, una relación dialéctica entre lo que esperamos, como esperanza, y lo que nos defrauda, nos decepciona

En un tono similar, Karmelo C. Iribarren explica la ironía que se extiende a lo largo de todas sus obras. Destaca, fundamentalmente, la doble faceta de los textos irónicos, que permiten formular, de manera más impactante, un contenido grave a través de versos aparentemente bienhumorados, pero sin caer en el patetismo o en la expresión visceral. Nótese, además, que cohesiona su objetivo como poeta con este procedimiento de escritura: «[a]l escribir persigo [...] dejar constancia de lo que me pasa. Lo hago con ironía, porque la cosa es muy seria: apenas me pasa nada relevante» (2016). El poeta vasco también liga la ironía a la naturaleza de lo real y resalta que actúa como una liberación de energía. La ironía y el humor los considera como «respiraderos» y como recursos distanciadores que atenúan una visión sesgada (por pesimista) de la existencia: «[l]a vida, en su mejor versión, es una incesante tragicomedia» (2006). Como arguye Juaristi (1994), cuyo testimonio sirve ahora como el ejemplo de un agente doble —poeta y crítico—, la ironía afecta tanto a la mirada hacia la realidad como a su representación literaria, ya que se propone como un antídoto contra la ingenuidad y como una profunda revisión del lenguaje poético.

Más allá de los escritores y de la crítica, el comportamiento irónico se ha descrito desde la filosofía, también, como uno de los fundamentos de la contemporaneidad. Esta

línea de pensamiento se adhiere a la sociedad digitalizada, en la que el individuo participa en una conversación pública de masas tendente a las polaridades ideológicas. A este respecto, Gerchunoff (2019) analiza las causas de la ironía contemporánea, a la vez que rechaza la postura antiirónica para defender la comunicación masificada actual. El filósofo parte de un gancho intelectual: la puesta en relación de la visión socrática con la de David Foster Wallace, quien, a diferencia del griego, que asumía su carácter civilizador, la concibe como un recurso altivo y nocivo para la sociedad. Los «antiironistas» avisan del riesgo que supone abusar de tal postura discursiva, pues enmascararía una falsa superioridad filosófica tras la que no hay pensamiento, sino simplemente jactancia. Sin embargo, Gerchunoff la entiende como un «antídoto» o como una reacción contra la separación total de puntos de vista. A su juicio, la ironía no se origina con la conversación global, sino que ahí comienza a manifestarse abiertamente. Los medios de comunicación del siglo XX habían generado un espectador irónico, pero este no era más que un receptor pasivo. Con la entrada de la digitalización se promueve una actividad irónica que rebaja la llegada de mensajes hiperbólicos o antitéticos.

Asimismo, Gerchunoff sintetiza tres rasgos que caracterizan a la ironía desde sus orígenes. Estos tres aspectos, que el filósofo vehicula a la comunicación de masas, también sirven para la descripción de la literatura: la ironía es «humilde» —o simula humildad—, «reaccionaria» —implica una oposición— y «política» —interviene en un marco social—. Trasvasado esto a la lírica, el comportamiento irónico acentúa la raigambre histórica y cultural de la creación poética, pues la ironía por sí sola —o la que engendra a la parodia o a la sátira— se comprenderá mejor cuanto más se conozca el contexto en el que se produce:

[L]as reconstrucciones de la ironía no se pueden reducir casi nunca, o nunca, a gramática o a semántica o a lingüística. Al leer cualquier ironía que valga la pena tener en cuenta, leemos la vida misma, y al abordarla nos basamos en nuestras relaciones con los demás (Booth, 1986: 78).

Debemos situar la ironía, por ende, en un anclaje pragmático en el que se tenga en cuenta que es una figuración<sup>116</sup> de carácter intelectual que sugiere que toda idea

---

<sup>116</sup> Claudio Guillén opta por clasificarla como un modo, y añade que son modalidades, también, la parodia, la sátira o lo grotesco: «[h]ay [...] unas modalidades (*modes*, en inglés), tan antiguas y perdurables como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra. [...] Su función suele ser temática, aunque también puede verse relevante su intención intertextual» (1985: 165). Frente a esta interpretación, Ballart (1994) objeta que la ironía sí puede dominar la obra. Esta es la causa por la que sustituye el término modalidad por el de «figuración». A su juicio, este cambio explica

contrasta con la contraria (Booth, 1986; Ruiz Baños, 1989; Ballart, 1994). No obstante, la ironía no deviene en un equivalente de la inteligencia. La comunicación irónica no se apoya en la capacidad de abstracción, sino que se conforma gracias al conocimiento compartido (Schoentjes, 2003), por lo que los factores más determinantes son los culturales y los experienciales, a través de los cuales interactúan emisor y receptor.

Si se acude a la gestación de la ironía, se corrobora su naturaleza dual y dinámica. Surgió cuando en las comedias se presentaba a un personaje vanidoso (*alazon*) cuestionado por uno irónico (*eiron*). La *eironeia*, término localizado por vez primera en Platón (Ballart, 1994), equivale a la disimulación. De hecho, *eironeia*, sustantivo griego que procede del verbo *eironeuomai*, significaba «‘actividad consistente en preguntar u obrar simulando ignorancia’» (Ruiz Baños, 1989: 314). Con el tiempo, la ironía ya no solo aparecía en la representación de las comedias, sino que también llegó a convertirse en una preocupación filosófica. Recuérdese, por ejemplo, que Sócrates la empleaba en el proceso mayeútico o que los filósofos de la Antigüedad la estudiaban dentro de la retórica.

Ahora bien, para llegar a la noción actual de ironía, habrá que esperar al idealismo alemán y, en concreto, al paso del siglo XVIII al siglo XIX. La ironía romántica expandió sus efectos más allá de la retórica, debido, principalmente, a que los autores comenzaron a entenderla como «una actitud de defensa y de consciencia» (Ruiz Baños, 1989: 367). En este sentido, Kierkegaard relacionaba la ironía con la perspectiva del sujeto y con su libertad, como si el hablante atenuara el compromiso con lo expresado literalmente (Kierkegaard, 1966). A partir del siglo XIX, en consecuencia, se produce un cambio de actitud en su uso, lo que conllevará una mayor difusión a lo largo de los periodos estéticos posteriores, en los que predominará su presentación a través de la parodia: «[s]i desde la mitad del siglo XIX la literatura no sirve ya para expresar las verdades sino para descubrir un sentido nuevo, en ese caso la ironía que está en la obra dentro de la parodia participa de esta nueva concepción del arte» (Schoentjes, 2003: 200).

Asimismo, desde mediados del siglo XIX y principios del XX, se publicaron algunos estudios que, a pesar de no abordar directamente la ironía, sentaron las bases para la profundización en los efectos contextuales cómicos o humorísticos. Así, se recurre

---

los rasgos de simulación y fingimiento de la ironía, al mismo tiempo que expresa la acción y el efecto de producir enunciados irónicos. De manera más general, e independientemente de la denominación o de la categoría supratextual empleada, los teóricos han acentuado la adecuación de la parodia a las distintas formas, como se desprende del siguiente juicio de Túa Blesa, que, además, casi la equipara a la totalidad de la literatura: «[l]a parodia, siendo lo literario excedido, está en todos los géneros, atraviesa el sistema genérico, tanto el de las *Naturformen* como el de las *Dichtarten*, y exige otro lugar, el de un tópico compositivo transgenérico» (1994: 59).

frecuentemente al ensayo de Baudelaire titulado *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*. Si bien es cierto que el francés se dedica casi por completo a la caricatura, se han extraído de entre sus reflexiones algunos tópicos que determinan la vis cómica, como el desafío al poder o la colisión entre la grandeza y la miseria (1988). También destaca Baudelaire, aunque en las coordenadas del malditismo, la carga humana que exige la risa. Este aspecto lo desarrollará posteriormente con acierto Bergson, para quien «[n]o hay nada cómico fuera de lo que es *humano*» (1973: 14), entendiendo por *humano* todo aquello que se ponga en relación con este. Por ejemplo, para Bergson la forma de un sombrero podría resultar cómica, pero ello se debe a que pensamos en cómo alguien ha podido fabricarlo así o en cómo una persona vestiría tan extraño sombrero. Añade el filósofo francés que se ha definido al hombre como el animal que ríe, aunque nunca se había tenido en cuenta que también es el animal que hace reír. En lo que concierne a la ironía, la teoría de lo cómico de Bergson aporta la indagación en la intermediación de la inteligencia y del conocimiento compartido, que convierten la risa en el resultado de una operación grupal, así como también pone su foco de atención en la importancia de desprezarse el automatismo y la rigidez. Téngase en cuenta que la ironía, la parodia, la sátira o el pastiche suelen resaltar, cada uno a su manera, la rutina de un texto, de un estilo o de un comportamiento considerado insólito o inmoral: «[i]mitar a alguien consiste en extraer la parte de automatismo que ese alguien ha dejado que se introduzca en su persona [...], y no es de extrañar que la imitación cause risa» (1973: 37). Con todo, y no es una cuestión baladí, los campos de estudio de la ironía y de la parodia se han ido distanciando de la teoría de la risa para acercarse a otro fenómeno fisiológico —y de mayor profundidad psicológica—: la sonrisa (Schoentjes, 2003), que conlleva cierta complicidad entre emisor y receptor.

En cuanto al empleo de la ironía en la literatura contemporánea, el siglo XX ha desempeñado un papel fundamental, tal vez por «la conciencia de las limitaciones humanas y del artificio literario» (Ballart, 1994: 139) o por la inercia de cuestionar principios inamovibles (Jankélévitch, 1983) tras la sucesión de diversos avatares históricos impactantes. Rorty (1991) ha reflexionado sobre el relativismo de la ironía y sobre la actuación del ironista, que está condicionada por la voluntad de no concluir rotundamente. Para Rorty, el ironista debe poseer tres cualidades: 1) tener dudas acerca del «léxico último» que emplea normalmente. Estas vacilaciones las motiva el conocimiento de otros léxicos últimos a través de personas o de libros, para los cuales su discurso es el firme; 2) saber que su léxico no le permite resolver esas dudas; 3) pensar

que su léxico no se acerca más a la realidad que otros. En resumen, desde perspectiva quizás excesivamente relativizadora, los ironistas son personas «nunca muy capaces de tomarse en serio a sí mismas porque saben siempre que los términos mediante los cuales se describen a sí mismas están sujetos a cambio, porque saben de la contingencia y de la fragilidad de sus léxicos últimos» (1991: 92).

Otro de los aspectos de la ironía que se han tratado en el siglo XX es la diferencia existente entre aquella que afecta a los hechos y aquella que se inscribe en el discurso; es decir, hay dos tipos de ironía: la situacional y la verbal, como ha tratado de evidenciar Muecke (1969 y 1982). La ironía verbal exige un ironista que, conscientemente, plantee una estrategia de tal tipo para captar la atención del receptor; sin embargo, la ironía situacional no tiene por qué estar causada a propósito, sino que puede surgir accidentalmente. No existen leyes globales que gobiernen aparición de una u otra en los géneros literarios. Con todo, en la lírica, por su tendencia a la confección lingüística, predomina la ironía verbal, mientras que en la narrativa o en el teatro florecerán las ironías situacionales con más frecuencia que en poesía.

Las ironías verbales, que son las más aprovechables desde la motivación transreferencial, son «enunciaciones polifónicas» en las que interacciona el pensamiento del hablante y el de otra u otras personas diferentes (Reyes, 1984: 154): «el hablante se desliga de la opinión de la que se hace eco e indica que no la respalda» (Sperber y Wilson, 1994: 292). Nos situamos, pues, en el terreno de la polifonía textual (Bajtín, 1986; Ducrot, 1986), como venía advirtiendo Barthes al relacionar la ironía con una voz alterna o al señalar el cruce de voces que deviene escritura dentro de un «espacio estereográfico» (1980: 16). Si bien la ironía, en su faceta más palpable, puede manifestarse como la reformulación de un eco, también se puede observar, más generalmente, como la confrontación de ideas o de visiones diferentes de la realidad. A este respecto, Baquero Goyanes (1972) anotaba que la ironía es la formulación de un perspectivismo de sesgo lingüístico. Estos caracteres polifónicos o perspectivísticos permiten que uno de los objetivos principales de la ironía sea volver a los textos literarios del pasado y actualizarlos hasta alcanzar no pocas veces la parodia.

Para que las funciones irónica o paródica se satisfagan, se necesita que un proceso comunicacional se complete con éxito gracias a un emisor habilidoso y a un lector competente y capaz de descifrarlas. Además de atender exclusivamente a los signos de puntuación, se encuentran pistas para percibir la verdadera intención del autor. De

acuerdo con Booth, ayudan a detectar la ironía<sup>117</sup> las advertencias en la voz del enunciador (títulos, epígrafes y otras afirmaciones), la proclamación del error conocido (frases hechas, hecho histórico y juicio convencional), los conflictos entre acontecimientos dentro de una obra, los contrastes de estilo y los choques de creencias (las expresadas y las que pensamos que apoya el autor) (1986: 82-115). Schoentjes, por su parte, coincide en algunos aspectos con Booth, al mismo tiempo que añade otros recursos. Debe advertirse que este teórico reflexiona indistintamente sobre la ironía conversacional y la escrita. A su juicio, algunos indicadores preponderantes son la mímica y los gestos, el tono, la puntuación, las palabras de alerta, las repeticiones, las yuxtaposiciones, las simplificaciones, los desvíos, la lítotes, la hipérbole, el oxímoron y el paratexto (2003: 135-156). Igualmente, Ballart, que se atiene a la parodia, precisa que este tipo de obras remiten a otro texto que el lector ha de inferir por «[...] la anécdota, tono o estilo de aquello que lee» (1994: 353).

Junto a las señales para descubrir la ironía, Booth también establece cuatro pasos que se deben seguir para su reconstrucción efectiva:

[p]rimer paso. Al lector se le exige que rechace el significado literal.

[...] Segundo paso. Se ensayan interpretaciones o explicaciones alternativas.

[...] Tercer paso. Debe tomarse, pues, una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor...

[...] Cuarto paso. Una vez tomada una decisión sobre los conocimientos o creencias del hablante, podemos finalmente elegir un significado o conjunto de significados de los que podamos estar seguros (1986: 36-38).

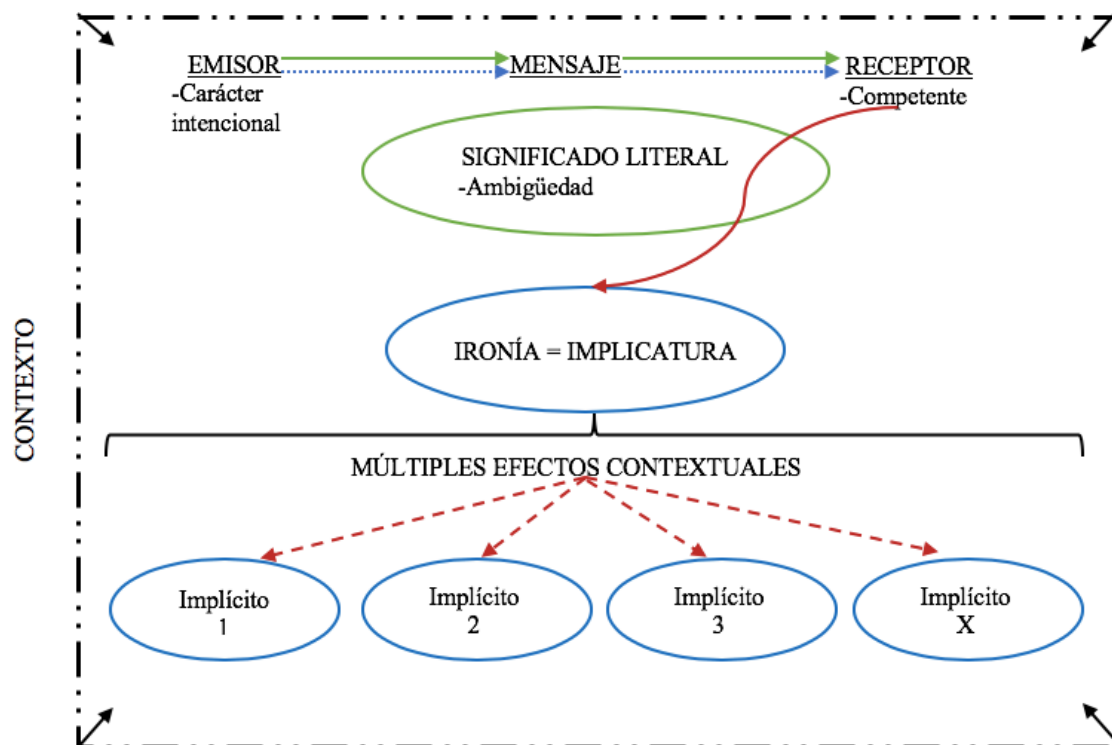
El marco pragmático de la ironía se resuelve analizando la interconexión de los componentes básicos del proceso comunicativo<sup>118</sup>:

---

<sup>117</sup> Algunos elementos de los textos escritos serían los equivalentes a los codazos o los guiños intencionados en el ámbito conversacional (Booth, 1986).

<sup>118</sup> Para configurar este marco, he tomado como referencia la teoría de Graciela Reyes: «[p]artiré de la idea de que la ironía es un fenómeno pragmático: solo se percibe en contexto, y depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor. Pragmáticamente, el significado irónico es una “implicatura” (*implicature*)» (1984: 154).





Esquema 9. Funcionamiento de la ironía verbal [elaboración propia]

Hay que partir, por tanto, de la emisión del mensaje. El hablante —o poeta— plantea un contenido literal que va acompañado de una serie de implícitos a los que llegará el receptor gracias a su competencia. Incluso el receptor podría añadir algún significado implícito que el hablante no había preconcebido. En cualquier caso, lo importante es que la ironía ya no se entiende en el sentido clásico de lo contrario a lo que se dice, sino que también se destaca con ella lo que se manifiesta literalmente. Acierta, pues, Hutcheon al considerar que «irony participates in parodic discourse as a strategy, [...] which allows the decoder to interpret and evaluate»<sup>119</sup> (2000: 31).

El lector del texto irónico —o de las modalidades transreferenciales que la ironía suscita— debe trascender el significado literal hasta desentrañar el significado implícito. Generalmente, los mecanismos irónicos fomentan la consolidación de pactos de lectura que fortalecen la complicidad con el lector (Ballart, 2005; Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2013). Numerosos autores han puesto énfasis en que el lector debe reconocer la ironía para comprender la sátira y la parodia (Domínguez Caparrós, 1994; Blesa, 1994), ya que, como asegura Caselli, «leggere significa necessariamente sottolineare, rispondere

<sup>119</sup> «La ironía actúa en el discurso paródico como una estrategia que permite al receptor interpretar y evaluar» [la traducción es mía].

agli stimoli»<sup>120</sup> (1996: 88). Tampoco habría que olvidar la importancia con la que el contexto o los marcos situacionales intervienen en la comunicación; de hecho, el conocimiento compartido y el entorno le facilitan al lector decantarse por una u otra interpretación, así como lo salvan en no pocas ocasiones de los errores de lectura.

Este marco pragmático podría complementarse con la revisión que Ballart (1994: 362 y ss.) propone a partir de la teoría semiótica de Morris (1985). En consecuencia, se ponen sobre la mesa los tres niveles formulados —sintáctico, semántico y pragmático—, que encajan con las relaciones de tipo signo-signo, signo-denotado y signo intérprete. Desde el enfoque sintáctico, se atiende a la maleabilidad retórica de la ironía, que recurre a cualquiera de las cuatro operaciones tradicionales —supresión, adjunción, supresión-adjunción y permutación—, y a la potencialidad de recursos —ambigüedad, polifonía, desautomatización, alusiones, entre otros muchos—. Desde la perspectiva pragmática, advierte que las relaciones entre emisor e interlocutor están condicionadas por el contexto histórico y sociológico. Finalmente, desde el nivel semántico, Ballart insiste en los semas relacionados con la paradoja y con la analogía, de modo que el ironista se instala en los dominios del escepticismo. Añade, también, unas pinceladas en torno a las diferencias entre sátira y parodia. La primera implica consideraciones morales y, en lugar de cuestionarlas, suele apoyarse en convenciones para lograr la adhesión del receptor.

Como se aprecia, la confusión o la proximidad entre parodia y sátira tienen una explicación de base teórica. Ambas modalidades necesitan la ironía para funcionar correctamente: «[j]unto con la sátira, la parodia es ciertamente el recurso o modo asociado con más frecuencia a la ironía» (Schoentjes, 2003: 197). Ahora bien, esta entraña común no justifica el descuido de sus particularidades. Ballart (1994) indica que la ironía es de naturaleza intratextual; la sátira, extratextual; y la parodia, intertextual. Esta descripción se hace efectiva para la visión general de sus principios constructivos. En otro momento añadirá que la parodia es el resultado de sumar ironía e intertextualidad, mientras que la sátira consiste en la mezcla de ironía y vindicación, término que ha de entenderse como la defensa de una postura frente al característico escepticismo de la parodia. A pesar de la claridad de estas valoraciones, cabe advertir dos matices. Por un lado, la parodia no solo responde a la intertextualidad, sino que también activa un complejo mecanismo intratextual para mantener la tensión a lo largo de una obra. Este es el motivo por el que

---

<sup>120</sup> «Leer significa necesariamente subrayar, responder a los estímulos» [la traducción es mía].

frecuentemente podemos decir que se parodian un texto concreto y, a la vez, todas las especies literarias en las que se inserta dicho texto. Por otro lado, siempre que se junten intertextualidad e ironía no se genera una parodia directamente, pues también la sátira podría aprovechar tales recursos. Se debe profundizar, por tanto, en esos componentes para delimitar las dos modalidades.

Para ello, conviene asentar primero una caracterización más completa de la parodia, debido, principalmente, a que su aparición pone en marcha un dispositivo relacional, mientras que la sátira no ejerce tal dinámica obligatoriamente. La clave se halla en la modulación de la transreferencialidad que ejerce el autor de la parodia. De acuerdo con el proceso comunicativo de la literatura, la parodia posee unas características interrelacionadas. Así, tomando como inicio los criterios de emisión, de enunciado y de recepción, se logran comprender sus tres principios —la «intencionalidad», la «hipertrofia» y la «interpretación»—, que, reunidos, cimientan la comicidad (García-Rodríguez, 2019: 101).

Probablemente, el criterio que mejor distinga la parodia de la sátira sea el de la intencionalidad, sobre la que volveremos más adelante al separar ambas modalidades. Con todo, la hipertrofia y la interpretación también ayudan a su discernimiento. La primera supone un anclaje textual e, incluso, estilístico. Ya el formalismo ruso manejaba la noción de «estilización», a través de la cual Tinianov (1979) sugería que se efectúa la parodia cuando hay un desplazamiento entre el plano estilizante y el estilizado. Posteriormente, se ha calificado este proceso de transformación como una hipertrofia que evidencia la alteridad (Pozuelo Yvancos, 2000) o como la tendencia de un código a señalar la subyacencia de otro mediante la torsión del signo. La parodia exige la alternancia y la disparidad de contextos: se plantea como «repetition, but repetition that includes difference»<sup>121</sup> (Hutcheon, 2000: 37).

De este modo, el autor, para alcanzar su propósito, se dedica a incluir referencias dialécticas y contrastivas lo suficientemente perceptibles por un lector competente. Este es el terreno de la interpretación: esta modalidad «será en el lector si y solo si ofrece en su opacidad la transparencia de un pretexto» (Blesa, 1994: 58). La parodia, al igual que la ironía o el humor, requiere un receptor habilidoso que descifre el mensaje; de lo contrario, no se satisfarían las expectativas del emisor. Dado que, en cierta manera, el lector coparticipa en la conformación del contenido, cabe aducir que la parodia no estriba

---

<sup>121</sup> «Repetición, pero repetición que incluye diferencia» [la traducción es mía].

en una mera comparación de textos. No se trata de poner un escrito frente a otro simplemente. Lo que demanda la parodia es una relación dinámica que habilite espacios de transferencia, pues en ella acontecen desplazamientos del hiporreferente al hiperreferente y a la inversa.

En definitiva, toda obra paródica remite a un modelo previo, del cual puede, incluso, extraer su esquema como prototipo genérico o tipológico; es decir, la hipertrofia opera sobre una hoja de ruta preexistente, pero le añade desvíos, encrucijadas y caminos independientes. En esta línea, se ha extendido en el debate académico la reflexión de Ben-Porat acerca de la parodia como representación de una «realidad modelada». Hutcheon (2000), por ejemplo, apoya esta idea de que la parodia interviene en el dominio artístico, mientras que la sátira cumple con un objetivo extraverbal. Ben-Porat definía la modalidad que nos concierne en los siguientes términos:

[p]arody = An alleged representation, usually comic, of a literary text or other artistic object — i.e., a representation of a «modelled reality», which is itself already a particular representation of an original «reality». The parodic representations expose the model's conventions and lay bare its devices through the coexistence of the two codes in the same message<sup>122</sup> (1979: 247).

También Pozuelo Yvancos se acerca a esta postura, pero sustituye la descripción del fenómeno como «representación de una realidad modelada» por la de «representación o imagen de una textualidad». Esto se traduce en el desplazamiento del interés filológico a una concepción de la parodia —y de la literatura— como construcción lingüística:

[...] es fundamental que el texto parodiado sea también algo más que un texto, sea en cierto sentido representación o imagen de una *textualidad* que comparta el mismo sufijo que *autoridad* [...]. [D]e ahí la importancia que tendrá [...] en el desarrollo de la parodia la *hipertrofia* del texto objeto de la parodia (2007: 268).

Así pues, el texto paródico nace de una intertextualidad y mantiene ese tono gracias a que se queda impregnado de los rasgos de estilo de su fuente. Se vincula la reproducción de una textualidad con los patrones de autoridad porque la parodia tiende a buscar un referente ampliamente conocido. La aceptación de la representatividad del

---

<sup>122</sup> «Parodia = Una supuesta representación, normalmente cómica, de un texto literario u otro producto artístico —esto es, una representación de una “realidad modelada”, que es en sí misma una representación de una “realidad” original—. Las representaciones paródicas muestran las convenciones del modelo y ponen al descubierto sus estrategias por medio de la coexistencia de dos códigos en el mismo mensaje» [la traducción es mía].

hiporreferente es connatural a la parodia. El texto paródico admite las virtudes de su objetivo referencial, pues precisamente lo selecciona por eso, pero, al mismo tiempo, pretende jugar o desenmascarar sus convenciones (temáticas, formales, ideológicas, etc.). Blesa anota con perspicacia la ambigüedad con la que opera este modo, pues la parodia fusiona el homenaje y el reproche: «contribuye a hacer de su pre-texto un clásico al tiempo que lo denigra con su risa, hace caer sobre la oda la sanción y el ajusticiamiento» (1994: 61).

Ahora bien, aunque la hipertrofia y la importancia de la interpretación ayuden a elaborar el contorno de la parodia, la intencionalidad es el criterio que desempeña un papel principal. De hecho, es el primer paso para la construcción de esta modalidad. Por otra parte, hay que resaltar que la ironía y la intertextualidad a veces no caracterizan exclusivamente a la parodia, sino que la sátira también puede recurrir a estos procedimientos. Sátira y parodia son categorías conflictivas que, debido a sus puntos de contacto, han desencadenado una confusión conceptual. Hutcheon explica que este «alboroto» teórico radica en la limitada interpretación del prefijo griego *para*. Si bien se había asumido como «counter or against» (‘contra’), era necesario recordar su valor de «beside» (‘junto a’). El texto paródico no siempre ridiculiza ni satiriza al parodiado; sin embargo, muchos críticos han observado que son modalidades cercanas cuando se cuestiona el estilo del hipotexto (Booth, 1986; Beltrán Almería, 1994; Domínguez Caparrós, 1994; Ruiz Gurillo, 2012). En su punto de partida, es decir, en la intencionalidad, se forja la diferencia entre sátira y parodia, pero también se naturalizan unos contactos que llegan a desencadenar modalidades mixtas.

La parodia, en tanto que ironía intertextual, puede tener un valor satírico añadido; esto es, la parodia es capaz de ironizar sobre un discurso previo y su contenido —la realidad modelada o la textualidad—, pero en ocasiones admite el valor satírico de crítica hacia el exterior del discurso —la realidad no modelada— o hacia el propio discurso. Sucede lo mismo a la inversa hasta el punto de que «satire uses parody as a vehicle for ridiculing the vices or the follies of humanity»<sup>123</sup> (Hutcheon, 2000: 54). La sátira, entonces, por sí sola no es intertextual. La sátira se define por su objetivo —la realidad no modelada— y por su impulso generador —la crítica a partir de algunos juicios morales (Frye, 1977)—. Para Schoentjes (2003), el progresivo aumento del relativismo y del escepticismo a partir del siglo XIX ha otorgado prioridad artística a la parodia sobre la

---

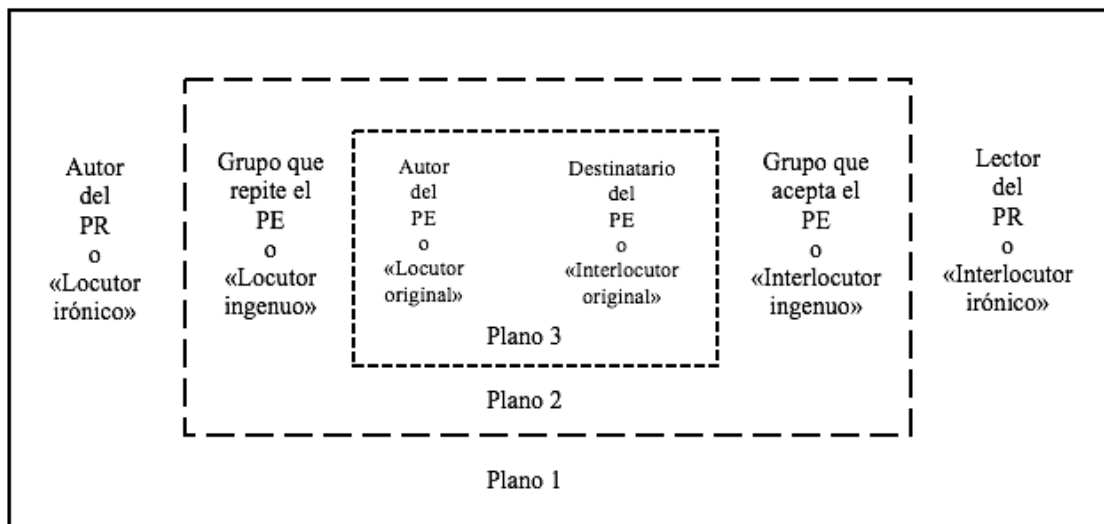
<sup>123</sup> «La sátira frecuentemente usa la parodia como un vehículo para ridiculizar los vicios o las estupideces de la humanidad» [la traducción es mía].

sátira, pues, a su juicio, los autores se resisten más a defender unos principios inamovibles.

En consecuencia, si la parodia se sirve de las operaciones de la sátira y si esta última acude a las técnicas de la otra modalidad, es factible reconsiderar los criterios teóricos que las aíslan y contemplar la posibilidad de que en ocasiones compartan rasgos. Ben-Porat anunció tres conceptos «indirectly satirical parody», «directly satirical parody» y «[a] combination of 1 and 2» (1979: 247). Todo ello se simplificaría siguiendo el punto de vista de Galván y González Doreste, quienes sintetizan las tres nociones anteriores en la «parodia satírica» y en la «sátira paródica» (1994: 115). Si la confusión entre la sátira y la parodia se origina en que ambas emplean la ironía como estrategia, consideramos, por ende, que en este caso el orden de los factores sí altera el producto: la parodia satírica es la suma de ironía, intertextualidad y vindicación, mientras que la sátira paródica resulta de unir ironía, vindicación e intertextualidad (Baños Saldaña, 2017b). Desde este enfoque se comprenden afirmaciones como la siguiente: «[l]a parodia [...] [s]upone *una relación de tipo crítico* entre el texto paródico y un texto anterior y socialmente elevado, que ha gozado de la supremacía social que le han conferido unos valores ya en decadencia y que el nuevo texto viene a denunciar» (Beltrán Almería, 1994: 51 [la cursiva es mía]). La operación paródica implica revisar un texto anterior. Esa mirada nueva hacia él suele ser lúdica, pero también puede implicar crítica, lo que ya nos sitúa en el terreno de la modalidad satírica. Desde la orilla contraria, la sátira puede recurrir a la hipertrofia semántica o estilística de la parodia; con todo, para la consecución de su objetivo no necesita llevar los procedimientos paródicos al extremo. De acuerdo con la etimología (*satura* —‘abundancia’—), esta despliega un abanico de recursos entre los que la parodia es uno más (Cortés Tovar, 1994).

Concentrándonos ahora en el comportamiento de la parodia o parodia satírica y de la sátira paródica en la poesía española contemporánea, se aprecia claramente la preponderancia de un esquema estructural que garantiza el éxito comunicativo. La actuación de estas modalidades en el poema o en el libro de poemas nada tiene que ver con un fin mecanicista; al contrario, su enfoque responde a procesos conductuales y cognitivos. Puede plantearse esta cuestión en términos de estímulo y de respuesta, que implica la voluntad de generar efectos contextuales controlados y, a veces, incluso imprevisibles. Consecuentemente, a través del siguiente esquema se representa el funcionamiento dialéctico y pragmático de la comunicación establecida entre el autor, quien, tras haber procesado un poema-estímulo, produce un poema-respuesta, y el lector,

que, al menos, debe estar informado sobre la existencia del estímulo para llegar a la respuesta. Este proceso, que en el habla o en la lectura es prácticamente simultáneo, se estructura en tres planos:



Esquema 10. Funcionamiento de los poemas-respuesta (Baños Saldaña, 2017b y 2020a)

Los niveles 1 y 2 son inevitablemente necesarios, mientras que el plano 3 depende del tipo de mensaje. La mayoría de poemas-respuesta tienen la peculiaridad de ocupar los tres. Si bien esta clasificación propuesta se hace rentable para la literatura en general, se advierte mucho más fructífera cuando el discurso versa sobre el debate metaliterario («autopoética-respuesta» a partir de una «autopoética-estímulo»). Asimismo, estos tres planos evidencian la dinamicidad de la transferencialidad, que supera el estatismo del ensanchamiento de la noción de intertextualidad. Esta segunda, si bien reflejaría la conexión entre textos, deja de lado la relevancia de esos vínculos y las exigencias de implicación comunicacional.

Por tanto, en primer lugar, el locutor y el interlocutor irónicos se corresponden con instancias reales (los autores de los poemas-respuesta y los lectores). Mientras que el locutor irónico es polifónico, el lector irónico es poliauditivo (Reyes, 1984). Quiere esto decir que el emisor se desdobra en un locutor ingenuo responsable del significado literal que le llega al interlocutor irónico, quien, a su vez, actúa como un interlocutor ingenuo que «considera válido (imaginariamente) el significado literal» (Reyes, 1984: 161).

En segundo lugar, nos encontramos con el locutor y el interlocutor ingenuos. Estos representan a aquellos grupos que toman en serio los discursos (parodiados) de los autores originales. El locutor ingenuo de los poemas-respuesta es el grupo social que

repite sin sentido crítico los versos del hipotexto o la hiporreferencia. El interlocutor ingenuo, en cambio, lo formaría la masa popular que acepta acríticamente dichos discursos.

En el último plano, hallamos el locutor original y el interlocutor original. El primero se corresponde directamente con el autor de la referencia parodiada. No obstante, ha de advertirse que en la comunicación literaria no hay un interlocutor original preestablecido, dado que un autor no está obligado a escribir para un destinatario concreto. Se observa, en definitiva, que se aprovecha el carácter ecoico de la ironía para generar la parodia, la parodia satírica o la sátira paródica.

Estas dos modalidades, pensando que la trascendencia relacional de la sátira se halla en su vertiente paródica, se erigen en la máxima representación de los patrones transreferenciales que aúnan el contacto directo —la intertextualidad o la intermedialidad— con el mantenimiento de la tensión interdiscursiva. No pertenecen ni a uno ni a otro estadio, sino que se sitúan en el quicio de ambos, y eso es, precisamente, lo que los hace realmente apropiados y moldeables para la expresión de ideas poéticas. De ahí viene la identificación de estas modalidades con los procesos autorreflexivos. Caselli entrevió esta naturaleza de lo paródico: «è dunque un prezioso dispositivo inter- e metatestuale, capace di svelare la natura del testo come interazione di altri testi e di smitizzare la capacità reificante e l'illusorio potere mimetico dei modelli litterari»<sup>124</sup> (1996: 88); sin embargo, no precisó su ubicación como fenómeno transreferencial. Dicho con otras palabras, la parodia, en general, y la sátira paródica, en particular, no son dispositivos intertextuales y metatextuales, sino que están entre un aspecto y otro: ese es su ritmo y su razón de ser literarios. Estas dos modalidades no se pueden reducir a intertextualidad porque superan sus límites: siempre andan a medio camino entre la intertextualidad y la interdiscursividad metatextual. No son el resultado de la suma de contacto entre referentes y de reproducción de una textualidad, como si se dieran por separado, sino que se explican como engarce de ambos.

---

<sup>124</sup> «[La parodia] es también un precioso dispositivo inter- y metatextual, capaz de revelar la naturaleza del texto como interacción de otros textos y de desmitificar la capacidad cosificadora y el ilusorio poder mimético de los modelos literarios» [la traducción es mía].



### 2.2.3. Relaciones interdiscursivas: la transreferencialidad de esquemas formales y de contenido (pastiche, interfiguralidad y variantes tematológicas)

La interdiscursividad, término acuñado por Cesare Segre ([1982] 2014), se ha empleado posteriormente de diferentes maneras. Como ya indicamos a colación de las tipologías sobre la intertextualidad, algunos críticos han utilizado el concepto para englobar las conexiones del texto literario con otros sistemas semiológicos —sobre todo, con los visuales— (Quintana Docio, 1991; Martínez Fernández, 2001); sin embargo, la interdiscursividad, desde su origen, también servía para la investigación de las operaciones de trasvase de patrones organizativos. Lo aclara acertadamente Lanz al señalar que a través de esta noción se estudia «la reelaboración [de] esquemas complejos tanto formales como de pensamiento» (2009a: 4).

Desde la teoría de la transreferencialidad, adaptaremos esta segunda vertiente al tercer grado de las relaciones que admiten los textos literarios. De este modo, el concepto de Segre se vuelve más pertinente que nunca, pues hemos solventado los solapamientos que se producían con los contactos por intermedialidad. Quiere esto decir que el interés referencial de la interdiscursividad se halla en que su referente no se ubica en un hecho artístico concreto —libro, pintura, música—, sino en una generalización que se comprende como una codificación cultural estable y, por lo tanto, reconocible por el lector. Segre (1997) ya anunció esta doble naturaleza de los textos, que no solo se generan por la escritura, sino que además se construyen a partir de una serie de materiales antropológicos que, a la vez, se proyectan como enunciados; es decir, la literatura llega a los lectores como construcción lingüística particular y como carga significativa individual inscrita en un flujo de elementos codificados o de discursos que han sido denominados como tradición:

[p]er dirlo in altri termini (che anticipano quanto argomenterò dopo) nel caso de la fonte il testo si richiama a un altro testo, in quello del dialogismo generale il testo si richiama ad altri enunciati non firmati o di cui non è nota la firma. [...] Noi diremo che i materiali eterogenei presenti nella lingua appartengono a enunciati (o secondo un'altra terminologia, a *discorsi*) precedenti. Questi enunciati possono anche esser chiamati *testi* [...] ma io credo sia conveniente distinguere tra testi concreti (letterari, ma anche religiosi, giuridici, diplomatici, scientifici) ed enunciati verbali non riconducibile —o non necessariamente riconducibili— a testi concreti<sup>125</sup> (2014: 576-577).

---

<sup>125</sup> «En otras palabras (que anticipan lo que argumentaré después), en el caso de la fuente el texto se refiere a otro texto, en aquel del dialogismo general el texto se refiere a otras declaraciones no firmadas o cuya

Una sucinta muestra de las categorías que responden a la interdiscursividad exige, por lo menos, mencionar el pastiche, la interfiguralidad y las variantes tematológicas. Como se observa, en todas ellas predomina la extensión sobre la intensidad; esto es, los procedimientos interdiscursivos brotan de una concreción generalizada. Piénsese en el primero de los tres a los que hemos aludido, el pastiche. Este se ha acotado teóricamente como una imitación (Genette, 1989; Jameson, 1991; Schoentjes, 2003). Su especificidad se encuentra en que reproduce un esquema estilístico, por lo que tradicionalmente se ha clasificado como proceso formal, a pesar de que la mimesis de un estilo conlleva en ocasiones la apropiación de sus ejes temáticos. Se entiende, pues, como interdiscursividad porque, a diferencia de la intertextualidad o de la parodia, no sitúa su objetivo en un texto determinado, sino que lo enfoca en una globalidad. No hablaríamos, pues, de un pastiche sobre el soneto 23 de Garcilaso. En todo caso será una imitación de la expresión garcilasiana, de la retórica del *collige, virgo, rosas* o, más amplio aún, de la poesía española renacentista. Se advierte, en consecuencia, que el pastiche es una categoría cercana a la parodia, pero se puede comprobar que no actúa como esta modalidad transreferencial. Para Schoentjes (2003), la imitación del pastiche no suele buscar la ironía, excepto cuando pretende provocar un efecto de distanciamiento. En cualquier caso, este procedimiento mimético se ha revelado especialmente provechoso para los autores contemporáneos, ya que tiende a juntar autorreflexión y ludismo hasta el punto de rozar la faceta paródica a través de operaciones que realmente funcionan como desautomatizaciones.

Otra técnica de transreferencialidad de esquemas formales y de contenido es la interfiguralidad. La «interfigurality», propuesta por Müller (1991), trata de ocupar el vacío terminológico en los estudios literarios en lo que respecta a las conexiones entre personajes. Como ha sido costumbre, el concepto se refugia en el prestigio de la intertextualidad olvidando, una vez más, las particularidades de cada vínculo: «[t]he interrelations that exist between characters of different texts represent one of the most important dimensions of intertextuality»<sup>126</sup> (1991: 101). Si se admitiera que la

---

firma se desconoce. [...] Diremos que los materiales heterogéneos presentes en la lengua pertenecen a enunciados (o según otra terminología, a *discursos*) anteriores. Estos enunciados también pueden llamarse *textos* [...] pero yo creo que es conveniente distinguir entre textos concretos (literarios, pero también religiosos, jurídicos, diplomáticos, científicos) y enunciados verbales no reconducibles —o no necesariamente reconducibles— a textos concretos» [la traducción es mía].

<sup>126</sup> «Las interrelaciones que existen entre los personajes pertenecientes a textos diferentes representan una de las dimensiones más importantes de la intertextualidad» [la traducción es mía].

interfiguralidad deviene en un reducto intertextual, se estaría reconociendo que su fuerza relacional reside en el préstamo del nombre. Y no es así: lo más importante de la interfiguralidad se alberga en la reproducción de un esquema de conducta, como puede ilustrarlo la concordancia de Emma Bovary con don Quijote, entre otros muchos ejemplos. Pese a todo, podría compartir con la intertextualidad la señalización de una hiporreferencia concreta; ahora bien, la mayoría de comparticiones interfigurales recurren a personajes que sobrepasan los límites de un texto, como sucede con las reapariciones de don Juan, con Fausto o con las figuras mitológicas.

La interfiguralidad, en consecuencia, repercute sobre el contenido y sobre la estructura del hiperreferente. Esta categoría gana productividad en el ámbito teatral o en el narrativo, aunque también aparece con naturalidad en poesía. A modo de prueba, piénsese en la incorporación de la onomástica latina en los epigramas contemporáneos o, también en relación con esto, en el uso de Lesbia como referente. En este último caso no suele importar de qué texto de Catulo se extrae el nombre, sino las coordenadas de sentido que genera: referirse a Lesbia puede implicar la destinación del texto a una amante —o su tematización—, la exaltación de la pasión, el erotismo, la tendencia a la concisión epigramática, etcétera. Aunque Müller ubica la interfiguralidad al amparo de la intertextualidad, lo cierto es que su estratificación de vínculos interfigurales demuestra que estos procedimientos saltan la barrera de la mera apropiación lingüística, a saber: 1) las relaciones internímicas, 2) personajes de segunda mano. Ziolkowski (1983) se había referido anteriormente a «figures on loan» («personajes en préstamo»); 3) personajes de segunda mano en secuelas alógrafas, 4) personajes de segunda mano en secuelas autógrafas, 5) combinación o contaminación interfigural. Se produce cuando se traen al nuevo texto personajes de obras diferentes; 6) personajes que se identifican o imitan a otros personajes literarios. Müller lo ejemplifica con el quijotismo; 7) interfiguralidad intratextual, que el crítico asocia directamente al marco posmoderno. Consiste en que hay reciprocidad de personajes cuando se superponen contextos ficcionales, como sucede con las historias dentro de la historia (Müller, 1983: 102 y ss.).

Finalmente, consideramos dentro de la transreferencialidad de esquemas formales y de contenido las «variantes tematológicas». Con este sintagma se engloban diversas partes de los estudios comparatísticos que han puesto de relieve la dinamicidad de elementos supratextuales, entendidos, entonces, como la continuación de codificaciones culturales propias de la *inventio*. Nos referimos, pues, a temas, motivos, recursos literarios que ejercen de síntomas estilísticos (metáforas, metonimias, alegorías,

símbolos, etc.), tópicos, la «interdiscursividad germinativa» o las transposiciones temáticas de Genette —transdiegetización, transpragmatización, transmotivación y transvalorización—. Dada la conflictividad entre la terminología teórica y los estudios de literatura comparada, hemos optado por un marbete que acogiera distintas operaciones a la vez, aunque las desglosaremos a continuación para mayor claridad.

Trousseau calificó la aportación de conceptos y de definiciones por parte de los comparatistas como el reino de «una confusión babilónica» (2003: 90). Igualmente, Naupert lamenta el «caos terminológico» de una disciplina en desacuerdo en torno a nociones como tema, *Stoff*, motivo, mito o arquetipo. Así las cosas, no pocos teóricos han abandonado la batalla conceptual por atribuirle un escaso interés en comparación con otros asuntos. Sollors, por ejemplo, reivindica la pertinencia metodológica en contraposición a la discusión en abstracto:

[L]as cuestiones principales para la temática a estas alturas [...] no se pueden centrar en qué es un tema, sino en cómo lo encontramos en un texto, qué problemas están implícitos en el «sobre qué trata un texto», en declarar que un texto dado trata «sobre» un tema (2003: 60).

Posteriormente, Pulido Tirado ha aplicado esta reflexión a la revisión de los análisis de la gestación y del desarrollo de Frankenstein. Véase la similitud con Sollors, a quien cita como autoridad después del siguiente fragmento:

[e]s por esto que en muchos casos, como las obras que tratan el tema-mito de Frankenstein, no sea conveniente detenerse a establecer una lista de motivos o a intentar diferenciar con rigor mito y tema. El interés se centra entonces en la visión de época implícita en cada una de ellas y en las diferencias literarias que presentan entre sí. Esto es, pasamos de preguntarnos qué pueda ser un tema para estudiar como lo encontramos en un texto dado (2006: 103).

Entenderemos aquí el tema como una entidad de mayor amplitud que el motivo, que se circunscribe a una unidad mínima de codificación cultural. Frente a estos, que aparentemente afectan sobre todo al plano del contenido, hay otros elementos que marcan explícitamente en plano de la expresión, como los ya mencionados recursos que anuncian síntomas estilísticos. Piénsese en la recuperación de la palabra *nieve* para aludir a la piel pálida, al pelo canoso o a la llegada de la vejez. No obstante, los temas y motivos también influyen en la arquitectura textual. Como anotó Guillén, el tema suele adquirir la función de principio estructurador: «[p]rocedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. No es lo que dice, advertíamos, sino

aquello con lo que dice, sea cual sea su extensión» (1985: 254). Es por esto por lo que lo considera un elemento simultáneamente «intertextual» e «intratextual», pues observa que «engarza el poema con otros poemas y con los sucesivos momentos del poema mismo» (1985: 252). Estamos ante una reflexión perspicaz que, sin embargo, debe replantearse en otros términos, ya que la vinculación temática no ha de proceder por el contacto directo con un escrito previo ni por el de un texto consigo mismo. En definitiva, la relación tematológica se clasifica como interdiscursiva e intradiscursiva. Solo así se reconoce su estatuto de esquema abstracto de significación.

Igualmente, los tópicos literarios tampoco han de analizarse al margen de los condicionamientos lingüísticos que impongan, a pesar de que en primer lugar generen transferencias semánticas (Curtius, 1999; López Martínez, 2008):

[p]ara que exista un tópico no basta que un concepto se parezca a otros de épocas distintas; será necesario algo más: que una cadena de juicios (por lo menos dos) se parezca a otras cadenas de juicios; o si no, que un juicio se parezca a otros, no solo en el concepto sino en la troquelación literaria (Alonso, 1963: 14).

Para Dámaso Alonso, los tópicos funcionan como la *langue* saussureana, en el sentido de que conforman un sustrato común utilizable por cualquier individuo. Ahora bien, para que este procedimiento logre sus objetivos, el autor ha de naturalizarlo dentro de su expresión particular —o *parole*, si mantenemos la analogía anterior—. Desde una firme reivindicación de la recepción literaria a partir de criterios estilísticos, el crítico denuesta la vertiente de estudios de tópicos que se asemeja a los trabajos tradicionales sobre fuentes e influencias, pues reanimaban la ya decadente concepción de las historias de la literatura como vastas necrópolis. No interesa, por tanto, la activación de tópicos pretéritos, sino el uso que se hace de ellos. En otros términos, la interdiscursividad no ha de analizarse por ser tal fenómeno; al contrario, se investigará cuando se integre en una obra unitaria eficiente —o en una parte de una obra, por ejemplo un poema— que posea una calidad en cierto modo ajena al elemento interdiscursivo:

[m]e temo que no se suela ver claro que lo que así ganamos son datos y perspectivas para la historia de la cultura, muy valiosos, aun para el investigador literario, si bien solo como auxiliares. [...] El auténtico objetivo de la investigación literaria es la unicidad de la obra, del poema. No será nunca un fin principal el ver los arrastres que de la tópica humana han pasado a una obra, sino descubrir, explicar lo que en ella hay de «único», lo que da su original el inconfundible encanto. Los arrastres de tópicos me interesan, sí, precisamente para eliminarlos (1963: 8).

También se han clasificado los tópicos en el ámbito de la intertextualidad. Hilario Silva, por ejemplo, los considera «[u]no de los elementos más sugerentes a la hora de configurar la dimensión intertextual de los textos literarios», además de advertir que «se expanden intertextualmente a lo largo de la historia de una literatura» (2008: 119). Por otra parte, López Martínez niega tal clasificación desde una visión restrictiva de la intertextualidad y se decanta por establecer una similitud con la inserción de trazas culturales pertenecientes al folclore. En un intento de remediar la terminología arrima los tópicos a la hipertextualidad, pero la propia crítica contrarresta rápidamente su afirmación: «[c]onsidero el proceder del tópico más cercano a lo que G. Genette denomina *hipertextualidad*, aunque para el caso de la tópica evidentemente el hipertexto (texto último) no conduce a un único hipotexto (texto previo), sino a un paradigma» (2008: 84-85). En definitiva, no se pueden clasificar con certeza los tópicos dentro de la tipología transtextual genettiana<sup>127</sup>, ya que no se atiende a un criterio referencial que contraste la relación entre un producto artístico y otro con la de un texto y operaciones culturales de trasvases semántico-estilísticos.

Otra forma de transreferencialidad de esquemas formales y de contenido es lo que Pozuelo Yvancos ha denominado «interdiscursividad germinativa». Este concepto, que el teórico plantea a partir de la noción de Segre, guarda una estrecha relación con los estudios de fuentes, pero centra su atención en la insistencia de un mismo patrón por parte de un autor que lo va transformando durante su trayectoria:

[b]uscar en autores ideas clave o fuerzas motrices que hayan nacido de unos discursos o textos anteriores (sean o no literarios, o sean o no cita concreta explícita) que los autores hayan desarrollado a su modo, de manera que la obra o las obras pueden leerse como desarrollos de ese embrión. El discurso o texto origen actúa como fuente generativa, pero se comporta ya como estímulo de una creatividad nueva, que, aun siendo deudataria, se halla transformada y evolucionada hacia lugares no previstos, de manera que la simple cita o referencia de la fuente no agotaría su fertilidad hermenéutica (2019: 674).

Esta definición la aplica a las novelas y a los ensayos de Javier Cercas. Concretamente, analiza el papel del héroe desconocido o del héroe no consciente de serlo y la ética de la heroicidad en función de la carga semántica y estructural codificadas en

---

<sup>127</sup> En realidad, los tópicos en muchas ocasiones activan la intertextualidad con su antecedente más remoto, pues nos referimos a ellos con su denominación clásica o por su traducción directa, verbigracia el *beatus ille* o *dichoso aquel*. Sin embargo, esta perspectiva se percibe como engañosa desde la práctica crítica: el uso de tópicos no remite directamente al texto primigenio, sino que atañe a un conjunto de significados culturales codificados en varios —numerosos, podría decirse— textos a lo largo de siglos.

*El hombre que mató a Liberty Valance*, de John Ford. Aunque Pozuelo Yvancos emplea esta categoría para los análisis narrativos, cabe destacar que se puede extender a los estudios de otros géneros literarios. Los únicos requisitos indispensables para aplicar este concepto son que el autor objetivo disfrute de una trayectoria dilatada y que retome con frecuencia un mismo principio organizador.

En general, todos los planteamientos transreferenciales de este apartado se aproximan, por su amplitud, a la recuperación de elementos pertenecientes a la tradición, que, por otra parte, se ha convertido en uno de los mayores intereses del arte posmoderno. Aparicio Maydeu describe este fenómeno a través de dos categorías contrapuestas, pero integradas —la continuidad y la ruptura—: «desde una óptica diacrónica la continuidad de las rupturas no es más que la continuidad de las continuidades, no es sino la tradición» (2013: 18). Asimismo, proporciona una definición elaborada. Tanto es así que desglosa cada núcleo significativo en diferentes superíndices para posteriormente incluir algunas apostillas:

[s]istema de convenciones y códigos a la vez que acervo modélico<sup>a</sup> en renovación continua<sup>b</sup> —cuya referencia, crédito e influjo resultan inmanentes al proceso creativo, consciente o no el creador de su existencia y ascendiente<sup>c</sup>— y en proceso constante de alternancia contingente<sup>d.1</sup> entre continuidad y ruptura<sup>d.2</sup>, que origina una diacronía estética aleatoria<sup>e.1</sup> y permite la valoración de toda nueva obra creativa<sup>e.2</sup>, a un tiempo por comparación<sup>f</sup> y a través de un protocolo escindido en procesos de reconocimiento de la continuidad<sup>g</sup> (advertencia de una continuación, persistencia o repetición) y de descubrimiento de la ruptura (revelación de una transformación o innovación), constituyendo una superestructura isotrópica<sup>h</sup> independiente de los idiomas, espacios, disciplinas, técnicas y géneros que operen en cada caso<sup>i</sup> (2013: 35-36).

Se observa que Aparicio Maydeu admite que toda obra se enmarca en una tradición previa: «[n]ingún artista puede negar la certeza de que la *tradición* está latente en todos los procesos creativos» (2013: 38). Ahora bien, desde la operatividad crítica serán más rentables —y pertinentes— aquellas continuidades y rupturas conscientes y previstas por el autor para alcanzar los fines que se proponga. En palabras de Dámaso Alonso (1963), no es lo mismo la tradición que la poligénesis: si hay un nexo literario estable se trata de tradición; por el contrario, si no existe vinculación directa, se entenderá la similitud entre textos como el resultado de la poligénesis: dos personas, independientemente de los factores espaciotemporales, responden de manera parecida ante una experiencia semejante. En este sentido, Alonso, en las antípodas de Curtius, no acepta que la falsa modestia equivalga a un tópico retórico de arranque discursivo, pues

efectivamente muchos oradores optan por la prudencia en sus afirmaciones ante un público sin pretender arrojarse al vacío de la tradición.

### **2.3. Transreferencialidad y posmodernidad**

A lo largo de las discusiones sobre la posmodernidad, se ha mantenido frecuentemente que tal ámbito cultural tiende a la exhibición de las lecturas múltiples debido, sobre todo, a la hiperactividad relacional de los textos. De igual manera, el debate académico sobre los vínculos textuales ha otorgado un lugar principal a las obras del posmodernismo. Ahora bien, en la mayoría de los casos ambas vertientes se han planteado estas cuestiones de conexión a través de la intertextualidad, como si este recurso pudiera albergar un gran repertorio de procedimientos literarios totalmente diversos. Se explican, así, la notable dispersión metodológica o los solapamientos conceptuales a la hora de abordar problemas teórico-críticos. También se observa que se no se ha enfocado el nexo entre la denominada intertextualidad y la posmodernidad desde una perspectiva panorámica, lo que haría coincidir otra serie de factores posmodernos con el gusto por la interacción artística. En definitiva, el marco transreferencial solventa el desequilibrio operativo de la teoría al integrarlo en un sistema complejo de nociones complementarias y ordenadas. Asimismo, se revela como una propuesta metodológica acorde con el resto de patrones clave de la cultura posmoderna. En este apartado se dará cuenta de ello por medio del examen de la posmodernidad en general, de su llegada a España y de la centralidad de las relaciones que establecen los textos con otros referentes.

#### **2.3.1. El contexto posmoderno**

Una reflexión general sobre el posmodernismo exige llevar a cabo un análisis escalonado de los principales aspectos que configuran dicho fenómeno literario y, por ende, cultural. En torno a este constructo teórico, se han discutido su razón de ser, sus límites cronológicos, la adecuación del término, los rasgos de estilo predominantes y otras cuestiones que se irán detallando a lo largo de este apartado. Conviene, por tanto, resolver las primeras incógnitas acerca de la posmodernidad para, más adelante, estudiar cómo ha llegado a la lírica española de los últimos setenta años: ¿importación o apropiación?

La poca distancia crítica con respecto al objeto estudiado o la profusión de opiniones distintas han entorpecido la tarea de proporcionar una definición unitaria de



posmodernismo. A pesar de la participación de diferentes ámbitos (filosófico, sociológico, psicoanalítico, antropológico, histórico, artístico, etc.), no se ha alcanzado un acuerdo estable. De hecho, se ha señalado que en la posmodernidad predominan la heterogeneidad y el pluralismo (Hassan, 1986).

La polémica en torno a la existencia de un posmodernismo conllevó que los primeros teóricos justificaran el motivo de su interés por este periodo, algo que, por otra parte, continúa sucediendo en numerosos casos. Dicho de otra manera, se ha convertido en un *topos* crítico cuestionar la veracidad del concepto. Este *topos* crítico constituye una *captatio benevolentiae* teórica, pues, aunque la existencia de un supuesto posmodernismo se formule a modo de duda, los autores plantean una serie de cambios histórico-culturales que se alejan del modernismo y de las vanguardias. Sirvan de ejemplo el comienzo de «The Question of Postmodernism», de Ihab Hassan:

[t]he question is in many parts, yet it comes to this: can we perceive a new phenomenon in contemporary culture generally, and in contemporary literature particularly, that deserves a name? If so, will the provisional rubric ‘postmodernism’ serve? How does this phenomenon —let us call it postmodernism— relate itself to other concepts, such as modernism or the avant-garde? And what theoretical and historical difficulties does it conceal?<sup>128</sup> (1981:30).

Y el inicio de la «Introducción al posmodernismo» (1983), de Hal Foster:

[I]o primero que debemos preguntarnos es si existe el llamado posmodernismo y, en caso afirmativo, qué significa. ¿Es un concepto o una práctica, una cuestión de estilo local, todo un nuevo periodo o fase económica? ¿Cuáles son sus formas, sus efectos, su lugar? ¿Estamos en verdad más allá de la era moderna, realmente en una época (digamos) postindustrial? (1985: 7).

Lo mismo ocurre con Manfred Pfister en el estudio «¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?». El teórico comienza el discurso reafirmando en su descreencia con respecto a los conceptos culturales demasiado firmes. Esta es, a pesar de la negación, una actitud posmoderna:

---

<sup>128</sup> «Esta cuestión está en muchas partes, pero se resume en lo siguiente: ¿podemos percibir un nuevo fenómeno en la cultura contemporánea de manera general, y en la literatura contemporánea de manera particular, que merezca un nombre? Si esto es así, ¿servirá la etiqueta provisional “posmodernismo”? ¿Cómo este fenómeno —llamémoslo posmodernismo— se relaciona con otros conceptos, como, por ejemplo, modernismo o vanguardia? ¿Y qué dificultades teóricas e históricas conlleva?» (1981: 30) [la traducción es mía].

[p]ermítaseme admitirlo desde el principio: no soy un postmodernista. Para blandir una etiqueta como esa, mi conciencia de la volubilidad de tales rotulados y mi escepticismo respecto a tales construcciones de la historia que lo abarcan todo tendrían que estar menos desarrollados. Sobre todo, algunas versiones de este concepto están inspiradas por actitudes hacia la realidad contemporánea que hallo extremadamente dudosas, y la gama entera de versiones del postmodernismo cubre construcciones de la relación entre pasado y presente que son demasiado divergentes para invitar a una aceptación al por mayor (2004c: 139).

En los tres casos se pone de manifiesto la aparición de un nuevo modo de comportamiento social, pues, en efecto, el hecho de preguntarse por él ya implica que se está percibiendo una realidad distinta. Como señala Rubio Tovar (2004), tal vez la palabra *posmodernidad* no es la más adecuada, pero no cabe duda de que, en cierta manera, se ha establecido un acuerdo generalizado para su uso. Una vez reconocido el cambio cultural, habría que detallar cómo se ha producido en el tiempo, qué lo distancia de los movimientos inmediatamente anteriores (modernismo y vanguardias) y, habida cuenta de la decadencia del capitalismo industrial, de qué manera el contexto político-económico muta y condiciona dicho periodo.

Uno de los mayores problemas de la historiografía cultural y literaria consiste en determinar cuándo comienza y cuándo termina una etapa. La imposibilidad de concluir una fecha concreta alienta un amplio debate teórico. En definitiva, todo periodo hallará antecedentes remotos, alguna personalidad misteriosa que se erigirá en una manifestación *avant la lettre* inmediata o expresiones culturales posteriores que coincidirán en algunos aspectos con él. En las letras hispánicas ha sucedido así con el barroco y, particularmente, con Quevedo. La literatura contemporánea recurre constantemente a una identificación con los temas de la poesía del autor. En cierto modo, a lo largo de los siglos los escritores se han ido apropiando de su literatura para convertirlo en un romántico, en un realista, en un existencialista y, cómo no, en un poeta posmoderno (García Montero, 2000; Baños Saldaña, 2017a).

Las reflexiones históricas en torno a la categoría *posmodernidad* se pueden resumir en tres grandes bloques, a saber: 1) aquellos que niegan la existencia de un posmodernismo y, en consecuencia, prefieren hablar de un *modernismo* alterado, 2) aquellos que proponen un enfoque sincrónico, y 3) quienes contemplan la opción de un impulso creativo que, aunque ya ha aparecido en diferentes etapas, abunda en los últimos tiempos. Estos dos últimos grupos se complementan. Por un lado, se ha establecido el final de la II Guerra Mundial como el momento en el que el modernismo pierde su preponderancia (Calinescu, 1991; Saldaña Sagredo, 2009). En esta línea de pensamiento,

el posmodernismo inicia su desarrollo a finales de los 40 y a principios de los 50. El momento de consolidación se corresponde con la década del 60, mientras que en los 70 y en los 80 ya se asimila con naturalidad. Por otro lado, se ha advertido que, al margen del análisis sincrónico, la reflexión filosófica y la expresión literaria de características posmodernas se remontan tiempo atrás. Esta vertiente intelectual centra su atención en demostrar cómo la posmodernidad no surge del vacío.

Así, en el terreno de la filosofía, Gianni Vattimo (1985) destaca que la posmodernidad filosófica tiene su fundamento en las disquisiciones nietzscheanas sobre el sujeto o sobre la configuración del yo. Además del filósofo alemán, se ha tomado también como precursores a Martin Heidegger y a Hans-Georg Gadamer<sup>129</sup>, sobre todo por las reflexiones en torno al lenguaje y a la identidad. En lo que concierne a lo literario, sucede lo mismo. El posmodernismo, en tanto que categoría teórica, no alude a un periodo como tal (Hassan, 1981), sino que deviene en un constructo teórico que actúa sobre el eje horizontal —sincronía—, pero también puede reconocerse en gran parte en el eje vertical —diacronía—<sup>130</sup>. Esto explica que John Barth (1967) considerara a Borges, a Beckett y a Nabokov como autores con rasgos posmodernos, idea que posteriormente retomaron Umberto Eco ([1983] 1986) y Matei Calinescu ([1987] 1991).

De hecho, el semiólogo italiano expone que el término posmodernismo fue ensanchando su alcance referencial. Si en un principio aludía a los escritores de los últimos veinte años (es decir, desde el 60 a los 80), progresivamente se expandió hasta algunos de los que publicaron a principios de siglo. Tanto es así que el escritor no rechaza el concepto de posmodernismo, pero sí lo relativiza al situarlo en un contexto más amplio.

---

<sup>129</sup> Calinescu escribe al respecto: «[n]i Heidegger ni Gadamer utilizaron el término *posmoderno*, pero muchas de las actuales discusiones filosóficas de la posmodernidad refieren a su pensamiento como fuente y muchas veces llegan hasta Nietzsche, cuyo impacto sobre Heidegger es bien conocido. No ha de sorprendernos, pues, que, en los Estados Unidos y en otros lugares, se vea ocasionalmente a Heidegger como al “primer posmoderno”» (1991: 263-264).

<sup>130</sup> McHale, desde una perspectiva metafísica, concibe el posmodernismo como una etiqueta que, más que reflejar la realidad, ayuda a comprenderla: «Postmodernist? Whatever we may think of the term (...) one thing is certain: the referent of “postmodernism”, the *thing* to which the term claims to refer, *does not exist*. Rather, postmodernism, the thing, does not exist precisely in the way that “the Renaissance” or “romanticism” do not exist. [...] These are all literary-historical fictions, discursive artifacts constructed either by contemporary readers and writers or retrospectively by literary historians. And since they are discursive constructs rather than real-world objects, it is possible to construct them in a variety of ways, making it necessary for us to discriminate» [«¿Posmodernismo? De entre las cosas que podemos pensar sobre el término [...] una es cierta: el referente del “posmodernismo”, la cosa, no existe, del mismo modo que el “Renacimiento” o el “Romanticismo” no existen. [...] Todos estos son ficciones histórico-literarias, artefactos discursivos contruidos por lectores contemporáneos y escritores o, retrospectivamente, por historiadores de la literatura. Y como son constructos discursivos en lugar de objetos del mundo real, es posible construirlos de diferentes maneras, haciendo necesario que las diferenciamos» (la traducción es mía)] (2003: 4).

Haciendo uso de la ironía, escribe: «como sig[a] deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero» (1986: 72). Eco concibe la posmodernidad no como un periodo cronológico delimitado, sino como una actitud del sujeto hacia el objeto; es decir, como una conducta singular del artista hacia su obra: «creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *Kunstwollen*, una manera de hacer» (1986: 72).

Ahora bien, no todos los críticos han participado en una visión positiva del posmodernismo. Cabe destacar las opiniones de Clement Greenberg y de Fredric Jameson. El primero estableció un criterio dialéctico con el que enfrentó modernismo y posmodernismo. En la conferencia «The Notion of Postmodern» (1980) Greenberg señaló que el modernismo dejó fuera del arte el mal gusto; sin embargo, el posmodernismo, que estaba al servicio del poder económico, le había abierto las puertas de nuevo. Específicamente, se refiere al arte posmoderno como la irrupción de unos pretenciosos «filisteos» que adornan la vulgaridad con la retórica (Greenberg, 1991).

Fredric Jameson, por su parte, también adoptó una postura de contraste en la que el modernismo se asocia con lo bueno y el posmodernismo con lo negativo. Así las cosas, Jameson admiraba la actitud subversiva del arte moderno, al mismo tiempo que lamentaba la ausencia de compromiso de lo posmoderno. El posmodernismo, en otras palabras, se había adaptado a la lógica del nuevo capitalismo —el capitalismo financiero— y se caracterizaba por acomodarse al nuevo sistema de producción y de consumo. A pesar de lo acertado de algunos pensamientos de Jameson, sus postulados teóricos están condicionados por su ideología (Walton, 2012). La voluntad de oponerse al sistema socioeconómico de la época lo impulsó a condenar las manifestaciones artísticas que se encuadraban dentro del mismo<sup>131</sup>. Asimismo, realizó generalizaciones que cuesta mucho admitir hoy en día. Tal es el caso de la oposición de modernismo-parodia a posmodernismo-pastiche, que, por otra parte, mezcla indistintamente la noción de parodia con la de sátira. El modernismo, que desarrolla una supuesta conciencia política, recurre a la parodia para criticar la sociedad; el posmodernismo, desvinculado de los intereses históricos, opta por el pastiche, que, en tanto que «parodia vacía», carece de interés en el contenido (Jameson, 1985; Jameson, 1991). Este juicio teórico se

---

<sup>131</sup> Tim Woods (1999), por ejemplo, afirmó que Fredric Jameson es uno de los férreos adversarios del posmodernismo.

analizará más adelante, al tratar las principales diferencias entre modernismo y posmodernismo.

En lo que al contexto histórico-filosófico respecta, cabe destacar una serie de rasgos que determinan las manifestaciones artísticas, a saber: 1) el cambio hacia un *capitalismo tardío*; esto es, el desplazamiento del capitalismo industrial por el capitalismo financiero en una sociedad «glocalizada» (Jameson, 1991; Prieto de Paula, 2014); 2) el abandono de las ideas del siglo XIX y de principios del XX: ya no se confía en los sistemas de pensamiento, en las grandes narrativas ni en el poder absoluto de la razón (Eagleton, 1997; Lyotard, 2008); 3) la desconexión entre los signos y una realidad primaria (Baudrillard, 1994); 4) la ruptura de la frontera entre la alta y la baja cultura como consecuencia de la intensificación del consumismo (Jameson, 1991; Pfister, 2004c; Bianchi, 2016).

En cuanto al posmodernismo artístico, llama la atención que, a pesar de las críticas recibidas por la falta de carácter unitario, el marbete *posmodernidad* goza de una amplia difusión. Sin embargo, algunos teóricos han preferido buscar una nueva denominación. Ihab Hassan (1981) se pregunta qué nombre se le podría dar a dicho fenómeno si no se quiere emplear el de *posmodernismo*. Así, baraja las siguientes posibilidades: Edad atómica, Edad espacial, Edad de la televisión, Edad semiótica, Edad de la deconstrucción o Edad de la *indetermanencia*<sup>132</sup>. Incluso se refiere a dicho debate de manera irónica: «[o]r better still, shall we simply live and let others live to call us what they may?<sup>133</sup>» (1981: 31). Desde una perspectiva diferente, pues al fin y al cabo Hassan apoya la etiqueta «posmodernismo», Rodríguez Magda acuña el concepto de «transmodernidad»:

[l]a Transmodernidad prolonga, continúa y trasciende la Modernidad, es el retorno de algunas de sus líneas e ideas, acaso las más ingenuas, pero también las más universales [...]. La Transmodernidad retoma y recupera las vanguardias, las copia y las vende, es cierto, pero a la vez recuerda que el arte ha tenido —tiene— un efecto de denuncia y experimentalismo, que no todo vale; anula la distancia entre el elitismo y la cultura de masas, y descubre sus sendos rostros cruzados (1989: 141).

Se advierte que, en general, los términos más empleados son *posmodernidad* y *posmodernismo*. Estos han suscitado un sinfín de reflexiones. Y es que el problema

---

<sup>132</sup> La «indetermanencia» es el resultado de la conjugación de indeterminación («indeterminacy») y de inmanencia («immanence»).

<sup>133</sup> «O mejor todavía, ¿no deberíamos simplemente vivir y dejar vivir a otros para que nos llamen como quieran?» [la traducción es mía].

terminológico no es una cuestión baladí. ¿Qué valor semántico posee el prefijo *pos*-? A simple vista, indica una continuación del modernismo, pero dicha prolongación no consiste en una repetición estática de los mismos patrones. Encontrar la frontera temporal entre el estilo moderno y el posmoderno ha ocupado el interés de numerosos críticos. Sin embargo, las conclusiones generales suelen evidenciar que no hay una ruptura definitiva con el movimiento anterior. Puesto que llegó un momento en que el posmodernismo ya no constituía una moda artística, se ha concebido como un final y un tránsito (Wellmer, 2004); esto es, a pesar de acotar el término y el inicio de una etapa, también se revela como la consecuencia de una serie de rasgos previos. En este sentido, Zavala (1991) anota que lo posmoderno constituye una voluntad creativa posterior al modernismo, pero, al mismo tiempo, expresa implícitamente que ya no se está actuando desde el contexto moderno. Igualmente, Rubio Tovar, aunque piensa que «[m]odernidad y posmodernidad coexisten» y que «la posmodernidad no es un periodo histórico ni una tendencia con características bien definidas», reconoce que al menos «significa que hemos abandonado las formas dominantes de la modernidad, lo que nos ayuda a entender e identificar nuestra situación cultural» (2004: 220-221).

En definitiva, modernismo y posmodernismo no son contrarios absolutos, sino que se asemejan en múltiples aspectos. Hay en los artistas contemporáneos un afán de renovación de lo moderno. No ha de extrañar que, más que de ruptura, se haya hablado de una recontextualización cultural en la que, a veces, los rasgos dominantes de un periodo desempeñan un papel secundario en el otro, de la misma manera que los aspectos subordinados del primer periodo devienen en principales en el segundo (Jameson, 1985; Huyssen, 2004).

La posmodernidad no agota las posibilidades de la modernidad, sino que permite indagar aún más en su esencia. Ahora bien, un análisis del posmodernismo exige, además de atender a aspectos temporales (sincronía-diacronía), plantearse los *topoi* culturales en términos de continuidad y discontinuidad. Una de las mejores formas de llevar a cabo este procedimiento es a través de la fijación de dicotomías<sup>134</sup>. Ihab Hassan se ha

---

<sup>134</sup> Otras veces también se ha adoptado una perspectiva radicalmente opuesta que, en contra de la sistematicidad mecánica, propugna una investigación más desorganizada, pero, a la vez, más fiel al caos que gobierna la estructuración del mundo. Según la analogía botánica de Deleuze y Guattari, el pensamiento se identifica con el «rizoma» y no con la «raíz». Ambos asentaron un nuevo mantra de cariz filosófico y psicoanalítico: «¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad!» (2002: 28). Quiere esto decir que «[u]n rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio [...]. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. [...] *Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere

encargado de esta labor a lo largo de su tarea investigadora, pero en la mayoría de ocasiones ha advertido que su trabajo no persigue un fin mecanicista para lograr la disección de ambas etapas. Al contrario, el interés de su proyecto radica en dar cuenta del cambio cultural, por lo que, una vez fijadas las dicotomías, queda abierta la posibilidad de que estas cambien o desaparezcan. A la hora de establecer estas polaridades, ha acudido a las aportaciones de variados ámbitos (desde el retórico y el lingüístico, pasando por el antropológico y el psicoanalítico, hasta el de las ciencias políticas o el de la teología). En el siguiente esquema se pueden observar algunas de las diferencias que continúan siendo operativas:

<b>Modernismo</b>	<b>Posmodernismo</b>
Forma (conjuntivo, abierto)	Antiforma (desjuntado, abierto)
Propósito	Juego
Planeado	Casual
Jerarquía	Anarquía
Palabra	Silencio
Obra de arte / Trabajo acabado	Proceso / <i>Performance</i> / <i>Happening</i>
Distancia	Participación
Creación / Totalización	<i>De-creación</i> / Deconstrucción
Síntesis	Antítesis
Presencia	Ausencia
Centrado	Disperso
Género / Frontera	Texto / Intertexto
Selección	Combinación
Significado	Significante
Narrativo	Antinarrativo
Paranoia	Esquizofrenia
Metafísica	Ironía
Determinación	Indeterminación
Trascendencia	Inmanencia

Tabla 7. Oposiciones entre el modernismo y el posmodernismo  
[elaboración propia a partir de Hassan (1981, p. 34)]

velocidad en el medio» (2002: 29). Fernández Mallo (2009) ha trasplantado la noción de rizoma a la poesía española contemporánea. A su juicio, en este género no se ha producido el salto del modernismo a la posmodernidad, como sucede en otras artes como la pintura. En su argumentación lo ejemplifica con el cambio de óptica que va de los cuadros de Rothko al *Arbusto Robótico*, de Moravec. Por ello inventa la noción de «poesía postpoética», que considera más cercana al nuevo paradigma. Frente a la lírica española canónica, Fernández Mallo reivindica la amistad de la poesía con la ciencia y con las nuevas tecnologías. Finalmente, concluye que la «tradición poética ortodoxa» funciona según un orden arbóreo, mientras que la «postpoesía» conserva una «estructura rizomática» (2009: 177). Un ejemplo de los poemas a los que alude Fernández Mallo es el «haiku en clave “postpoética dura”»: « $E^2=m^2c^4+p^2c^2$ , / si  $p=0$  (masa en reposo) → /  $E=mc^2$ » (2009: 30).

No obstante, parece que Hassan repite oposiciones similares. Dicho de otra manera, estas dualidades se resumen en la *indeterminación* de las obras posmodernas (texto abierto, deconstructivo, esquizofrénico, etc.), en la *inmanencia* del proceso artístico (búsqueda de la colaboración del receptor), en la nueva actitud con la que el autor se enfrenta a la sociedad y a su propia obra (ironía, desacralización) y en la ruptura de las fronteras del arte (relaciones entre la alta y la baja cultura, mixtura textual, transferencias genéricas, etc.)<sup>135</sup>.

También se han proyectado otros enfoques para acercarse a las propiedades intrínsecas del posmodernismo. Para Bertens (1997), por ejemplo, deben distinguirse tres caminos en la determinación de la «posmodernidad» —«postmodernness»—: 1) la crítica que indaga en los procedimientos formales, 2) los estudios que se concentran en los rasgos temáticos, y 3) aquellos otros que analizan patrones temáticos expresados a través de procedimientos formales concretos. Fokkema (1997), por otra parte, sostiene que intervienen tres vertientes teóricas en la explicación de los cambios culturales: 1) la cognitiva. Esta la vincula al pensamiento de Marx y de Popper, por lo que se atiende a que las transformaciones sociales implican alienaciones culturales; 2) la estética. Esta deriva de las aportaciones de los formalistas rusos; concretamente, de las reflexiones en torno a la familiaridad contra la innovación —la desautomatización, en definitiva—; y 3) la antropología y la sociología. En este sentido, se plantea que los humanos alteran las convenciones para señalar la arbitrariedad de las estructuras dominantes y para suplantárselas con las convenciones, o bien individuales, o bien afines a un grupo. Así las cosas, de acuerdo con la primera teoría, la causa de la posmodernidad se halla en el impacto de la II Guerra Mundial; en función de la segunda, se debe al automatismo de la experimentación modernista, ya canonizada por entonces en diversas antologías; y, según la tercera vía, se presupone que los escritores no quisieron condenarse al olvido fomentado por la epigonalidad modernista, de ahí que inventaran nuevos procedimientos (1997: 18-19).

A partir de este razonamiento, Fokkema reivindica la necesidad de fijar unos modos de significación posmodernos. Para ello distingue entre estrategias, repetición de contenidos —temas, lexemas y connotaciones— y estructuras o sintaxis frecuentes (1997:

---

<sup>135</sup> Algo parecido sucede en «Pluralism in Postmodern Perspective» cuando se enumeran las características del posmodernismo, que, a juicio de Hassan (1986), son las siguientes: indeterminación, fragmentación, decanonización, dispersión del sujeto, lo impresentable o irrepresentable, ironía, hibridación, carnavalización, *performance*-participación, construccionismo e inmanencia.



34-38). En primer lugar, el sociólogo holandés previene de que las estrategias se circunscriben al dominio pragmático, a diferencia de los recursos, que, al ser características textuales, siempre se hallan en lo escrito. Las estrategias se ligan al triángulo de la enunciación literaria: en la lectura y en la interpretación suelen predominar la indeterminación y la actitud irónica ante la tradición; en el texto se desenvuelve una distribución dislocada —mezcla de alta y baja cultura, provocación, heterogeneidad—; en cuanto a la producción, el autor-emisor propende a la ironía, a la parodia y a la hibridación genérica.

En segundo lugar, Fokkema cataloga una serie de recursos temáticos prominentes en la literatura posmoderna, a saber: 1) la asimilación («assimilation»), que deriva en la fusión de formas y conduce a lexemas y a motivos recurrentes como el laberinto o el viaje sin destino, frente a la persecución modernista de un propósito; 2) la multiplicación, la permutación y la enumeración («multiplication, permutation, enumeration»), que establecen asociaciones matemáticas y usan con frecuencia el lexema «espejo»; 3) la percepción sensorial («sensory perception»), que se relaciona con la fusión de contrarios —la concreción y la superficialidad—; 4) el movimiento y la acción («movement or action»), cuyas representaciones más notables, a su juicio, se localizan en las versiones narrativas de las historias de detectives y en la novela metahistórica; 5) la mecanización y automatización («mechanization and automatization»), entendidos ambos términos en el sentido tecnológico.

Y, en tercer lugar, enumera dos recursos organizativos, como son la maleabilidad sintáctica y la dispersión de la estructura. A este respecto, destaca, por un lado, la tendencia a la agramaticalidad, a la incompatibilidad semántica y a la configuración espontánea de una tipografía inusual. Así, Fokkema cree que el *Finnegans Wake* es un libro posmoderno. Por otro lado, señala como emblemas de la posmodernidad la discontinuidad y la redundancia, que se utilizan como reacción a la conectividad modernista. En lo que concierne al interés autopoético y transreferencial de estas páginas, dice así: «[b]oth discontinuity and redundancy open up ways for rewriting and intertextuality in a seemingly disordered and eclectic manner»<sup>136</sup> (1997: 39).

El estudio del punto de vista posmoderno alberga un gran interés. Los autores se distancian de la concepción del artista como figura de autoridad. Se desencadena, así, un proceso de desacralización del objeto artístico y de la imagen del autor; es decir, como

---

<sup>136</sup> «La discontinuidad y la redundancia le abren el camino a la reescritura y a la intertextualidad dadas en un modo aparentemente desordenado y ecléctico» [la traducción es mía].

esquema latente del modernismo, se advierte que la posmodernidad mantiene —ya no para desafiar al espectador— la sensación de que las obras de arte pierden su «aura», al mismo tiempo que se les interroga por su función (Benjamin, 2017).

La fusión de las denominadas alta y baja cultura se relaciona estrechamente con los nuevos cometidos del arte. Si hacia el final del modernismo la inclusión de elementos de la baja cultura perseguía la provocación, en el posmodernismo predomina la naturalidad con la que se integran las referencias de los diferentes estratos socioculturales. En el arte de Andy Warhol permanecía una actitud subversiva, pero comenzaba a desarrollarse la incorporación armónica de los rasgos del mundo comercial y de los *mass media*. De hecho, debido a una visión irónica del mundo artístico, le dio el nombre de *The factory (La fábrica)* a su estudio, donde se dedicó a convertir en arte los iconos estadounidenses de su época: desde artistas como Marilyn Monroe o Elizabeth Taylor hasta marcas registradas como Campbell o Coca-Cola. Esta última protagoniza el cuadro «Green Coca-Cola Bottles» (1962). La aparición de un gran número de botellas del refresco americano alude, implícitamente, a la labor de la reproducción mecánica. Reflexión estética y reflejo de la sociedad de consumo se aúnan en una misma pieza. El artista, en el irónico libro *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (1975), consideraba que esta bebida era un motivo de orgullo para una nación que había permitido que las clases bajas pudieran consumir lo mismo que las altas<sup>137</sup>.

Otro artista que ha destacado por unir la «Cultura», escrita con mayúscula, con la cultura popular es Jeff Koons. Obsérvese la escultura titulada *Pink Panther* (1988), que pertenece a la colección *Banalities*. En este caso la fusión de alta y baja cultura se deriva del tipo de material empleado —porcelana— y de la elección de lo representado —la pantera rosa—. Tradicionalmente, la porcelana se ha considerado un material de gran valor que representa, a la vez, la belleza y la inocencia; sin embargo, Koons recurre a ella para retratar a un personaje de dibujos animados (Stroganova, 2016). De hecho, el propio

---

<sup>137</sup> En concreto, se puede leer lo siguiente: «What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca-Cola, and you can know that the President drinks Coke, and Liz Taylor drinks Coke, and just think, you can drink Coke too. A Coke is a Coke and no amount of money can get you a better Coke than the one the bum on the corner is drinking. All the Cokes are the same and all the Cokes are good. Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it, and you know it.» [«Lo genial de este país es que América empezó la tradición de que los consumidores más ricos compraran, básicamente, las mismas cosas que los más pobres. Puedes estar viendo la televisión y ver Coca-Cola, y puedes saber que el Presidente bebe Cola-Cola, y Liz Taylor bebe Coca-Cola, y piénsalo, tú también puedes beber Coca-Cola. Una Coca-Cola es una Coca-Cola y ninguna cantidad inmensa de dinero podrá conseguirte una Coca-Cola mejor que la que está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las Coca-Colas son lo mismo y todas están buenas. Liz Taylor lo sabe, el Presidente lo sabe, el mendigo lo sabe y tú lo sabes»] (1975: 100-101).

rostro de la pantera refleja la incongruencia de la situación, pues la expresión lánguida, casi adormecida, del personaje no se corresponde con el carácter que muestra en sus apariciones televisivas.

Para continuar con el desarrollo de las manifestaciones artísticas posmodernas, conviene retomar un aspecto anotado anteriormente: la parodia. Se ha apuntado que Fredric Jameson equiparó modernismo a parodia y posmodernismo a pastiche, dado que el pastiche lo concebía desde una perspectiva en la que el contenido nunca podría ser subversivo. En palabras del crítico norteamericano, el pastiche conforma «un discurso que habla una lengua muerta, [...] carente de los motivos de fondo de la parodia, desligad[o] del impulso satírico, [...], una parodia vacía, una estatua ciega» (1991: 44-45).

Por un lado, teniendo en cuenta la explicación previa sobre las modalidades transreferenciales, observamos que se mezclan las nociones de sátira y de parodia. Por otro lado, Jameson deja fuera de sus observaciones un aspecto relevante: hay datos suficientes para afirmar que la parodia abunda en las manifestaciones artísticas contemporáneas, de ahí la sorpresa de algunos críticos, como Linda Hutcheon, quien censura la postura de Foster y de Jameson: «[...] semejante posición parece difícil de defender. En realidad, podría ser pasada por alto si no hubiera demostrado que tiene tantos seguidores» (1993: 188). En este sentido, lo que diferencia la parodia moderna de la posmoderna es que la primera busca crear una forma cerrada e independiente, mientras que la segunda se propone que la obra albergue una amplitud de interpretaciones y que se evidencie la naturaleza intertextual del significado artístico (Burgin, 1986; Hutcheon, 1993).

Junto a la parodia, predomina en las expresiones artísticas posmodernas la reivindicación de ciertas consignas ideológicas desde un punto de vista irónico. Se combinan, paradójicamente, la descreencia en la función social del arte con la necesidad de denunciar los acontecimientos sociales. A causa de la importancia que ello tiene en la lírica española contemporánea, conviene aludir a la lucha feminista de las artistas posmodernas. Un gran número de ellas acuden a la tradición artística, cuyo canon lo conforman en su mayoría hombres, para invertir los roles sexuales. Silvia Sleight, por ejemplo, ha prestado atención a la defensa del papel de la mujer en el arte. Véase el cuadro *At the Turkish Bath (En el baño turco)*. En él se produce una ruptura de expectativas al sustituir la aparición de mujeres desnudas en estado de relajación por hombres. Se

reclama, de este modo, que el arte no solo se ha realizado por el sexo masculino y que la mujer no debe desempeñar un papel pasivo. Las retratadas se convierten en retratistas.

El mismo tema lo desarrolla en *Philip Golub Reclining (Philip Golub recostado)*, pero esta vez desde una perspectiva paródico-satírica. La pintora realiza una crítica social a partir de la parodia del famoso cuadro *Venus del espejo*, de Diego Velázquez. La principal transformación paródica es la sustitución del sexo femenino por el masculino. No obstante, el Philip Golub de Sleigh mantiene rasgos del canon de belleza del sexo contrario para resaltar la ironía. Así, la piel es pálida; los labios, rosados, y el cabello, largo. Asimismo, se incluyen elementos que evidencian la conciencia de representación; esto es, la obra de Sleigh focaliza su atención en las convenciones del arte, lo cual entronca con las características de la posmodernidad. De este modo, la mujer, que ha sido objeto pasivo de la representación artística, se convierte en un sujeto activo que transgrede la tradición (Hutcheon, 1993). A tal efecto, Silvia Sleigh se incluye dentro de su cuadro a través del reflejo del espejo, instrumento que muestra no solo la situación artística, sino también, sinecdóticamente, la nueva realidad histórica en la que las mujeres ocupan un lugar principal en el arte. De hecho, frente a la cortina roja de Velázquez, en Sleigh hay una ventana que da al exterior. Otro elemento que refuerza la parodia satírica es el rostro de Philip Golub, pues los evidentes signos de fatiga (o de tedio) intentan denunciar la situación de la mujer a lo largo de los siglos.

En resumen, todas las características expuestas en este apartado componen el panorama general de lo posmoderno. A pesar de las diversas críticas que dicho periodo ha recibido, cabe destacar que existe una tendencia estilística extendida entre los distintos artistas. Se ha intentado tratar la posmodernidad en un contexto amplio, para, a continuación, estudiar la producción lírica española. En particular, cabe destacar la conexión entre el surgimiento de la posmodernidad y el aumento de las operaciones transreferenciales, que, además, modifican su rumbo con respecto al modernismo. En el caso de la poesía española, en el contexto posmoderno se ha impulsado particularmente la revisión de la tradición clásica y del discurso bíblico, lo que repercute, a su vez, sobre el panorama metaliterario (Baños Saldaña, 2019).

### 2.3.2. La posmodernidad en España

La posmodernidad en la lírica española ha desarrollado sus propios cauces. Aunque puede contemplarse como una tendencia sólida, hay que advertir que no todos los autores

contemporáneos recurren a técnicas posmodernas y que aquellos que sí las emplean no siempre coinciden en el modo de llevarlas a cabo. Esto se debe a que los poetas intentan luchar contra las convenciones formales y contra el desgaste semántico. En palabras de Erika Martínez (2013), se trata de combatir lo «pre-decible». De manera más general, la escritura poliédrica de los poetas españoles se enmarca en la pluralidad o en la ruptura de los esquemas predeterminados posmodernos, que arraigarán hasta devenir en una férrea defensa de la originalidad que cuestiona las parcelaciones generacionales (Geist, 1995; Bagué Quílez, 2018b).

Algunos de los rasgos más destacados de la lírica española posmoderna son el cuestionamiento de los límites de lo artístico, el eclecticismo de referentes y modelos, la importancia atribuida al lenguaje, la deconstrucción del proceso creativo y la crítica al historicismo y a la racionalidad. En el siguiente esquema puede observarse la manera en que dichas características se formulan:

Lírica posmoderna	Cuestionamiento de los límites de lo artístico	Fusión de alta y baja cultura
		Aparición de diferentes tipos de discurso (científico, periodístico, etc.)
	Eclecticismo de referentes y modelos	
	Deconstrucción del proceso creativo	Uso del pastiche, la parodia y la ironía
		Cuestionamiento del yo y del lirismo tradicional
		Forma abierta (indeterminación)
	Crítica al historicismo y a la racionalidad	Tendencia al fragmentarismo
Descreencia en la defensa mecánica de valores		

Esquema 11. Características de la lírica española posmoderna  
(Baños Saldaña, 2018a: 112; Baños Saldaña 2019: 38)

Dos de las principales dificultades que entraña el estudio de la posmodernidad en la poesía española contemporánea coinciden con dos de las que se han expuesto en el anterior apartado: la denominación y los límites cronológicos. Sin embargo, en el caso de España surgen problemas distintos que exigen nuevos planteamientos. A pesar de la necesidad de resolver las complicaciones que supone el paso de lo moderno a lo

posmoderno en la lírica española, no abundan los estudios que aborden de lleno este tema. Rodríguez-Gaona ha llegado a afirmar que «[s]i definir el posmodernismo en general es un asunto complicado, abordarlo desde España puede resultar una tarea ardua abocada inevitablemente a la polémica. Se trata de una investigación pendiente» (2010: 40).

En cuanto a la denominación, más allá de lo apropiada o no que pueda ser la etiqueta *posmodernismo*, se halla un problema de índole cultural, por el que las periodizaciones anglosajonas y las hispánicas entran en conflicto. La base del término *postmodernism* es *modernism*, cuya traducción al español resulta *modernismo*. Ahora bien, en España e Hispanoamérica *modernismo* designa un periodo literario distinto al anglonorteamericano. En definitiva, *modernismo* y *modernism* no son lo mismo. Atendiendo a las propiedades expuestas por Bellini (1997) y por Fokkema (1982), ambos movimientos se podrían resumir con la siguiente tabla:

MODERNISMO (entre 1880 y 1920)	<i>MODERNISM</i> (entre 1910 y 1945)
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Influencia de los poetas franceses</li> <li>- Exotismo y orientalismo</li> <li>- Musicalidad (tendencia a la acentuación proparoxítona)</li> <li>- Preciosismo</li> <li>- Arte por el arte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Influencias complejas: elitismo</li> <li>- Duda epistemológica</li> <li>- Escepticismo metalingüístico</li> <li>- Respeto por las idiosincrasias del lector</li> <li>- Autorreflexividad</li> </ul>

Tabla 8. Diferencias entre modernismo y *modernism* [elaboración propia]

Por esta razón, a lo largo de historia del concepto algunos críticos han decidido tomar como referencia el término *posmodernidad*. Este es el caso de Bagué Quílez, que, dada la escurridiza terminología, optó por el vocablo menos conflictivo: «[p]ara evitar solapamientos conceptuales, en este libro he preferido emplear el rótulo de *posmodernidad* al estudiar el debate filosófico, teórico y artístico que influye en la poesía de los últimos años del siglo XX y comienzos del XXI» (2006: 16). Sin embargo, en estas páginas no se distingue entre *posmodernidad* y *posmodernismo*; la amplia difusión que ha alcanzado el término en la actualidad nos permite tratarlo con mayor soltura. Podría decirse que en torno a tal unidad, al margen de las connotaciones semánticas, se han ido reduciendo las lecturas morfológicas (*pos-modernismo*); de ahí que se empiece a entender como una nueva unidad de significación que acoge un concepto estable —sin olvidar, por supuesto, la relativa estabilidad de la literatura posmoderna—.

En lo que concierne a los límites cronológicos, las teorías se desorientan en los laberintos del tiempo. En un intento de arrimar este periodo al primer tercio del siglo XX, Dionisio Cañas celebraba en una tribuna de *El País* de 1985 el cincuenta cumpleaños de la posmodernidad en España. En ella se hacía constar que, por un lado, los orígenes teóricos de esta posmodernidad surgieron con *Arte y Estado* de Ernesto Giménez Caballero (1935) y que, por otro, el inicio de la práctica literaria posmoderna se debía a la primera poesía política de Rafael Alberti. De hecho, Cañas (1985) sostuvo que las manifestaciones artísticas del franquismo eran posmodernas:

[a]sí, la producción artística que vio la luz bajo el Gobierno de Franco, y aún después de su muerte, en sus tres vertientes —la oficial, la disidente y la neovanguardista—, se puede considerar como producto de una sola corriente de la estética: la de la posmodernidad.

Otros críticos, en cambio, han intentado establecer concordancias entre la periodización de la lírica española y la de la demás lírica occidental (Álvarez Ramos, 2011). Si el inicio de la posmodernidad se ha fechado en el final de II Guerra Mundial (1945), en España se ha buscado el mismo comienzo. Saldaña Sagredo (2009), por ejemplo, defiende esta fecha basándose en el criterio de Castellet ([1960] 1962), de García de la Concha (1973) y de Sanz Villanueva (1984).

Sin embargo, la opinión generalizada es que el posmodernismo se consolida en España con la aparición de los «novísimos», también conocidos, en un sentido amplio, como la Generación del 68. No quiere esto decir que la posmodernidad entre de manera repentina en España. Se ha apuntado que en los autores de la Generación del 27 —sobre todo, en Pedro Salinas o en Dámaso Alonso— se vislumbran rasgos posmodernos, de la misma manera que, con algo más de frecuencia, los emplearon algunos escritores de la segunda etapa de la poesía de posguerra (Debicki, 1988). Así, el realismo crítico —años 50— se impregnó de una nueva visión del mundo que lo distanciaba del realismo social —años 40—. Bou y Soria Olmedo (1997), por ejemplo, anotan el cambio de tono en los poemas de Gil de Biedma, de Barral y de Valente; y, además, observan que en el centro de tal cambio se sitúa una nueva manera de tratar la intertextualidad y la ironía.

Si bien durante la década de los 50 y la de los 60 se observa la mixtura discursiva y la apertura de la lírica, es alrededor de los años 70 cuando se naturalizan los procedimientos posmodernos, sobre todo a partir de la publicación de la antología de Castellet ([1970] 2018). Víctor Fuentes subraya que el crítico catalán hace uso en el

prólogo «de los teóricos internacionales de la nueva sensibilidad posmoderna», como Sontag, McLuhan o Eco, quienes —continúa— encuentran un correlato literario en los textos de Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer, Ana María Moix o Leopoldo María Panero (1995: 330). Por otra parte, también hay algunos críticos que intentan identificar el inicio de la posmodernidad con el final del franquismo, aunque tal vez de este criterio resulten unos juicios o unas concordancias algo artificiales: «España pasa de ser un país prácticamente preindustrial, predemocrático y premoderno a ser una nación posindustrial, posdictatorial y posmoderna» (Geist, 1995: 143); o lo siguiente:

Spain's proverbial backwardness in relation to the so-called Western World has finally reached the point of belonging almost to the past. The appropriation of the postmodernist debate by Spanish authors and critics indicates how deeply and quickly the country is changing and is adopting the main themes of a postindustrial society<sup>138</sup> (Bou y Soria Olmedo, 1995: 402).

Como se ha precisado en el bloque anterior, además del interés temporal, deben analizarse el enfoque y el estilo. Este tipo de lírica, que se dispara a partir del 68, se gesta gracias a la continuidad con la poesía anterior. A este respecto, Manuel Rico (2016) ha considerado que la entrada de la posmodernidad en la lírica española consiste en una «ruptura escalonada»; es decir, los «novísimos» no son los primeros en distanciarse del tema social, sino que este proceso se advierte en los 50, continúa en los 60 y alcanza su cima en los poetas del 68. Con ellos se constata el desinterés por el realismo y por el compromiso literario, que se sustituyen por la introspección lingüística heredada del posestructuralismo francés y por el hermetismo lírico auspiciado por el fervor culturalista.

En definitiva, la poesía del 68, que también engloba a otros poetas destacados que no forman parte de los «novísimos» —por ejemplo, Aníbal Núñez—, protagoniza la asimilación de la posmodernidad, pero no supone una ruptura radical con la poesía anterior:

el 68 no solo no quiebra la línea de continuidad de la poesía española, pese a su condena de la literatura precedente —en casos señeros como los de Gimferrer y Carnero—, sino que en sus rasgos básicos procede de aquella. Para que pueda percibirse esta visión hay que salvar las interesadas o muy parciales construcciones de la historia literaria que han hecho algunos de sus protagonistas novísimos, que mostraban como novedades aportadas por ellos lo que era tan solo naturalización de

---

<sup>138</sup> «El notorio atraso de España en comparación con el conocido mundo occidental finalmente ha alcanzado el punto de pertenecer casi al pasado. La apropiación del debate posmodernista por parte de los autores españoles y de los críticos manifiesta cómo el país está cambiando profunda y rápidamente, y está adoptando los principales temas de la sociedad posindustrial» [la traducción es mía].



procedimientos y actitudes anteriores, y que representaban a su propia novedad asimilando a los autores inmediatamente precedentes a un realismo plano que descalificaron sin matices (Prieto de Paula, 2014).

El grupo de escritores antologizados en *Nueve novísimos poetas españoles* por Castellet (1970) lo conforman Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Leopoldo María Panero y Ana María Moix. A estos, se sumarían con el tiempo otros como Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca o Jenaro Talens. En un somero inventario de los principales rasgos del estilo «novísimo» cabría señalar: 1) la apertura a nuevos referentes estéticos internacionales, 2) la admiración por los poetas del *modernism* y del *imagism*; en concreto, se profesó una verdadera devoción por Ezra Pound<sup>139</sup>; 3) la tendencia a la subversión formal (fragmentarismo, dispersión textual, caligramas) del texto lírico, 4) la huida del léxico común y de las normas ortotipográficas, y 5) la inclusión de nuevos paraísos urbanos (desde Venecia a Beverly Hills o a Carnaby Street), de los símbolos del capitalismo (por ejemplo, el *Drugstore* de Barcelona) o de los templos de la bohemia (casinos, prostíbulos, etc.) (Lanz, 1997; Ferrán, 2017; *vid. cap. 4*).

Las generaciones poéticas posteriores a la del 68 continúan la estela posmoderna, pues, aunque numerosos poetas no se adscriban plenamente a ella, sí emplean en ocasiones recursos posmodernos. El «giro» de la posmodernidad en la lírica española tiene las raíces en el debate en torno al realismo. Si, en un primer momento, se hizo frente al realismo por varias vías —piénsese en la evolución de autores como Juan Goytisolo, en el surgimiento de los «novísimos» o en la atención al estilo de Benet—, con la entrada de la democracia se retoman géneros y temas realistas por medio de su actualización en un discurso que conjuga lo social y lo íntimo. No se trata de una cuestión de movimientos pendulares, sino de una voluntad de erradicar las carencias del posmodernismo —sobre todo, su desapego del mundo o su elitismo— con la incorporación de algunas nociones pertenecientes al contexto de la Ilustración. La llegada de la cotidianidad a la literatura

---

<sup>139</sup> José María Álvarez le organizó en Venecia (1985), ciudad en la que había fallecido el poeta, un homenaje internacional. Este acto lo secundaron escritores de numerosos países. El 1 de diciembre de 1984 el diario *El País* publicó un artículo titulado «Una peregrinación de escritores a Venecia conmemorará el centenario de Pound». Allí se destacaba la presencia, por ejemplo, de Borges, de Aleixandre o de Moravia. Asimismo, un escrito del mismo diario, datado el 16 de febrero de 1985, apuntaba: «120 intelectuales de todo el mundo se adhieren al homenaje a Pound».

española, así como la intención mimética, ha quedado definida por Joan Oleza como el asentamiento de un «realismo posmoderno»<sup>140</sup> (1996).

El cambio de perspectiva en lo que concierne a la función del arte repercute, también, sobre su forma y su contenido. De esta manera, en líneas generales puede afirmarse que en la poesía española posmoderna hay divergencias estéticas y éticas estrechamente vinculadas a la visión de los autores sobre las vanguardias. Por un lado, los autores del 68 se mostraron afines al ludismo y a la experimentación vanguardistas, que entendieron en muchos casos como una reacción contestataria contra la mediocridad burguesa. Por otro, los poetas surgidos en los 80 abandonaron la complejidad y el hermetismo propios de las vanguardias por considerarlos elementos artificiales que entorpecían la comunicación artística (Naval, 2010). Esta escisión también se ha estudiado desde otros enfoques. Resulta interesante la reflexión de Bianchi sobre la evolución de tres categorías universales: 1) «la pureza y el esteticismo», que implican la creación frente a la mimesis; 2) «el intimismo [...] y [...] la individualidad», sostenido por autores que comparten su privacidad y que emplean un tono reflexivo; y 3) «la mirada crítica del realismo», que se fundamenta en el carácter testimonial (2016: 24). Estas tres líneas de actuación a lo largo de todas las épocas y países no deben contemplarse rígidamente, sino que a veces poseen funciones y recursos que interactúan entre sí.

Bajo la tendencia principalmente mimética y allanadora de las vanguardias, se encuentra la escritura canónica de los años 80: aquella que se denomina primero como su manifiesto («la otra sentimentalidad» —Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador—) y que, más tarde, se identifica con un rótulo más general, pero que también expone con claridad sus principios —la poesía de la experiencia—, para dar cabida a un número mayor de autores. El amparo del realismo por los poetas de los 80 fue acompañado de otras ideas que fomentaron la apertura del arte, como son la unión de lo colectivo y lo individual —la razón y la experiencia—, la desacralización de la literatura y el establecimiento de un «contrato social» entre el autor y sus lectores (Bagué Quílez, 2006). Cabe advertir, además, que las ideas de grupo germinan a partir de ciertos referentes (*vid.* cap. 5):

---

<sup>140</sup> Para Oleza, el «realismo posmoderno» no debe analizarse desde una perspectiva mecanicista, pues supondría el bloqueo del fluj cultural: «[u]na concepción de la historia literaria *al filo del milenio* no puede aceptar sin más el eterno retorno de las normas literarias que parece apetecer el mercado cultural, la explicación de que los modelos van y vienen, sustituyéndose por una ley de acciones y de reacciones, y de que a un ciclo de realismo le sucede otro de simbolismo y así hasta el infinito, correspondiendo a cada generación negar a sus padres y ratificar a sus abuelos» (1996: 5).

[se produce] una relectura de la tradición que busca las fuentes de la literatura contemporánea en el discurso ilustrado del siglo XVIII (Diderot), el romanticismo de sesgo experiencial (Coleridge, Wordsworth), la experimentación realista-naturalista (Galdós, Zola), el temporalismo elegíaco (Antonio Machado), el realismo dialéctico, la estética del material (Benjamin, Brecht) y el realismo testimonial de la inmediata posguerra española (Celaya, Otero) (Bagué Quílez, 2006: 31).

En líneas generales, el empleo de estrategias y de recursos posmodernos, unas veces a la manera del 68 y otras más cercanos al «realismo» de los 80, perduran en los poetas más jóvenes. Así sucede con aquellos nacidos a partir de 1980. De esta manera, se confirma que en España puede hablarse de posmodernismo en poesía. Tal vez la lírica española no concuerde totalmente con la metafísica anglosajona ni con el experimentalismo de las artes plásticas, pero no cabe duda de que ha sobrepasado los límites de la literatura del modernismo.

### 2.3.3. La transreferencialidad como eje de la literatura posmoderna

Generalmente se ha caracterizado la escritura posmoderna por la heterogeneidad, pero en torno a ese escenario múltiple se agrupan ideas y recursos que quedan fácilmente englobados en el concepto de transreferencialidad. En cierta manera, los teóricos han apuntado aspectos concretos que delimitan la posmodernidad, pero los han denominado de una manera diferente cuando tal vez pretendían llegar a un consenso. Dicho de otro modo, la cultura posmoderna se ha analizado desde perspectivas independientes, pero similares. En consecuencia, se han difundido consideraciones afines para determinar el núcleo de este periodo cultural, a saber: la intertextualidad, la parodia o el pastiche, la reescritura, la mirada hacia la tradición, el protagonismo del signo, la tensión entre hermetismo y realidad, el eclecticismo de modelos o la armonización de objetos culturales pertenecientes a distintos niveles de prestigio.

Todas las cuestiones enumeradas responden a problemas de índole referencial, de manera que concentran su atención en cómo el discurso se relaciona con otros —o alude a ellos— o en cómo las propiedades del texto interactúan —o contrastan— con el mundo, que, por otra parte, en numerosas ocasiones también se ha concebido como texto. Aunque la propuesta de la categoría de transreferencialidad arroje luz sobre esta dispersión conceptual, lo cierto es que al revisar la historia de la teoría se halla una etiqueta parecida: la intertextualidad. Esto constituye el segundo estadio de

ensanchamiento del concepto. Ya se ha apuntado el debate ocasionado por la simultaneidad del sentido amplio y del restringido (*vid.* 2.1.3.). Este conflicto se solucionó debido a la mayor operatividad crítico-literaria del carácter reducido. Ahora bien, dentro de una noción restringida de lo intertextual se ha dilatado, progresivamente, el alcance del término hasta dejar de señalar el contacto entre textos específicos para dar cabida a otro tipo de vínculos literarios que superan dichas fronteras. Así las cosas, de nuevo la intertextualidad se ha ido convirtiendo en una suerte de cajón de sastre. Por tanto, se requiere un esfuerzo sistematizador: a pesar de que a lo largo de la historia de la teoría se ha hablado de la intertextualidad como eje de lo posmoderno, debemos entender tal recorrido en la estela de la transreferencialidad, que acoge no solo a tal concepto, sino también a otros comportamientos de trascendencia referencial.

En definitiva, al teorizar sobre el posmodernismo se ha hecho inevitable atender a la intertextualidad, aunque no necesariamente ha de producirse lo contrario. Si bien la posmodernidad se ajusta obligatoriamente a unas fechas de inicio y de fin, no sucede así con la intertextualidad —o, en su caso, la transreferencialidad—, ya que no atañe a una sola etapa, sino a un procedimiento compositivo, por lo que este ha aparecido —al margen de su frecuencia— desde los orígenes de la literatura. Partiendo de esta premisa, podrían sorprender, entonces, algunas valoraciones taxativas sobre la ligazón de la intertextualidad al posmodernismo, como se observa en el siguiente planteamiento de Allen: «[a]t the present time, any discussion of the place of intertextuality within the arts leads us towards the issue of Postmodernism»<sup>141</sup> (2000: 181). No siempre que se trate la intertextualidad debe aparecer el posmodernismo, pero sin lugar a dudas puede ser un hecho recurrente. Cabe recordar que la aportación teórica de la intertextualidad se derivó del posestructuralismo y, sobre todo, que la literatura posmoderna propende a lo intertextual, por lo que muchos de los desarrollos críticos del concepto han sido motivados por este tipo de obras.

Con todo, la voluntad de discernir entre el modernismo y el posmodernismo ha supuesto que se analice con detenimiento la intertextualidad moderna. Ante esta situación, Plett ha señalado que el siglo XX ha acogido dos fases intertextuales (2004). La magnitud de la primera se aprecia en su expansión por diferentes campos: literatura (Eliot o Joyce), arte (Picasso), música (Mahler) o fotografía (Hausmann). La posmodernidad amplía todavía más sus dominios; la tendencia a lo transreferencial llega a la arquitectura

---

<sup>141</sup> «En la actualidad cualquier discusión sobre el lugar de la intertextualidad dentro de las artes nos conduce hasta el asunto del posmodernismo» [la traducción es mía].

(Charles Moore) y al cine (Woody Allen), entre otras artes. Plett llama la atención sobre el alto grado de relaciones textuales que alcanzan las obras posmodernas. De hecho, considera que el punto más alto de intención transreferencial lo ocupa la «pseudointertextualidad» (2004: 80), que consiste en la conexión que establece un texto con otro que no existe, pero al que se refiere como si de verdad se hubiera publicado.

La coincidencia en el impulso transreferencial de ambos movimientos refuerza la tesis de quienes sostienen que el posmodernismo surge como una alteración derivada del modernismo. En esta línea argumental, se ha advertido que la mayor divergencia reside en la actitud ante el uso de los materiales artísticos, que el modernismo valora de forma distinta según su procedencia. La separación o la integración de alta y baja cultura conduce hasta el núcleo de la comprensión de ambas etapas. Por tanto, una cuestión de sesgo transreferencial perfila los rasgos de los dos periodos para facilitar su reconocimiento. El posmodernismo no suele integrar los productos no canónicos en su discurso para contrastarlos con la alta cultura o para destacar su bajo prestigio. El arte posmoderno, de hecho, equipara lo culto con lo popular, lo viejo con lo nuevo y la invención con la experiencia:

[l]a cuestión no es «el Pato Donald o Dante», «comerciales de la TV o Corneille», «*fast food* o *haute cuisine*». Esta cuestión está fuera de lugar en el contexto de una estética que, después de todo, se propone desconstruir las jerarquías evaluativas de esa especie. Es más bien un asunto de «Pato Donald y Dante», «comerciales de la TV y Corneille», «*fast food* y *haute cuisine*», porque, según ese modo de ver, lo uno es deshechos y desperdicios en la misma medida que lo otro. La yuxtaposición serenamente despreocupada que el postmodernismo hace de lo pop y lo clásico, de los desperdicios de los medios masivos del presente y de los desechos culturales del pasado, tiene como su verdadero propósito nivelar, bajando lo alto, todas las distinciones tradicionales entre alto y bajo (Pfister, 2004c: 156).

La asociación de la intertextualidad al posmodernismo se extendió tanto que ocupó el centro de las discusiones académicas, como atestigua el significativo título de un artículo de Pfister, «¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?». El teórico alemán resaltaba que la intertextualidad posestructuralista difería de la norteamericana. Si bien la primera se contemplaba como un indicador descriptivo de los procedimientos textuales, la segunda adquirió tintes programáticos. Asimismo, Pfister abundó en la idea de que la transreferencialidad posmoderna no debe evaluarse en términos cuantitativos, sino cualitativos. Desde esta perspectiva, se comprende que las relaciones textuales posmodernas no pretenden esconderse ante el lector, sino que en cierto modo se exhiben,

se tematizan o se marcan explícitamente en aras de fomentar la complicidad entre autor y lector.

Asimismo, Pfister anota como una causa indiscutible de la intertextualidad posmoderna uno de los factores que hemos considerado fundamentales para el desarrollo de la autorreflexión: la evolución de la lingüística y de la teoría de la literatura como ciencias (*vid.* 1.3.1.). Una vez más, los caminos de lo autopoético y de la transreferencialidad se cruzan. Esto se produce en las coordenadas de la autorreflexión y de la autoconciencia. Tampoco debería dejarse de lado el conflicto interior en torno a la función del arte, que se traduce en la exposición del abismo que hay entre pensar —o escribir— y actuar con efectividad en el mundo. En este sentido, ya no solo se desencadenan los interrogantes sobre qué es o cómo opera la poesía, sino que aparecen otros intereses, como los que nacen de la voluntad de comparar la situación o el comportamiento de la literatura presente con la del pasado. Observamos, en definitiva, que el transcurso del siglo XX tiene que ver más con la referencialidad que con la simple concordancia entre textos. No es extraño, pues, que los procesos intertextuales se deriven de una intención metatextual. O al contrario, incluso, podría decirse que la intertextualidad genera la metatextualidad: «[e]l texto posmodernista de tipo ideal es, pues, un “metatexto”, o sea un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio estatus textual y los procedimientos en que este está basado» (2004c: 151). En cualquier caso, la referencialidad, unas veces entendida como debate signico y otras como contraste cultural, ocupa el núcleo de la creación posmoderna.

Dada la raigambre transreferencial del arte y de la literatura contemporáneos, se advierte que ya no hace falta discutir sobre cuán posmoderna es la intertextualidad, sino que se trata de averiguar los rasgos que determinan su particularidad frente a su uso en otros periodos histórico-literarios. En esta línea, Broich, más allá de reflexionar solamente sobre su alta frecuencia, canaliza su análisis en las nuevas funciones que adquiere —deconstrucción y textualidad— y, sobre todo, en su estrecha conexión con una concepción de la literatura diferente. Este reafirma su postura con la constatación de las dependencias e interrelaciones que se producen en el seno de la teoría de la posmodernidad; esto es, la centralidad del concepto en el posmodernismo se hace indiscutible si se aprecia que está ligado a otras nociones, estrategias o recursos que sientan las bases de dicho movimiento (1997: 249-253). A su juicio, el concepto de intertextualidad se vincula a otros seis aspectos teóricos: 1) la muerte del autor, en la

estela de Foucault (2005) o Barthes (1994a). Se infravalora la acción autorial en favor de los cruces textuales y de la autonomía de la obra. Aparecen, así, los rótulos de «bricolaje», «eco» o «collage»; 2) la emancipación del lector. De acuerdo con la intertextualidad posestructuralista —de sentido amplio—, si la literatura funciona como una «cámara de ecos» (Barthes, 1978), no hay un recorrido marcado ni un orden de prevalencia, sino que es el receptor el que otorga relevancia sémica a las relaciones textuales; 3) la autorreferencialidad, que se deriva del progresivo desinterés por la mimesis rutinaria. Los autores convierten la obra como espejo del mundo en una suerte de «sala de los espejos»; 4) la literatura del plagio lúdico, tal y como anunció Federman: «for plagiarism read also playgiarism» (1976: 565). Broich la define como una escritura parasitaria; 5) fragmentarismo y sincretismo. Ambos marbetes se refieren a la dispersión textual, a la heterogeneidad y a la tendencia a las estructuras abiertas; y 6) la recurrencia del regreso infinito o de los mundos como cajas chinas, a decir de McHale (2003). Esta última categoría consiste en la mixtura de diferentes niveles de realidad y ficción.

Así las cosas, Broich insiste en que el posmodernismo es una prolongación alterada del modernismo. Concretamente, en lo que respecta a la intertextualidad, concluye que la de la literatura posmoderna puede ser considerada como la radicalización del uso que se hacía en una parcela del modernismo. Plett también destaca su ascendencia modernista. Incluso destaca indirectamente el jaez transreferencial y metatextual del posmodernismo al establecer que su literatura, más que referirse a la vida, se mira a sí misma. Igualmente, Plett enumera una serie de dicotomías que, a pesar de su rigidez, dan cuenta de la tendencia a la revisión y a la apropiación de materiales por parte de los escritores posmodernos. Como se observa, estas divisiones exceden los límites de lo intertextual, ya que atañen a categorías más amplias que se recogen dentro de la transreferencialidad: «[e]n la literatura de vanguardia de hoy la *ré-écriture* aún domina a la *écriture*; el ingeniero de textos, al inspirado visionario; el “citacionista” (Milton), al autor que procura escapar a la “angustia de la influencia” (Bloom)» (2004: 81).

En definitiva, este segundo estadio de ensanchamiento del concepto de intertextualidad ha promovido que tal denominación deviniera en una categoría demasiado abarcadora. Todavía más, su acercamiento a otra noción tan polémica como indefinida —la de posmodernidad— ha conllevado que se denomine de la misma forma a procesos de trascendencia referencial totalmente distintos —algunos, incluso, opuestos entre sí en forma o en finalidad—. También se han propuesto otras categorías más

abarcadoras, pero que, a la postre, han otorgado un rótulo distinto a consideraciones previas, por lo que se añade aún más confusión.

Calinescu pretendió aunar un gran número de relaciones bajo el concepto de «reescritura» («rewriting»), que, en sentido estricto, no se corresponde con una noción amplia, sino con un procedimiento específico de comportamiento textual. Ahora bien, Calinescu lo ensancha para incluir otros recursos: «imitation, parody, burlesque, transposition, pastiche, adaptation and even translation. Critical commentary, including description, summary, and selected quotations from a primary text, also falls under this heading»<sup>142</sup> (1997: 243). Asimismo, el teórico rumano acuña un concepto paralelo a este, la «relectura» («rereading»). A partir de estas dos nociones, considera que se comprende mejor la terminología genettiana. De hecho, estima que la hipertextualidad posmoderna debe entenderse desde la perspectiva de la relectura, pues así se aprecia correctamente que los lectores han incorporado a su horizonte de expectativas la hipercodificación y la multiplicidad. Si Kristeva concebía el texto como mosaico de citas, Calinescu señala que muchas obras posmodernas se construyen como un «mosaico de reescrituras» (1997: 247).

Por otra parte, Calinescu trató de sistematizar algunas formas de reescritura. Sitúa la cita, por ejemplo, en la base de la literatura posmoderna. Frente a esta, que se corresponde con el modo más simple, opina que la transposición se erige en la manera más compleja de reescritura. Para Calinescu, en definitiva, la intertextualidad —en sentido muy amplio— ejerce de centro de gravedad de la reescritura posmoderna. Indica, además, que la parodia se presenta como la característica más importante de la contemporaneidad. Aunque la categorización de Calinescu se revela demasiado amplia y algo desorganizada, el verdadero valor de su trabajo reside en la demostración de que la literatura posmoderna responde a una referencialidad abierta y múltiple. Y, en efecto, dentro de la transreferencialidad, la parodia despunta. Una de las principales causas se halla en el interés por lo metaliterario, ya que el modo paródico incentiva la reflexión estética directa o indirectamente, así como pone su atención sobre el signo y su estatus. García-Rodríguez apunta que este contexto está motivado por el interés de la posmodernidad en el metalenguaje (2020). En general, Calinescu llama la atención sobre la comunicación textual, que actúa como si se tratase de un carnet de identidad de la

---

<sup>142</sup> Dice así: «imitación, parodia, *burlesque*, transposición, pastiche, adaptación e incluso la traducción. Comentario crítico, descripción, resumen y citas extraídas de una fuente primaria también se recogen bajo este rótulo» [la traducción es mía].



literatura posmoderna. Y no solo eso, sino que además consolida su argumentación poniendo el foco en la crítica y en la teoría sobre este tipo de obras, como aclara en el cierre de su trabajo:

[t]he symbol-hunting of archetypal critics a generation ago has become the hunting for secret sources, implied models, secret parodies, and other forms of declared or oblique rewriting<sup>143</sup> (1997: 248).

Dado que los vínculos textuales superan la mera intertextualidad, se han intentado proporcionar algunas soluciones teóricas. Sin embargo, la mayoría de ellas, como hemos visto hasta ahora, toleran el carácter amplio de la intertextualidad. Fokkema, por ejemplo, ha señalado que la posmodernidad responde a un alto grado de arbitrariedad al tomar préstamos; por lo tanto, sugiere que el concepto de intertextualidad puede interpretarse desde un punto de vista no restringido (1997).

La misma carencia se observa cuando se advierte que algunos recursos posmodernos se entrelazan con la intertextualidad, pues suele obviarse que los aspectos sobre los que se reflexiona son de índole referencial. Hemos apuntado anteriormente la cercanía entre la intertextualidad y la autorreferencialidad (Broich, 1997), pero todavía quedan por precisar los contactos con otros ejes de lo posmoderno: 1) con la metaficción (Broich, 1997; Lara Rallo, 2006). En ocasiones los referentes intertextuales precisamente realzan el cariz literario de la obra, por lo que pretenden cuestionar la veracidad o el alcance de lo dicho; 2) con la signicidad y con el lenguaje como sistema de significación (García-Rodríguez, 2020), de manera que lo intertextual recurre a la actualización irónica de esquemas sígnicos previos o a la inspección del lenguaje por ser el instrumento de comunicación predeterminado; y 3) con la revisión del pasado y de la tradición literaria (Pfister, 2004c; Hutcheon, 2005), que, a su vez, conlleva la puesta en primer plano de la literatura como producto —codificación de un autor— de consumo —descodificación del lector<sup>144</sup>—.

---

<sup>143</sup> «La caza de símbolos de los críticos de una generación anterior ha devenido en la caza de las fuentes secretas, de los modelos implícitos, de las parodias secretas y otras formas de reescritura declarada o encubierta» [la traducción es mía].

<sup>144</sup> Linda Hutcheon traslada el interés por revisar la tradición al predominio de la parodia en el posmodernismo, aunque también es cierto que hay otros muchos modos de actualización del pasado: «postmodernism's main interest might seem to be in the processes of its own production and reception, as well as in its own parodic relation to the art of the past» («el principal interés del posmodernismo parece estar en los procesos de su propia producción y recepción, así como en su propia relación paródica con el arte del pasado») [la traducción es mía] (2005: 22).

La conexión de la transreferencialidad con la necesidad de acomodar la tradición al presente es indispensable para comprender la posmodernidad. Pfister considera que se produce un nuevo alejandrismo por la tendencia a las citas, a las versiones y al hermetismo artístico:

la cultura posmoderna se presenta como una juguetona *mise en scène* de materiales y procedimientos dados de antemano, y estos pueden ser tomados del museo imaginario de los estilos históricos, o del almacén de artefactos pop todavía no tocados por la Alta Cultura (Jameson, 1984), o del repertorio de las estéticas y las prácticas modernistas (2004c: 40).

Si esta inercia a revitalizar el pasado cultural impregna a todas las artes posmodernas, cabe destacar su preponderancia en la lírica española contemporánea, donde la concisión genérica permite jugar con estereotipos discursivos y con contextos mayormente estáticos hasta la fecha. Ha de destacarse, por otra parte, que este rasgo de la poesía de mediados de los 50 hacia delante también tiene su razón de ser en la recuperación —iniciada desde principios de siglo— de los vates áureos, cuya lírica en burlas y en veras no cesa de retomar referentes mitológicos para la expresión de lo cotidiano.

Las principales vías de la posmodernidad en España se originan en un impulso transreferencial. Los límites de lo artístico, el eclecticismo, la deconstrucción del proceso creativo y el examen de la historia y de la razón necesitan de la alteridad; es decir, frente al discurso propio, debe haber una multiplicidad de cauces de expresión a lo largo de todas las épocas y lugares. Estos han configurado la identidad del ser humano desde una óptica poliédrica que se hace rentable para la reflexión sobre el estado de la cultura y de la sociedad contemporáneas. La búsqueda de la originalidad no existe sin la inspección de los orígenes. No se trata de inventar desde la nada, sino de construir a partir de todo. En este contexto la poesía española volverá su mirada hacia la tradición; no obstante, lo lleva a cabo como pocas veces lo había hecho: la ironía y la recontextualización adquieren un predominio indiscutible. No es exactamente el mito, por ejemplo, lo que se recupera, sino toda la carga semántica que lo acompaña, incluidos, por supuesto, los efectos pragmáticos que se desprenden de otras versiones ejecutadas a lo largo de la historia.

A pesar del alto número de relaciones textuales con la tradición, la presencia de tales motivos en la lírica española contemporánea se ha hecho esperar a la hora de ofrecer una visión panorámica: «no son muchos todavía los trabajos críticos que abordan la cuestión, más allá de diversos estudios sobre algún autor u obra específicos» (Díaz de

Castro, 2010b: 63). Una prueba de la continuidad y de la trascendencia de la asociación entre lírica posmoderna y transreferencialidad se halla en su presencia en el ámbito investigador, que ha favorecido la continuación de estudios sobre este aspecto<sup>145</sup>.

La incorporación de la tradición se vuelve un factor recurrente a partir de la década del 50 (Álvarez Ramos, 2013). Esta revitalización de la cultura antigua supone en muchos casos una reflexión sobre los fundamentos de la historia y sobre los cimientos del sistema literario. Además del interés de la cultura contemporánea por la tradición, podría advertirse que la influencia de esta en la lírica de los últimos tiempos también se debe a que muchos poetas se dedican a la traducción o a la filología (Díaz de Castro, 2010b). Sirvan de ejemplo Enrique Badosa, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Aurora Luque o Juan Antonio González Iglesias, entre otros.

La revisión del pasado conlleva que el sujeto posmoderno se defina por su relación con los otros. Debido al cambio radical de las condiciones de vida a partir de la segunda mitad del siglo XX, los autores se cuestionan su identidad. En otras palabras, la tradición literaria no se ajusta al nuevo contexto social, por lo que se persigue el objetivo de evitar que la lírica se conciba como un género literario ingenuo y desconectado de la realidad. Aunque la mirada sobre los textos del pasado se vuelva irónica o desmitificadora, no se rechaza la tradición, sino que se recontextualiza. El posmodernismo contempla el pasado de una manera más benevolente que las vanguardias (Calinescu, 1991). En este sentido, Linda Hutcheon (1993) ha apuntado que el *ready made* modernista ha evolucionado al *already made* posmoderno.

Estas actualizaciones de la posmodernidad se producen de diferentes formas transreferenciales (parodia, sátira, polifonía, mezcla o confusión de registros, etc.), pero en la mayoría de ocasiones están ligadas a una actitud irónica. Uno de los primeros críticos en advertir este aspecto ha sido John Barth, quien, tomando como ejemplo la «Sinfonía n.º 6» de Beethoven, precisaba que, «si [...] se compusiera hoy sería embarazoso, pero es claro que no lo sería, necesariamente, si se hiciera con una intención

---

<sup>145</sup> Así, cabe destacar los resultados del proyecto de I+D de significativo nombre: «Direcciones estéticas de la lírica posmoderna en España y poéticas en contacto: intertextualidad, interartisticidad e interculturalidad». Este fue liderado por Francisco Díaz de Castro y contó en sus filas con reputados investigadores como Antonio Jiménez Millán, Juan José Lanz Rivera, Carmen Morán Rodríguez, Natalia Vara Ferrero y Almudena del Olmo Iturriarte. Todos ellos, junto con Josefa Álvarez y Lola Juan Moreno, participaron en el volumen —también bautizado con un rótulo muy ilustrativo de la situación histórico-literaria— *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. En él se estudian poetas tan variados como Aurora Luque, Miguel Ángel Velasco, Joan Margarit, Pere Rovira, Luis Alberto de Cuenca, Amalia Bautista y Víctor Botas.

irónica por un compositor lo bastante consciente del pasado y del presente» (1967: 174-175).

Esta idea la retomó Umberto Eco en las *Apostillas a El nombre de la rosa*, donde aseguró que ya no se puede hablar de manera inocente. El objetivo del texto literario no consiste en destruir el pasado, sino en volver a visitarlo «con ironía, sin ingenuidad» (1986: 74). Esta es la actitud de muchos de los fenómenos transreferenciales de la lírica española posmoderna. Puede decirse, incluso, que la desmitificación de los textos del pasado se ha extendido claramente en el género lírico; de hecho, es una constante tanto en los autores del centro del canon como en los de la periferia<sup>146</sup>:

[n]o en vano, desde el punto de vista posmoderno, los retornos al pasado exigen adoptar una cierta distancia irónica, ya sea para complacerse en los anacronismos —sería el caso de la moda *retro*, tal como la define Jameson [...]—, ya sea para revisitarse la historia ‘con ironía, sin ingenuidad’ (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2013: 298).

Las relaciones transreferenciales en la lírica española posmoderna en numerosas ocasiones surgen en función de una intención pragmática. Quiere esto decir que la puesta en relación de un texto con otra obra, que no necesariamente tiene que ser literaria, se inscribe en un marco perceptivo que actúa sobre la cognición. El proceso que desestabiliza el horizonte de expectativas del lector para captar su interés se ha denominado desautomatización. La desautomatización y la transreferencialidad no han de presentarse juntas obligatoriamente; son totalmente independientes y cumplen con sus objetivos por separado. Ahora bien, cuando se emplean simultáneamente, alcanzan una carga expresiva que, por otra parte, también es muy útil para las propuestas metaliterarias.

La preocupación de los miembros del formalismo ruso y de la escuela de Praga por la caracterización del lenguaje literario dio lugar a conceptos como el de desautomatización. Con anterioridad a él, se había manejado la noción de desvío. Si bien las primeras reflexiones en torno al desvío surgen en la retórica clásica, es a partir del

---

<sup>146</sup> Concretamente, advertíamos en el apartado anterior que en la poesía española contemporánea se retoman con frecuencia las producciones artísticas de la Antigüedad Clásica y de la cultura católica (Baños Saldaña, 2019). La mirada irónica hacia la tradición grecolatina suele producirse a través de la revisión de mitos. El discurso bíblico, sin embargo, se desautomatiza sobre todo a través de la trasposición de lo simbólico a lo literal. Como se verá en los apartados de análisis poemáticos, muchos casos los conforman las feminizaciones irónicas de la cultura, pues las autoras se rebelan contra el papel pasivo de la mujer (o de la diosa) en las historias míticas (Hutcheon, 1993; Rosal Nadas, 2016). En la poesía contemporánea el signo mítico, referencia externa procedente del ámbito cultural, deviene en signo literario o, dicho de otro modo, en la expresión de una cosmovisión personal (Romojaro, 1998).

siglo XX (y, en concreto, a partir de las bifurcaciones de la estilística) cuando se plantea que la lengua literaria se fundamenta en la oposición con la lengua cotidiana.

La retórica clásica, principalmente interesada por la oratoria, estableció que los discursos públicos se distanciaban de las condiciones de la lengua diaria con objeto de atraer la atención del público. Estos postulados, aun siendo cercanos al concepto de desautomatización, dificultan el análisis del lenguaje poético porque diseñan una oposición mecanicista entre la lengua de la literatura y la de los textos no literarios. Pozuelo Yvancos (1980 y 2010) ha evidenciado que la desautomatización constituye una noción más amplia que la de desvío. Esta distinción se lleva a cabo a través de la observación de los planteamientos teóricos de «procedimiento» y de «pluridireccionalidad»:

1. La noción de desvío no define ningún procedimiento; es la constatación de una realidad: la disimilitud del uso común y del uso poético del lenguaje. Pero la [...] desautomatización [...] se fija en la atención sobre el mensaje como medio de individualizar la percepción de lo poético y aislarlos de una dimensión referencial [...].

2. La noción de desvío es unívoca y unidireccional. Supone siempre una dirección contraria a la del lenguaje cotidiano [...]. [L]a noción de desautomatización no es unidireccional por cuanto está quiciada sobre una posición relativa [...]. Supone su puesta en relación constante con la esfera de la percepción y ello no condiciona una dirección particular del mecanismo, sino una pluridireccionalidad (1980: 107-108).

Cabe advertir, asimismo, que la desautomatización no actúa solo sobre el lenguaje literario, sino también sobre el anquilosamiento temático. Así, en la lírica española con rasgos posmodernos se retoman las historias de la tradición clásica desde una perspectiva renovadora. Habida cuenta de la necesidad de integrar el pasado en el presente, se recontextualizan los pasajes tradicionales en la contemporaneidad a través de su desmitificación. En este sentido, la transreferencialidad no se resuelve en la parodia. Puesto que no hay anclaje textual específico, sino que se trata de un elemento general de contenido, la transreferencialidad desautomatizada en este caso la consideramos como interdiscursividad, entendida como la dinamización de un esquema formal o de contenido.

Uno de los primeros en reflexionar sobre la relación del arte con la percepción humana fue Víktor Shklovski, quien acuñó el concepto de «principio de extrañamiento». Este crítico anotó que las acciones habituales se convierten en automáticas, lo que conlleva que no se les preste atención. De hecho, emplea una comparación para explicarlo: la gente que vive en la costa se acostumbra al sonido de las olas hasta llegar a

no escucharlas (Shklovski, 1971; Shklovski, 1976). El objetivo del arte, según el filólogo ruso, consiste en aumentar la duración de la percepción a través de procesos formales: «[l]a finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento» (Shklovski, 1976: 60).

Por otra parte, Tinianov y Mukarovski situaron el concepto de desautomatización en un contexto más amplio, ya que no solo se debe atender al lenguaje en sí, sino también a las convenciones formales y a la norma dominante. Tinianov (1976) vincula la desautomatización a la evolución literaria. Concebida la obra literaria como sistema, hay que tener en cuenta sus relaciones con los otros, por lo que cobra mayor interés para las operaciones transreferenciales y metaliterarias. En consecuencia, la función autónoma, que posibilita la correlación entre elementos de diferentes series, da sentido a la función sínoma (o función constructiva). Tinianov explica que la historia de la literatura es la historia de la sustitución de funciones. Cuando se recurre a la tradición, se recontextualizan elementos pasados en función de los rasgos predominantes de la contemporaneidad:

la tradición [...] se presenta como una «sustitución» de sistemas. Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una renovación y un remplazo repentino y total de los elementos formales, sino la creación de una nueva función de dichos elementos (1976: 101).

Mukarovski, además de destacar el valor diacrónico de la desautomatización, se centra en el concepto de norma. La norma no ha de poseer un estatus fijo, sino que mantiene un carácter dinámico (1977). Asimismo, el crítico resalta que la norma literaria está condicionada por otros factores como los sociales, los históricos o los políticos. La desautomatización, en consecuencia, pone de relieve la historicidad del hecho artístico y de la funcionalidad estética (Pozuelo Yvancos, 2010: 39).

En resumen, los autores posmodernos han logrado conformar una potente alianza entre la transreferencialidad y la desautomatización. Esto les sirve no solo para revisar el pasado histórico-literario, sino también para contrastar sus ideas sobre la creación o para formular nuevos juicios metapoéticos. Esta perspectiva amplia y dinámica sobre el mundo se ha denominado como la «estética de la existencia» (Fuentes, 1995: 332) o, como ya se ha apuntado, de forma muy general como «intertextualidad». Pfister, por ejemplo, eleva estos procedimientos a «la marca de fábrica misma del posmodernismo» (2004c: 142). Se resuelven, así, algunos vacíos o ambigüedades de la

teoría de la posmodernidad<sup>147</sup>. En una literatura como la posmoderna, que profundiza en las distintas formas de conciencia (hacia la realidad inmediata, hacia el propio texto o hacia el resto de discursos o de obras de arte), se revela insuficiente o indeterminado el concepto de intertextualidad. De hecho, se necesita atender a una estética de referencias cruzadas. Así lo hacemos desde la noción de transreferencialidad, que, además, abunda en los nuevos significados derivados de tales intersecciones. La relevancia de que un texto entre en contacto con otro referente o con sus esquemas formales o de contenido descansa en la información añadida. Y ahí es desde donde las generaciones poéticas a partir de la mitad del siglo XX han asentado no pocas de sus ideas literarias.

---

<sup>147</sup> A lo largo de las discusiones en torno a lo posmoderno la mayoría de críticos han tratado de buscar algunas concordancias estables. Fokkema, por ejemplo, señalaba en uno de sus trabajos el siguiente objetivo: «I simply wish to answer the question whether writers who have been characterized as postmodernist have favored particular techniques and devices and particular identifiable pragmatic strategies» («Tan solo quiero responder a la pregunta de si los escritores que se han denominado posmodernistas han desarrollado técnicas, recursos y estrategias pragmáticas particulares e identificables») [la traducción es mía] (1997: 16).





**BLOQUE III.**  
**ANÁLISIS DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LA**  
**POESÍA ESPAÑOLA DESDE EL MEDIO**  
**SIGLO HASTA LOS 80**



### 3. LAS IDEAS LITERARIAS DEL GRUPO POÉTICO DEL 50

El pensamiento literario de mediados de siglo nace inevitablemente condicionado por el impacto de la Guerra Civil, pues los autores, en función de su edad o de su pertenencia a una generación artística, la sufrieron más o menos directamente (Gracia y Ródenas de Moya, 2011). De hecho, cabe recordar que a los escritores del 40 y a los del 50 también se les conoce como primera y segunda generación de posguerra. A lo largo de este periodo, en España se desencadenan diversos movimientos contestatarios contra la situación social, que, además, van mostrando su continuidad de acuerdo con la irrupción de poetas más jóvenes. Se pasa, así, del existencialismo al socialrealismo y, luego, al realismo crítico, si bien habría que desechar la idea de que una corriente sustituye a la otra.

Con los grupos del 40 y del 50 cobrarán mayor importancia en el panorama lírico cuestiones relativas a la ética, a la moral, al contenido del arte, a la función de la lírica, a la importancia del lector o a los factores estéticos de la composición. Ciertamente, los protagonistas del socialrealismo y del realismo crítico convivieron y, a pesar de sus discordancias, no resulta extraño afirmar que los primeros influenciaron a los segundos. De ellos recibirán el afán introspectivo y la preocupación por la comunicabilidad del género. Con todo, estos últimos adoptaron posiciones más precavidas en cuanto a la comunicación entendida como elemento prioritario para los artefactos literarios. Tanto es así que llegaron a la conclusión de que había que proponer otra finalidad y otra naturaleza primordiales en el arte: la capacidad cognoscitiva.

En torno a la poesía comprendida como conocimiento y como indagación en la realidad, al mismo tiempo que concebida —no siempre simétricamente— como producto social, decidieron agruparse los autores del 50, que no desaprovecharon la ocasión de planear algunas operaciones de promoción. Entre ellas destacan la polémica entre el falso y el verdadero rescate de Machado, la elaboración de poemas homenajes al poeta andaluz, que había sido elevado a la categoría de emblema generacional, la creación de colecciones poéticas o la participación conjunta en antologías.

Ahora bien, para delimitar las ideas literarias del grupo del 50, no basta con prestar atención a lo exoliterario, a pesar de su indiscutible valor. Dada la tendencia a la autorreflexión heredada de sus mayores, es de vital importancia estudiar cómo los miembros de esta generación presentan sus principios poéticos desde dentro de sus obras. En este sentido, se observa que fomentaron un acercamiento poliédrico a la lírica, ya que

abordaron desde dentro de la estructura poética la mayoría de los aspectos temáticos que hemos deslindado a la hora de clasificar los tipos de autopoéticas endoliterarias.

### 3.1. Comunicación y conocimiento

En el trasfondo de la réplica a la vía comunicativa a través de la concepción de la poesía como conocimiento se halla un interés de promoción generacional y, a la vez, una clara oposición metodológica que afecta a todas las figuras del circuito literario (autor, obra, lector e intérprete). Como la mayor parte del pensamiento autopoético grupal, la línea cognoscitiva entra en la escena lírica de manera dialéctica, lo que supone que en sus inicios se desarrollara por medio de las polémicas literarias. Este carácter de contienda artística se mantendría durante unos años, pero progresivamente ambas posturas se fueron acercando.

Benítez Andrés ha formulado una propuesta sugerente al vincular la disputa a una toma de posición en torno al concepto de mimesis:

a la vista de que, finalmente, unos y otros coinciden en que la poesía es conocimiento y también comunicación —aunque se otorgue prioridad a alguno de estos dos elementos—, lo que debe plantearse aquí es si en realidad se está hablando más bien del viejo concepto de «mimesis» en un sentido productivo y reproductivo (2019a: 357).

Y añade poco después: «[e]l problema y su conflicto radican entonces, más bien, en si el poema produce o reproduce lo real, en cualquiera de sus ámbitos. En el fondo, se trata de dos perspectivas estéticas fundamentales para la comprensión y desarrollo de la literatura» (2019a: 358). Sin embargo, la cuestión de la producción de la realidad por parte del poema dificulta mucho la justificación desde el punto de vista de la lógica: por mucho que se intente, un poema nunca creará realidad. En la línea de Benítez Andrés, tal vez una solución más sencilla sea tomar la vía comunicativa como una defensa de la mimesis reproductiva previa a la creación, mientras que la cognoscitiva implica que esa mimesis también acontece en el acto de escritura y en el de recepción, por lo que ya no se trata de la transmisión de un contenido previo, sino de la comunicación de una significación condicionada por el medio de expresión —el poema— y cuyo resultado implica una significación abierta a interpretaciones —esto es, los poemas no constituyen unidades de sentido cerradas—.

La introducción de la concepción de la poesía como conocimiento amplió considerablemente el repertorio de posibilidades líricas en el medio siglo y, sobre todo, puso de relieve la prioridad de la calidad estética en la literatura. Todavía más, podría advertirse que este momento de la historia de la poesía española prepara el inmediateamente posterior, el del sesentayochismo o la escuela «novísima». Ese progresivo desapego del realismo estricto acabó culminándose con la proclamación de la victoria del simbolismo por parte de los sucesores de la segunda generación de posguerra. La condición de horquilla histórica del grupo del 50 se aprecia con nitidez si se analizan las relaciones de estos autores con los antologizados por Castellet en 1970: unos los criticaron severamente, otros adelantaron el estilo de estos, aunque se mantuvieron en las coordenadas del realismo —y, sin embargo, han solido quedarse fuera del canon de una y otra generación—, y otros apoyaron la nueva poesía y su apertura a referentes internacionales.

### 3.1.1. Una concepción sobre la poesía heredada: la voluntad comunicativa

Al emprender el recorrido histórico por la autorreflexión literaria, ya anotamos que la publicación de *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso, supuso una verdadera revolución en el panorama artístico posterior a la Guerra Civil (*vid.* 1.2.5.). Su autor, aunque marcó las distancias con el existencialismo filosófico, dispuso a lo largo del libro un amplio repertorio de procedimientos técnico-estilísticos que laceraban las heridas de la existencia; no obstante, este sostuvo al final de la obra que la expresión del dolor por medio del pensamiento estético conducía a un saneamiento de la angustia: «Tenía que cantar para sanarme» (2017: 175).

En definitiva, *Hijos de la ira* inaugura una línea compositiva afín al «desgarrón afectivo». Con este mismo sintagma, Dámaso Alonso definió la escritura de Quevedo hasta el punto de encomiarla por su contemporaneidad y su cercanía con el lector del siglo XX. Contémplese el fragmento que citaremos a continuación desde la perspectiva de una iluminación de la exasperación de *Hijos de la ira* y de la lírica de carácter existencial anterior a la socialrealista. A propósito de la redacción de autopoéticas, Bousoño afirmaba que «[l]o que dice el poeta de las obras ajenas o de la poesía en general no suele ser otra cosa que la definición de su propia poesía particularísima» (1983: 21). El texto de Alonso manifiesta lo siguiente:

Quevedo es un atormentado: es un héroe —es decir, un hombre— moderno. Como tú y como yo, lector: con esta misma angustia que nosotros sentimos. Y es en esto, en medio de su época, de una enorme, de una única originalidad [...].

[...] Quevedo tiene una congoja que le estalla. Es una preocupación constante por su vivir: punto en el tiempo, con memoria y con una proyección hacia el futuro. La preocupación por su vida, esa consideración de su vida, que nunca le abandona, y la representación de este vivir como un anhelo [...], como una angustia continuada, [...] nos lo sitúan al lado del corazón, [...] nos lo colocan junto al angustiado, al agónico hombre del siglo XX: sí, angustiado y desnortado, como nosotros, como cualquiera de nosotros (1989: 482).

Años después de *Hijos de la ira*, se publicarán otros libros destacados de raigambre existencial, como *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), de Blas de Otero. Ambos pertenecen al periodo biobibliográfico que Sabina de la Cruz ha denominado «ciclo de 1947 a 1952» (2016: 85), en el que el poeta sufre algunas crisis vitales (problemas de salud relativos al primer ciclo, penas sentimentales y encrucijadas laborales —abandono de la abogacía y dedicación a la literatura—) que se reflejarán tanto en lo divulgado en su momento como en los textos inéditos hasta la edición de su obra completa en 2016.

No hace falta recordar que el poemario de 1950 recibe su título de los versos de Góngora, quien remataba el soneto que comienza por «Suspiros tristes, lágrimas cansadas» con este terceto: «por que aquel ángel fieramente humano / no crea mi dolor, y así es mi fruto / llorar sin premio y suspirar en vano» (2019: 303). El tema del poema del autor cordobés presenta el lamento amoroso y la ausencia de cualquier esperanza ante tal situación. Por tanto, la recontextualización oteriana no queda lejos de su hiporreferencia. La lectura de *Ángel fieramente humano* evidencia la confección de un proyecto autopoético que cambiaría de rumbo a partir de sus viajes a París y de la irrupción de nuevos estilos. Sirvan de ejemplo de esta sustitución de proyectos la disparidad entre «Hombre en desgracia» (*Ángel fieramente humano*) y «A la inmensa mayoría» (*Pido la paz y la palabra*, 1955) o «Poética» (*En castellano*, 1960). El primero dice así:

Me cogiera las manos en la puerta del ansia,  
sin remedio me uniesen para siempre a lo solo,  
me sacara de dentro mi corazón, yo mismo  
lo pusiese, despacio, delante de los ojos...

O si hablase a la noche con el labio enfundado  
y detrás de la nuca me tocasen de pronto  
unas manos no humanas, hasta hacerme de nieve,  
una nieve que el aire aventase, hecha polvo...

Soy un hombre sin brazos, y sin cejas, y acaso  
una sábana extiende su palor desde el hombro;  
voy y vengo en silencio por la haz de la tierra,  
tengo miedo de Dios, de los hombres me escondo.

Doy señales de vida con pedazos de muerte  
que mastico en la boca, como un hielo sonoro;  
voy y vengo en silencio por las sendas del sueño,  
mientras baten las aguas y dan golpes los olmos...

¿Hasta cuándo este cáliz en las manos crispadas  
y este denso silencio que se arrolla a los codos;  
hasta cuándo esta sima y su silbo de víboras  
que rubrican el vértigo de ser hombre hasta el fondo?

¿Hasta cuándo la carne cabalgando en el alma;  
hasta heñirla en las sombras, hasta caer del todo?  
Oh, debajo del hambre Dios bramea y me llama,  
acaso como un muerto —dios de cal— llama a otro.  
(2016: 151-152)

Hasta ahora se observa un sujeto poemático sin atributos —«sin brazos, y sin cejas»—, esquivo —«tengo miedo de Dios, de los hombres me escondo»— y abocado a su total disolución —«doy señales de vida con pedazos de muerte / que mastico en la boca»—. Frente a esta postura, en «A la inmensa mayoría» el protagonista textual es un sujeto cívico, identificado con el nombre del poeta, que sale a la calle «en canto y alma» en comunión con sus coetáneos:

*Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre  
aquel que amó, vivió, murió por dentro  
y un buen día bajó a la calle: entonces  
comprendió: y rompió todos sus versos.*

*Así es, así fue. Salió una noche  
echando espuma por los ojos, ebrio  
de amor, huyendo sin saber adónde:  
a donde el aire no apestase a muerto.*

*Tiendas de paz, brizados pabellones,  
eran sus brazos, como llama al viento;  
olas de sangre contra el pecho, enormes  
olas de odio, ved, por todo el cuerpo.*

*¡Aquí! ¡Llegad! ¡Ay! Ángeles atroces  
en vuelo horizontal cruzan el cielo;  
horribles peces de metal recorren  
las espaldas del mar, de puerto a puerto.*

*Yo doy todos mis versos por un hombre*

*en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,  
mi última voluntad. Bilbao, a once  
de abril, cincuenta y uno.*

BLAS DE OTERO

(2016: 227)

En este caso, Otero lleva a cabo un requiebro intertextual con el que satiriza el archiconocido marchamo juanramoniano. El texto afianza una sustitución de proyectos autopoéticos palmaria. Formalmente, se advierte la defensa de la poesía como comunicación: «A la inmensa mayoría» se comporta como una carta o como una dedicatoria. A tal fin se dirigen los procedimientos ortotipográficos —letra cursiva, mayúsculas de firma—, confesionales —enunciación del yo— y formularios —cierre del discurso con la estructura lugar, fecha y firma—. En lo que concierne al contenido, la gramática de urgencia exige una temática anclada en la deixis —«Aquí», «Yo»—, en la confirmación de una evolución sustitutiva —«y un buen día bajó a la calle: entonces / comprendió: y rompió todos sus versos»—, en el compromiso, a modo de contrato social, con la nueva estética —fecha y firma— y, entre otros, en la recuperación de un sujeto compacto —«en canto alma» y «en carne y hueso»—. A este respecto, véase que al hombre que carecía de las extremidades superiores en *Ángel fieramente humano* lo ha relevado otro para quien «Tiendas de paz, brizados pabellones, / eran sus brazos».

De la misma forma, cinco años después de *Pido la paz y la palabra* mostrará la confianza puesta en ese nuevo proyecto autopoético iniciado tras *Redoble de conciencia* y su viaje a París en 1952, sobre el que se ha apuntado que supone un viraje hacia las consignas del PCE (Gracia y Ródenas de Moya, 2011). El libro publicado en 1960, *En castellano*, mantiene la convicción de que la literatura ha de entenderse como un medio comunicativo. Léase «Poética», en donde no son necesarias más que dos palabras para la formulación de un pensamiento estético complejo: «Escribo / hablando» (2016: 358). En este sentido, cabe destacar la afinidad con el «escribo como hablo», de Juan de Valdés, que funcionó como regla verbal y divisa estética. Por otra parte, Otero retoma, en la misma obra, la evolución sustitutiva de su proyecto autopoético, como se desprende de «Dicen digo». El autor contrasta la perspectiva de la crítica con sus ideas mediante un matiz ingenioso con el que pretende señalar, por un lado, la continuidad de su escritura y, por otro, sus nuevas direcciones: «Antes fui —dicen— existencialista. / Digo que soy coexistencialista» (2016: 358). Añadir el prefijo *co-* implica la integración de lo individual en una sensibilidad colectiva. De esta manera, se recupera de la lírica



existencial el desapego hacia lo divino para participar en una comunidad en la que el poeta habla —escribe— *por* y *entre* sus semejantes (Iravedra, 2000-2001).

La sustitución oteriana de su proyecto autopoético —de lo existencial a lo social— se revela actualmente como paradigma de la escritura epocal de cuño desarraigado. En palabras de Prieto de Paula, la efusión emocional de las tendencias existenciales se agotó pronto, por lo que la rabia contra la instauración del régimen franquista se canalizó por nuevas vías estéticas:

[l]a fosilización formal en que desembocó el patetismo de la lírica existencial favoreció el tránsito a una poesía igualmente protestataria, pero más coloquial y menos agónica, dirigida «a la inmensa mayoría», en que la obsesión personal es desplazada por la preocupación colectiva. Surgía así la poesía social, o, más ajustadamente, socialrealista, que si por un lado procedía de la evolución del agonismo existencialista (Otero), por otro conectaba con la poesía social de tiempos de la República (Celaya) (2002: 11).

Para la lírica socialrealista, la poesía era fundamentalmente comunicación. El acto de creación se subyugó a la transmisión de un mensaje por parte de un poeta —a la vez oráculo y portavoz— y un conjunto de receptores en gran medida representados por ese discurso. Esta concepción de la escritura vino motivada por autopoéticas exoliterarias, igual que la réplica posterior —la poesía como conocimiento—, que también dispuso de cauces ajenos a lo literario para la transmisión de ideas. Con todo, lo defendido desde fuera se plasmó también dentro del terreno de juego poético.

En el ámbito contemporáneo hispánico, una de las primeras voces que sostuvieron que la lírica se debía a su faceta comunicativa es la de Vicente Aleixandre, cuyo magisterio se plasmó en las opiniones vertidas por la mayoría de los autores que colaboraron en la *Antología consultada* (1952), de Francisco Ribes. Salvo excepciones (Vicente Gaos, por ejemplo, no envió a tiempo la autopoética exoliteraria demandada por el antólogo), los poetas seleccionados comparten algunos planteamientos, como son la reflexión sobre la transitividad de la palabra artística y sobre el realismo en la escritura o la recuperación y el elogio de los vates auriseculares. En la misma fecha en que apareció la antología, Carlos Bousoño, que también participó en el libro de Ribes, dio a la prensa *Teoría de la expresión poética* (1952), que justificaba el carácter comunicativo de la lírica desde una postura más técnica que creativa. En este contexto es en el que los nuevos poetas responden con otras ideas acerca de la poesía, defendiendo, principalmente, la línea del conocimiento y del descubrimiento.

Tradicionalmente, al hablar de poesía y comunicación, se consideran textos fundacionales los artículos de Aleixandre titulados «Poesía, moral, público», escrito y difundido en el número 59 de *Ínsula* (1950), y «Poesía: comunicación (Nuevos apuntes)», publicado en el tomo 48 de *Espadaña* (1950). Con todo, en enero del mismo año que estas aportaciones y, por lo tanto, antes —las otras son de noviembre y diciembre, respectivamente—, Aleixandre anuncia la voluntad comunicativa de la palabra literaria. Lo hace en el discurso de ingreso a la Real Academia Española (Lanz, 2009b), cuyo título es *Vida del poeta: el amor y la poesía*:

[e]l poeta es el hombre. Y todo intento de separar al poeta del hombre ha resultado siempre fallido [...].

Por eso sentimos tantas veces [...] como que tentamos, y estamos tentando, a través de la poesía del poeta algo de la carne mortal del hombre. Y espiamos, aun sin quererlo, aun sin pensar en ello, el latido humano que la ha hecho posible; y en este poder de comunicación está el secreto de la poesía, que [...] no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres (1950: 10).

En todo momento se pretende insertar la poesía en el ámbito de lo humano. Esta concepción rehumanizadora del arte impulsó la predominancia de la ética o la moral<sup>148</sup> en detrimento de las cualidades estéticas, que, aunque no siempre marginadas, ciertamente se deslizaron a un segundo plano. En este sentido, conviene poner de relieve la importancia de la palabra *belleza* en la conformación de las generaciones literarias a partir de mediados del siglo XX. Si desde el socialrealismo o desde el realismo crítico se denuncia la lírica melindrosa y admirativa, los autores sesentayochistas irrumpirán en la escena con la exhibición de su fascinación por los decorados, la superficie de las cosas y el mundo plástico.

Un sucinto inventario de los aspectos que Aleixandre introduce en «Poesía, moral, público» ayuda a la delimitación del perímetro lírico previo a la llegada del grupo del 50. Seis años más tarde de que viera la luz de *Sombra del paraíso* (1944), su autor presentará una serie de aforismos que se alzarán bien como mantra ético-estético de otros escritores o bien como reactivo polémico para sus contrarios. Esbocemos, pues, las ideas aleixandrinas: 1) la indispensable colectividad de la poesía: «[c]ada día está más claro que toda poesía lleva consigo una moral» (2009a: 61), o «[t]oda poesía es multitudinaria

---

<sup>148</sup> Utilizamos los términos *ética* y *moral* como equivalentes a conciencia del individuo y a conciencia del grupo. De acuerdo con Bueno, «la ética la definimos entonces como el conjunto de normas que tienen por objeto salvaguardar, fortalecer y preservar la vida de los individuos corpóreos, mientras que la moral tiene por objeto salvaguardar, proteger, etc., la vida del grupo como tal grupo» (2009).

en potencia, o no es» (2009a: 62); 2) la naturaleza comunicativa del hecho artístico: «[e]l poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana» (2009a: 61), o «[l]a comunicación que la poesía *in actu* establece entre los hombres, entre otras cosas, prueba conmovedoramente lo ridículo de las “torres de marfil”. Por no decir su inmoralidad» (2009a: 62); 3) el utilitarismo de lo estético: «[l]a poesía no es una diosa exenta. Solo sobrevive en cuanto sirve a los hombres», o «[s]ervir: la única utilidad de la poesía» (2009a: 65); 4) el rechazo de la belleza, aunque se defienda la correcta elaboración del poema: «la poesía [...] no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación» (2009a: 61); ahora bien, «[c]onviene recordarlo [...]. En poesía, el contenido, por densidad que pretenda poseer, si carece de la irisación poética que hubiera hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe» (2009a: 65); 5) la adecuación del poeta al contexto y su fidelidad a la vida: «[h]ay épocas graves, de urgente crisis, en que se tiende a juzgar a los poetas no por su poesía, sino por su moral implícita», y «[d]esconfiemos del poeta que dice preferir la poesía a la vida. (Y también de los avisados, que no lo dicen, pero se les nota» (2009a: 63); 6) el repudio de la sofisticación ajena a lo colectivo: «¡Cuidado! El poeta “exquisito” es un mutilado» (2009a: 61); 7) finalmente, a diferencia de lo que pudiera pensarse a primera vista, Aleixandre concede importancia al tema del conocimiento: «[l]a pasión del conocimiento (y deberíamos poder añadir: y la de la justicia) está ínsita en el artista completo» (2009a: 63).

Igualmente, en los aforismos publicados en *España* bajo el rótulo de «Poesía: comunicación (Nuevos apuntes)» retoma las cuestiones recién mencionadas. Una vez más, define la poesía como acto comunicativo, lo que supone un acercamiento del discurso estético al lenguaje consuetudinario. Como hemos observado, esto apareja la postergación de la autonomía del arte: «[l]a Poesía no es cuestión de *fealdad* o de *hermosura*, sino de *mudez* o de *comunicación*» (2009b: 67). La lírica, entonces, se circunscribe al ámbito de la interacción: «[l]a poesía arranca del hombre y termina en el hombre» (2009b: 62); no obstante, esta correspondencia suele reducirse a un movimiento mecánico de trasmisión de un pensamiento desde un sujeto —el poeta— a un receptor pasivo —el lector—, lo que conlleva la conservación de una cierta superioridad intelectual —o de una mayor responsabilidad— para el enunciador: «[u]na conciencia sin atenuantes: eso es el poeta, en pie, hasta el fin» (2009b: 68).

Según el verbo aleixandrino, poeta y poesía, en definitiva, deben integrarse en la historia, contemplada como la concreción de las operaciones humanas, y en la vida,

entendida como una evolución biológica que fuerza el desarrollo de una madurez de conciencia en función de sucesos experienciales: «[s]i alguien nos dijera que la poesía puede sustituir a la vida volveríamos la cabeza con repugnancia» (2009b: 68). Si, como se viene advirtiendo, el poeta actúa a modo de conciencia comunicativa, esa conciencia habrá de discurrir previamente por un conocimiento que luego arribará al receptor: «[p]ero la poesía es una forma de conocimiento amoroso: por eso es tan enormemente consoladora» (2009b: 68). En cierta manera, se comprende que la polémica suscitada por un enfrentamiento radical entre comunicación y conocimiento no existía en los textos fundacionales de Aleixandre. De hecho, este remata sus aforismos de *Espadaña* con uno plagado de semas contrarios —«conocimiento», «iluminación», «descubrimiento»— a un anclaje en la comunicación en sentido estricto: «[f]uente de amor, fuente de conocimiento; fuente de iluminación, fuente de descubrimiento; fuente de verdad, fuente de consuelo; fuente de esperanza, fuente de sed, fuente de vida. Si alguna vez la poesía no es eso, no es nada» (2009: 69).

De nuevo, en 1951 insiste en sus tesis fundamentales. En consecuencia, se aprecia que antes de la *Antología consultada* de Ribes la identificación de poesía con comunicación funcionaba como un *leitmotiv* en la atmósfera literaria: «[p]onga usted que la poesía, más que de belleza, parece cosa de comunicación» (2009c: 73). Curioso es que la comunicación de la que se habla se sitúa ahora en la línea del *non omnis moriar* horaciano, como si se propugnara que la lírica exige no tanto una verdad en sí como la veracidad en comunión: a la pregunta de qué es la gloria poética, responde Aleixandre que esta consiste en «[q]ue, muerto el poeta, se comunique todavía con algunos corazones fraternos» (2009c: 74). Seguidamente, liga la comunicación al conocimiento: «—¿Qué es para usted entonces la poesía? // —Una forma del conocimiento amoroso» (2009c: 75).

No obstante, algunos introductores del debate comunicación frente a conocimiento optaron por una doctrina menos ecléctica. Meses antes de las pautas aleixandrinas, Celaya pronunció la conferencia «El arte como lenguaje», de la que había adelantado algunas notas en el año anterior —1949— (Lanz, 2009b). En ella mostró su opinión de manera tajante: «[i]ndudablemente el Arte no es conocimiento, ni aspira a serlo» (Celaya, 2009: 85); desde su perspectiva, habría que definirlo justamente por lo contrario: «el Arte es comunicación. No hay Arte sin dos hombres concretos y precisamente distintos: el autor y el espectador» (2009: 92). Para el vasco, la palabra *belleza*, al hablar de poesía, se corresponde con una vocación intelectual, entendiendo

este último término en el peor de los sentidos posibles. A su juicio, la labor del artista necesitaba desacralizarse por medio de la equiparación a cualquier otro oficio; sobre todo, en concordancia con sus planteamientos marxistas, a los de la clase obrera: «un artista no es ni un dios, ni una bestia. Es un hombre: un obrero que fabrica cuadros o poemas» (2009: 101).

En líneas generales, en este marco autopoético se ubica la aparición de la *Antología consultada* (1952), capitaneada por Francisco Ribes. Con objeto de comportarse de una manera objetiva al seleccionar a los poetas, el editor decidió encuestar a una cincuentena de personalidades relacionadas con el oficio de tañer la lira; entre ellos, principalmente, se encontraban escritores, críticos y directores de revistas. Ribes trasladó la misma pregunta a todos los encuestados: «¿[q]uiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?» (1983: 10). El resultado ofreció nueve nombres predominantes y dejó varias opciones para el décimo. Ante esta situación, el antólogo prefirió cerrar la lista con aquellos nueve que se habían recomendado por consenso: Carlos Bousoño, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero y José María Valverde. Así las cosas, Ribes recopiló algunos de los poemas de este grupo y los acompañó de una reflexión sobre la concepción de la poesía con la que estos respondieron a su solicitud. La mayoría de las autopoéticas exoliterarias en compendio que hallamos en este volumen se caracterizan por su tendencia a la expresión de las virtudes comunicativas de la lírica. Algunas excepciones a la norma son Vicente Gaos, que no envió nada, y José María Valverde, que reivindica el estatuto puramente artístico de la escritura: «la poesía es arte, hecho este que anda ahora un tanto oscurecido [...] en un clima de contenidos a palo seco, de alaridos entrañables, de metafisicismos más o menos existencialistas», o véase también: «la poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas» (1983: 199-200). Si, como hemos apuntado, la mayoría concuerda en sus valoraciones, no es menos cierto que entre ellos unos privilegian más unos aspectos que otros, o que incluso a veces añaden matizaciones con respecto a las líneas de fuerza epocales.

Muchos de los convocados en esta obra de Ribes coexistirán con los de la segunda generación de posguerra, los nacidos entre 1924 y 1938, en la popular antología de Leopoldo de Luis, cuya tercera edición en 1982 —la primera es de 1965, y la

segunda<sup>149</sup> de 1969— le otorga el título definitivo tan ilustrador —por excluyente del nuevo estilo sesentayochista— del contexto estético del momento: *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Aun teniendo en cuenta la contraposición de comunicación y conocimiento, es pertinente comprender que entre los poetas socialrealistas —la generación del 40— y los del realismo crítico —el grupo del 50— no se produce una ruptura contundente. Por ende, no resulta extraña esta convivencia en la antología de Leopoldo de Luis ni, en ocasiones, la proximidad en el pensamiento autopoético, aunque estos y aquellos se decanten por una de las piezas del binomio en perjuicio de la otra:

[a] la gran floración de poesía social, que entonces estaba en su apogeo, contribuyeron algunos nombres de la segunda generación de postguerra. En otras palabras: la poesía social no es una realidad cultural previa a esta generación sino coetánea a la misma en la etapa de su formación y consolidación. Además, el período de cierre de una y otra [...] viene a concluir hacia 1965, cuando los jóvenes poetas de la tercera promoción tras la guerra civil —los sesentayochistas— comenzaban a manifestarse (Prieto de Paula, 2002: 16-17).

El carácter comunicativo de la poesía y la responsabilidad civil del vate, pues, constituyen una herencia en vida que los autores de la primera generación de posguerra depositan en los de la segunda. El análisis de las autopoéticas exoliterarias en compendio de la antología de Ribes revela que en ellas predomina la armonía, salvo en los casos ya citados: la mayoría toma partido por la función social de la lírica; sin embargo, se disciernen fácilmente dos líneas de actuación: la taxativa y la comedida. En la primera clasificamos el pensamiento de Gabriel Celaya, Blas de Otero y Eugenio de Nora, mientras que en la segunda encajan los testimonios de Rafael Morales, Victoriano Crémer, José Hierro y Carlos Bousoño.

En lo que concierne a la línea taxativa, se impone mencionar a Celaya, ya que desde el propio título de su autopoética titubea menos que los otros dos autores. El vasco le concede a su texto un rótulo que apela al tú esencial machadiano y, al mismo tiempo, le enmienda la plana a Bécquer, cuya lírica metafísica atrajo al régimen: «Poesía eres tú» son las palabras que encabezan la autopoética exoliteraria celayana. Igualmente, el primer párrafo no alberga trazas dubitativas. La presentación del texto condensa su voluntad

---

<sup>149</sup> La primera edición se tituló *Poesía española contemporánea. Antología (1938-1964)*, mientras que la segunda fue bautizada con el nombre de *Poesía social. Antología (1939-1968)*.

general. Obsérvese cómo contrapone una visión de la lírica divinizada a otra de sesgo materialista, comportándose este último término como concepto político:

[c]antemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa. No hagamos poesía como quien se va al quinto cielo o como quien posa para la posteridad. La poesía no es —no puede ser— intemporal o, como suele decirse un poco alegremente, eterna. Hay que apostar al «ahora o nunca» (1983: 43).

A lo largo de su escrito, Celaya introduce algunas de las ideas que ya hemos apuntado más arriba, como la inmoralidad de lo esteticista y la pertinencia de la claridad verbal («la Belleza es un ídolo metafísico. La eficacia expresiva me parece más importante que la perfección estética» [1983: 43-44]), la operatoriedad de la lírica («la Poesía es un instrumento [...] para transformar el mundo» [1983: 44]), la vocación política del artista («La Poesía no es neutral. Ningún hombre puede ser hoy neutral. Y un poeta es por de pronto un hombre» [1983: 44]) o la reificación de la palabra y la confirmación de su carácter transitivo («expresar [...] es [...] dirigirse a otro a través de la cosa-poema o la cosa-libro» [1983: 44-45]).

La conclusión de su autopoética recoge aspectos de cariz genealógico, ya que expone abiertamente el rechazo del legado juanramoniano. En los años 40 se gestó un «maniqueísmo» literario que replicó el político; de este modo, se dio carpetazo al magisterio de Juan Ramón Jiménez, al que consideraban prototipo del ensimismamiento, y se abrió la senda machadiana mediante la canonización del autor de *Campos de Castilla* por su condición de mártir del régimen<sup>150</sup> (Prieto de Paula, 2002). Celaya dice así: «[n]uestros hermanos mayores escribían para “la inmensa minoría”. Pero hoy [...] nada me parece tan importante [...] como [...] ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida» (1983: 46).

Trece años después de esta autopoética, Celaya le proporcionó a Leopoldo de Luis algunos fragmentos de su libro *Poesía y verdad* (1959) para mostrar su concepción del género en la antología. El término *social* ya se había aposentado en el discurso crítico, por lo que el vasco denunció la conversión de este en un eufemismo con el que se encubría «esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive» (2000: 257). Ahora bien, en esta autopoética se localizan aspectos por los que los autores de la segunda generación de posguerra se intentaron distanciar de los de la

---

<sup>150</sup> El indicio más claro de esta remoción de «dioses tutelares» es la antología de Castellet *Veinte años de poesía española*, luego rebautizada con el nombre de *Un cuarto de siglo de poesía española*, donde se excluye a Juan Ramón Jiménez y se apuesta por una línea realista afín a Machado (Castellet, 1966).

primera. La desacralización de la poesía se forjó sobre una nueva sacralización, la del poeta, que, en palabras de Celaya, mantenía, aunque con nuevas intenciones, la condición de «vate, adelantado o profeta» (2000: 258). Todavía más, siguiendo con la analogía bíblica, el vasco desliza sin pretenderlo su perspectiva del hombre-poeta a la de poeta-mesías: «[d]emos de comer al hambriento. Demos de beber al sediento. [...] Anunciemos la buena nueva [...]. Demos, al darnos, la paz y la esperanza» (2000: 259).

Todas las ideas formuladas en estas autopoéticas exoliterarias se corresponden con las expuestas en sus autopoéticas endoliterarias de la misma época. De hecho, en «La poesía es un arma cargada de futuro» (*Cantos iberos*, 1955) se aprecian claramente los fundamentos de su proyecto autopoético. Este poema metagenérico prueba el deslizamiento que se produce desde lo estético a lo teórico, pues la crítica posterior ha empleado sus consignas como definición de la poesía social, como también los poetas de próximas generaciones han recurrido a ellas para apoyar o trastocar los postulados del compromiso (Bagué Quílez y Baños Saldaña, 2017). Nada justifica —ni siquiera su larga extensión— la omisión del poema en este repaso del contexto literario en el que irrumpirá el grupo del 50:

Cuando ya no se espera nada personalmente exaltante,  
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,  
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,  
con un pulso que golpea las tinieblas,

cuando se miran de frente  
los vertiginosos ojos claros de la muerte,  
se dicen las verdades,  
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas  
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,  
piden ser, piden ritmo,  
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,  
con el rayo de prodigio,  
como mágica evidencia, lo real se nos convierte  
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria  
como el pan de cada día,  
como el aire que exigimos trece veces por minuto,  
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.  
Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan  
decir que somos quien somos,  
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.



Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo  
cultural por los neutrales  
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago más las faltas. Siento en mí a cuantos sufren  
y canto respirando.  
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas  
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,  
y calculo por eso con técnica, qué puedo.  
Me siento un ingeniero del verso y un obrero  
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta  
a la vez que latido de lo unánime y ciego.  
Tal es, arma cargada de futuro expansivo  
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.  
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.  
Es algo como el aire que todos respiramos  
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo  
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.  
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.  
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.  
(1969: 630–632)

Además de Celaya, la línea taxativa en torno a la comunicación literaria expuesta en la *Antología consultada* la protagonizaron Blas de Otero y Eugenio de Nora. El análisis de la autopoética exoliteraria del primero complementará las breves notas sobre él que han iniciado este apartado. El bilbaíno tituló sus pensamientos con las palabras «Y así quisiera la obra», demostrando, pues, que lo importante es la actuación desde dentro del verso. Ya en esta publicación de 1952 propugna la transmisión de ideas a través de lo literario a un público mayoritario: a su juicio, si lo dicho no recalaba en los receptores, el problema se localizaba en la voz, nunca en los oídos. En el volumen de Ribes se recogieron algunos textos, por entonces inéditos en libros, que reflejaban la sustitución de su proyecto autopoético previo, por ejemplo «A la inmensa mayoría», «Juicio final» y «Otro tiempo». Con todo, la actitud protestataria se presentaba como transitoria; esto es, la denuncia cumplía una función estoica, pero insumisa, hasta recuperar un orden estable y justo: «[t]area para hoy: demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes

posible, intentar superarla» (1983: 179). Esto implicaba repudiar la «poesía como sucedáneo de la vida» y abordar los temas sociales con «la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales»<sup>151</sup> (1983: 180). En cualquier caso, dado que la lírica se tomaba como un oficio mecánico, Otero prefería que sus ideas se evaluaran a partir del producto generado, de ahí que en la antología de Leopoldo de Luis la autopoética exoliteraria redirija a las endoliterarias: «[e]n cuanto a la “nota” sobre poética, creo que quedará mejor expresada con algunos de los poemas que te envío» (2000: 288), a saber: «Cartilla (Poética)», «Belleza que yo he visto ¡no te borres ya nunca!», «Canto primero», «Un minero», «Biotz-begietan», «Pido la paz y la palabra», «Fidelidad», «En castellano». «Muy lejos», «Folía popular», «Censoria», «El mar suelta un párrafo sobre la inmensa mayoría», «Cuando digo» y «Libertad real».

Por su parte, Eugenio de Nora también confió plenamente en el valor comunicativo de la lírica, como se observa en sus notas («Respuestas muy incompletas») para la antología de Ribes de 1952. De entrada, se aparta de una visión esencialista del hecho literario, sobre el que determina que, más que una concepción en general, tiene una experiencia. Así las cosas, resitúa la petición del antólogo en una autopoética que aborda las coordenadas de su obra, y a partir de ahí ampara la gestación de la palabra necesaria y la transitividad de los discursos: «la poesía busca lo otro, los otros, el mundo humano» (1983: 151). Esto le lleva a formular el mismo mantra que los autores anteriores: puesto que la escribe un hombre, toda poesía es social. Igualmente, a su juicio, la labor del poeta debería equipararse a la del resto de oficios. No obstante, esta aserción desacralizadora entra en conflicto con la ambición que Eugenio de Nora le supone al escritor, que tiene que dirigirse no solo a su pueblo, sino «a toda la humanidad» (1983: 151), como escenifica con Cervantes, Shakespeare o Víctor Hugo. De hecho, cabe destacar que, cuando se menciona la humanidad en la autopoética, a veces se hace desde la creación de un monstruo metafísico que olvida las estructuras sociales que motivarían una escritura comunicativa, por ejemplo: «[e]l hombre sin distinciones sino en cuanto a hombre, es decir, la humanidad: ese es el destino de la poesía» (1983: 152).

A pesar de las oscilaciones de su pensamiento, Eugenio de Nora pertenece a la línea taxativa de *Antología consultada* por el carácter de autopoética en conflicto que recubre su texto. Véase el desapego que exhibe con respecto de sus maestros:

---

<sup>151</sup> Celaya adoptó una postura similar en alguna ocasión: «“Lo social” entra en nuestra poesía con la misma natural necesidad con que entraron en ella, tiempo atrás, el amor platónico o el sentimiento del paisaje» (2000: 257).

han sido «poetas puros», versificadores de cuarto cerrado, de temas «asépticos» y de inmensa minoría. Poetas personalmente anacrónicos y socialmente nulos, que no encarnan ni representan a nadie (Ni Federico es una excepción, contra las apariencias. Y Miguel Hernández, precipitado en la poesía española con la guerra misma, era una fuerza sin dominio que se apagó antes de madurar). Lo otro... Se combinan palabras, y en los mejores casos se exhibe una personalidad individualísima e intelectualizada (1983: 153-154).

Y continúa ensanchando la crítica a otros con los que pone tierra de por medio, aunque reconoce haberlos admirado. En ese catálogo de nombres se hallan los de Machado<sup>152</sup>, Unamuno, Juan Ramón Jiménez o la generación del 27 —«el grupo que cronológicamente abre Salinas y cierra Luis Cernuda»—. A propósito de este último grupo, subraya su amistad con Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. Mediante una analogía extraída de una referencia velada a «Mujer con alcuza», de Dámaso Alonso, considera que todos los mencionados comparten el mismo tren con él, pero que no llegan a ningún lugar juntos, y encomienda una nueva misión para los poetas, que, por encima de la angustia y la desesperación, han de «lanzarse con alegría [...] a una gran ofensiva [...] contra todo eso. [...] // Creo [...] que *escribir es obrar*» (1983: 155).

Asimismo, el análisis de las reflexiones de Eugenio de Nora ilustra la pertinencia de la división tipológica de las autopoéticas exoliterarias, mediante la que distinguíamos las intenciones de las convencionales frente a las de las que se archivan en compendio. En este caso, se aprecia que el poeta es consciente de que su escrito se contrastará con el del resto, por lo que se autoproclama estandarte de la poesía alírica para resaltar la particularidad de su pensamiento estético. Al margen de la precisión de su discurso —su poesía no es una *rara avis*, como afirma—, conviene tenerlo presente para ampliar el conocimiento del contexto estético que motivará la aparición de procedimientos alíricos en los poetas del grupo del 50:

comprenderá que mi visión y posición ante y en la poesía son más bien raras. (¿O no?: me gustaría ver qué dicen mis compañeros de selección, y qué alegría si coincidiéramos...) Son raras y exceden a lo que suele tenerse por «relativo y concerniente» a la poesía, a la poesía lírica (1983: 156).

---

<sup>152</sup> Para entender la separación de Eugenio de Nora con la obra de Machado, basta prestar atención a unas líneas recapituladoras al final de su autopoética: «cuando hablo de airear o invadir campos “ajenos” [...] y (otra vez como Santa Teresa y Machado, pero que de otro [modo] —ni místico ni bergsonian—) sumergirse “en las mismas vivas aguas” de la vida, cuando pienso todo eso, sé bien la gran verdad que contiene» (1983: 157).

Esta autopoética exoliteraria en conflicto se respaldará por el proyecto autopoético contenido en la selección de sus poemas, entre los que también se incluyen autopoéticas endoliterarias en litigio, como «Poesía aquí». En este texto culmina con un juego conceptista a través del que renuncia a la pureza lírica, lexicalizada en la rosa, y a la escritura arraigada, asociada al apellido de uno de sus miembros (Luis Rosales):

Medito a veces  
en la triste materia de mi canto.

[...]  
Malditos una y siete veces,  
en nombre de la vida, aunque juren que aumentan  
la belleza del mundo: en verdad  
la belleza del mundo no precisa  
ser aumentada ni disminuida  
con sus telas.  
Lo que necesitamos  
es una luz, es un desnudo brazo  
que señale las cosas. Porque belleza es eso:  
de amor a la verdad profunda.  
Ay, ay, lo que yo canto  
miradlo en torno y despertad: alerta.

[...]  
(Esto no es un poema; son palabras  
apretadas también, con saña). Adiós. Es tiempo  
de no plantar rosales. Acordaos.  
(1983: 168-170)

En lo que concierne a la línea más comedida, encontramos distintos grados de aproximación a la concepción de la poesía como comunicación. Rafael Morales, en su «Poética», renuncia a la formulación de un pensamiento complejo sobre el hecho literario: «[l]a verdad es que lo ignoro todo ante el formidable, maravilloso fenómeno poético» (1983: 125). La única idea estética a la que se aferra la atribuye a Vicente Aleixandre: el poeta escribe para la mayoría, «[a]unque jamás se ha hecho arte para la gente de gustos no refinados» (Morales, 1983: 126). Con todo, su alineación con Aleixandre se reduce a lo anecdótico. Morales ilustra su vocación comunicativa con uno de los primeros poemas que compuso en la niñez: primeramente, pretendió expresar su sentimiento para, después, «comunicar la emoción sentida», como recuerda que hizo al llevarle el texto a su madre y a su tía Leandra con la finalidad de que lo leyeran.

Un tono similar alcanza la autopoética exoliteraria de Victoriano Crémer, quien ya desde el título —«Notas para acompañar a unos poemas»— le quita importancia a la

formulación de ideas estéticas desde fuera de la literatura, como, además, deja entrever en el fragmento número cinco de su exposición: «[c]uesta mucho trabajo hacerse a la idea de que a uno le ha llegado el momento de tener que exponer su propia poética o inventarse una para salir al paso» (1983: 64). Una vez hecha esta advertencia, podrían analizarse algunas de las esquilas autopoéticas de Crémer relacionadas con la concepción de la poesía como comunicación: 1) la negación de la prioridad estética: «[e]sgrimirse sobre un canto rodado al sol del estío por el placentero afán de lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito» (1983: 63); 2) la ejemplaridad moral del poeta: «[l]o único cierto es que para hacer poesía se precisa disponer de un repertorio de ideas claras y no tener mal corazón» (1983: 64); y 3) el apego a la realidad y a la creación literaria a partir de la vida cotidiana: «[p]ara escribir poesía hay que abrir bien los ojos y tener el alma en vela; pues algunos confunden el soñar con el dormir» (1983: 64). Con todo, Crémer se adscribe a la línea comedida, ya que sus autorreflexiones testimonian la desconfianza en las autopoéticas, incluyen algunos juicios polares y siguen la senda aleixandrina, pero atribuyéndole algunos matices que desencauzan la cuestión principal, verbigracia: «[p]oesía es comunicación (Aleixandre). No resta, pues, sino descubrir el ser al que dirigir nuestro mensaje» (1983: 65).

Otro autor que aporta su perspectiva de forma menos rotunda que la tríada taxativa es José Hierro. Una vez más, el propio título de la autopoética exoliteraria se convierte en un escudo contra cualquier juicio perdurable («Algo sobre poesía, poética y poetas»), a la vez que las definiciones de lo poético se redirigen a los versos en lugar de a la prosa: cada poeta muestra su concepción de la lírica «por medio de sus poemas y siempre imperfectamente» (1983: 99). No obstante, Hierro también concluye que el hecho artístico se inscribe en —y se adapta a— un periodo histórico concreto; y aquel que les había tocado vivir era de signo social o colectivo. Así pues, su definición provisional del género se inclinaba hacia un saber estar en el tiempo en el que se vive. En este sentido, su época necesitaba la narratividad poética; es decir, se requería sustituir lo lírico —«[c]onfieso que detesto la torre de marfil»— por nuevos rasgos alíricos: «[n]unca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo» (1983: 106).

A lo largo de su exposición, Hierro recuperará a los escritores del Siglo de Oro como hitos poéticos y modelos que seguir, por ejemplo san Juan, Fray Luis de León o su admirado Lope de Vega, del que dice ser el sistema decimal con el que mide su insignificancia. A colación de su altura literaria, llama la atención la descripción que realiza de sus escritos, que, para quienes conozcan los acordes de sus versos, desafina en

el intento de conmemorar el carácter social de la literatura<sup>153</sup>: «[s]i algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, no lo será por su valor poético, sino por su valor documental» (1983: 105). Frente a esta valoración exagerada, en esta misma autopoética Hierro defenderá la claridad expresiva a la par que el «misterio» literario; en consecuencia, no hay nada de cierto en la asunción del valor documental de sus piezas. En el mismo año en que vio la luz la antología de Ribes, publicó *Quinta del 42*, en donde se incluye «El libro», que conforma una autopoética endoliteraria metagenérica que trata, precisamente, esta cuestión presentada en la autopoética exoliteraria que analizamos:

Irás naciendo poco  
a poco, día a día.  
Como todas las cosas  
que hablan hondo, será  
tu palabra sencilla.

A veces no sabrán  
qué dices. No te pidan  
luz. Mejor en la sombra  
amor se comunica.

Así, incansablemente,  
hila que te hila.  
(2009: 161)

No cabe duda de que Hierro, a la altura de la autopoética exoliteraria para la antología de Leopoldo de Luis, ya había desarrollado mucho más su pensamiento estético, hasta el punto de reconocer abiertamente que no estaba seguro de cómo «puede encajar [su] poesía entre las sociales *químicamente puras*» (2000: 345). De hecho, ahora no justificará el carácter documental de sus versos, sino que criticará duramente dos aspectos del realismo social: por un lado, pensaba que era una literatura que hablaba del pueblo, pero no al pueblo; por otro, denuncia la falta de «misterio». A este respecto, coincide con su opinión de 1952, pero véase la crudeza con la que lo plantea trece años después:

[e]l poeta, en un raptó de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales. Por ser claro, quitó el misterio a la poesía, le quitó el espíritu. Una equivocación semejante a la de quien hablara, silabeando, a un semianalfabeto por el hecho de que este silabea al leer. O a la de quienes hablan a gritos a los extranjeros. Por querer ser como imaginaba que eran aquellos a quienes se dirigía, dejó de ser él mismo (2000: 345).

---

<sup>153</sup> Prieto de Paula observó que «alguno de los defensores de la narratividad del texto, como José Hierro, es autor de una poesía llena de hallazgos imaginísticos, a cuya eficacia rítmica y emotiva no parece hacer justicia la poética para la antología de Ribes» (2002: 16).

Finalmente, Bousoño también forma parte de la línea comedida. Lo cierto es que en la autopoética exoliteraria alojada en la antología de Ribes no alude a la poesía como comunicación. Si acaso, se pueden extraer unas consideraciones mínimas en los fragmentos que atañen a la identificación del creador-lector con otros creadores previos a él. Como reza el título de la autopoética, Bousoño se centra principalmente en «El poeta y sus gustos». Entre sus poetas más valorados, destaca a san Juan, Lope, Quevedo, Góngora, Shelley, Keats, Verlaine, Leopardi, Bécquer, Unamuno o Rilke. Seguidamente, previene de los riesgos de convertirse en un escritor hodierno, en el sentido de que un autor debe vivir en su tiempo, pero tiene que aspirar a transmitir sus emociones a las generaciones futuras. Destaca, asimismo, su embestida contra el realismo parco en el arte:

¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido siempre realista: no hay poeta que no transmita un contenido *real* de su alma (percepciones sensoriales o intuiciones fantásticas, conceptos y sentimientos). Pero, si queréis significar «poesía escrita en el lenguaje consuetudinario», no estoy conforme. Y si deseáis decir «poesía que refleje las cosas tal como son», no logro entender lo que estas palabras pretenden significar (1983: 25).

En el mismo año en que se publica la autopoética exoliteraria para Ribes aparece *Teoría de la expresión poética*. En este libro Bousoño traza el perímetro teórico para la concepción de la poesía como comunicación, lo que sirvió, poco tiempo después, de acicate para la propagación de ideas contrarias. El motivo por el que hemos ubicado a Bousoño en la línea comedida de la antología de Ribes es que sus valoraciones sobre los gustos de los poetas se construyen sobre una perspectiva afín a la definición de la poesía como comunicación. En *Teoría de la expresión poética* parte de la siguiente propuesta: «poesía es [...] *comunicación*, establecida con meras palabras, *de un contenido psíquico* sensóreo-afectivo-conceptual» (2009: 111). Queda patente que recibe la influencia de la estilística de Dámaso Alonso, pues llega a afirmar, también, que a toda particularidad estética le corresponde una peculiaridad anímica.

En este contexto histórico-literario surgirá el grupo del 50, que mantendrá contacto con la mayoría de los autores mencionados aquí. La polémica estaba servida. Ciertamente es que las formulaciones de la poesía como comunicación no dejaban la faceta cognoscitiva al margen, pero la consideraban casi siempre un aspecto secundario. El objetivo, la motivación del escritor, se hallaba en la concienciación sobre un punto de

partida necesariamente condicionado por el viaje de lo escrito hacia su destino (o destinatario): la «poesía es así [...] un acto de conocimiento (conocimiento de lo singular psíquico por medio de la fantasía) y, en su etapa postrera, un acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifestaba a los demás hombres» (Bousoño, 2009: 115). En síntesis, la concepción de la poesía como comunicación y algunas de sus alforjas estéticas —la apelación al lector, la narratividad, la desacralización, la ironía, la vena autopoética— permanecerán en el grupo del 50 no como una herencia recibida tras la desaparición de la estela socialrealista, sino todo lo contrario, pues la primera y la segunda generación de posguerra se solapan en los periodos de publicación y cohabitan en antologías: aun oponiéndose a algunos tramos fundamentales de los autores del 40, los del 50 conservarán su legado para reelaborarlo y alargar los rieles de una lírica manchada por la vida y por las preocupaciones colectivas hasta la ruptura estética secundada por los sesentayochistas.

### 3.1.2. Conocimiento frente a comunicación: un conflicto autopoético

Hemos advertido con anterioridad que el enfrentamiento entre una poesía concebida como comunicación y otra entendida como conocimiento no supone en modo alguno el cierre de una etapa y la apertura de otra. Los poetas de la primera generación de posguerra convivieron con los de la segunda, a quienes legaron, en gran medida, estrategias, procedimientos y temas literarios. De hecho, tal choque de posturas irá medrando con el paso del tiempo gracias a los intentos de rescatar la doctrina de los mayores por parte de los jóvenes (quienes, finalmente, optaron por matizar en lugar de desdeñarse<sup>154</sup>).

Así, la dialéctica comunicación *versus* conocimiento se presenta ante los ojos del crítico como un acontecimiento histórico-literario que repercute en la trascendencia de patrones teórico-filosóficos, en la clasificación generacional y en la evolución del pensamiento artístico hacia mediados del siglo XX (Lanz, 2009b). En lo que respecta a la adopción de unos modelos intelectuales, se aprecia con claridad la determinación de la corriente estilística en la vía comunicativa, mientras que la línea cognoscitiva se fundamenta en nociones afines al New Criticism, a la estética o, más generalmente, a la fenomenología (Benítez Andrés, 2019a). Recuérdese que el amparo de la comunicación se remontaba a las cuestiones de producción; concretamente, a la transmisión de un

---

<sup>154</sup> Este proceso alcanzará su fin hacia finales de los años 60, cuando entra en el terreno de juego una nueva generación.



contenido psíquico del autor al lector. De ahí que sus protagonistas recurrieran más o menos directamente a las ideas de Spitzer, Croce, Vossler o Dámaso Alonso, entre otros. Los autores alineados con la capacidad cognoscitiva, en cambio, reemplazaron la producción por la ejecución —el resultado plasmado en la obra en sí— y la recepción — la actualización del contenido en la conciencia del lector, que puede descodificar el texto aportando vivencias personales imprevistas por el poeta—. En este sentido, sirva de ejemplo la influencia que los escritos de T. S. Eliot ejercen en las ideas de Gil de Biedma.

En cuanto a la división generacional, el debate autopoético se moldeó según las experiencias de los autores que participaron en él. De este modo, se entiende que los de la primera generación de posguerra optaron por la comunicación debido a la urgencia del momento y al recuerdo descarnado de las situaciones bélicas. En contraposición, los de la segunda generación sufrieron la contienda en la infancia, por lo que su memoria hacia el suceso era menos impactante y, si acaso, se acentuaba a modo de trauma de conciencia con la llegada de la madurez. Esto explica que, sin menospreciar la comunión con el receptor, se permitieran variar los temas y ampliar la finalidad de la literatura<sup>155</sup>.

En la identificación de esta nueva corriente lírica se hace indispensable mencionar la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, de Castellet, aparecida en 1960, justo un año después de una serie de acontecimientos que cohesionaron a los nuevos bardos: el homenaje a Antonio Machado en Colliure en el vigésimo aniversario de su muerte, las «Conversaciones Poéticas de Formentor» y la presentación por parte de Bousño de autores como Barral, Goytisolo y Gil de Biedma en el ciclo madrileño «Los jueves literarios del Ateneo» (Prieto de Paula, 2002). Todas estas coincidencias, unidas a la vivencia de la guerra en la niñez, animaron a Castellet a confeccionar un panorama teórico-evolutivo de la lírica hispánica reciente: «[e]n este sentido cabe hablar, creo yo, de una unidad generacional —o de grupo generacional— entre los escritores que, niños durante la guerra civil, empezaron a manifestarse literariamente años después de terminada esta» (1962: 103). García Hortelano, aun insistiendo en la personalidad de cada miembro, también valoró la consideración de grupo

---

<sup>155</sup> En palabras de Lechner, «[e]l recuerdo de la Guerra Civil está presente en todos estos poetas [los del 50], en unos de forma más pronunciada, en otros de forma más latente, pero en ningún caso constituye el eje de su obra [...]. El compromiso de estos poetas se asume con el hombre contemporáneo de la sociedad española que siguió a la guerra. Cuando aparece la guerra en sus versos, ya no son recuerdos de episodios concretos —el fusilamiento de tal o cual combatiente, la defensa de Madrid, Guernica— sino reminiscencias más amplias, y también más vagas, por tratarse casi siempre de asuntos intocables» ([1968 y 1975] 2004).

poético<sup>156</sup> justificándose en el mismo criterio: «[e]stas diez vidas, incluso en la España de los años 40, van diferenciándose al personalizarse, van desprendiéndose del magma de la infancia (aunque fuese excepcional la suya) y cada una de ellas, diversamente impulsada por las fuerzas del azar, va adquiriendo su carácter autónomo» (1990: 14).

Dado el enfoque diacrónico de la antología castelletiana, esta cumplió una función canonizadora equiparable a las de Gerardo Diego. Así, se perseguía ubicar los nuevos nombres en la estela de Unamuno, Machado y los poetas del 40. Si bien esto consolidó a los autores de la segunda generación de posguerra, lo cierto es que Castellet no se preocupó en demasía por las autopoéticas epocales, como se desprende de la lectura de la filigrana mediante la que se propugna la muerte del simbolismo y el renacimiento del realismo. Para aquel Castellet (1962) que aún no había definido el realismo como una «pesadilla estética» (Castellet, [1970] 2018), los versos de Mallarmé, Valéry, Ungaretti, Eliot, Benn y Saint-John Perse fueron desplazados, tras la II Guerra Mundial, por los de Auden, Spender, Brecht, algunos surrealistas y los revolucionarios rusos. A su juicio, a lo largo de estos veinte años (1939-1959), se había llevado a cabo un giro de ciento ochenta grados que conducía del simbolismo al realismo. Esta idea la formuló desde cuatro prismas dialécticos: 1) el aislamiento frente a la búsqueda del otro; 2) el poeta sacro frente al poeta hombre; 3) la autonomía del arte frente a la intervención de la vida; y 4) la no comunicación frente a la comunicación. Desde esta postura ajena a las autopoéticas generacionales, introdujo un vaticinio impropio para la lírica española a la altura de 1960:

[s]e diría que la poesía que escriben hoy muchos de esos jóvenes poetas es el preludio de lo que podría ser un realismo histórico, que se refiriera no solo a un pasado más

---

<sup>156</sup> La segunda generación de posguerra ha recibido múltiples denominaciones. De entre ellas, la de «grupo poético» ha logrado despuntar, como se aprecia en las palabras de Castellet recién mostradas o en el título de la antología de García Hortelano, *El grupo poético de los años 50* (1978). Otro antólogo, García Jambrina, considera más preciso el marbete de «promoción» debido a que las reuniones entre los escritores se celebraron, en la mayoría de ocasiones, para darse a conocer o para aumentar su popularidad. El propio García Jambrina hace acopio de los diferentes nombres que se han empleado: «“Promoción de los 50” —por Leopoldo de Luis [1965], que también utiliza la de “Generación de los 50”—, “Generación del 51” —por Carlos de la Rica [1965]—, del “realismo social” —por Rubén Vela [1965]—, “de Collioure” —por Eugenio Padorno [1965]—, “Generación Rodríguez-Brines” —por Philip W. Silver [1969 (1968)]—, “Segunda generación poética de posguerra” —propuesta o simplemente empleada, entre otros, por Florencio Martínez Ruiz [1971], Carlos Bousoño [1985 (1974): 23-114] y José Luis García Martín [1986]—, “Promoción del 60” —por José Olivio Jiménez [1972]—, “Grupo poético de los años 50” —por Juan García Hortelano [1978]—, “Promoción desheredada” o “del 50” —por Antonio Hernández [1978]—, “Generación de 1956-1971” —por Andrew P. Debicki [1987 (1982)]—, “Los niños de la guerra” —por Josefina R. Aldecoa [1983]—, “Grupo del 50” —José Paulino Ayuso [1983]—, “Generación del 60” —por Santos Sanz Villanueva [1984]—, y también “del 55”, “del 56”, “del 58”, “del 59”... o simplemente “del medio siglo”, que es también una etiqueta frecuente para referirse a esta generación» (2000: 18-19).

o menos próximo y a un presente que se ofrece ambiguo por la misma fuerza de las circunstancias, sino que también se proyecta sobre un futuro que hoy no se vislumbra con claridad aún (1962: 104).

Como ha argumentado Prieto de Paula (2002), los autores de este periodo forman parte de una generación policéntrica y poliédrica. A esta situación contribuyeron la publicación de revistas desde diferentes focos geográficos —también desde diversas posturas ideológicas o estéticas— y la creación de varias colecciones poéticas, como «Adonais» (Madrid) o «Colliure» (Barcelona). Fundamentalmente, se han advertido dos líneas de comportamiento: por un lado, se agrupan los autores que tienden a escrutar la realidad, mientras que, por otro, se podrían englobar a aquellos a los que la realidad les produce un efecto de conmoción (Prieto de Paula, 1993). Ello no impide que ambos cenáculos compartan algunos procedimientos compositivos. Y, sobre todo, cabe destacar que los escritores de la segunda generación de posguerra ensancharon el concepto de tradición atrayendo nuevos referentes (García Jambrina, 2000), algunos de los cuales sustentaron la conceptualización de la lírica como conocimiento e, incluso, determinaron el curso de la lírica a finales de los sesenta, como sucedió con Eliot, Pound o Saint-John Perse.

Si bien hemos relatado cómo la disputa entre comunicación y conocimiento ha afectado a la adopción de unas preferencias teóricas y a la estructuración generacional, hay que dar cuenta, también, de su influencia en el desarrollo del pensamiento autopoético hispánico. Todavía más, podría contemplarse esta faceta cognoscitiva como un verdadero acicate para la indagación autopoética de los autores sesentayochistas (*vid.* cap. 4). La defensa de la lírica como conocimiento autorreflexivo y transitivo se gestó en los años cincuenta, se extendió ampliamente en los sesenta y empapó los versos de las generaciones venideras. Siguiendo a Lanz (2009b), analizaremos este fenómeno de acuerdo a tres espacios temporales: el primero se fecha entre 1953 y 1955; el segundo, en 1958; y el tercero, en torno a 1963.

### *3.1.2.1. El germen del conflicto (1953-1955)*

Las propuestas de Aleixandre y, específicamente, las de Bousoño desencadenaron reacciones contestatarias contra el carácter comunicativo de la lírica. En el mismo año en que apareció el popular texto de Carlos Barral para la revista *Laye*, «Poesía no es comunicación» (1953), intervino Juan Ramón Jiménez con un ataque certero contra

Aleixandre. El poeta moguereno se declaró profundamente molesto por aquellas palabras con las que su rival había anunciado que cualquier vate exquisito es un mutilado.

Juan Ramón Jiménez, en una descarga de ira manifiesta, califica de «simpleza» el pensamiento aleixandrino, a la vez que propugna la delicadeza lírica: «[e]squisitez es armonía completa sensorial, instintiva y conciente; poesía de hombres enteros [*sic*]» (2009: 129). Sabedor de la operación de Aleixandre, a quien le habían extirpado un riñón, arremetió contra la calidad de sus textos, sobre los que opinaba que no alcanzaban la exquisitez por impotencia: «un mutilado corporal verdadero [...], como lo es V. A., no puede escribir poesía exquisita ni siquiera grande, que es la que viene después de la exquisita [*sic*]» (2009: 129). En la misma línea, todo el escrito de Juan Ramón Jiménez mantendrá la argumentación *ad hominem* a través de otros descalabros, como reducirlo a un «existencialista de butaca permanente», considerar que ha diseñado una obra «sin vida verdadera» o fijar la fecha de caducidad de su producción: «sin calidad ni individualidad alguna de duración» (2009: 129-130).

Con todo, la mayoría de críticas al valor comunicativo de la poesía se dirigen a las justificaciones teóricas asentadas por Bousoño en *Teoría de la expresión poética*. Las consideraciones aleixandrinas aguantaron los envites porque no perseguían delimitar objetivamente una propiedad lírica universal y de primer orden; en cambio, Bousoño reivindicó que la comunicación se erigía en el criterio definidor del género. Así las cosas, Barral se proclamó el introductor de una nueva visión acerca de lo literario. Para ello, plasmó su pensamiento de manera dialéctica, como se aprecia en el ya mencionado título de su trabajo —«Poesía *no* es comunicación»—, que va seguido de un paratexto con el que, mediante una referencia externa —una cita de Josep Palau i Fabra—, resume la tesis nuclear: «[l]a poesia és alquímia; és a dir: experimentació immediata i desordenada de la vida sobre el paper...» (2009: 131).

Barral, en su exordio, denuncia la baja calidad estética de la producción lírica de la época, que, a su juicio —y a juicio de otros muchos—, había descuidado los aspectos técnicos bajo el pretexto de la urgencia temática. Desde esta perspectiva, reconoce que la poesía religiosa, la social y la narrativa le resultaban muy cercanas porque habían agostado el campo literario. Además, responsabiliza de esta situación a quienes habían aposentado «una serie de fantasmas teóricos», como «el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que cortan la vocación creativa» (2009: 133).

Seguidamente, el cuerpo del artículo se destina a la denostación de la faceta comunicativa y a la implantación de la vía cognoscitiva. En primer lugar, el poeta se impone el cuestionamiento de la naturalidad del proceso amparado por los rivales. Si bien el grupo comunicativo sostenía que el autor trasmitía un contenido psíquico-sensóreo-afectivo-conceptual, Barral se pregunta por la manera en que se efectúa dicho intercambio —¿llega el pensamiento intacto o se altera con el lenguaje y la recepción?— y, sobre todo, se plantea si existe realmente ese contenido psíquico inmutable o, por el contrario, se gesta al mismo tiempo que el poema:

[I]a teoría de la poesía como comunicación constituye, cuando se formula científicamente, una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del hecho creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo) y que prescinde de un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido, a costa de su propio mundo interior (2009: 134).

Una vez puesta en cuestión la doctrina bousoñiana, se reivindica la autonomía del producto artístico, pues se entiende que el resultado de la creación queda completamente condicionado por la recursividad lingüística («[e]l poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe») y por la conciencia del lector. Para Barral, la lectura deviene «en un verdadero acto poético, como el del creador, si bien de otro signo con relación al poema» (2009: 135).

Finalmente, el poeta catalán cierra su reflexión insistiendo en la necesidad de abandonar las posturas reductoras o aquellas aún peores, las simplistas, ya que estas tendían a cortar el paso a las «poéticas más complejas». Se observa, incluso, una clara participación grupal, de ahí que se marque el fin de un periodo y el inicio de otro. Si el texto se inicia con una provocación dialéctica, acaba con un desafío coral hacia un presente que se pretende dejar en el pasado. En lo que concierne a la época comunicativa, Barral sentencia en sus últimas líneas que «[t]al vez es este un período que termina en la nueva generación literaria española» (2009: 136); o, dicho en otros términos, que los autores del 50 sustituirán el proyecto autopoético colectivo de sus mayores<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> Adviértase la importancia que tiene la irrupción del pensamiento de la segunda generación de posguerra para la innovación ético-estética sesentayochista. De hecho, mientras que la ruptura radical no puede ubicarse en los miembros de la generación del 50, sí puede enmarcarse en los antologizados por Castellet, por lo que no resulta extraño pensar en el grupo del 50 como en un momento de tránsito crucial en los proyectos autopoéticos de la lírica hispánica.

Dos años después del texto de Barral, Jaime Gil de Biedma publicó «Poesía y comunicación» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1955), donde también se desmontaban las premisas comunicativas en favor de la autonomía literaria y de la colaboración del lector —la vía cognoscitiva, en definitiva—. El discurso de Gil de Biedma ilustra con nitidez que la metralla impacta en el ambicioso proyecto de Bousoño, mientras que apenas alcanza al magisterio alexandrino:

en muchos casos, quien afirma que la poesía es comunicación solo pretende afirmar que la poesía cumple primordialmente una función comunicativa; me parece que tal es el caso de Vicente Aleixandre: la poesía es, *para él*, comunicación. Aleixandre habla como poeta y lector, y lo que dice es una verdad personal, no una verdad crítica (2009a: 139).

Con objeto de dar la puntilla a la concepción de la poesía como comunicación, el poeta escruta las distintas opciones compositivas con las que se identifica esta vertiente intelectual. Al igual que Carlos Barral, niega la novedad del fenómeno: ambos se remontan a las ideas forjadas en el Romanticismo. En un primero momento, Gil de Biedma analiza la comunicación entendida como transmisión. En este razonamiento contrarresta el pensamiento de Tolstoi y de Wordsworth. Según su criterio, el escritor ruso argumentaba que la creación viene motivada por una experiencia personal que, tras un proceso de evocación, se transmitía en la obra de arte. Gil de Biedma, entonces, expresa sus dudas sobre lo que se comunica —la experiencia o la evocación de la experiencia— y sobre por qué se escogen unos motivos y no otros. Sus palabras acerca de este último aspecto evidencian su falta de fe en la lírica transformadora: «[m]e pregunto por qué esa determinada emoción personal del poeta necesitó comunicarse en forma de poema; miles de compañeras tuyas se contentan con medios más inmediatos — y quizá más eficaces—, tales como el beso o la bofetada» (2009a: 140).

En cuanto a Wordsworth, Gil de Biedma opina que, aunque acierta al señalar que la poesía es la transmisión de una emoción-experiencia recordada en lugar de una experiencia a secas, no especifica si la emoción poética que gesta el poema se corresponde con la realidad o no. El *quid* de la cuestión reside en si hay o no una reelaboración literaria del material vital. Gil de Biedma determina que aquellos que siguen la senda de la transmisión no configuran artísticamente esa experiencia personal:

el fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones *posibles* y que las suyas propias

solo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización más o menos acabado) como emociones contempladas, no como emociones sentidas. Por otra parte, es muy dudoso que al leer un poema revivamos las emociones que el autor experimentara en el trance de la composición (2009a: 141).

Por ello considera, con cierto tono despectivo, a estos autores como poetas didácticos o poetas *engagé*: «que no pasa[n] de ser [...] didáctico[s] disfrazados» (2009a: 141). Otro modo de comunicación es aquella que se presenta de manera mediata —no de hombre a hombre, sino de poeta a lector—, que Gil de Biedma vincula, en su forma extrema, a los escritores del «superrealismo». Estos quedan definidos como autores que, partiendo de experiencias personales, condicionan esas vivencias por elementos lingüístico-formales en busca de la emisión de un contenido de signo afectivo.

Tras esta breve exposición sobre los caracteres comunicativos, Gil de Biedma justifica la corriente cognoscitiva, que, como hemos ido detallando, propugna la autonomía del arte y la importancia del proceso de recepción. De este modo, Gil de Biedma intercambia la conducta extrínseca por una actividad introspectiva, pues el poema requiere que el autor se comunique consigo mismo, como también le exigirá al lector comunicarse consigo mismo: «[e]l poema es una relación entre dos modos, muy especializados y determinantes, que adoptan a veces los seres humanos: el modo de poeta, el modo de lector» (2009b: 151). En síntesis, puesto que la literatura exige la adaptación de las personas a unos roles concretos con una función cada uno —poeta y lector—, la comunicación cotidiana se reemplaza por una «comunicación estética»: «lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de realidad propia» (2009a: 151).

Después de los escritos de Barral y de Gil de Biedma, los autores del 50 se sumergirán, también, en las disputas teóricas basadas en la dialéctica comunicación-conocimiento. El germen del conflicto, pues, se fecha en estos trabajos difundidos entre 1953 y 1955. Cabe destacar que, en ocasiones, esta controversia se plasma en moldes que están a medio camino entre lo autopoético —la reflexión sobre la propia obra— y las poéticas universalistas, pues en cierta medida indagan en el comportamiento general de la lírica. De hecho, el detonante es el texto de pretensión universal firmado por Bousño, pero las intervenciones en el debate dejan ver que sus protagonistas aprovechan para exponer los fundamentos —y la función— de sus versos. En la andadura de la vía cognoscitiva, la siguiente parada histórico-literaria tiene lugar en 1958, cuando Enrique Badosa reaviva la cuestión en los números XXVIII y XXIX de *Papeles de Son Armadans*.

### 3.1.2.2. *La prolongación del conflicto: Enrique Badosa (1958)*

En el vigésimo octavo número de la revista mallorquina *Papeles de Son Armadans* apareció «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento», de Enrique Badosa. La primera mitad del título de su artículo recuperaba una frase hecha latina con la que en la Antigüedad se convenía en que había que abordar una cuestión buscando el consenso en el aspecto más importante. No obstante, el propio título refleja, en la segunda mitad, que, lejos de adoptar una postura ecléctica, Badosa se adscribe plenamente a la vía cognoscitiva: «el arte es un medio de conocimiento. Pero, dentro del vasto predio del arte, atribuyo a la poesía la más importante calidad de medio de conocimiento artístico» (2009a: 159).

Las razones que arguye no distan de las expuestas por Barral y Gil de Biedma, a quienes cita a lo largo de sus páginas. Ahora bien, incorpora dos nuevos enfoques —el filosófico y el lingüístico— que, en cierto modo, atestiguan que la polémica se va sofisticando cada vez más, hasta el punto de que el tecnolecto al que deberían ajustarse las reflexiones teóricas se diluye en idiolectos con tendencia a la oscuridad expresiva o al ludismo intelectual. Desde el criterio filosófico, Badosa sugiere que ambos dominios aspiran al conocimiento y se preocupan por la existencia. Mediante esta pirueta discursiva, justifica la relación establecida: «no es de extrañar que en una época de inquietudes filosóficas de signo existencial surgiera esta conciencia, resuelta en evidencia, de que la poesía es medio de conocimiento» (2009a: 162).

Por otra parte, desde las consideraciones lingüísticas, Badosa niega la atribución de una función meramente comunicativa al hecho artístico, pues, de ser así, no habría diferencia entre el lenguaje cotidiano, que él denomina «lenguaje directo», y aquel que usa la poesía. Como se desprende de esto, para Badosa la lengua estándar y la literaria operan de distinto modo, por lo que, en definitiva, tienen cualidades distintas. Todavía más, dentro del lenguaje literario, también levanta una barrera entre la expresión en prosa y en verso: «[e]s preciso mostrar el abismo que separa el lenguaje de la comunicación práctica y el lenguaje de la expresión artística. Y [...] la diferencia que existe entre dos lenguajes de arte: el del prosista y el del poeta» (2009a: 164).

De hecho, Badosa justifica esta desviación lingüística señalando que los poemas no se pueden parafrasear ni resumir, ya que perderían todo interés. Por tanto, si con anterioridad anotaba que el lenguaje ordinario suele llamarse «lenguaje directo», en defensa de la lírica propondrá que su lenguaje sea el que realmente reciba ese nombre. Al



igual que Barral o Gil de Biedma, se declarará en guerra contra los postulados románticos que asocian la escritura a la experiencia real. A partir de estas «cavilaciones [...] declaradamente antirrománticas» (2009a: 164), rechaza la transmisión de contenidos psíquicos (esto es, la producción) en aras de una reivindicación de la obra en sí y de la recepción. Nuevamente en desacuerdo con Bousoño, afirmará lo siguiente:

[u]no de los errores en que incurre [...], cuando afirma que poesía es comunicación, estriba precisamente en esto: en limitar el alcance del poema y de la poesía, sin reparar en que cuando la poesía comienza a obtener su mayor esplendor es a partir del poema y no en la única presencia del poeta como hombre (2009a: 165).

Igualmente, la crítica a Bousoño se convertirá en el punto de partida de «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento (Conclusión)», que apareció también en el mismo año y en la misma revista que el anterior artículo, pero en diferente mes: mientras que el primer trabajo vio la luz en julio, este remate final se dará a conocer en agosto; concretamente, en el número XXIX de la colección. El punto de disensión se halla en la atribución de valores preponderantes. Para Badosa, se vuelve impensable otorgar predominancia al valor comunicativo:

Bousoño hace preceder en importancia esa supuesta comunicación al conocimiento, cuando el conocimiento poético el poeta solo lo puede obtener a partir del poema ya escrito. [...] Bousoño habla, pues, de un conocimiento del «asunto» del poema. No del conocimiento a obtener a partir del poema. E ignora lo que el verdadero conocimiento poético es —no un principio a traducir, sino un fin a llegar— (2009b: 171-172).

Como anuncia la repetición del título, al que solo se le añade la palabra *conclusión*, toda la exposición efectúa otra vuelta de tuerca sobre los aspectos capitales del texto publicado en julio. Así las cosas, se reitera el desconocimiento del poeta en cualquier momento previo a la creación, ya que solo será a través de las palabras en ejecución cuando este inicie su ritual cognoscitivo. Badosa lo ejemplifica con una feliz metáfora: «cada primer verso de un nuevo poema [es] una caja de sorpresas. En cualquier caso, al poeta le sorprenderán las cosas halladas dentro de esta caja —el poema—, pero no la ulterior significación de esas cosas» (2009b: 173).

En estrecha relación con este tema, Badosa denunciará la simpleza del fenómeno comunicativo, como ya habían propuesto Barral y Gil de Biedma, lo que demuestra que por estas fechas la censura de la sencillez comunicacional se había convertido en un tópico teórico o autopoético para estos escritores. Con todo, los artífices de esta protesta

suelen encontrarse a medio camino entre la crítica literaria y el trile retórico. Analícese esta declaración de Badosa: «[e]l verbo comunicar supone, según mi modo de ver las cosas, una distancia. [...] En cualquier caso no sería el poeta quien comunicara, sino el poema» (2009b: 177). Esta defensa de la obra en sí no deja de comportarse como una verdad a medias: nadie negará que el lector acude al texto, pero tampoco puede negarse que, para que exista un texto, debe haber un autor con voluntad expresiva. Desterrar la pragmática en virtud del formalismo o la hermenéutica quizá no sea la forma más adecuada de aproximarse al hecho literario.

Frente a estas posturas más radicales, los años venideros supondrán la búsqueda de armonía, bien porque se abandona el debate polémico o bien porque se procura la conjugación de ambos pensamientos. Con todo, hacia la década de los sesenta el fundamentalismo comunicativo ya estaba muriendo de éxito y la senda cognoscitiva había abierto una nueva brecha difícilmente esquivable. El análisis de las autorreflexiones exoliterarias de los poetas de la segunda generación de posguerra a partir de los años 60 demostrará que, por un lado, se había desbarbado la ingenuidad de la propuesta comunicacional y que, por otro, se pretendió afinar un poco más la melodía del conocimiento.

### 3.1.2.3. *Conocimiento que se comunica: la primera mitad de los años 60*

A principios de los años 60, se darán a la imprenta dos antologías de gran interés para la crítica por la serie de autopoéticas exoliterarias que recogen. Estas son *Poesía última* (1963), de Francisco Ribes, y *Poesía española contemporánea. Antología (1938-1964)* (1965), de Leopoldo de Luis. Ahora bien, cada una posee unos objetivos diferenciados: mientras que la primera pretende reflejar el contexto lírico, la segunda trata de mostrar la pervivencia —y el éxito— de la poesía social, aunque algunos de los autores antologizados se escapan a la aplicación estricta de este rótulo.

Antes del año 1963, en el que se difunden ampliamente las autorreflexiones de algunos autores del 50 gracias al volumen editado por Ribes, ya aparecieron en esta nueva década algunos escritos sobre la capacidad cognoscitiva de la creación literaria. Sirvan de ejemplo el texto con el que José Ángel Valente acompaña unos poemas para la revista *El ciervo* (1961) y el artículo «Tendencia y estilo», recogido en el número 180 de *Ínsula* (1961). Aunque en ellos se ampara la nueva línea de pensamiento generacional, se advierte, a la vez, la intención reconciliadora:

[e]scribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso [...] a la realidad. Quizá no sea difícil desprender de ahí que veo la poesía en primer término como conocimiento y solo en segundo lugar como comunicación. Por supuesto, no se me ocurriría en ningún caso excluir este segundo elemento o empequeñecer su valor (2009a: 191).

Para Valente, la realidad se experimenta en la vida cotidiana y solo se conoce a través de la poesía, lo que supone que la comunicación que se lleva a cabo sea la del producto resultante —el poema— más que la de la materia bruta —lo reflexionado antes de este—. En una suerte de aplicación de la regla del tres, el poeta atribuye una triple función a la lírica —el compromiso intelectual, estético y moral respecto de la realidad—, que nace de los tres momentos en los que se clasifica la actividad literaria: 1) el conocimiento del mundo; 2) la ordenación de este mediante el esfuerzo técnico; y 3) puesto que se ordena la realidad, el tercer paso implica su justificación.

De manera general, se observa que en el debate conocimiento frente a comunicación adquiere relevancia la idea de que el arte requiere trabajar con denuedo. Para estos autores, la urgencia social ya no excusa la perversión del artefacto estético. A este propósito, Valente aporta el discernimiento polar entre tendencia (o moda) y estilo (o lo nuevo): «[e]l instinto de lo nuevo se da en el escritor original; el de la moda, en el *snob*» (2009b: 193); o «[c]uando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión» (2009b: 194).

La capacidad integradora de Valente quiso equilibrar las virtudes de los dos proyectos autopoéticos. Si, de un lado, estimaba que todo arte logrado había de ser realista (2009a), de otro sostenía que la adscripción a unas tendencias temáticas no facilitaba la entrada al parnaso (2009b). Desde sus postulados cognitivos, había que luchar contra cualquier elemento apriorístico, tanto contra los de sesgo ideológico —la adaptación a temas recurrentes— como contra los de naturaleza puramente estética —el manierismo lingüístico—.

José Ángel Valente, acompañando a Eladio Cabañero, Ángel González, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún, completa el quinteto antologizado por Francisco Ribes en *Poesía última*, quien expone en las notas introductorias que estos poetas actúan como portaestandartes de distintas vertientes compositivas. Ribes sintetiza la tendencia generacional en apenas una línea: «no poesía social, sino solidaria, del tú y del nosotros

por encima del yo» (1963: 13). Y en lo que respecta al conflicto entre conocimiento y comunicación, resuelve la cuestión de la siguiente manera:

[p]odría decirse que el problema fundamental de esos cinco poetas de hoy, de esos hombres que han comenzado ya a madurar espíritu y oficio, está en el dilema conocimiento-comunicación. Y lo resuelven sin maniqueísmos, en fórmulas integradoras que casi siempre parten de la experiencia propia como un modo de más conocer para mejor comunicar (1969: 12).

En efecto, esta actitud amistosa apuntada por Ribes se corresponde con las autopoéticas exoliterarias en compendio de los cinco autores. El propio Valente se expresa en unos términos parecidos a los de 1961:

[e]ntiendo [...] que cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña al acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador. La poesía es para mí, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad (1969: 155).

Todavía más, el poeta reforzará aquí la corriente comunicativa, pero matizando su premisa inicial. La comunicación se produce; no obstante, y como también apuntaba Gil de Biedma, el poeta entra en diálogo consigo mismo en primera instancia para, después, poder enviar su mensaje a los demás:

[p]or existir solo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el conocimiento poético conlleva, no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie, y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento* se *comunica* es al poeta, en el acto mismo de la creación (1969: 161).

En un tono similar se redactan el resto de autopoéticas exoliterarias de *Poesía última*. Sahagún, por ejemplo, también retoma explícitamente los términos *comunicación* y *conocimiento*. A su juicio, nunca debe perderse de vista que, cuando se habla de literatura, se piensa en un creador que se relaciona con un «consumidor»; no obstante, este vínculo no se establece de manera inmediata, sino que uno y otro entran en contacto en diferido, siempre a través de las palabras impresas en el papel, por lo que el lector llegará a situaciones parecidas —nunca iguales— a las formuladas por el autor:

la labor del poeta se halla a medio camino entre la expresión y la comunicación, más cerca aún de la primera que de la segunda. [...] Lo verdaderamente importante para

él es esa afirmación de sí mismo, esa indagación en lo oscuro mediante la cual, una vez terminado el poema, conocerá la realidad desde otras perspectivas (1969: 120).

Asimismo, a lo largo de *Poesía última* los poetas reflexionarán, a la vez que en el debate comunicación-conocimiento, en la función de la poesía y en la decadencia o en la actualidad de la lírica socialrealista. En este caso, Sahagún considera que el mayor compromiso ha de ser el de la «autenticidad». Lejos de la poesía social, manifiesta su desconfianza en la capacidad transformadora de la lírica y, además, subraya con lucidez la línea que separa la literatura de la vida: «[a] la hora de la verdad, lo que cuenta en el terreno de las valoraciones éticas es la conducta pública de cada individuo. En poesía, lo esencial no es solo lo que se dice, sino el cómo se dice. En la vida, lo esencial no es ni lo uno ni lo otro, sino nuestros actos» (1969: 123-124).

Por otra parte, Claudio Rodríguez aporta un nuevo rótulo para definir la poesía. Este atrae el contacto comunicativo y la facultad cognoscitiva: «[c]reo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer» (1969: 87). De nuevo, se afirma que el poema no se reduce a una experiencia concreta; el contrario, este es el resultado de una experiencia creativa con la que se reelaboran las vivencias —reales o imaginadas— del poeta, de ahí que el lenguaje lírico sea insustituible, pues es el que ha ordenado el caos para acceder a la claridad.

En cuanto a la función de la poesía, Rodríguez se aparta por completo de aquellas tendencias centrales caracterizadas por la «obsesión del tema»: «[s]e cree que un tema *justo* o *positivo* es una especie de pasaporte de autenticidad poética, sin más. Cuántos temas justos o cuántos poemas injustos» (1969: 91). A su juicio, lo importante para el género es actuar con naturalidad y en función de lo que se puede hacer y de lo que se está viviendo. Por encima de las fechas de caducidad, o de la concepción de la poesía como documento, Rodríguez aspira a una suerte de *non omnis moriar* que eleva lo lírico a un monumento perenne, construido contra el olvido que acarrea el devenir histórico. Así entendida, la poesía persigue «revelar al hombre aquello por lo cual es humano» (1969: 88). Y, a su juicio, esto conlleva la adopción de un punto de vista moral, que no propagandístico. Indagar en lo humano, pues, exige profundizar en las relaciones del hombre con su entorno y con su destino.

La misma opinión le merece la poesía a Eladio Cabañero, quien sostiene que son necesarios los «poetas morales, no moralistas» (1969: 21). Entre sus referentes

imprescindibles apunta a Antonio Machado, César Vallejo y Quevedo. A su juicio, en ellos se producía la conjugación entre vida y lírica de una manera espontánea y habilidosa. Sin despreciar la poesía social, sobre la que no compartía que fuera una moda, defenderá, más que unos procedimientos, un estilo o unos temas determinados, la adecuación de «talante, tono y temperatura» (1969: 21) artísticos. Acerca de la función de la lírica, Cabañero no se inmiscuye en el enfrentamiento entre comunicación y conocimiento, sino que escapa por una tercera vía algo indefinida, pero reveladora de la búsqueda de un entendimiento por parte de poeta y de lector para consigo mismo y para con el otro:

[n]adie está seguro de si la tarea de escribir poesía es necesaria e importante, oímos o leemos frecuentemente. Ni de la necesidad de la poesía ni de la necesidad de nada se está seguro, puestos a pensarlo. Yo creo que la poesía, sin ser al parecer imprescindible para algunas personas, es buena y, por tanto, necesaria. La poesía es *cosa cordial* (1964: 18).

Tampoco Ángel González aterriza en este debate autopoético de forma explícita, sino que opta por realizar, como sugiere el título de su escrito, una reivindicación de la labor moral del poeta («Poesía y compromiso»). En este sentido, asoman entre sus pensamientos algunos rasgos cercanos a la comunicatividad de la palabra, así como otros colindantes con el patrón cognoscitivo. Entre los primeros, despunta su rechazo de la eternidad poética, sobre la que piensa que es disparar con los ojos cerrados a un blanco en movimiento: «es necesario apuntar al tiempo que se conoce, dirigirse al hombre con el que se limita, con el que se convive» (1969: 57). Entre los segundos, se entrevén tímidamente algunos juicios que afectan a la reelaboración de la experiencia que hace el poeta para que llegue al lector de manera precisa: «[i]nevitablemente, el poema ha de ser necesario para quien lo escribe, si se quiere que después sea legítimo para quien lo lee» (1969: 59).

Estas razones le impulsan a defender la lírica de carácter social; o, fundamentalmente, como suele llamarla, la «poesía crítica». De hecho, expresa su desacuerdo con los que, escudándose en la repetición de temas, denuncian la falta de libertad artística. Según su razonamiento, si el vate es libre para todo, menos para comprometerse, esa libertad se vuelve inútil. En esta situación, la aspiración del poeta ha de ser escribir desde el centro de la historia de la que forma parte.

En líneas generales, hemos comprobado que los cinco poetas agrupados en la antología de Ribes reflexionan sobre dos núcleos de pensamiento candentes hacia la primera mitad de los años sesenta: la disputa conocimiento-comunicación y el debate

sobre la pertinencia o la sobrevaloración de la poesía social. Si la primera cuestión predomina en *Poesía última*, la segunda, por mediación del responsable de la edición, Leopoldo de Luis, toma protagonismo en la antología de 1965. La recopilación *Poesía española contemporánea. Antología (1938-1964)* se diseñó con objeto de legar un «documento de época» que mostrara que «hasta, más o menos, 1965, prevalece [...] una corriente inspirada en motivos sociales, de visión realista, con intención testimonial y preocupación ética» (Luis, 2000: 224).

En esta antología se detectan tres posiciones alrededor de lo social, de las que daremos cuenta a través de algunas catas de los testimonios más representativos: 1) la alineación en los postulados sociales o en las premisas críticas; 2) la matización de la función y el alcance del compromiso; y 3) en relación con el segundo punto, los comienzos de la ruptura. Como plantea Prieto de Paula (2002), desde 1952, con la autopoética de Bousño en el libro de Ribes, hasta 1965 se superponen reticencias, discrepancias y, finalmente, rechazos abiertamente declarados que conducen a los críticos a señalar el año de *Poesía española contemporánea. Antología (1938-1964)* como el hundimiento del proyecto autopoético canónico.

En cuanto a las declaraciones de los poetas en la antología, al igual que había propuesto en 1963, Ángel González se lanza al frente de la «Defensa de la poesía social», como indica el título de su autopoética exoliteraria. Pese a todo, aquí también recupera el aliento de la primera generación de posguerra mediante la traducción de lo social en lo crítico: «yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo, y que represente una toma de posiciones respecto a esos problemas. Más que posible, esa poesía me parece inevitable» (2000: 404). Además, desmonta socarronamente el tópico sobre la limitación de temas denunciado por los reacios a lo social: no tiene sentido manifestar que son motivos más convenientes para un panfleto, un editorial periodístico o un ensayo, pues cabría decir lo mismo, por ejemplo, de la poesía religiosa —tema mejor tratado en los sermones— o de la amorosa, cuyo contenido se adecua más a las cartas dirigidas «a la novia, la esposa o la amante» (2000: 404).

Por su parte, José Agustín Goytisolo apoya las premisas sociales, pero, de acuerdo con las notas introducidas por su generación, añade matizaciones relativas a la confección del poema. Desde su perspectiva, la función de la lírica es, a la par, social y estética. Por un lado, todo escritor compone para un público. Esta cualidad universal implica que los autores no se pueden diferenciar en función de este criterio. Por otro, la

obra poética debe responder a unas técnicas artísticas, y ahí es donde reside la disparidad entre los poetas. En consecuencia, la lírica no se podrá concebir como una tarea de urgencia, pues impone más requerimientos que los temáticos: no deben «confundir[se] los nobles sentimientos con la buena poesía» (2000: 432).

Otro de los autores antologizados, Jaime Gil de Biedma, reemplaza el vínculo poeta-público por el de poeta-mundo y lector-mundo, lo que supone la recuperación de las coordenadas cognoscitivas en detrimento de las comunicativas: «[e]scribir un poema es aspirar a la formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive» (2000: 451). De hecho, para negar la transmisión de un contenido previo asociado a la experiencia biográfica, introducirá reflexiones en torno a la subjetividad y a la ficcionalización del sujeto. Mediante las premisas ficcionales, negará la búsqueda de la comunión y fomentará la creación como conversación o diálogo; es decir, no se pretende que el lector descifre las ideas del texto que se atribuyen a un autor real, sino que se reivindica el placer de la lectura, que hace copartícipe del mundo inventado a quien ha decidido introducirse en él mediante la recepción artística. En comparación con otros géneros literarios, Gil de Biedma reclama algunos rasgos de la narrativa para la poesía, como que no se asocien los caracteres ni las ideas de los personajes al comportamiento o a los pensamientos de los novelistas.

Como cierre de este apartado, conviene exponer el claro distanciamiento de José Ángel Valente con respecto a lo social. En su autopoética recoge fragmentos escritos entre 1961 y 1965. El autor parte de la convicción de que la poesía es conocimiento y «no transcripción hábil o fofa de contenidos prefabricados» (2000: 443), y culmina con una esquila para la poesía social al recibirla como «fórmula ya antañona» (2000: 444). Es la falacia comunicativa aquello que genera su desprendimiento del asunto: no se puede escribir —o, mejor dicho, condicionar la escritura— para hacerle llegar un mensaje a quien no lee; incluso, y en la línea de José Hierro años atrás, carece de sentido reducir la expresión propia al léxico del otro cuando este tal vez no alcance ese nivel de producción, pero sí que logre comprender el contenido. Todavía más, Valente cuestiona que rebajar la calidad estética opere sobre la realidad, que se debe transformar por cauces distintos al literario:

¿Cómo se puede escribir para una mayoría literal o moralmente iletrada sin recaer en algo así como el candoroso *Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*, de don Antonio Trueba? Supongo que son otras las soluciones —urgentes y extrapoéticas— que esa mayoría necesita (2000: 443).



Definitivamente, el año 1965 se presenta como la escenificación moderada de una ruptura que en los próximos años estallará con fuerza<sup>158</sup> y dejará a un lado la popularidad de los proyectos autopoéticos realistas —el social y el crítico—. Se conocerá como la generación del 68 o, en su fórmula más comercial, como los nueve «novísimos» (Castellet, 2018). Esto no implica la desaparición de la producción poética de la primera y la segunda generaciones de posguerra. Unas y otras tendencias convivirán, avivarán nuevas polémicas, generarán curiosas amistades y reivindicarán o intentarán imponer sus respectivas afinidades electivas.

#### 3.1.2.4. *¿Qué se entiende por novedad en Antología de la nueva poesía española (1968), de José Batlló?: la llegada de otro proyecto autopoético*

En 1968 se imprimió la *Antología de la nueva poesía española*, editada por José Batlló. En el momento de publicación de esta antología ya era posible hacer un diagnóstico de la lírica reciente consolidada (Prieto de Paula, 2002); no obstante, el catálogo de nombres seleccionados por el antólogo convierte el adjetivo «nueva» en una palabra sospechosa y, finalmente, vaticinadora de una etapa de superación de lo social. La mayoría de los autores recogidos pertenecen a la segunda generación de posguerra: Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Ángel Valente. Ahora bien, encontramos entre los anotados otros cercanos a estos últimos, pero de obras menos precoces o más difíciles de clasificar —Félix Grande, Rafael Soto Vergés y Joaquín Marco—, y otros adscritos a lo que, en los

---

<sup>158</sup> En la segunda edición de la antología de Leopoldo de Luis, publicada en 1969, se incorporaron los nombres de Jesús Lizano, Félix Grande y Manuel Vázquez Montalbán. En la autopoética de este último se aprecian dos grandes núcleos de ruptura: 1) la denuncia de la falacia social: «hemos hecho el juego a “la poesía social” y la hemos escrito *como si* fuera a provocar vastos movimientos de masas, *como si* estuviera dirigida a la inmensa mayoría, *como si* la poesía fuera material estratégico convencional de primera clase en la lucha frente a la contradicción de primer plano o la contradicción fundamental»; y 2) la asociación de lo popular a la cultura de masas: «entre los actuales poetas y los que se inventaron la “poesía social” media un hecho fundamental: la comprensión de que los géneros literarios, y sobre todo la poesía leída, han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública. ¿Qué puede hacer un poema del mismísimo Blas de Otero, con una circulación de mil o dos mil ejemplares, frente a programaciones de TV como el viaje del Apolo VIII, que llegan a 700 u 800 millones de seres? ¿Qué puede hacer la literatura política, elíptica en la expresión, frente a una cultura de masas dirigida desde la enseñanza primaria y recocida después a través de medios informativos cada vez más alienantes?» (2000: 536-537).

años próximos al trabajo de Batlló, se denominará sesentayochismo: José-Miguel Ullán, «Pedro» Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán.

El propio Batlló, en unas reflexiones previas a la tercera edición, destacó el valor inesperado que había cobrado su antología, pues reflejó «un momento crucial para la poesía española contemporánea»:

[m]omento crucial porque, al filo de la primera salida, la poesía española estaba a punto de experimentar un viraje fundamental en su orientación. La mayoría de los poetas aquí representados integran la segunda «generación» de lo que se dio en llamar «poesía social»; la mayoría de los poetas que surgieron inmediatamente después, y que hoy ya cuentan con una obra respetable y un prestigio acorde con la misma, se decantaron hacia lo que también se ha llamado esquemáticamente «experimentación con el lenguaje» (1977: v).

En efecto, el valor documental de *Antología de la nueva poesía española* es innegable. Además del interés que se deriva de la mera selección, hay que prestar atención, sobre todo, a las autopoéticas exoliterarias que cada autor le envía al antólogo. La fortuna de la edición debe gran parte del mérito al cuestionario que su responsable hace llegar a los poetas. Este consta de seis partes, de las cuales la quinta y la sexta son las más prescindibles. La pregunta número cinco, que consiste en que el propio autor defina su obra, tiende a esquivarse y a dejarse la respuesta en manos de los críticos o de los poemas en sí. La sexta, en cambio, no aporta demasiada información debido a su carácter complementario; de hecho, no constituye ni siquiera una pregunta, sino que se basa en una invitación a añadir observaciones.

Con la finalidad de sistematizar el dinamismo del circuito poético a la altura de 1968, conviene prestar atención a la primera interrogación, pues, en función de cada autor, suele responderse pensando en una generación o en otra. Para ello, se hace necesario mostrar literalmente la formulación de la pregunta. A la hora de analizar las respuestas, manejaremos los datos más representativos, de manera que a través de este esfuerzo sintetizador se logrará contemplar la evolución del pensamiento literario hacia el agotamiento de la predominancia del socialrealismo y justo antes del estallido sesentayochista. La primera pregunta se formula de la siguiente manera:

1.— ¿Crees que puede hablarse de «una nueva poesía española»? En tal caso, ¿cuáles crees que son las innovaciones que es capaz de aportar esta nueva poesía? ¿En qué se distingue de los que la precedieron? ¿Camina hacia unos objetivos lo suficientemente claros y determinados? ¿Te sientes identificado con esos objetivos? (1977: 307)

El aspecto que mejor refleja la inestabilidad poética de finales de los sesenta consiste en las diferentes interpretaciones que algunos autores hacen de la palabra *nueva*. Para unos, la nueva poesía se refiere a la segunda generación de posguerra, mientras que para otros esta pregunta alude al contexto inmediato. Antes de introducirnos en las respuestas afirmativas, no deben pasarse por alto las que niegan la mayor, como se produce en los discursos de Claudio Rodríguez, Caballero Bonald y José Agustín Goytisolo. Cada uno representa una línea diferente de argumentación. Para Rodríguez, no se podía hablar de nueva poesía española porque no existía una renovación de la función poética ni innovaciones de calidad: «[h]ay más bien ráfagas, no una atmósfera diferente» (1977: 332). Caballero Bonald (1977), por su parte, negaba la aparición de una nueva poesía, pero reconocía, en cambio, el uso de nuevas técnicas para abordar nuevas realidades. Un caso más llamativo es el de José Agustín Goytisolo, que responde negativamente a la pregunta pese a que su opinión continuista admite los pequeños cambios. Posiblemente, Goytisolo quería resaltar la voluntad rehumanizadora de los mayores: «[l]a actual es un desarrollo lógico de la poesía española de postguerra (Otero, Nora, Celaya, Crémer, Hierro), del mismo modo que esa proviene de la poesía de la generación del 27 (Alberti, Dámaso, Cernuda)» (1977: 325).

Frente a la negación, la mayoría de los autores interrogados por Batlló se decantaron por la aceptación de la existencia de una nueva lírica. Así, algunos de ellos tendieron un puente con la poesía social, como Eladio Cabañero (1977), para quien la novedad reside en la irrupción de la segunda generación de posguerra, aunque esta no se distancie mucho de la primera ni de la del 27, y como Ángel González (1977), que fija la nueva lírica a partir de la revista *Espadaña* y de las obras de Celaya, Otero y Hierro. Otros poetas, en cambio, reconocen los cambios en el panorama lírico, pero denuestan los versos socialrealistas y la poética comunicativa. Valente, por ejemplo, reclama la atención para los aspectos cognoscitivos con una diatriba expuesta en estos términos:

esa poesía cronológicamente nueva ha sido hasta ahora veleidosa y de menguada penetración; se ha caracterizado sobre todo por los sarpullidos temáticos, por una irritante (y estéril) propensión a creer que se «debe» escribir esto o aquello (concesión a modas o contenidos dogmáticos pronto desvanecidos) y por una penosa incapacidad para la creación de un lenguaje (1977: 339).

De igual forma, Soto Vergés da noticia del abandono progresivo del lenguaje panfletario en favor de una elaboración compleja del material estético. A su juicio, en la

poesía social se había sacrificado el espíritu lírico: «[n]i filosofismo didáctico ni poesía cívica. Marchamos hacia un nuevo concepto de realismo cuya dialéctica es, primordialmente, ideológica y, subsidiariamente estilística» (1977: 336).

Finalmente, encontramos una postura distinta, que patrocina la novedad como una superación de esquemas previos. Brines, por ejemplo, dice así: «están surgiendo poetas, muy jóvenes, que en sus versos parecen proseguir otros fines de los que hasta ahora parece que iban a dominar» (1977: 310). Igualmente, Vázquez Montalbán opina que hay «“nuevos” poetas españoles que a unas influencias y educaciones poéticas determinadas unen sus experiencias nuevas, su posición moral nueva, condicionada por una perspectiva histórica distinta, por ejemplo, a la de la generación crítica de los años cincuenta» (1977: 341). Por su parte, Félix Grande, tratando de buscar las semejanzas en algunos rasgos expresivos, expone su desconcierto ante la producción lírica inmediata:

[s]i [...] se alude a la producción de los poetas de alrededor de los treinta años y más jóvenes —frontera completamente convencional—, vemos que esta poesía es embrionaria en casos aislados, diversa en su conjunto. No veo grandes zonas de semejanza entre la estética de Gimferrer y la de Vázquez Montalbán, ni entre las de ellos y la de Ullán o Batlló, ni entre las de ellos o las de Marco o Guelbenzu (1977: 326).

También Gimferrer indicó la ruptura con los poetas de la segunda generación de posguerra. Sin tener clara la línea estilística de los más jóvenes, plantea que con seguridad se retomarán temas y procedimientos que habían sido relegados tras el estallido de la Guerra Civil:

desde el punto de vista cronológico: existe una generación a la que pertenezco. Todavía no, desde el punto de vista estilístico: ni cada poeta por separado ni mucho menos una posible escuela o grupo generacional ha tenido tiempo aún de quedar perfilada. Me refiero al decir esto a mi propia generación, ya que la que nos precedió inmediatamente —dominante en esta Antología— sí ha podido definirse (1977: 321).

Si todas estas respuestas colaborativas contribuyen a la comprensión de la sustitución de proyectos autopoéticos hacia finales de los años 60, se muestran igual de sintomáticos los desquites de algunos autores. Sin ir más lejos, Gil de Biedma participa en este desdén hacia la búsqueda de los pensamientos del poeta desde fuera de la creación: «[h]ablar siempre se puede; yo no tengo interés en hacerlo» (1977: 320). Y, más cercano

al sesentayochismo, José-Miguel Ullán rechaza aportar información mediante el envío de una carta justificativa:

[m]ira, estoy obsesionado con el asunto: he intentado responder un sinfín de veces y voy del retoricismo a la cachondada, sin lograr la más mínima coherencia. Debe ser fruto de mi situación, pero me siento incapacitado para responder al cuestionario. Dime si la ausencia de mis respuestas te causa un serio trastorno; si pudieran faltar, tanto mejor (1977: 339).

En resumen, la lírica de mediados de siglo acentúa el interés por las autopoéticas exoliterarias y las endoliterarias, pues en esta etapa se gestan diversos núcleos ético-estilísticos transformadores o, directamente, enfrentados entre sí. Además, se observa que la toma de posición ante la literatura se corresponde con la adopción de posturas determinadas ante la realidad. Por lo general, estas manifestaciones suelen producirse de manera reactiva: contra la guerra y la situación inmediatamente posterior, primero; más tarde, contra la ingenuidad literaria, contra la sobreabundancia de poemas urgentes y contra la predominancia de la comunicación frente a la dedicación cognoscitiva; y, en último término, contra el realismo como centro gravitatorio.

### **3.2. Operaciones de rescate y algo más: la promoción del proyecto autopoético de los jóvenes a partir de la figura de Antonio Machado**

Hemos apuntado que, a lo largo de los años posteriores a la guerra, se propagó una suerte de maniqueísmo literario con el que se enfrentaba la lírica de Juan Ramón Jiménez a la de Antonio Machado. Si bien la primera se alineaba con los intereses esteticistas y se denostaba como producto hermético, la segunda se erigió en un ejemplo de resistencia y de búsqueda de la claridad verbal. Con todo, ya en algunos autores de la «quinta del 42», como José Hierro, no se puede aplicar esta reducción. Sucede lo mismo con no pocos poetas del grupo del 50. No obstante, a la hora de promocionarse, los escritores de la segunda generación de posguerra se decantaron por el amparo de la figura de Antonio Machado, a la que, por otra parte, pretendieron «rescatar» de un supuesto «rescate» planeado por el sector falangista. Para entender el nacimiento y desarrollo de la lírica del 50, conviene atender, pues, a las operaciones extraliterarias y endoliterarias en torno a la figura de Machado, pues en ellas se localizan las claves ético-estéticas de sus protagonistas.

### 3.2.1. Los homenajes a Machado

Poco después de acabar la Guerra Civil, la figura de Machado quedó al amparo de interpretaciones más o menos sesgadas. Uno y otro bando recuperaron los aspectos que más les convenían para sacarlos a relucir como premisas estéticas y divisas éticas. Así se gestó la mitificación de Machado o, como también se ha nombrado en ocasiones, su beatificación, que dio lugar a que el poeta-hombre se convirtiera en «san Antonio de Colliure». Con todo, y pese a la tendencia a concebir al vate como una persona de vida reservada y apartada del protagonismo, antes de su fallecimiento se granjeó algunos reconocimientos notorios y, en consecuencia, adquirió relevancia social. Algunos de estos méritos son el nombramiento como miembro correspondiente de la Academia de Buenas Letras de Sevilla, como miembro de la Hispanic Society de Nueva York, como miembro de la Real Academia Española y como hijo adoptivo de Segovia, Sevilla y Soria (Rubio Jiménez, 2018).

A la consagración de la vida y obra de Machado en emblema político y poético contribuyeron diversos factores, entre los que destacan, además de la calidad de su producción literaria, su apego a la temática nacional —desde lo más superficial, como la imaginería y los escenarios, hasta temas complejos, como la situación de España— y la conmoción social por las circunstancias de su muerte. Todo ello desencadenó la apropiación de su ejemplo por parte de la intelectualidad falangista, que no podía negar su importancia, y de los sectores opuestos al régimen. Al volver sobre este asunto, Carne Riera ha denunciado los maniqueísmos artísticos que se produjeron en función de patrones ideológicos: «la victoria de Franco trajo entre tantas muertes, atrocidades, horrores, desastres y desaguisados, una politización de la literatura. // El caso de Antonio Machado es, creo, un ejemplo clamoroso» (2009a: 125).

Con anterioridad a la reivindicación de Machado efectuada por los autores de la segunda generación de posguerra, surgió una defensa orquestada por algunos integrantes del sector falangista. Esta se canalizó en las páginas de la revista *Escorial*, que, desde sus inicios, se propuso como un «proyecto de reconstrucción cultural» (Juan Penalva, 2005: 81). Fue Dionisio Ridruejo quien tomó la iniciativa y publicó «El poeta rescatado» en el primer número de la colección. Como era de esperar, tal recuperación de Machado no se llevó a cabo desde una perspectiva filológica ni objetiva, sino que se planteó desde una apropiación interesada y parcial. Todo ello encaja con la naturaleza de la revista, que,

aunque pretendía mostrar una voluntad aperturista, no se caracterizó por su neutralidad, como se desprende del propio manifiesto editorial (Juan Penalva, 2009).

Así las cosas, Ridruejo trató de borrar la concepción de Machado como poeta nefando a través de un cercenamiento de su obra. Más que una visión fiel del autor, se presentaba una mirada de refilón con la que se justificaban las salidas de tono en una bonhomía connatural al poeta. Esta, a juicio de Ridruejo, empañaba cualquier atisbo de pensamiento riguroso: «[s]i Machado aparecía convertido en “poeta del Régimen”, había de ser a costa de soslayar toda alusión a su ideario político y su visión del mundo, o bien de servirnos una versión manipulada; y esto justamente fue lo que se hizo» (Iravedra, 2001). En otros términos, lo que aparentaba ser un rescate no fue otra cosa que un secuestro *ab ovo*.

En sus primeros párrafos Dionisio Ridruejo presenta las razones generales por las que una persona puede prologar<sup>159</sup> a un poeta, entre las cuales destaca el respeto y la ternura. Así, esboza un recuerdo de su infancia: Machado fue su profesor de Gramática en el Instituto de Segovia. No obstante, su influencia no se circunscribió a las lecciones de letras, sino que también se extendió con el tiempo a la pasión por la poesía. En este punto introduce la mayor alabanza hacia el autor de *Campos de Castilla*: «he creído y creo que de Rubén acá no hay poeta español que se aproxime a su perfección, a su autenticidad y a su hondura. Lo cual es casi como decir [...] que le creo el poeta más grande de España desde el vencimiento del siglo XVII hasta la fecha» (1940: 94). Con esta afirmación se alinea la vocación rehumanizadora de los poetas del grupo de *Escorial* con el espíritu lírico de un bardo del bando contrario. Además, se le considera como uno de los autores equiparables a la calidad de los versos de los poetas del Siglo de Oro, a los que tanto estimaban los escorialistas.

Ahora bien, si en un principio podría pensarse que el afecto era el único motivo por el que se recuperaba a Machado, Ridruejo cambia rápidamente de rumbo: el rescate de Machado se lleva a cabo con una intención política. Dos razones cobran relevancia: la capacidad integradora y la apropiación intelectual. Dicho de otro modo, por un lado, se ofrece una imagen magnánima del pensamiento falangista y, por otro, se evita que un gran escritor quede como emblema de los enfrentados al régimen. Ridruejo lo expone de la siguiente manera:

---

<sup>159</sup> El artículo «El poeta rescatado» se divulgó como un vaticinio de lo que más tarde iba a ser un prólogo para la poesía de Machado.

[y]o no escribo este prólogo como poeta joven para el libro de un maestro muy amado. Yo escribo este prólogo como escritor falangista, con jerarquía de gobierno, para el libro de un poeta que sirvió frente a mí en el campo contrario y que tuvo la desdicha de morir sin poderlo escribir por sí mismo (1940: 94).

En efecto, la redención de Machado debía pasar por una especie de superioridad moral con la que los vencedores se apiadaban de algunos vencidos no por la derrota que sufrieron, sino porque opinaban que muchos de ellos formaron parte de un engaño abismal. Desde esta perspectiva, Ridruejo se compadecía de que Machado, tan lúcido para la literatura, opusiera poca resistencia intelectual al pensamiento político que le inocularon:

[a] cada uno se le atrapaba a su modo, y si se contaba con la concurrencia de la senilidad, el hábito de la incomunicación y una cierta incapacidad para el entendimiento del mundo real, tanto más fácil era el negocio.

Don Antonio, viejo, aunque fresco en sus facultades literarias, fue uno de estos secuestrados morales. Fue el propagandista «propagandeado». Su ingenuidad de viejo profesor desaliñado le hacía bueno para creer honradamente toda patraña (1940: 95-96).

Para Ridruejo, era la bondad la que nublaba la inteligencia de Machado. De hecho, llega a afirmar que este poseía sentimientos, pero no ideas, y que en este último terreno era poco más que un «caos provinciano» (1940: 96). Finalmente, abocará su texto a la conclusión de que con mucha probabilidad el poeta se decantó por el otro bando debido a motivos geográficos: le tocó estar en el momento y en el lugar inadecuados. Y advierte, incluso, que, al igual que no constaba en ninguna parte que fuera fascista, tampoco se había probado que fuera comunista. Iravedra ha juzgado que esta es la clave de la manipulación ideológica del legado del poeta:

debemos advertir que en el caso de Machado, este rescate se hacía viable desde el momento en que el talante del poeta, que siempre afirmó su independencia de pensamiento, su no adscripción incondicional a ideología alguna [...], e hizo gala de una irrenunciable tolerancia, permitía aligerar el peso de su «doctrina» republicana para afianzar el estereotipo del hombre «bueno», amigo de las posturas conciliadoras y amante de la armonía, la concordia y el diálogo (2001: 43-44).

En resumen, la finalidad de Ridruejo en «El poeta rescatado» consiste en expurgar aquellos aspectos que no se ajustaran al gremio falangista. La variedad de la obra machadiana se desatendió —su prosa, por ejemplo, quedó relegada— y la admiración por sus versos se encaminó hacia los temas de alabanza paisajística o de



naturaleza intimista. El grupo escorialista encontró en Machado, fundamentalmente, un arte humano, una voluntad cordial y una delicadeza expresiva (Iravedra, 2001). El propio significado de la palabra *rescate* —‘recuperar a alguien o algo de los dominios del enemigo’— implica la pugna por la pertenencia de una propiedad, y esto se contempla en la búsqueda de un «nosotros» para acoger a Machado:

no podemos resignarnos a tener a Machado en un concepto de poeta nefando, prohibido y enemigo. Por el contrario, queremos y debemos proclamarlo —cara a la eternidad de su obra y de la vida de España— como gran poeta de España, como gran poeta «nuestro» (1940: 98).

El propio Ridruejo no tardaría en renegar de este escrito y en acusar sus carencias. Una prueba de ello se halla en la prohibición de su destino final: reimprimirlo como prólogo para la obra de Machado (Iravedra, 2001). Todavía más, si en las líneas de «El poeta rescatado» había defenestrado el pensamiento machadiano al bautizarlo como un «caos provinciano», andado el tiempo sostendrá que este no hubiera sido un gran poeta si a la vez no hubiera actuado como pensador.

Las interpretaciones de la obra de Machado seguirían su curso y darían lugar a homenajes a propósito de fechas señaladas, como sucede en el décimo aniversario de su muerte. En el año 1949 la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, en la que también se ponía en circulación la lírica falangista, dedicó un número especial a la figura del poeta sevillano. En él se recuperará, de manera global, su carácter «*esencial* e intimista» (Iravedra, 2009: 2). Entre todas las voces que colaboran una rompe las filas, la del joven Eugenio de Nora, que rechaza la defensa del hermetismo y de la vena puramente lírica del maestro. En sus palabras asoma un nuevo rescate del bardo andaluz, de quien ya no se celebra el lirismo de su palabra, sino su capacidad de comunicación y de conciencia social. Frente a la interpretación falangista, se abrirá una nueva senda transitada por los poetas de la primera y segunda generaciones de posguerra:

[e]l texto de Eugenio de Nora anuncia un sustantivo cambio de rumbo en el proceso de recuperación de Antonio Machado iniciado en 1940. El relevo lo van a tomar los poetas sociales, que reciben con entusiasmo el saludo machadiano y, arropados por el ejemplo del «poeta del pueblo», se apasionan en una nueva tarea común, que, naturalmente, no puede ser otra que la lucha contra el Régimen. Diez años más tarde, este es el Machado celebrado en Colliure, y a pesar de censuras y mordazas, también en numerosas expresiones del interior (Iravedra, 2009: 3).

El acto más notable en cuanto a su repercusión para la historia de la literatura es el homenaje organizado en el vigésimo aniversario de su muerte en la ciudad francesa en la que yacen los restos del poeta, Colliure, del día 21 al 23 de febrero. Este evento constituye un rescate y algo más. Por un lado, al mismo tiempo que se diseñaba un acontecimiento literario, se planeaba un reencuentro político en el que se pretendía hacer coincidir a los exiliados y a aquellos que estuvieran descontentos con el régimen. La señal política del encuentro tuvo una reacción nacional mediante la que se intentó contrarrestar este y otros homenajes en España con la celebración de uno afín a la ideología imperante.

Por otro lado, la admiración por la figura de Machado sirvió como pistoletazo de salida para una nueva generación (Jiménez, 1983; Iravedra, 2001; García, 2009). Riera ha llegado a calificar de «uso y abuso de Antonio Machado» (2009b: 17) la actitud de algunos miembros de la segunda generación de posguerra tras analizar algunas partes de las memorias de Carlos Barral, donde el poeta catalán expone que, al conversar con José Agustín Goytisolo, se le vino a la mente poner en marcha varias ideas para promocionar a su grupo<sup>160</sup> (Riera, 1988). En otros términos, el homenaje a Machado nuevamente se erigió en un rescate interesado, aunque, al menos, no falseaba su obra, como aquel planteado por Ridruejo en 1940. Riera ha denunciado esta nueva apropiación editorial concentrando su crítica en Carlos Barral, del que considera que apenas recibe la influencia machadiana:

[s]ea como fuere, Machado no es un referente para Barral e incluso me atrevería a insinuar que quizá ni siquiera lo leyó con el detenimiento necesario y, en consecuencia, no le influyó en absoluto. Al contrario de sus compañeros Gil de Biedma y Goytisolo, que sí hicieron de Machado una lectura provechosa y recibieron las influencias de su poética y de su poesía, Barral solo utilizó a Machado para su promoción (2009b: 19).

De este homenaje, procede la famosa fotografía que ha popularizado a la generación. La hizo Asunción Carandell y en ella aparecen Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente, Alfredo Castellón<sup>161</sup>, Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda, Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald. Frente a la

---

<sup>160</sup> Barral recuerda que «[l]a operación, en cuyo inicio debí pensar mucho aquellos días, comportaba dos movimientos independientes. Uno era cuestión de taller: la antología con la pretensión de replantear el presente de la poesía española y de sus raíces inmediatas. El otro era una cauta gestión editorial, aun contando con la evidente disponibilidad de los protagonistas» (1978: 190).

<sup>161</sup> Como anota Rubio Jiménez, en la imagen reproducida en el monográfico de *Ínsula* (2009) falta Alfredo Castellón, que figuraba, sin embargo, en la original: «[e]s posible que sean dos instantáneas diferentes —aunque parece que no—, o que al hacer algunas copias *se arregló* la instantánea, eliminando su imagen recortándola» (2018: 133).

popularidad de la imagen y del acto, conviene resaltar que lo determinante fue aquello que vino posteriormente: «no debe exagerarse la importancia de este homenaje machadiano para el surgimiento de estos poetas más allá de cómo fue aprovechado editorialmente» (Rubio Jiménez, 2018: 139-140).

Entre los poetas que se contemplaban como mártires del régimen, como García Lorca, Miguel Hernández o Machado, los autores de la segunda generación de posguerra optaron por este último como emblema cívico y estético porque no terminó de asentarse la corriente surrealista del primero y costaba acercarse a la obra completa del segundo —por entonces dispersa y difícilmente accesible debido a la censura— (Romano, 2009). Asimismo, el «rescate» falangista ya mencionado animaba a levantar una polémica literaria. Tras el homenaje, dos fueron los factores editoriales que impulsaron a los nuevos autores: la antología de Castellet (*Veinte años de poesía española*), que quiso replicar la intención de las dos de Gerardo Diego, y la colección «Colliure» (Riera, 1988; Iravedra, 2009).

En cuanto a la antología, basta recordar que Castellet la dedica a la memoria del maestro andaluz, a quien sitúa como fundador del realismo contemporáneo en contraposición a las corrientes simbolistas o al hermetismo —ausencia de Juan Ramón Jiménez incluida—. Si la apropiación falangista de Machado esquivaba su prosa y se decantaba por la esencialidad, Castellet gira el timón hacia el lado opuesto:

[e]sta «vuelta a Machado», que es más al autor del «Juan de Mairena», del «Abel Martín» y de «Los complementarios» que al poeta mismo, ha sido la confirmación de que Machado se adelantó a todos sus coetáneos en la previsión de la evolución lógica de la poesía, desde la liquidación del simbolismo, hasta su acercamiento al realismo (1963: 101).

En lo que respecta a la colección «Colliure», hay que destacar que la figura de Machado se tomó como icono para representar el carácter de los poetas que publicarían en ella, como los pertenecientes al realismo social —Gabriel Celaya o Gloria Fuertes— o, principalmente, al núcleo del 50. Payeras Grau ha propuesto el rótulo de «grupo de la Colección Colliure» para estos poetas que compartieron vivencias y circunstancias, además de cierta afinidad propulsada por temperamentos similares. Esta crítica señala algunas coincidencias, a saber: 1) las edades cercanas, 2) la experiencia de la guerra en la niñez, 3) la pertenencia a una clase media o burguesa, 4) la asistencia a las aulas universitarias, 5) las aficiones comunes —literatura, bebida, noctambulismo—, 6) el rechazo de la moral franquista, 7) la participación en tertulias, reuniones, actos contra el

régimen y polémicas literarias; 8) la proclamación de la subjetividad y el alejamiento de los dogmas, 9) la reivindicación del estatuto estético del arte, y 10) la amplitud de miras hacia ámbitos foráneos (Payeras Grau, 1990a, 2009a).

En síntesis, la figura de Machado ha dado lugar a diferentes rescates a partir de la posguerra que, en realidad, han de entenderse como las apropiaciones de un emblema para la estabilización de unos pensamientos políticos y unos proyectos autopoéticos determinados. Ángel González, uno de los más apegados a la obra del andaluz, sostuvo que «Machado fue más bien desguazado que leído como creo yo que se debe leer, que es como un conjunto» (2009: 16). Y, al respecto de su generación, confirmaba un sincero afecto con el que se estimaba su ejemplaridad: «[s]u actitud ante los problemas de España fue un referente no solo para mí, sino para muchos poetas de mi edad» (2009: 16). La veneración de Machado pasó por los falangistas, que se quedaron en su cariz intimista; continuó con los poetas sociales, que retomaron sus premisas comunicativas y transitivas<sup>162</sup> (Scarano, 2009; Lanz, 2012); y alcanzó a los miembros del 50, que, mediante la ponderación de su valor ético y estético (Jiménez, 1983), asentaron unos principios compositivos que se prolongaron y colisionaron con el proyecto autopoético colectivo de los «novísimos».

### 3.2.2. Poemas para Machado: autopoéticas endoliterarias genealógicas

Los actos conmemorativos de Machado se acompañaron de poemas que, a modo de homenaje, elogiaban su vida —la actitud ante la situación de España— y obra —la predominancia de unos valores estéticos frente a otros de tamiz modernista o simbolista—. Además, el encomio de la figura del maestro no se limitó a estos acontecimientos celebratorios, sino que también llegó a convertirse en una suerte de motivo compositivo: algunos autores expondrán su aprecio al autor de *Campos de Castilla* a lo largo de toda su trayectoria. En lo que concierne al grupo del 50, conviene estudiar su apego a Machado más allá de la reunión de 1959 en Colliure. Al igual que los hechos —recordados en memorias, diarios, entrevistas, ensayos o fotografías— arrojan

---

<sup>162</sup> Gabriel Celaya, al recordar la trascendencia de la figura de Machado para la lírica social, señalaba los principios estéticos que este les aportaba: «la Poesía social hizo de Antonio Machado una bandera. Porque también nosotros luchábamos contra “la pérdida de la familiaridad comunicativa” (H. Friedrich), contra el egocentrismo y el hermetismo, contra la poesía como magia más que como expresión o “modo de hablar”, contra el neutralismo y la frialdad de la Poesía Pura, contra la falta de contacto con el hombre de la calle, etc.» (1979: 119-120).

luz sobre el pensamiento literario de esta generación, estos poemas «dedicados» — algunos se leyeron en Colliure y luego pasaron a las obras de sus autores— se comportan como unos índices metaliterarios relevantes para la delimitación del proyecto autopoético de estos escritores.

La crítica literaria ha plasmado la doble faceta de la admiración machadiana: por un lado, este nuevo rescate se orquesta por intereses de promoción; por otro, la búsqueda de la popularidad de este sector de la poesía del 50 no contrarresta la verdadera adhesión —con mayor o menor fuerza— a su ejemplo. Iravedra lo ha formulado en los siguientes términos:

[e]s cierto que los poetas del llamado «grupo de Barcelona» se constituyeron en un momento clave de sus trayectorias en discípulos calculadamente interesados del autor de *Campos de Castilla*; es cierto que buscaron en un nombre erigido por entonces en modelo intelectual el aval de una doctrina y el garante de un prestigio que aseguraba el éxito de su lanzamiento literario; pero tampoco hay duda, a juzgar por sus declaraciones posteriores, de que en general estos poetas coincidieron en admirar sinceramente el comportamiento político, pero también el pensamiento poético, del escritor sevillano (2005a: 133).

Payeras Grau también ha situado la recuperación de la ética y de la estética de Machado en una misma línea:

el abanico de homenajes machadianos publicados por los poetas de Colliure ilustra un proceso de aproximación que, un poco al sesgo y, en general, de frente, arranca desde una coyuntural instrumentalización para desembocar, una vez concluidos los rituales de la catarsis colectiva, en un racimo condensado de profundas interiorizaciones de su ejemplo y su lección (2009a: 140).

Con todo, aunque se advierte que en un principio Machado suscita una aceptación generalizada, con el paso del tiempo los autores se distanciaron de aquella respuesta uniforme implantada en 1959. Sirvan de muestra algunas reflexiones expuestas en *Antología de la nueva poesía* (1968), editada por Batlló, quien preguntó a cada poeta seleccionado por las influencias recibidas. Una de las contestaciones más contundentes fue la de Carlos Barral, que apuntaba que «[c]asi todos los poetas modernos se pretenden de la familia literaria de Machado. Yo creo que eso es más producto del exceso de admiración y que la influencia de don Antonio es menos de la que se presume». Y en lo que respecta a sus gustos, continúa su discurso con otros distanciamientos similares: «admiro mucho a Antonio Machado, pero [...] me gusta poco, y [...] me gustó mucho el buen Neruda, pero [...] le admiro poco» (1977: 309). Igualmente, en la antología de Batlló

se recogen algunos nombres que escapan de los límites del grupo del 50 y que no dudan en manifestar su descreencia hacia el mito de Machado. Joaquín Marco, por ejemplo, opina que «ha influido más como prosista que como poeta» (1977: 331); la misma apreciación presenta Pere Gimferrer: «[d]e Machado creo que influyó más su ejemplo personal que su poesía» (1977: 321).

En cualquier caso, la presencia de Machado se ha consolidado como un mecanismo recurrente en las expresiones literarias a partir de la mitad de siglo. Tanto es así que el monográfico «Colliure, 1959», aparecido en los números 745-746 de la revista *Ínsula*, además de incorporar artículos sobre este asunto, se enriquece con una sección en la que se antologizan poemas en torno a la figura de Machado. Las páginas de este apartado albergan una larga secuencia de textos, cuya sola mención de sus autores aquí testimonia la dimensión de la recuperación del poeta andaluz como ídolo ético-estético: Rafael Alberti, José Hierro, Blas de Otero, Leopoldo de Luis, Gabriel Celaya, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente, Joaquín Marco, Félix Grande, Miguel d'Ors, Juan Luis Panero, Antonio Carvajal, Antonio Colinas, Jesús Munárriz, José Gutiérrez, Pere Rovira y Luis García Montero<sup>163</sup>.

De entre todos los autores del grupo del 50 mencionados, atenderemos a algunos de ellos para disponer de una visión panorámica de las distintas posturas frente a esta vuelta a Machado. La voluntad de alcanzar un conocimiento poliédrico de estos poemas conlleva que no sea necesario aplicar su análisis a aquellos que fueron ideados, exclusivamente, a propósito del acto conmemorativo de 1959. En concreto, nos ajustaremos a algunos poemas escritos por Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Ángel González, José Ángel Valente, Félix Grande y Carlos Sahagún. La confección retórica, la dedicación estética y la elección del tema de cada uno de ellos exhiben los principios compositivos de sus autores.

En cuanto a Gil de Biedma, encontramos en «A un maestro vivo» (*Compañeros de viaje*, 1959) algunos puntos conflictivos. Pese a que en sus versos se percibe una expresión iniciática de sus ideas literarias, tampoco conviene extender el contenido a una comprensión total de su obra. De hecho, este homenaje a Machado, a diferencia de los

---

<sup>163</sup> La influencia de Machado se extenderá a otras publicaciones posteriores, como se aprecia en *Estos días azules y este sol de la infancia. Poemas para Antonio Machado* (2018). Esta antología, que nació como una conmemoración de los mil títulos publicados por la editorial Visor, reunió a un grupo de poetas para ofrecer un homenaje literario a Machado.

escritos por el resto de los seleccionados en este epígrafe, constituye un gesto admirativo y una posterior enmienda de tal acto. Desvinculándose de la devoción generacional al poeta sevillano, Gil de Biedma suprimió el texto cuando recopiló su poesía en *Las personas del verbo* (1975). Según su testimonio, tuvo que eliminar primero el poema «Desde lejos» porque consideraba que había disimulado la influencia de Guillén con una pátina de lenguaje y de estilo machadiano. Esto provocó que «A un maestro vivo», que aparecía justo después, se quedara descolgado, por lo que también decidió descartarlo.

Sin embargo, Payeras Grau y Prieto de Paula, de acuerdo con la valoración de su proyecto autopoético en conjunto, han aportado otras razones de índole estética e intelectual. Por un lado, cabe pensar que «Gil de Biedma llegó a observar en él una nota equívoca o impostada» (Payeras Grau, 2009a: 132). Por otro, es posible que o bien Gil de Biedma no estuviera contento con un poema que, en contraste con su obra, peca de exceso de sentimentalidad, o bien que pretendiera marcar su disensión con los fundamentos del realismo lírico:

[L]a figura de Machado estaba vista por Gil de Biedma al trasluz de su entidad humana, con un toque de ingenua adhesión sentimental que sorprende en él [...].

No considero temerario, en fin, creer que Gil de Biedma se cansó más del culto hisperdúlico a Antonio Machado que de Machado en sí, aunque terminara pagando el justo por los pecadores (un repudio que tiempo después habría de repetirse con él mismo, acusado de haber dado pábulo a discípulos inmerecedores de su paternidad artística) (Prieto de Paula, 2009: 44-45).

El poema «A un maestro vivo» dice así:

A ti, compañero y padre,  
reconocida presencia.

Por lo que de ti aprendimos,  
por lo que olvidado queda.

Por lo que, tras la palabra  
breve, todavía enseñas.

Por tu tranquila alegría  
y por tu digna entereza.

Por ti. Gracias. Porque en ti  
conocimos nuestra fuerza.  
(2009c: 27)

Desde el título, se resalta la naturaleza laudatoria del poema y se delimita el contexto vital y lírico al que atañe el escrito. El carácter textual de autopoética endoliteraria genealógica se sustenta en el título y en los dos primeros versos. De este modo, se presenta a Machado como «padre» de todos los «compañeros de viaje» —la generación del 50—. Nótese, además, que Gil de Biedma se vale del tópico del *non omnis moriar*, que a lo largo de la tradición ha suscitado un gran volumen de autorreflexiones. Así, la trágica historia de la muerte de Machado, recordada por su lápida, se dignifica con la vida que este ha legado tanto en su lección humana como en su obra poética.

El resto del poema se erige en una lista explicativa de los motivos por los que Antonio Machado se elevó a la categoría de guía espiritual. El aprendizaje del que habla el poeta se fundamenta en las dos vías anteriormente mencionadas: 1) la poética, que afecta a las enseñanzas derivadas de su obra y del pensamiento *aere perennius* plasmado en ellas, destacable sobre todo por la sencillez con la que se formula y por su precisión expresiva —la «palabra breve»—; y 2) la cívica, que se cimienta sobre el ejemplo que fomenta su conducta. El paralelismo sintáctico-morfológico de los versos séptimo y octavo (prep. [por] + det. posesivo [tu] + adj. [tranquila / digna] + sust. [alegría / entereza]) viene a marcar el rumbo de las reacciones ideales para los mejores y los peores momentos que les acontecerían a estos poetas disconformes con el régimen. Finalmente, los dos últimos versos, que ya aluden directamente al poeta, se proponen como un agradecimiento mediante el que se culmina el tema genealógico al reconocer el pleno discipulazgo. Por otra parte, también podría entreverse un guiño a la voluntad de unión de los poetas del 50 en torno a la figura de Machado: el sustantivo «fuerza» remite a unas coordenadas éticas, estéticas y de raíz histórica —frente al franquismo— e histórico-literaria —respecto del canon—.

A propósito de la ciudad francesa en la que yace Machado, también cabe destacar el poema «Homenaje en Colliure» (*Claridad*, 1961), de José Agustín Goytisolo. No obstante, la repercusión genealógica no es equiparable a la de Gil de Biedma, pues, para Goytisolo, el autor de *Campos de Castilla* supuso una influencia incesante:

[m]e atreveré a afirmar que, entre los poetas del «grupo de Barcelona», la obra de José Agustín Goytisolo se perfila como el máximo exponente de una sólida herencia que comienza en los años 50 y que —como prueban unas palabras formuladas en 1998— se va a prolongar hasta el final de su vida. Se percibe, así, como más singular que representativo en el ámbito de este conjunto de autores, pues su relación con Antonio Machado trasciende el espacio coyuntural de unos años en los que el



nombre del poeta se constituye, por razones que conocemos, en la máxima autoridad reconocida para beneficio de todo un grupo (Iravedra, 2005a: 124-125).

El poema que aquí nos atañe, «Homenaje en Colliure», se reproduce en una sola estrofa, aunque en él se observan cuatro partes diferenciadas que conforman la estructura global de sentido: 1) la introducción a modo de deixis espacial —vv. 1-3—, 2) el rechazo de la finalidad aparente —vv. 4-5—, 3) la exposición de la función celebratoria y su culminación en primera persona del plural —vv. 6-11—, y 4) la reivindicación de la estela machadiana para los autores del 50 —vv. 12-17—. Véase el texto a la luz de esta estratificación:

Aquí, junto a la línea  
divisoria, este día  
veintidós de febrero,  
yo no he venido para  
llorar sobre tu muerte,  
sino que alzo mi vaso  
y brindo por tu claro  
camino, y por que siga  
tu palabra encendida,  
como una estrella, sobre  
nosotros ¿nos recuerdas?  
Aquellos niños flacos,  
tiznados, que jugaban  
también a guerras, cuando,  
grave y lúcido, ibas,  
don Antonio, al encuentro  
de esta tierra en que yaces.  
(2009: 123)

La deixis inicial presenta el lugar y el momento —justo en otro aniversario de la muerte del vate (22 de febrero)— en que nace la palabra poética. Asimismo, la referencia a la «línea divisoria» no solo ha de entenderse en su principal interpretación, que es el carácter fronterizo de Colliure, sino que también ha de contemplarse como un señalamiento de la separación entre la vida y la muerte o, más tangencialmente, como una manifestación de la continuidad del canto del maestro. Cabe recordar que en música la «línea divisoria» es la que marca la separación entre compases<sup>164</sup>.

---

<sup>164</sup> Payeras Grau ha demostrado que la lírica de José Agustín Goytisolo se relaciona en no pocas ocasiones con la música. Incluso, ha considerado que este tipo de transfusiones se producen a propósito de planteamientos autopoéticos: «[e]n el caso de José Agustín Goytisolo, las correspondencias musicales abarcan un amplio espectro, siendo esencial su correspondencia con la canción, tanto en el sentido antes mencionado —es decir, la difusión masiva de sus poemas musicados por cantautores—, como en el sentido de las fuentes musicales que el poeta absorbe y traslada a su obra. Además, y de forma relevante, la teoría metapoética del autor incide continuamente en asociar los conceptos de poema y canción, binomio que, en

Seguidamente, se renunciará a que la ofrenda poética se reciba como una esquela. Una vez más se empleará el tópico del *non omnis moriar* para el encumbramiento de un maestro en una autopoética endoliteraria genealógica. El distanciamiento con respecto a la muerte indica una transición hacia la ovación de las dos vías ya mencionadas a propósito del poema de Gil de Biedma: la cívica —«y brindo por tu claro / camino [...]»— y la estética —«[...] y por que siga / tu palabra encendida»—. Se aprecia que a estas dos facetas se les aplican unos adjetivos concernientes a lo luminoso. En efecto, dentro de las coordenadas del proyecto autopoético general de José Agustín Goytisolo, se ponderan la precisión y la sencillez expresivas como unos requerimientos fundamentales para el arte poético. Asimismo, Riera (1988) ha advertido que estas matizaciones semánticas también le sirven a Goytisolo para remitir sutilmente al lector a aquel homenaje que Machado dedicó a la muerte de su maestro («A don Francisco Giner de los Ríos»). Realmente, la pretensión de los autores del 50 al reivindicar a Antonio Machado no dista mucho de lo que realizó, al exaltar a Giner de los Ríos, el poeta andaluz, pues este último dispone, en el texto recién mencionado, una semblanza de su maestro e introduce, al mismo tiempo, algunos rasgos que conforman su personalidad (Prieto de Paula, 2015).

De hecho, Goytisolo finaliza este tercer bloque contenidístico con una interrogación que busca desencadenar un tópico autorreflexivo; en este caso, se trata de la estampa generacional. La cuarta parte de «Homenaje en Colliure», que reclama definitivamente la herencia machadiana, se alza como reafirmación de la madurez intelectual y poética: es el modo en que se proclama que los jóvenes escritores —niños cuando la guerra— se han convertido en hombres capaces de proseguir el legado «grave y lúcido» de una poesía comprometida con la libertad y disconforme con el régimen<sup>165</sup>. No deja de ser significativa la estructura circular del poema, cuyo broche consiste en una nueva formulación deíctica: «de esta tierra en que yaces». Se reitera, así, que otros escritores han discurrido por el mismo camino que transitó Antonio Machado hasta que llegó al lugar en el que falleció. La insistencia en la intención de seguir los pasos del maestro trasciende lo meramente geográfico, que queda resaltado por la deixis, para

---

la tradición hispánica, se vincula tanto a tradiciones cultas como populares, siendo las segundas las que arraigan más en su pensamiento» (2020a: 55).

<sup>165</sup> Acerca de la falta de conciencia en la niñez sobre las preocupaciones que afectaban a los mayores —motivadas por el conflicto bélico—, se escribirán años más tarde poemas como «Intento formular mi experiencia de la guerra» (Jaime Gil de Biedma, *Moralidades*, 1966) o «Ciudad cero» (Ángel González, *Tratado de urbanismo*, 1967).

erigirse en la continuidad de una concepción poética que aspira a la ambivalencia —sincronía y ucronía— de la palabra en el tiempo.

También por medio de fórmulas deícticas, Ángel González compone «Camposanto en Colliure» (*Grado elemental*, 1962). Este poema conforma un refuerzo temático de la significación global de la sección a la que pertenece, «Lecciones de cosas»; y con él se reivindica la lección humana de Antonio Machado, al mismo tiempo que se ofrece una «lección de historia contemporánea, de esa historia que se hurtó sistemáticamente a los escolares de la generación de González» (Payeras Grau, 2009a). Dos son los procedimientos recurrentes que, a la vez que estructuran el poema, van implementando cambios en su contenido: por un lado, las marcas deícticas. A lo largo de todo el texto, se repetirán el adverbio *aquí*, preposiciones con valor locativo (*a*, *ante*, *en*, *bajo*, por ejemplo) y sustantivos y nombres propios demarcativos (*frontera*, *España*, *losa*, *tumba*). Por otro lado, el enunciado fraseológico *Aquí paz y después gloria* se empleará, en primera instancia, en su sentido recto para, después, desautomatizarlo continuamente. Si en un principio parece que se le va a atribuir su significado de ‘zanjar una disputa’, se le añaden después otros valores que se adscriben a lo fúnebre, llegando a la conclusión de que se había construido una paz a través de muertes o de vidas truncadas por la desgracia. Es por ello por lo que este poema «no solo reconoce la herencia poliédrica de Machado, sino que entona el réquiem por una nación que ha logrado la paz a costa de devaluar sus señas de identidad» (Bagué Quílez, 2014b: 255-256). De ahí la puesta en escena de los españoles abocados al fracaso —«reposa un español bajo una losa»; y «otra vez desbandada de españoles / cruzando la frontera, derrotados»— y de una cultura nacional degradada que subsiste como puede, según se desprende del cruce de idiomas. El tono general del texto demuestra el apego de González a un «realismo dialéctico» (Candel Vila, 2002: 200):

Aquí paz,  
y después gloria.

Aquí,  
a orillas de Francia,  
en donde Cataluña no muere todavía  
y prolonga en carteles de «Toros à Ceret»  
y de «Flamenco's Show»  
esa curiosa España de las ganaderías  
de reses bravas y de juergas sórdidas,  
reposa un español bajo una losa:

paz

y después gloria.

Dramático destino,  
triste suerte  
morir aquí  
                  —paz  
y después...—  
                  perdido,  
abandonado  
y liberado a un tiempo  
(ya sin tiempo)  
de una patria sombría e inclemente.

Sí; después gloria.

Al final del verano,  
por las proximidades  
pasan trenes nocturnos, subrepticios,  
rebosantes de humana mercancía:  
mano de obra barata, ejército  
vencido por el hambre  
                                  —paz...—,  
otra vez desbandada de españoles  
cruzando la frontera, derrotados  
—...sin gloria—.

Se paga con la muerte  
o con la vida,  
pero se paga siempre una derrota.

¿Qué precio es el peor?  
                                  Me lo pregunto  
y no sé qué pensar  
ante esta tumba,  
ante esta paz  
                  —«Casino  
de Canet: spanish gipsy dancers»,  
rumor de trenes, hojas...—,  
ante la gloria esta  
—...de reseco laurel—  
que yace aquí, abatida  
bajo el ciprés erguido,  
igual que una bandera al pie de un mástil.

Quisiera,  
a veces,  
que borrara el tiempo  
los nombres y los hechos de esta historia  
como borrará un día mis palabras  
que la repiten siempre tercas, roncas.  
(2015: 157-158)

La crítica ha resaltado frecuentemente la ejemplaridad que Antonio Machado ha desempeñado para Ángel González, quien, a pesar de reconocer públicamente que no

pretende escribir textos como él —debido a su grandeza y a su uso del lenguaje, que, a veces, le sonaba anticuado—, había alabado la lucidez y la vertiente humana de su lírica (Díaz de Castro, 2009; Payeras Grau, 2009a; Romano, 2009). Iravedra (2005b) se ha fijado, concretamente, en la recuperación de tres actitudes machadianas por parte de González: 1) la inclusión de lo personal en el ámbito de lo colectivo, 2) la escritura como acto solidario, y 3) la defensa de la sencillez expresiva frente al ornato modernista o al hermetismo simbolista. En «Camposanto en Colliure» se observan estas influencias. En lo que respecta a la combinación de lo individual y de lo colectivo, cabe destacar la mixtura metaliteraria del poema: al principio se presenta como una autopoética endoliteraria genealógica reforzada por la historia plural, mientras que hacia el final la reflexión personal conduce a una autopoética endoliteraria metalingüística en la que se pondera, con pesimismo, el alcance y la función de la palabra en su lírica.

Otro texto que homenajea la figura de Machado es «(Si supieras)» (*Sobre el lugar del canto*, 1963), de José Ángel Valente, luego titulado sin los paréntesis de apertura y de cierre en *La memoria y los signos* (1966). Este también se concibe como una autopoética endoliteraria genealógica con algunos rasgos de reflexión metalingüística fundamentados, sobre todo, en el elogio de la claridad expresiva de su palabra. A diferencia de González, en cuya obra persiste el influjo del autor de *Campos de Castilla*, Valente, al igual que otros de su generación —por ejemplo, Caballero Bonald—, se fue apartando, «antes o después, de la escritura machadiana» (Romano, 2009: 153). No obstante, en «(Si supieras)» se logran deslindar certeramente tanto aquellos aspectos generacionales que se irán abandonando como el poso autopoético que permanecerá en la trayectoria del autor. Acompañado de un paratexto atribuido a Machado («[...] creo en la libertad y en la esperanza»), el poema dice así:

Si supieras cómo ha quedado  
tu palabra profunda y grave  
prolongándose, resonando...  
Cómo se extiende contra la noche,  
contra el vacío o la mentira,  
su luz mayor sobre nosotros.

Como una espada la dejaste.  
Quién pudiera empuñarla ahora  
fulgurante como una espada  
en los desiertos campos tuyos.

Si supieras cómo acudimos  
a tu verdad, cómo a tu duda

nos acercamos para hallarnos,  
para saber si entre los ecos  
hay una voz y hablar con ella.

Hablar por ella, levantarla  
en el ancho solar desnudo,  
sobre su dura entraña viva,  
como una torre de esperanza.

Como una torre llena de tiempo  
queda tu verso.

Tú te has ido  
por el camino irrevocable  
que te iba haciendo tu mirada.

Dinos si en ella nos tuviste,  
si en tu sueño nos reconoces,  
si en el descenso de los ríos  
que combaten por el mañana  
nuestra verdad te continúa,  
te somos fieles en la lucha.  
(2016: 204-205)

De nuevo, el poema recurre al tópico del *non omnis moriar* para resaltar la pervivencia de la palabra. Asimismo, este asunto se combina con la aceptación del carácter monumental de la lírica: «Como una torre llena de tiempo / queda tu verso». Más allá de los recursos circunstanciales que desaparecerán de la obra de Valente con el tiempo, como la expresión desde la colectividad, la interrogación al demiurgo («Dinos si en ella nos tuviste, / si en tu sueño nos reconoces») o la vena combativa («te somos fieles en la lucha»), en «Si supieras» se encuentran algunos destellos que presagian los fognazos líricos —deudores de la mística y de la tradición sentenciosa o cognoscitiva— que conformarán la obra del vate. Uno de ellos es la asociación de la palabra a la luz, así como el acto de escritura entendido como un esfuerzo contra la oscuridad —la «noche»—, la nada —el «vacío»—, el erial o la desolación —los «desiertos»— y el mundo primigenio —los «campos»—. En definitiva, subyace en este poema la defensa de la lírica cognoscitiva: en palabras de Valente, se recibe de Machado la búsqueda de la verdad en los asideros de la duda, lo que le lleva, intertextualmente, a reflexionar sobre la consecución de la voz poética. Desde esta perspectiva, escribir es crear o, mejor dicho, construir: «Hablar por ella, levantarla / en el ancho solar desnudo, / sobre su dura entraña viva, / como una torre de esperanza».

También Carlos Sahagún<sup>166</sup> compuso una autopoética endoliteraria genealógica para homenajear a Antonio Machado y para defender su memoria, tergiversada por los poderes nacionales, que por entonces lo habían vinculado a Segovia: «Antonio Machado en Segovia» (*Estar contigo*, 1973). La pieza se estructura en dos partes. La primera se centra en ensalzar la «verdad» heredada del maestro y en desmentir el discurso falseador de la conmemoración del vate. Dice así:

Quizá no sea el momento  
de recordar, de imaginar, de ver.  
Quizá hayamos llegado tarde y esta cita  
con el pasado, nuestro encuentro en el tiempo,  
no podrá realizarse.  
Mientras tanto,  
junto a las piedras y los siglos,  
cerca pasa el Eresma. ¿Permanece  
siquiera, en su fluir,  
una palabra dicha a tiempo, un gesto  
que no sea engañoso?  
Toda una vida de amor a estas tierras  
de nada sirve ahora: estamos solos,  
llamamos a las puertas en tu nombre  
y no nos dan posada.  
Si todo alrededor es muerte y es llanura,  
si todo es superficie y no nos vale,  
¿hasta cuándo estaremos ahondando la mirada, penetrando  
más allá de este fraude, de este agravio del tiempo?  
Queremos realidad, verdad, no solo  
una postal turística perfecta.  
Y la verdad está en nosotros, que vivimos  
abrazados a tus palabras,  
nunca en las frías conmemoraciones  
o en los caminos que no llevan  
a ningún sitio.  
(2015: 150)

La segunda parte reitera los motivos de la primera. Sin embargo, se otorga especial relevancia a la dialéctica vencedores frente a vencidos para añadir el tema de la preocupación por el futuro: «la estrofa final amplía la semblanza particular al retrato general del porvenir, cifrado en los “hijos de los vencidos”» (Bagué Quílez, 2018a). La función de los poetas se eleva, así, a una misión casi prometeica; es decir, ellos son los encargados de portar el ascua de la palabra machadiana a las generaciones venideras, de

---

<sup>166</sup> Desde el punto de vista de la clasificación generacional, la figura de Carlos Sahagún es problemática. Por su fecha de nacimiento, el año 1938, bien podría adscribirse al primer grupo de los «novísimos» o a la última estela de los autores del 60. No obstante, la publicación de *Hombre naciente* (1955) y de *Profecías del agua* (1958) facilitó su incorporación dentro del grupo del 50 (Bagué Quílez, 2016c).

tal manera que, ante la imposibilidad de la resurrección material —el poeta ha fallecido— o simbólica —pues el poeta sigue vivo—, los escritores mantienen la tensión ético-estética de Machado al continuar su perspectiva lúcida: «[...] mirar con tu mirada». Este segundo tramo poemático se expresa en los siguientes términos:

Porque no hemos venido a ver residuos,  
despojos de una historia desterrada  
que tú viviste cada día  
con dignidad.  
Hemos venido no a resucitarte,  
sino a mirar con tu mirada,  
desde el punto de vista de tus años,  
el devenir sin gloria de Castilla.  
Como si nada hubiese sucedido,  
hoy mismo  
te llaman suyo quienes te vencieron, muestran al visitante  
una lápida escrita con tu nombre,  
tu habitación humilde, con la estufa apagada,  
tus libros, tus retratos.  
¡Oh tiempo injusto y triste, en que los triunfadores  
desfiguran tu imagen abolida!  
¿Toda una vida de amor a estas tierras  
de nada sirve ahora? El pueblo llano,  
estos niños que hoy juegan en las plazas,  
hijos de los vencidos,  
¿sabrán un día la verdad desnuda?  
¿despertarán del sueño amargo?  
¿tendrán alguna vez la palabra?  
(2015: 151)

Finalmente, convocamos en este apartado el poema «Guadarrama» (*Las piedras*, 1964), de Félix Grande. Con él ilustramos la influencia de Machado en otros autores que desarrollaron su producción poética en unas fechas cercanas al núcleo canónico de los autores del 50, pero que, en cierto modo, aparecieron casi fuera de compás: «su estreno en la publicación tuvo lugar cuando aquellos [los del 50] estaban entrando en su primera madurez y los sesentayochistas más madrugadores comenzaban a velar sus armas» (Prieto de Paula, 2011: 8). Una prueba de esta distancia con los poetas anteriormente citados se halla en la temática de la composición, que, más que profundizar en la ética de Machado, se ajusta a una rememoración del maestro tras la contemplación de un paisaje por el que comparten admiración. Una vez más, encontramos recursos deícticos en la apertura y el cierre del poema: en este caso, el adverbio *aquí* cumple una función notarial, de manera que se destaca la posición del escritor —su momento vital— y la presencia que en él ha dejado un Machado ya fallecido. Todo ello se aborda en un poema en el que Félix Grande



reflexiona sobre su «oficio», que dejaría de existir sin la voluntad de reconducir lo superficial —«mirar el mundo»— a una interiorización profunda —«pensarlo» o «amarlo»—:

Sentarse aquí, esta hora  
de la tarde que abdica.

Sentir que la distancia se incorpora  
dentro de la conciencia y ahí replica  
a eternidad.

Mirar.

Cumplir hoy ese oficio tan profundo:  
mirar, mirar el mundo,  
pensarlo, amarlo, amar, pensar, amar.

Ver la colina; verla bien.

El monte,  
el camino, la tierra, la retama:  
verlo... Ver la lección del horizonte:  
su sonrisa de llama.

¿Qué hace brillar la tarde? ¿el viejo pulso  
del tiempo? ¿la hora de oro? ¿la amistad apasionada  
de la luz y los olmos? ¿el impulso  
casi de tierra ya de la mirada?

Sentir el fondo de la edad; la lumbre  
del ser junto al no ser.

Ver la pasión severa de la cumbre.  
Emocionarse, sí; mirar y ver.  
Emocionarse ante esto que es tan breve  
y que tanto se ama.

Recordar al maestro aquí, frente a la nieve  
serena del sereno Guadarrama.  
(2011: 103-104)

A lo largo de este epígrafe, se ha podido constatar que los homenajes a Machado por parte de los autores del 50 se enmarcan dentro de la configuración de un pensamiento literario generacional. Muchos de ellos, incluso, coinciden en las técnicas compositivas y en los elementos contenidísticos que se priorizan en detrimento de otros recursos o ejes ideológicos. Con los análisis expuestos en estas páginas esperamos haber dado cuenta de que, en poesía, la formulación de un proyecto autopoético se gesta al mismo tiempo que se seleccionan unos referentes o modelos literarios; o, dicho con otros términos, la construcción del presente histórico-literario tiende a producirse a través del pasado. Y esto no se circunscribe únicamente al grupo del 50, sino que se prolonga a lo largo de las

siguientes generaciones. Algunas de ellas volverán a la imagen de Machado y le darán nuevos enfoques a la relación entre la palabra y el tiempo, la poesía y las armas o la ética y la estética<sup>167</sup>.

### **3.3. Autopoéticas endoliterarias líricas en el grupo del 50**

Si por algo se caracterizan las autopoéticas endoliterarias de la segunda generación de posguerra, es por la gran variedad de factores artísticos que abordan con una marcada insistencia (Romano, 2003). No ha de extrañar, por ende, que en este apartado encontremos una correspondencia entre la práctica lírica y casi todas las categorías de la tipología teórica que hemos propuesto (autopoéticas metagenéricas, metalingüísticas, metaescriturales, metadiscursivas y metautoriales). A través de su análisis, se logra profundizar en el pensamiento estético de esta escuela, de manera que se pueden deslindar sus aportaciones de aquellas otras que introdujeron los autores de la primera generación de posguerra y de las que, más tarde, añadieron los sesentayochistas. En efecto, el estudio de la autorreflexión contribuye al entendimiento verídico de la dinamicidad artística, lo que en estas páginas se revelará como la evolución y la renovación de los procedimientos de los escritores del 40 y como la introducción de algunas técnicas que, en cambio, se han asociado frecuentemente a la estética «novísima» (Ferrari, 2001).

De todo periodo literario se pueden extraer unos marcos de significación, de ahí que la crítica aporte clasificaciones históricas. Teniendo en cuenta los matices y las diferencias —unas veces se producen con mayor intensidad y otras con menos—, es posible extraer unos vínculos estilísticos. Desde la historia y la teoría de la autorreflexión, esto se hace aún más necesario, ya que su delimitación supone la comprensión del punto de partida de los escritores. En lo que respecta al grupo del 50, a partir de los siguientes análisis se consigue dibujar el perfil de este momento para la poesía española, que queda delineado por la irrupción de motivos, temas y patrones compositivos recurrentes: la herencia de la identificación poesía-arma, la oposición de la impureza a la pureza, la importancia de que la lírica tenga en cuenta la historia, la predominancia del realismo, el requerimiento de atención al lenguaje —que servirá de consuelo, de instrumento de

---

<sup>167</sup> A este respecto, puede consultarse Bagué Quílez, 2009, donde se rastrea la pervivencia de Machado a partir de los años 80. Véase también García Montero, 2009, donde se recuerdan otras visitas a Colliure, como la producida en 2007, a la que asistió Ángel González —solo que esa vez este ya no era un joven escritor, sino que, cuarentaiocho años después, se había convertido en el mentor de las nuevas hornadas poéticas—.

denuncia o de material con el que hacer un objeto estético—, la confesión de las dudas acerca de la capacidad o de la función de la lírica, la concepción casi paradójica de la poesía como placer solitario a la vez que como exposición grave del pensamiento, la búsqueda de la claridad expresiva frente a la oscuridad verbal, la voluntad significativa (o referencial) contra la insignificancia artística (la no referencialidad), la denuncia de la superficialidad y la desacralización del poeta, que ya no se asocia de manera impostada al pueblo o al receptor, sino que reivindica su condición de «persona normal».

### 3.3.1. Autopoéticas endoliterarias metagenéricas

Este tipo de autopoéticas (*vid.* 1.3.3.2.) tematizan la reflexión sobre la lírica como género literario o sobre el poema como su concreción. Por tanto, no se encontrará en ellas un pensamiento general sobre cualquier aspecto que afecte a lo poético, sino que la isotopía que las estructura se organizará según unos patrones autorreflexivos y autoconscientes específicos. Su análisis contribuye a la delimitación del periodo histórico-literario que protagoniza el grupo del 50 frente a las tendencias anteriores y a las que surgirán con posterioridad. Desde esta perspectiva, se percibe una postura particular frente a los temas del compromiso, que evolucionan con respecto a las obras de la primera generación de posguerra —no hay tanta confianza en el poder transformador de la lírica—. Todavía más, entre los propios autores del 50 habrá diferencias en la concepción de la lírica comprometida e incluso algunos de ellos abandonarán paulatinamente la vertiente social por arrebatos de pesimismo, que, sin embargo, no disipan la intención de concienciar con la escritura.

Dentro de esta categoría de la tipología de autopoéticas endoliterarias líricas, tiene cabida «Arma de dos filos» (*Algo sucede*, 1968), de José Agustín Goytisolo. Este texto ilustra algunos cambios en la asociación poesía-arma. Si para Celaya la lírica se debe a su naturaleza social y exterior al poeta —la poesía era un «[...] arma cargada de futuro expansivo / con que te apunto al pecho» (1969: 632)—, el escritor catalán contempla la doble faceta del género —sus dos filos, como precisa el poema— y, sobre todo, concentra su interés no tanto en la operatividad de los versos en la realidad o en su influencia en el público como en la responsabilidad del vate:

El poema  
es un arma  
de dos filos.

Uno suave  
pero el otro  
como un grito  
acerado  
como un rayo  
incisivo.

¡Ah poeta dulcísimo!

Nunca olvides  
esa parte  
del poema:  
el castigo  
es morir  
por la espalda  
degollado  
por el tajo  
finísimo.  
(2009: 146)

Goytisolo no concibe la poesía sin la explotación de sus propiedades referenciales, ya sea desde el prisma de lo *auto* —la introspección— o desde lo extraliterario, de ahí el uso de mecanismos como la ironía, la sátira y, en lo que concierne a sus autopoeéticas, la vinculación de su oficio a una ética con la que afrontar la vida cotidiana (Riera, 1987; García Mateos, 2010; Barbagelata Simões, 2014). El poema «Arma de dos filos» se organiza en las tres fases que introducen las tres estrofas. De este modo, la primera parte ejerce de anclaje definicional. El carácter convencional de los primeros dos versos («El poema / es un arma») se desautomatiza con el tercero («de dos filos») y la descripción apuntada por los siguientes: hay un filo «suave» —la estética de lo delicado—, aunque lo importante es la información añadida por el marcador contraargumentativo *pero*: el otro filo es el que corta, y es al que deben prestar atención los poetas.

Frente a este desplazamiento teórico —la definición y la descripción—, la segunda y la tercera partes conllevan un desplazamiento crítico; esto es, la segunda estrofa plantea una invocación del poeta irresponsable, que se degrada mediante un adjetivo en grado superlativo —y probablemente con carácter ecoico—: «Ah poeta dulcísimo», mientras que la tercera incorpora una advertencia sobre la manera en que se han de escribir poemas. En síntesis, ambas estrofas se proponen como una revisión de un pensamiento ético-estético ajeno para denostarlo y relevarlo por las características de la lírica comprometida. En contraposición con la búsqueda de trascendencia celayiana,

Goytisolo emplea la identificación de poesía-arma para cuestionar la integridad de aquellos autores que se alejan de la vertiente reivindicativa.

Este texto, al igual que «El poema difícil» (*Algo sucede*), está comprendido en el periodo de publicación acotado entre 1958 y 1973, cuando Goytisolo siguió con mayor afán la lírica comprometida, pues en los años posteriores a 1973 comenzó a asumir que los poetas se diferenciaban del resto de hombres (Riera, 1991; García, 2009; *vid.* 3.3.5.). En lo que respecta a «El poema difícil», cabe apuntar el gusto por la formulación de un pensamiento conciso y efectivo. Toda la composición se configura con la reiteración de estrofas bicéfalas conformadas por un verso que aporta información y otro que se introduce a modo de *leitmotiv*, excepto en la última estrofa, que es cuando se pretende destacar el contraste con lo anterior:

El poema está dentro  
y no quiere salir.

Golpea en mi cabeza  
y no quiere salir.

Yo grito y me estremezco  
y no quiere salir.

Le llamo por su nombre  
y no quiere salir.

Bajo a la calle  
y lo encuentro ante mí.  
(2009: 148)

Las dos primeras estrofas atañen al movimiento del poema, ya sea por estatismo («[...] está dentro») o por dinamicidad («Golpea en mi cabeza»), pero en ninguna de ellas se resuelve la escritura. Las tres siguientes, en cambio, truecan las alusiones a los vaivenes del poema por las referencias a las acciones del poeta: «Yo grito y me estremezco», «Le llamo por su nombre» y «Bajo a la calle»; además, con ellas se resalta que la lírica no se ha de entender como un fruto nacido de la desesperación inactiva o diseñado en un laboratorio. Al contrario, a juicio del poeta, la poesía se gesta de cara a la realidad: lo cotidiano no es escribir versos, sino estar en el mundo, experimentar los avatares diarios y reflexionar sobre ellos. Aparte de las ideas generales del texto, se puede advertir, también, una confesión velada de su modo de componer, pues los allegados de Goytisolo han comentado en ocasiones la preferencia del poeta de no sentarse para escribir (Riera, 2009c).

En el mismo horizonte de defensa del compromiso y de la vinculación de la lírica a la realidad, se encuentra «Contra-orden. (Poética por la que me pronuncio ciertos días)», de Ángel González, quien la incluye en el interior de la sección «Metapoesía» (*Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*, 1977). Antes se leen «Poética a la que intento a veces aplicarme», que resume la complejidad y la inutilidad del acto creativo (*vid.* 3.3.3.), y «Orden. (Poética a la que otros se aplican)», que denuncia el esencialismo, la pureza y el esteticismo arraigado (*vid.* 3.3.4.). En ambas poéticas se manifiesta la responsabilidad literaria del autor, que es, al fin y al cabo, el que selecciona el tema de la composición.

En el poema que nos ocupa ahora predomina la reflexión metagenérica, pero ello no impide que se vislumbre una crítica de carácter metadiscursivo mediante la que se contraponen la limpieza —o la pureza— a la suciedad —o la rebeldía contra el sistema. El cariz transreferencial del texto consolida la autorreflexión; por un lado, se produce un contacto intermedial con los anuncios propagandísticos del régimen; por otro, se observa un claro conflicto interdiscursivo en el que se enfrentan lo desideologizado y el compromiso a través de alusiones a sus modos de codificación convencionales. Léase «Contra-orden. (Poética por la que me pronuncio ciertos días)»:

Esto es un poema.

Aquí está permitido  
fijar carteles,  
tirar escombros, hacer aguas  
y escribir frases como:

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

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

Responsable la tarde que no acaba,  
el tedio de este día,  
la indeformable estolidez del tiempo.  
(2015: 317)

Sin ajustarse a los fines publicitarios, y más cerca de los intereses propagandísticos, surgió en los años 60 el eslogan nacional «Mantenga limpia España», creado por el Ministerio de Información y Turismo. Los años 60 y 70 fueron una época en la que se difundió una campaña de educación cívica en los medios de comunicación. Recuérdese, a este respecto, el apercibimiento del «Piense en los demás» (TVE) para que no se molestara en los espectáculos públicos. Volviendo al anterior eslogan, esa campaña de limpieza en las calles, destinada primeramente a la conservación de ambientes rurales y playas, se extendió a los espacios urbanos. Se trataba de aconsejar a los ciudadanos que no ensuciaran el entorno. El éxito del anuncio<sup>168</sup> condujo a una «Segunda fase de la operación “Mantenga limpia España”», según data el diario *La Vanguardia* el 24 de noviembre de 1965. Ahí se expone que se organizarán certámenes en las escuelas primarias y en los cuarteles, así como también se convocará un concurso nacional de embellecimiento de pueblos y de ciudades. El eslogan pervive en la prensa más de una década. Así, en una carta al director<sup>169</sup> de *La Vanguardia* (05/09/1974), un lector escribe lo siguiente: «creo que no basta con aconsejar “mantenga limpia España”. Hay que imponer fuertes multas. A ver si así empieza la gente a escarmentar». Otro ejemplo: Esperanza Aguirre, como concejal de Medio Ambiente en el Ayuntamiento de Madrid, justificó la inversión de cien millones de pesetas en una campaña publicitaria aludiendo a esta anterior: «Se trata de lanzar un mensaje que perdure, como aquel de *Mantenga limpia España*»<sup>170</sup> (26/10/1981). Por otra parte, hay que mencionar que la empresa Congost lanzó un juego de mesa con el nombre de «Mantenga limpia España».

Todo este impacto social del eslogan propagandístico da cuenta de la potencia desautomatizadora del texto de González. En oposición a los poetas de la «orden», se escribe «Contra-orden», que bien podría haberse denominado «Contra-canon». La «antipoesía» gonzaliana responde a un afán por desvincularse de la veta intimista e ilusoria de la literatura del régimen (Le Bigot, 2014). Su escepticismo poético pretende evitar el decaimiento de la propia poesía. Así, la concepción clásica de la lírica —intimismo, esteticismo, musicalidad— se tritura por parte de un autor que confía más

---

<sup>168</sup> En la noticia citada se lee lo siguiente: «[H]a calado tan hondamente en los españoles que puede decirse que no hay nadie que la desconozca o que no haya tenido, ante ella, una reacción favorable. Dirigida a crear una conciencia ciudadana, ha logrado crear esa conciencia hasta el punto de que actualmente el hecho de tirar un papel en la calle origina un sentimiento de culpabilidad» (<<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1965/11/24/pagina-7/32672727/pdf.html>>).

<sup>169</sup> Puede leerse al completo en la web <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1974/09/05/pagina-24/34253492/pdf.html>>.

<sup>170</sup> Véase <[https://elpais.com/diario/1991/10/26/madrid/688479859\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/10/26/madrid/688479859_850215.html)>.

en los «prosemas» que en los «poemas» en su sentido limitado. En consonancia con la impureza nerudiana, la literatura ha de estar atravesada por la realidad, de la que es imposible salir. Las huidas del entorno inmediato suponen una actitud ética condenable. El primer verso encierra esta misma idea: «Esto es un poema», que nos recuerda a frases como *Esto es un atraco*<sup>171</sup>, plantea una pregunta incómoda. Si en el poema está permitido todo, ¿cómo han de considerarse aquellos que conscientemente se autocensuran?

Esta autopoética defiende la libertad a la hora de componer mediante una relación de opuestos. La limpieza, que representa la pureza, se enfrenta a la suciedad, que se hace eco del compromiso artístico. A este fin se suceden las relaciones intersemióticas e intermediales. En primer lugar, se produce un contacto entre el lenguaje literario —sistema de signos— y un sistema semiológico distinto —la expresión mural— que no se reduce a los signos lingüísticos, sino que añade otros como la forma o el color. Cabe destacar que los grafitis aparecen en uno de los anuncios de «Mantenga limpia España» como muestra de la suciedad en las calles. El alegato a favor de la libertad nace del acercamiento de lo poético a otro tipo de expresión de contenido verbal que implica la brevedad y la precisión del significado. Por cierto, estos son dos aspectos que configuran el proyecto autopoético global de González. La habilidad del poema radica en cómo se aprovecha el contacto intersemiótico para esgrimir unos principios literarios. El grafiti puede contener cualquier despropósito («*Marica el que lo lea, / Amo a Irma, / [...] / Arena gratis*»), pero también una fuerte denuncia política. Los versos «*Muera el...* (silencio)» y «*Asesinos*» aluden, respectivamente, a *Muera el General* (Franco) y a la violencia de las fuerzas del orden.

Tras el contacto intersemiótico, acontece la desautomatización intermedial. De este modo, el eslogan «Mantenga limpia España» deviene en un emblema autopoético («Mantén sucia la estrofa») (Payeras Grau, 2009b). La desautomatización continúa en la última estrofa, ya que se sustituye el cartel «Responsable la empresa anunciadora» por unos versos que resumen el hastío de aquellos que vieron coartada su libertad por la dictadura: «Responsable la tarde que no acaba, / el tedio de este día, / la indeformable estolidez del tiempo».

Después de «Contra-orden», la sección «Metapoesía» se cierra con «Poética n.º 4». Este poema, a diferencia de las ya mencionadas tres autopoéticas endoliterarias del apartado de *Muestra, corregida y aumentada...*, no posee un subtítulo

---

<sup>171</sup> También viene a la memoria la sentencia «Esto no es una pipa», de Magritte, pues se pone de relieve que «Contra-orden» es, obviamente, un poema, aunque no sea un poema «poético».



en el que el autor matice si se aplica a él o no. En consecuencia, parece más una convicción literaria que la expresión de otra faceta compositiva —en los casos citados, la autopoética «a la que intento a veces aplicarme», aquella «a la que otros se aplican» y aquella otra «por la que me pronuncio ciertos días»—. La certeza que González expone es de índole metagenérica, aunque bien es cierto que se afirma que la lírica brota del lenguaje. Para ello, se sirve de la parodia: dado el carácter casi epigramático de la composición, una lectura rápida podría encasillar el texto en el primer nivel transreferencial —contacto directo, intertextualidad—; sin embargo, esa misma operación de contacto directo se extiende al valor global de «Poética n.º 4» y supone una revisión paródico-satírica de la tradición. De hecho, el texto guarda una estrecha correlación con el esquema estructural de correspondencias entre poemas-estímulo y poemas-respuesta. Esta «Poética n.º 4» se distingue de los poemas anteriormente citados en que exhibe una actitud desengañada frente a las convicciones firmes y la capacidad transformadora de la lírica:

Poesía eres tú,  
   dijo un poeta  
 —y esa vez era cierto—  
 mirando al Diccionario de la Lengua.  
 (2015: 318)

La brevedad le confiere a la estructura poemática una mayor atención al lenguaje, así como establece un diálogo directo con el hiporreferente: la «Rima XXI», de Bécquer o, menos evidente —aunque más sutil—, la «Rima IV», de cuya referencia velada se infiere que, mientras haya lenguaje, «habrá poesía». Por tanto, aducimos que en «Poética n.º 4» González se comporta como un locutor irónico —plano 1— que acepta con reservas —locutor ingenuo, plano 2—, al inicio, las palabras de un locutor original —Bécquer, plano 3—. Este es el camino que ha de recorrer el lector, o interlocutor irónico, con objeto de remplazar la complicidad amorosa con la que lo leerían los destinatarios del poema estímulo —ya sean los originales (plano 3) o los que hacen una lectura al pie de la letra (plano 2)— por una complicidad de sesgo metaliterario acorde al proyecto autopoético global de González.

Le Bigot (2005) apunta que la intensidad de esta autopoética, amparada en un guiño ingenioso y humorístico, sirve asimismo para distanciarse del dogmatismo y de la monumentalidad o la sacralización de la lírica, de ahí que a lo paródico se le añada una buena dosis de sátira. Al trasluz del poema estímulo, el poema respuesta se propone una

inversión del contenido: frente al predominio de lo extralingüístico en la rima becqueriana (el *tú* se corresponde con una mujer), el locutor irónico reivindica la importancia de la lengua en la poesía. La defensa del lenguaje como el principal material poético convierte al poema en un pensamiento que supera con creces la intención burlesca de un chiste (Payeras Grau, 2009b); esto es, con la «Poética n.º 4» González realiza una propuesta autorreflexiva desengañada y basada en la realidad.

La técnica que emplea es la repetición del último verso de la «Rima XXI» («Poesía... eres tú»), que pasa a ser el inicio de la «Poética n.º 4», con la supresión de los puntos suspensivos («Poesía eres tú»). Los dos versos siguientes le quitan seriedad al hiporreferente, el cual, dada la despersonalización del emblema *poesía eres tú* («dijo un poeta / —y esa vez era cierto—»), es considerado como la automatización de una mentira. Se establecen, así, dos grupos: 1) lo falso o idealista, que correspondería a la «Rima XXI»; y 2) lo cierto o real, que se resumiría en que la poesía es ante todo lenguaje. La desesemantización del verso becqueriano desemboca en un elogio del diccionario como herramienta cotidiana del oficio del poeta. No dista mucho «Poética n.º 4» de las palabras del autor en su discurso de ingreso a la Real Academia Española:

Buscar o encontrar palabras, seleccionaras, sopesarlas, medirlas: tal es la tarea que le da especificidad al trabajo del poeta; en esencia, la poesía es eso: palabra elegida. De ahí mi vieja e incurable adicción a los diccionarios.

Ya sé que la poesía no se hace a partir de los diccionarios; pero, así como Miguel Ángel pensaba que un bloque de mármol contiene todas las formas que el artista puede concebir, yo también creo que todos los textos que un poeta puede imaginar están implícitos en esos gruesos y sustanciosos volúmenes, a los que algunos dan justamente el nombre de «tesoros» (1997: 12).

El conflicto interior entre el impulso comprometido y la pérdida de la fe en la operatividad de la lírica se hallará en numerosos textos de los autores del 50. Véase, por ejemplo, «Segundo homenaje a Isidore Ducasse» (*Breve son*, 1968), de José Ángel Valente:

Un poeta debe ser más útil  
que ningún ciudadano de su tribu.

Un poeta debe conocer  
diversas leyes implacables.

La ley de la confrontación con lo visible,  
el trazado de las líneas divisorias,

la de colocación de un rompeaguas  
y la sumaria ley del círculo.

Ignora en cambio el regicidio  
como figura de delito  
y otras palabras falsas de la historia.

La poesía ha de tener por fin la verdad práctica.

Su misión es difícil.  
(2016: 264)

Todo el poema le transmite al lector la sensación de que la mirada autorreflexiva se dirige hacia el comportamiento de los poetas; sin embargo, los últimos dos versos reubican el contenido en consideraciones metagenéricas. El catálogo de leyes que se despliegan para los autores entre los versos 1 y 11 sugiere una primera temática: la necesaria utilidad de la poesía. Ahora bien, este distanciamiento ejercido en las dos últimas líneas (Romano, 1994a) matiza esa temática poniéndola en suspensión: se concluye «Segundo homenaje a Isidore Ducasse» con el reconocimiento de la dificultad de que la poesía se vuelva útil u operatoria en la realidad. Valente propende a la ligazón de autorreflexión y ética en la búsqueda de liberar al lenguaje de amarras ideológicas para alcanzar un acercamiento —o conocimiento— preciso del mundo (Lucifora, 2017). Como se aprecia en esta autopoética, los reclamos ético-estéticos en Valente van progresivamente cayendo en la desconfianza en el poder de la poesía. Romano, acerca del periodo de producción comprendido entre 1955 y 1972, ha determinado lo siguiente:

la convicción en la eficacia de una poesía de transformación histórica cede un espacio protagónico en el escenario de las reflexiones metapoéticas de nuestro autor a la progresiva exhibición de un desencanto, en principio en relación con esta poesía «instrumental» y luego, más agudizadamente, en relación con la poesía como signo (1994a: 59).

El recelo a la identificación de la poesía con la concepción de una escritura-herramienta también se halla en la obra de Jaime Gil de Biedma, para quien la disconformidad con el régimen no supuso una adscripción ciega a la lírica comprometida. El poeta catalán no se dedicó a lo introspectivo con el mismo afán que algunos de sus compañeros de viaje, pero también dejó testimonio de sus principios compositivos. Recuértese «El juego de hacer versos» (*Moralidades*, 1966), que, pese al título, a la afirmación de la primera línea y al ritmo de canción infantil (Romano, 2003), niega el

carácter de juego de la lírica, pero le otorga, a su vez, unos matices lúdicos, que, además, se circunscriben a la individualidad del creador. Nótese la estructura circular del poema:

El juego de hacer versos  
—que no es un juego— es algo  
parecido en principio  
al placer solitario.

Con la primera muda  
en los años nostálgicos  
de nuestra adolescencia,  
a escribir empezamos.

Y son nuestros poemas  
del todo imaginarios  
—demasiado inexpertos  
ni siquiera plagiamos—

porque la Poesía  
es un ángel abstracto  
y, como todos ellos,  
predispuesto a halagarnos.

El arte es otra cosa  
distinta. El resultado  
de mucha vocación  
y un poco de trabajo.

Aprender a pensar  
en renglones contados  
—y no en los sentimientos  
con que nos exaltábamos—,

tratar con el idioma  
como si fuera mágico  
es un buen ejercicio,  
que llega a emborracharnos.

Luego está el instrumento  
en su punto afinado:  
la mejor poesía  
es el Verbo hecho tango.

Y los poemas son  
un modo que adoptamos  
para que nos entiendan  
y que nos entendamos.

Lo que importa explicar  
es la vida, los rasgos  
de su filantropía,  
las noches de sus sábados.

La manera que tiene  
sobre todo en verano  
de ser un paraíso.  
Aunque, de cuando en cuando,

si alguna de esas noches  
que las carga el diablo  
uno piensa en la historia  
de estos últimos años,

si piensa en esta vida  
que nos hace pedazos  
de madera podrida,  
perdida en un naufragio,

la conciencia le pesa  
—por estar intentando  
persuadirse en secreto  
de que aún es honrado.

El juego de hacer versos,  
que no es un juego, es algo  
que acaba pareciéndose  
al vicio solitario.  
(2010: 212-213)

A lo largo de las quince estrofas de «El juego de hacer versos», se presentan algunas ideas nucleares de su concepción del oficio de la poesía. Además de la vertiente lúdica y solitaria de la creación, de la que ya hemos dado cuenta de su estructura circular, se detallan otros aspectos como los siguientes: 1) la defensa de la transreferencialidad artística —«demasiado inexpertos / ni siquiera plagiamos»—; 2) el carácter misterioso de la poesía —«es un ángel abstracto»—; 3) la dedicación que exige el producto artístico —«de mucha vocación / y un poco de trabajo»—; 4) la pretensión de convertir la escritura, a través de la influencia del romanticismo inglés, y con Gonzalo de Berceo como interreferente, en un modo de recordar ficcionalmente la emoción en la tranquilidad: «Aprender a pensar / en renglones contados / —y no en los sentimientos / con que nos exaltábamos—»; 5) el amparo de la elaboración lingüística frente a la inmediatez socialrealista —«tratar con el idioma / como si fuera mágico»—; 6) la búsqueda de la musicalidad, como perseguían los modernistas y los simbolistas, pero adecuando la expresión al contexto inmediato y lúdico —«es el Verbo hecho tango»—; 7) la dialéctica comunicación —«para que nos entiendan»— y conocimiento —«para que nos entendamos»—; 8) el apego a la realidad —«Lo que importa explicar / es la

vida [...]»—; y 9) la resignación ante la mala conciencia («la conciencia le pesa / —por estar intentando / persuadirse en secreto / de que aún es honrado—»).

En resumen, las autopoéticas endoliterarias líricas metagenéricas de los autores del grupo del 50 manifiestan una nueva postura hacia el compromiso. Ya no se confía ciegamente en el poder transformador de la escritura, y es que se toma conciencia de que no existe la amplia difusión de los versos en la que depositaban sus esperanzas algunos de los escritores de la primera generación de posguerra. A medio camino entre la búsqueda del poema reivindicativo y la aceptación de la derrota de la página ante la realidad, estos poetas hallaron en la fusión de lo privado y lo colectivo la manera en la que ofrecer una visión crítica del ambiente circundante, al mismo tiempo que se abrieron a la producción de otros temas y a un entendimiento completamente distinto del lenguaje, como se verá en el siguiente apartado.

### 3.3.2. Autopoéticas endoliterarias metalingüísticas

En el seno del debate en torno a la poesía como comunicación o como conocimiento se halla la preocupación de los escritores por el uso del lenguaje que les corresponde hacer desde dentro del género. En este sentido, la vertiente comunicativa se mostraba más afín a la inmediatez, lo que implicaba un manejo espontáneo —o, al menos, natural— de las palabras. Frente a esta concepción de la escritura, la línea cognoscitiva amparaba la elaboración del texto, ya que, de este modo, se alcanzaba una justicia poética que resarcía los descuidos estéticos y, al mismo tiempo, se indagaba en la esencia del mundo, que, a su juicio, se descubría con mayor precisión desde su experimentación en el acto creativo. Esta dualidad entre el pensamiento literario heredado y el aportado por algunos miembros del grupo del 50 se revela en las autopoéticas endoliterarias metalingüísticas. Al igual que en las metagenéricas, en estas unas veces se tomará partido por la confianza en la utilidad de las palabras, mientras que en otras ocasiones se mostrará la conciencia de que el lenguaje es incapaz de actuar en la realidad, aunque no por ello el sujeto evita la formulación de un pensamiento crítico, irónico o distanciado con respecto a su entorno.

En lo que concierne a la idea de que el vate contrae una deuda con el pueblo y con su momento histórico, pueden leerse textos como «Oficio de poeta» (*Algo sucede*), de José Agustín Goytisolo. Partiendo de una autorreflexión de índole metalingüística, en él se llega a la conclusión de que la adhesión a las consignas sociales no borra del

horizonte creador la necesaria dedicación estética, sino que precisamente la refuerza, porque el «Oficio de poeta» no es otro que un oficio de palabras:

Contemplar las palabras  
sobre el papel escritas,  
medirlas, sopesar  
su cuerpo en el conjunto  
del poema. Y después,  
—igual que un artesano—  
separarse a mirar  
cómo la luz emerge  
de la sutil textura.

Así es el viejo oficio  
del poeta; que comienza  
en la idea; en el soplo  
sobre el polvo infinito  
de la memoria; sobre  
la historia y los deseos  
de mujeres y hombres.

La materia del canto  
nos lo ha ofrecido el pueblo  
con su voz. Devolvamos  
las palabras reunidas  
a sus dueños auténticos.  
(2009: 145)

Este poema trata de la circulación del lenguaje literario: el poeta recibe las palabras cotidianas, aquellas que se usan en cualquier contexto, y las introduce en un proceso artístico que requiere una labor de lima y de encaje para, precisamente, devolvérselas a los lectores y que se vuelva a producir otro giro en dicho circuito. No extraña, por tanto, la equiparación de la labor del poeta a la del artesano, que, además, le confiere al texto otra vuelta de tuerca: ambos profesionales trabajan con las manos y producen objetos que han de ser prácticos; ahora bien, el poeta ya no es «[...] un obrero / que trabaja con otros a España en sus aceros» a la manera de Celaya. Todo lo contrario: el trabajo mecánico al que ahora se arrima la labor poética se caracteriza por la impresión de una dedicación personal en la obra.

Desde un ángulo similar, José Ángel Valente compuso «No inútilmente» (*La memoria y los signos*):

Contemplo yo a mi vez la diferencia  
entre el hombre y su sueño de más vida,  
la solidez gremial de la injusticia,

la candidez azul de las palabras.

No hemos llegado lejos, pues con razón me dices  
que no son suficientes las palabras  
para hacernos más libres.

Te respondo

que todavía no sabemos  
hasta cuándo o hasta dónde  
puede llegar una palabra,  
quién la recogerá ni de qué boca  
con suficiente fe  
para darle su forma verdadera.

Haber llevado el fuego un solo instante  
razón nos da de la esperanza.

Pues más allá de nuestro sueño  
las palabras, que no nos pertenecen,  
se asocian como nubes  
que un día el viento precipita  
sobre la tierra  
para cambiar, no inútilmente, el mundo.  
(2016: 218-219)

A propósito de la antología *Sobre el lugar del canto*, Payeras Grau adelanta los temas que perduran en el proyecto autopoético del autor, algunos de los cuales se aprecian en este poema:

*Sobre el lugar del canto* plantea un núcleo cercano de obsesiones bien definidas que seguirán desarrollándose posteriormente en la poesía del autor, como la reflexión acerca del lugar de la palabra en el seno de la realidad, el exilio como concepto ontológico y como fundamento del propio decir poético, la idea del poema como inciso o fragmento de un pensamiento más amplio que se esfuerza en lograr su propia verdad, la incapacidad del poema para alcanzar el absoluto deseado, etc., cuestiones que, a su vez, desarrollan su convicción de que la poesía debe restablecer un lenguaje verdadero, desarticulando *un lenguaje público corrupto o falso* (2009c: 39).

De manera general, «No inútilmente» constituye un acercamiento dialógico al debate acerca del rendimiento de la lírica. La estructura de diálogo indirecto («me dices» y «te respondo») recuerda a la manera becqueriana de reflexionar sobre la poesía («Rima XXI»), salvo que aquí los interlocutores no quedan bien definidos —¿hay un desdoblamiento de conciencia o dos posturas enfrentadas?— porque conviene priorizar el conflicto entre opuestos: la aceptación de la inutilidad de la lírica, por un lado, y la esperanza puesta en sus beneficios, por otro. Ambas caras de la moneda se introducen mediante una concesión apoyada por la palabra *razón*. El pesimismo se expresa en los siguientes términos: «No hemos llegado lejos, pues *con razón* me dices / que no son



suficientes las palabras / para hacernos más libres» [la cursiva es mía]. Frente al valor de ‘argumento acertado’, la palabra *razón* se retomará con su significado de ‘motivo’ para justificar el optimismo con el que se contempla el lenguaje y al poeta, que acaba erigiéndose en una suerte de Prometeo: «Haber llevado el fuego un solo instante / *razón* nos da de la esperanza» [la cursiva es mía]. En la etapa de aparición de *La memoria y los signos*, para Valente la poesía se concibe como un modo de conocer la realidad para contribuir a transformarla (Payeras Grau, 2011) o, al menos, como la manera de dejar mella en los pensamientos de los receptores. De ahí que en «No inútilmente» no se reconozca el poder de actuación de la palabra por sí sola, sino que esta solo opera puesta en contexto, en conjunto, incardinada con muchas otras. Ese es el sentido del remate poemático: «se asocian como nubes / que un día el viento precipita / sobre la tierra / para cambiar, no inútilmente, el mundo».

Por otra parte, y como venimos advirtiendo, los autores de la segunda generación de posguerra se desvincularon de la creencia de que la palabra —y, más aún, aquella pronunciada en un contexto estético— opera sobre la realidad. No obstante, si el objetivo literario ya no reside en fomentar la camaradería con el lector, tampoco existe un pleno distanciamiento entre el eje de producción y el de recepción, pues el discurso artístico —y, en concreto, el lenguaje como medio de expresión— se utiliza como un instrumento de salvación individual y como un paliativo ante la situación social. En «Arte poética» (*Compañeros de viaje*) Jaime Gil de Biedma manifiesta su escepticismo hacia los proyectos transformadores. Significativamente dedicado a Vicente Aleixandre, el poema plantea en las tres primeras estrofas una contextualización del razonamiento que se presenta en las dos últimas. No existe una aspiración social, sino que la lírica es una tarea individual en la que el poeta se agarra a las palabras como consuelo:

La nostalgia del sol en los terrados,  
en el muro color paloma de cemento  
—sin embargo tan vívido— y el frío  
repentino que casi sobrecoge.

La dulzura, el calor de los labios a solas  
en medio de la calle familiar  
igual que un gran salón, donde acudieran  
multitudes lejanas como seres queridos.

Y sobre todo el vértigo del tiempo,  
el gran boquete abriéndose hacia dentro del alma  
mientras arriba sobrenadan promesas  
que desmayan, lo mismo que si espumas.

Es sin duda el momento de pensar  
que el hecho de estar vivo exige algo,  
acaso heroicidades —o basta, simplemente,  
alguna humilde cosa común

cuya corteza de materia terrestre  
tratar entre los dedos, con un poco de fe?  
Palabras, por ejemplo.  
Palabras de familia gastadas tibiamente.  
(2010: 113)

Igualmente, Félix Grande otorga al lenguaje poético un valor de salvación del hombre ante las desgracias del mundo. El poema «Madrigal» (*Las piedras*), en términos de Prieto de Paula, se alza como una «declaración final de amor a la palabra» (2011: 10). En la lírica de Félix Grande es frecuente la incorporación de autorreflexiones de diversas características, y en la mayoría de los casos destaca la faceta dialógica o conversacional de sus textos (Luján Atienza, 2017). En el proyecto autopoético de Grande el tema de la tristeza o de la desilusión ante la vida cobra una especial relevancia; ahora bien, no es menos importante la oposición a la fatiga o al tedio a través de la expresión artística o, con mayor precisión, del lenguaje, que se comprende en su sentido más práctico, el de poner en relación al sujeto con la comunidad en la que vive. Al frente de la recopilación de su lírica, *Biografía (1958-2010)* (2011), añade el siguiente pensamiento:

*[t]odo mi oficio se reduce a buscar sin piedad la fórmula con que poder vociferar socorro y que parezca que es el siglo quien está aullando esa maravillosa palabra. Que salga esta derrota de lo más puro de mi corazón y llegue a los demás impregnada de siglo veinte y de universo, como un insulto espléndido cuyo esqueleto es de amor y desgracia. Que adviertan que me puse entre los torcidos del mundo para ayudarles a zurcir y defendí la vida con todo mi terror. Clamar socorro como el nombre de un dios (2011: 29).*

Y la tentativa de lograr auxilio se resuelve en la palabra salvífica, como se desprende de «Madrigal»:

*Palabra, dulce y triste persona pequeña,  
dulce y triste querida vieja, yo te acaricio,  
anciano como tú, con la lengua marchita,  
y con vejez y amor aclamo nuestro vicio.*

*Palabra, me acompañas, me das la mano, eres  
maroma en la cintura cada vez que me hundo;  
cuando te llamo veo que vienes, que me quieres,  
que intentas construirme un mundo en este mundo.*

*Hormiguita, me sirvo de ti para vivir;  
sin ti, mi vida yo no sé lo que sería,  
algo como un sonido que no se puede oír  
o una caja de fósforos quemada y vacía.*

*Eres una cerilla para mí, como esa  
que enciendo por la noche y con la luz que vierte  
alcanzo a ir a la cama viendo un poco, como esa;  
sin ti, sería tan duro llegar hasta la muerte.*

*Pero te tengo, y cruzo contigo el dormitorio  
desde la puerta niña hasta la cama anciana;  
y, así, tiene algo de pálpito mi puro velatorio  
y mi noche algo tiene de tarde y de mañana.*

*Gracias sean para ti, gracias sean, mi hormiga,  
ahora que a la mitad de la alcoba va el río.  
Después, el mar; tú y yo ahogando la fatiga,  
alcanzando abrazados la fama del vacío.  
(2011: 104)*

Adviértanse las múltiples formas en las que el poeta se apoya en la palabra, que se convierte en «persona pequeñita», que se contagia de la emoción de su demiurgo («dulce y triste»), que atenúa la soledad («me acompañas, me das la mano»), que rescata al sujeto («maroma en la cintura cada vez que me hundo»), que ofrece total disponibilidad («cuando te llamo veo que vienes») y consuelo («que me quieres»), que sirve de evasión («que intentas construirme un mundo en este mundo») y que, en definitiva, le salva la vida («me sirvo de ti para vivir») e ilumina sus días («Eres una cerilla para mí»). El último serventesio recoge la idea anunciada en las dos estrofas anteriores mediante una alusión interdiscursiva: aunque los patrones léxicos («río», «mar», «fama») recuerden a las coplas manriqueñas, Félix Grande emplea las asociaciones vida-río y muerte-mar como elementos solidificados en el conocimiento compartido del lector de poesía. De hecho, desde el punto de vista de la creatividad, en «Madrigal» no adquiere interés ninguno de los binomios, sino que se otorga preponderancia a un tercer elemento: a través de la palabra («tú y yo»), el poeta ahoga las penas —o la «fatiga», según el texto— en el caudal de la vida.

Más autores del cincuenta se inclinaron por el valor salvífico de la palabra, por ejemplo Carlos Sahagún. De hecho, el poeta considera a este elemento del sistema lingüístico como lo único cierto y perdurable. Ante el desconocimiento y la angustia, surge «La palabra» (*Estar contigo*):

Aquel niño vivía serenamente  
en su rincón de sombra provinciana. A la orilla  
del mar, había aceptado la realidad y, bajo las estrellas,  
la noche era solemne, dura y sola.  
No recordaba ya sino navíos,  
sino cansancio y faros a lo lejos. Tendido,  
el mar se confundía con el hombre: bastaba  
un soplo,  
cerrar los ojos un instante, y perezosamente  
todo el paisaje se desmoronaba,  
daba lugar a sombras sucediéndose, o mejor,  
era la muerte lo que sucedía.

¿Cómo salvarse entonces, vigilante  
entre el terror y la serenidad?  
¿Qué respuesta entregar a la noche, a lo desvanecido,  
sino el relato privado de un proceso, efímero  
como la misma infancia insolidaria?

A solas, juez y parte de la historia extinguida,  
buscó en sí mismo la noticia exacta  
de lo desconocido.  
Y nació la palabra. Solo entonces,  
con negación y sin remordimientos,  
halló una certidumbre duradera.  
(2015: 110)

Dentro de la visión de la capacidad de redención personal del lenguaje, también se encuadra «La palabra» (*Palabra sobre palabra*, 1965), de Ángel González. Pese a que el tema es amoroso —de hecho, el poema versa sobre la palabra *amor*—, en el mismo texto se despliega una isotopía de carácter metalingüístico con la que se desarrolla el tema de la pervivencia de las palabras, de su intermediación para la explicación de lo humano y, en lo que respecta al último verso («porque quiero»), de la exposición del motivo de la escritura, que no responde exclusivamente a una labor social, sino que también sirve para que el hombre deje un testimonio que lo convierta en un partícipe más de la historia de la humanidad<sup>172</sup>:

Hace miles de años,  
alguien,  
un esclavo quizá,

---

<sup>172</sup> El proyecto autopoético de Ángel González transita las cuestiones cercanas a la lírica comprometida o al poder de las palabras a veces sin esperanza y otras con convencimiento, de ahí la tendencia al empleo de la ironía para mitigar cualquier dogmatismo. A raíz de un motivo ajeno a la autorreflexión, un poema como «Preámbulo a un silencio» (*Tratado de urbanismo*, 1967) culmina su tensión discursiva con unos versos desesperados: «y sonrío y me callo porque, en último extremo, / uno tiene conciencia / de la inutilidad de todas las palabras» (2015: 230). Estos contrastan claramente con las autopoéticas que se defienden en la sección «Metapoesía» del libro *Muestra, corregida y aumentada...*

descansando a la sombra de los árboles,  
furtivamente,  
en un lugar aislado  
del fértil territorio  
conquistado por su dueño el guerrero,  
al contemplar los campos  
regados por el río

—probablemente  
no ocurrió nada así:  
reconstruyo, sin datos, una escena  
que nadie sabe cómo ha sucedido—  
y ver cómo otros hombres  
cuidaban de las viñas, podaban  
los olivos, transportaban el agua  
que habría de mojar la tierra donde  
crecían las hortalizas,  
o conducían rebaños hacia el monte,  
o extraían la miel de las colmenas

—me parece escuchar el rumor duro  
del estío,  
las metálicas hojas de los árboles  
(perdida su humedad) crujiendo casi  
al ser rozadas por el seco viento,  
el batir firme y alto de las alas  
de águila, la viva luz  
aplastándolo todo con su peso—,  
y fijándose acaso especialmente  
en el volumen firme e insinuado  
bajo el gastado lino  
del vientre grávido de una mujer joven,  
cerró un momento los cansados ojos  
(el hombre que miraba todo aquello)  
y articuló un suspiro  
o bien dijo un sollozo,  
o algo semejante  
que repitió, y creció, y dejó su pecho  
estremecido —así la rama  
abandonada por un pájaro...

Igual que un pájaro  
salta desde una rama,  
de este modo  
surgió en el aire limpio de aquel día  
la palabra:

*amor.*

Era  
suficiente.

Pronunciada primero,  
luego escrita,  
la palabra pasó de boca en boca,  
siguió de mano en mano,  
de cera en pergamino,  
de papel en papel,

de tinta en tinta,  
fue tallada en madera,  
cayó sobre las láminas  
olorosas y blancas,  
y llegó hasta nosotros  
impresa y negra, viva  
tras un largo pasaje por los siglos  
llamados de oro,  
por las gloriosas épocas,  
a través de los textos conocidos  
con el nombre de clásicos más tarde.  
Retrotraerse a un sentimiento puro,  
imaginar un mundo en sus pre-nombres,  
es imposible ahora.

La palabra fue dicha para siempre.  
Para todos, también.

Yo la recojo,  
la elijo entre las otras muchas,  
la empañó con mi aliento  
y la lanzo,  
pájaro o piedra,  
de nuevo al aire,  
al sol,  
hoy  
(rostros, árboles,  
*nubes: todo es distinto en esta  
primavera. En el vaso,  
el agua huele a río.  
Como una larga cabellera, el viento  
ondea por las calles y se abate  
de pronto  
rizado y frío sobre el suelo.  
Y en ocasiones,  
¿por qué mi pensamiento  
no acompaña a mis ojos  
y se aleja  
de lo que ven, perdido  
y a la vez fijo en algo...?*),  
porque quiero.

(2015: 181-183)

A propósito de la palabra *amor*, González lleva a cabo un recorrido inventado por el lenguaje originario que no está exento de matices humorísticos, como el inciso en el que especifica, como si no se supiera, que el pasaje descrito no es verdadero. La trayectoria de la palabra se «narra» desde diferentes prismas, el de lo humano («de boca en boca», «de mano en mano»), el de los soportes físicos (cera, pergamino, papel, tinta, madera, láminas, la impresión) y el de lo diacrónico (los «siglos / llamados de oro» o las épocas de los clásicos). Este último aspecto es el que se refuerza con la dotación de un sentido afín a la sentencia machadiana que identificaba a la poesía con la palabra en el

tiempo, ya que esta «[...] fue dicha para siempre. / Para todos, también»; y, además, el poeta la recoge y la devuelve al fluir de la tradición, unas veces siendo «pájaro» (en proceso de ascensión y de lirismo) y otras, en cambio, siendo «piedra» (en un movimiento parabólico hacia el suelo, que remarca su faceta de poeta alírico).

Las autopoéticas endoliterarias líricas metalingüísticas, en definitiva, detallan la postura de los autores de la segunda generación de posguerra hacia el material con el que se confecciona la obra literaria. Aun mostrándose conscientes de la necesidad de un cambio social, se asume de manera generalizada el alcance limitado de la lírica. Se relativiza, así, la instrumentalización del lenguaje, pues se pretende que el uso de su vertiente cotidiana no contrarreste la elaboración del poema. Al mismo tiempo —por lo menos en su primera etapa de escritura—, estos poetas tenderán a la producción de un discurso racional, compacto y de naturaleza ética o moral que, mediante la voluntad de su artífice, emplee palabras que comuniquen para mejor conocer.

### 3.3.3. Autopoéticas endoliterarias metaescriturales

Los autores de la segunda generación de posguerra también reflexionaron sobre las condiciones, la función y el alcance en los que se produce la escritura, de manera que construyeron un nuevo marco conceptual de aproximación a lo literario que, en efecto, les sirvió como punto de fuga con respecto a los poetas del realismo social. En estas autopoéticas endoliterarias, que constituyen una escritura sobre la escritura, el tratamiento del contenido o la troquelación de los principios estilísticos que rigen el texto constatan la evolución de la lírica del medio siglo.

Un ejemplo es el poema «A veces» (*Breves acotaciones para una biografía*, 1971), de Ángel González. A pesar de que esta composición no se caracteriza por ser una de las autorreflexiones más complejas del autor, adquiere interés porque con ella se recupera el impulso creativo autopoético que ya había asomado en los sonetos de su primer libro, *Áspero mundo* (1956). De hecho, la crítica ha relacionado «A veces» con el inicio de una segunda época de producción en la que la tematización de lo social se conduce hacia aspectos de índole autopoética (López Castro, 2000). El poema dice así:

Escribir un poema se parece a un orgasmo:  
mancha la tinta tanto como el semen,  
empreña también más, en ocasiones.  
Tardes hay, sin embargo,

en las que manoseo las palabras,  
muerdo sus senos y sus piernas ágiles,  
les levanto las faldas con mis dedos,  
las miro desde abajo,  
les hago lo de siempre  
y, pese a todo, ved:  
no pasa nada.

Lo expresaba muy bien César Vallejo:  
«Lo digo, y no me corro».

Pero él disimulaba.  
(2015: 259)

La asociación de la escritura al acto sexual y la consiguiente enumeración de rutinas, aparejada a la ruptura de las convenciones, testimonian lo que Payeras Grau ha denominado el «espíritu burlón» angelgonzaliano (1990b: 35). Si organizamos «A veces» en una estructura tripartita, logramos deslindar los tres momentos en los que se confieren el sentido y la unidad discursivos. En la primera parte (vv. 1-3) se introduce el anclaje autorreflexivo, la escritura, que inmediatamente se asocia al sexo o, mejor dicho, al clímax. Además, esta relación le sirve a González para añadir unas notas sobre la poética de la suciedad —las manchas de la tinta-semen— y sobre la capacidad germinativa (casi embrionaria) de la lírica, que, por lo que se desprende del texto, se concibe como una manera de generar más vida a partir de la vida. Ahora bien, todo ello se matiza con un inciso ubicado a final de verso, tras una pausa fónica marcada por un signo ortográfico no obligatorio en esa oración («empreña también más, en ocasiones»). Con él se prepara la contraargumentación de la siguiente fase, que enfrenta inesperadamente «libido e impotencia» (Romano, 1994b: 132).

Esta segunda parte poética abarca el espacio comprendido entre los versos 4 y 11. En ella se desarrolla una interacción ficticia de resultado erótico entre el poeta y las palabras, siempre teniendo en cuenta que esta reflexión sobre el lenguaje recae, en última instancia, sobre la tematización del proceso de escritura. La mecánica sexual que se despliega en «A veces» alude al divertimento y a la rutina de la redacción, que, si bien en muchos casos ofrece un poema como resultado del acto creativo, en otros tantos impide alcanzar el objetivo propuesto sin importar el empeño del autor: «y, pese a todo, ved: / no pasa nada».

La colisión entre goce y fracaso se explotará definitivamente en la tercera secuencia estructural (vv. 12-14), en la que se recurre a una intertextualidad burlona que exige una reacomodación co(n)textual del interreferente. Tras la alusión a César Vallejo



—entendido no como persona física sino como autor literario, lo que, por otra parte, es extraño en este poema—, González rescata el verso «Me moriré en París —y no me corro—» (1959: 67), perteneciente a «Piedra negra sobre una piedra blanca» (*Poemas humanos*, 1939). Frente al sentido de Vallejo (‘no me amedrento’ o ‘no me avergüenzo’), el poeta introduce una nueva versión en la que las palabras del escritor peruano, que nada tenían que ver con el nuevo significado, se emplean como cita de autoridad. Para acentuar la desfamiliarización que este recurso ejerce en el horizonte de expectativas del lector, la broma final se culmina en una separación estrófica. Lejos de reconocer la interpretación socarrona, se vuelve sobre el contenido de «A veces» —la asociación escritura-acto sexual— atribuyéndole humorísticamente la intención de disimulo a Vallejo.

Además del poema «A veces», Ángel González también ha compuesto otras autopoéticas endoliterarias metaescriturales, como «Poética a la que intento a veces aplicarme» (*Muestra, corregida y aumentada...*). El propio título anuncia la adhesión del autor al contenido poemático, cuyo anclaje sobre la escritura constituye el punto de partida:

Escribir un poema: marcar la piel del agua.  
Suavemente, los signos  
se deforman, se agrandan,  
expresan lo que quieren  
la brisa, el sol, las nubes,  
se distienden, se tensan, hasta  
que el hombre que los mira  
—adormecido el viento,  
la luz alta—  
o ve su propio rostro  
o —transparencia pura, hondo  
fracaso— no ve nada.  
(2015: 315)

La tesis metaescritural se presenta de manera explicativa mediante una analogía en el primer verso, de manera que se unen las dos proposiciones necesarias para entender la composición: por una parte, se menciona la acción («Escribir un poema:»); por otra, se introduce la explicación —advértase el uso de los dos puntos en la proposición anterior— («marcar la piel del agua»), que, aun siendo intuible, requiere informaciones añadidas por las siguientes tiradas métricas. De ahí que resto de la autopoética descienda a aspectos de cariz metalingüístico y metautorial. En relación con el lenguaje, González reflexiona sobre la capacidad expresiva de las palabras al insertarse en el ámbito literario y a la hora de «reflejar» el mundo (—«[...] los signos / se deforman, se agrandan—»). Tras una

mención indirecta al instante poético, caracterizado por el estatismo y la luminosidad («—adormecido el viento, / la luz alta—»), González refuerza su proyecto autopoético global, en el que la realidad ha de traspasarse al poema, al menos en cuanto que este se interpreta y se descifra como imagen o modelación artística de esa misma realidad. Lo contrario, así, desemboca en la nulidad referencial, en el vacío semántico: el ser humano —sea creador o lector— ha de reconocerse después del proceso artístico.

Otra defensa de la ligazón de la escritura de poesía a la realidad se encuentra en «Telas graciosas de colores alegres» (*Blanco spirituals*, 1967), de Félix Grande. En esta composición se aprecia claramente la línea de algunos autores del segundo tramo de la segunda generación de posguerra<sup>173</sup>: sin abandonar el contacto con el entorno inmediato, estos abundaron en las propiedades estéticas de la lírica, lo que supuso un giro casi radical en el empleo del lenguaje y en la incorporación de nuevos rasgos estilísticos: «Félix Grande no asumió la incompatibilidad entre las pretensiones sociales y las exigencias expresivas» (Prieto de Paula, 2011: 15). Este aspecto ha provocado que en ocasiones se vincule a Félix Grande, y también a algunos de su época, a la estética «novísima» en lo que atañe al plano formal (Garnelo Merayo, 2015), en el que hay una tendencia a la transgresión de las normas ortográficas o a la transreferencialidad caótica.

La estructuración de autopoética endoliteraria metaescritural se sostiene en la última estrofa, que recoge todos los juicios dispersos en los fragmentos previos y los enmarca dentro de unas coordenadas autorreflexivas que no solo alumbran su escritura, sino que revierten sobre la significación y las intenciones globales del libro:

Según el ABC de hoy Johnson ha motivado  
un nuevo agonizante en la capital de Malasia  
(se ve un caído junto a la bota de un policía  
y la bandera norteamericana en un ángulo de la derecha).

Caminando por la acera de Alenza en busca del kiosco  
recordé moderadamente a una amante que tuve en Málaga.  
Aquel soldado castellano que se llamó Jorge Manrique  
escribió sobre esto palabras permanentes. Cuán presto  
se va el placer, cómo se pasa la vida, aquellos días  
de Málaga o del medievo qué fueron sino verduras de las eras.

---

<sup>173</sup> Es preferible esta denominación a aquella otra de «promoción de los sesenta», con la que también se ha agrupado a estos autores menos canónicos que irrumpieron en la escena literaria entre los más conocidos de la generación del 50 y los escritores sesentayochistas. La razón principal es que conviene evitar convertir esa etiqueta en un «cajón de sastre de los olvidados, segregados o minusvalorados», pues ha de perseguirse «la integración de los “repescados” en los marcos historiográficos que les son propios» (Prieto de Paula, 2002: 56).

Vuelvo a casa silbando una melodía de Fats Waller.  
También aquella época de jazz comienza a ser prehistoria:  
algunos artistas negros de nuestros días atomizados  
reprochan a Louis Armstrong sus reverencias a los altos yankis  
y soplan sobre sus trompetas con la furia de un juramento.  
Y mientras, Charlie Parker sigue muriendo ay sigue muriendo  
y Vallejo se extiende en la conciencia de los jóvenes  
que leen poesía y que esperan el veredicto de lord Russell  
y Sartre y muchos más contra los importantes del país  
más poderoso de la tierra (de estos hay señales inequívocas).

Paca viste a la niña con colores alegres:  
tal vez vengan hoy los abuelos, esa pareja de casi ancianos  
que han sufrido bastante y trabajado como bestias de carga.  
Ella tuvo ocho hijos, enterró tres, atendió enfermedades,  
y zurció ropa de los otros cinco; él, ah cómo lo admiro,  
hombre de precisas palabras, nos educó con su conducta,  
perdió una guerra, enterró a sus padres, soportó  
desesperación económica y separación de los suyos  
y hambre y frío y calor y fatiga,  
todo cuanto nuestro país reserva a las parejas sin posibles.

Pon a Lupe los pendientes de oro y repite conmigo:  
si alguna vez exiliamos a esos dos viejos de nuestro corazón  
seremos unos hijos de perra, unos bastardos. Paca,  
viste a la niña con colores alegres. Señores:  
agoniza un manifestante en la capital de Malasia.

Y va desfalleciendo la mañana debajo de un sol casi baldío  
mientras pasa mi juventud, las justas y los torneos,  
paramentos, bordaduras, qué fueron sino rocío de los prados.  
Y mientras caen bombas y muertos sobre las junglas del Vietnam.

Ahora recuerdo una travesía solitaria y paciente  
por calles de París. Era una madrugada de septiembre,  
venía de amar a una mujer, iba a dormir a casa de un amigo  
en la calle Maurice Ripoche; y caminaba y caminaba  
rememorando al mismo tiempo mis asuntillos sexuales  
y la Revolución Francesa; y calculaba de memoria mis francos  
bajo una amable lluvia que mojaba  
mis cabellos, mis manos; que resbalaba  
sobre mi fervor de vivir y la calamidad del mundo.

Escribo para vosotros, calamitosos seres  
que deambuláis en este laberinto agrietado de nuestro siglo.  
Os mando cartas porque creo en el fenómeno poético,  
lenguaje enloquecido y apesadumbrado que se derrite de calor  
ante un malasio que agoniza entre el plomo y la rabia.  
Escribo porque amo atrocemente lo que aún no ha sido todavía,  
como lo amáis vosotros, gente, que vais por las ciudades  
recordando y deseando, con un periódico arrugado  
y un corazón que se hincha como un aullido en un barranco.  
Escribo esta carta mientras oigo los ruidos de la cocina  
y veo pasar el tiempo como un megaterio por la dulce ventana.  
Escribo porque no soy un degenerado, porque estoy muy en deuda

con dos viejos que languidecen en la edad al borde de su nieta,  
con una persona pequeña vestida con telas graciosas,  
con seres que me dieron o me dan, con gentes que pasan,  
con años que transcurren camino de los siglos,  
con un sueño de amistad popular que cruza solitario  
como un viejo vehículo del mar por el mar de la Historia.  
(2011: 196-198)

La primera estrofa cumple una función cronotópica: el sujeto poemático ha contemplado el periódico del día, que se corresponde con el noticiario *ABC* en fecha de 1 de noviembre de 1966, cuando se informó de la visita de Johnson a Malasia en el contexto de la guerra de Vietnam<sup>174</sup>. De hecho, los cuatro versos iniciales conforman un ejemplo del funcionamiento característico de la intermedialidad con un hiporreferente periodístico: al mismo tiempo que en ellos se escucha el eco del texto —adviértase la coincidencia en la derivación de la palabra *agonizar*—, se construye una representación lingüística de la representación visual. La aclaración parentética de «Telas graciosas de colores alegres» no es más que una descripción objetiva de la fotografía<sup>175</sup> que acompañaba a la siguiente redacción en *ABC*:

[c]on el aval de la guerra de Vietnam por delante, Johnson continúa su recorrido por los países amigos de Asia. Bienvenidas oficiales y algaradas escoltan la comitiva presidencial. Los últimos incidentes han ocurrido en las calles de la capital de Malasia. Frente a la Oficina de Información de la Embajada norteamericana, un hombre agoniza abatido por la Policía. Trescientos manifestantes habían intentado apedrear el edificio. En tanto, Johnson estaba reunido con el Gobierno para estudiar la situación en el Vietnam (1961: 5).

A continuación de la secuencia cronotópica de cuatro versos, Félix Grande da rienda suelta a una dilatada expresión del flujo de conciencia (estrofas 2-6). En ella se agolpan toda una serie de aspectos inconexos, como las aventuras personales, la memoria literaria, la evolución histórica del *jazz*, la alusión a figuras relevantes en el ambiente político generado por la guerra, lo ocurrido en Malasia o los apuntes biográficos. La mente del sujeto poemático vuela, primero, al recuerdo de momentos compartidos con alguna de sus amantes; luego salta, de pronto, a la enumeración de referencias literarias, artísticas y personalidades vinculadas al ámbito de la política. Se anotan, así, los nombres de Manrique, Fats Waller, Louis Armstrong, Charlie Parker, César Vallejo, Lord Russel

---

<sup>174</sup> Para un tratamiento más amplio de la influencia de la guerra de Vietnam en la poesía española, véase Neira, 2020.

<sup>175</sup> La imagen puede consultarse en la hemeroteca disponible en la página web del periódico: <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19661101-5.html>>.

o Sartre; y, más tarde, este sujeto se dirige a «Paca» (es decir, a Francisca Aguirre, la mujer del poeta) para que vista con adornos a Lupe (Guadalupe Grande, la hija de ambos) antes de que reciba la visita de sus abuelos, de quienes se expone el sufrimiento que afrontaron por la guerra de España; hacia el final, la divagación conduce a París «rememorando al mismo tiempo [...] asuntillos sexuales / y la Revolución Francesa [...]».

Todas estas circunstancias, presentadas sin un orden lógico, adquieren sentido mediante el uso de la técnica retórica de la recolección, con la que se agrupan y, a la vez, se les otorga una relevancia autopoética. De hecho, la última estrofa entronca con dos de las grandes cuestiones autorreflexivas del siglo XX, la de para quién se escribe y la de por qué el hombre desempeña tal labor. Más allá de la intención particular del texto, «Telas graciosas de colores alegres» se erige en un modelo explicativo de la significación general del libro, *Blanco spirituals*. Este, a medio camino entre la tradición del flamenco y las *spiritual songs* norteamericanas, pretende expresar la extensión pandémica —no circunscrita, por ende, a geografías ni a razas— del dolor (Prieto de Paula, 2011). De ahí que el poema o, mejor dicho, la escritura se dediquen a un destinatario no limitado: «Escribo para vosotros, calamitosos seres / que deambuláis en este laberinto agrietado de nuestro siglo», al mismo tiempo que se exhibe y se justifica la fe en el oficio de las palabras: «Os mando cartas porque creo en el fenómeno poético». Esta última respuesta implica una decisión de carácter ético: «Escribo porque no soy un degenerado»; el autor asienta una relación de solidaridad y de cordialidad con el mundo, que se formula en el poema a través de la «deuda» con los abuelos de su hija, con la propia Lupe, con su entorno más cercano, al igual que con aquellas otras personas con las que mantiene una vinculación esporádica. También se siente en deuda con el tiempo entendido como historia y con el ideal de la unión colectiva («un sueño de amistad popular»).

En contraposición con este último poema, también Félix Grande ha reflexionado sobre las limitaciones de la escritura para transmitir y contagiar la indignación social. Partiendo de una consideración metaescritural de Sartre; a saber, que es un acto inmoral dedicarse al placer de lo artístico en un mundo condenado a las desgracias, el poeta indaga en el pensamiento del francés y lo desarrolla a propósito de su concepción de la vida y de la literatura mientras se entrega a la tarea de escribir un «blanco spiritual». Frente a la fuerza de «Telas graciosas de colores alegres», el poema «Sonata para duda y sordina» (*Blanco spirituals*) ya avisa desde su título del carácter titubeante o desconfiado hacia la grandilocuencia:

Y cada vez que j. p. sartre se sumerge en las ondas  
de un concierto de buena música o cada vez que expresa  
una cautelosa opinión sobre alain robbe-grillet o cada vez  
que hace el amor con una amiga en una plácida penumbra  
contradice su frase famosa según la cual es indecente  
perpetrar novelas en un mundo en que sufren hambre los niños  
quiero decir que su conciencia como la mía como la de usted  
queda de vez en cuando sosegada al borde de la avitaminosis  
india africana latinoamericana & tres cuartos de lo mismo  
sucede con lord b. russell pues ese grato cascarrabias  
duerme varias horas al día a pesar del sonido  
apreciablemente molesto de los disparos y de las amenazas  
si la suma del sufrimiento no nos arrebatara el descanso  
y los cadáveres que se enfrían a miles de kms  
no nos producen una úlcera de duodeno o un forúnculo  
será porque el amor universal no pasa de ser una idea  
y solo en su mayor o menor acentuación y perseverancia  
residirían la grandeza o la desvergüenza de un hombre  
el hecho en fin de que no aullemos ante los periódicos  
el hecho de que no salgamos vomitando del cinematógrafo  
tras disfrutar del noticiario sino que nos quedemos  
a conocer después el último film de jerry lewis  
no me hace desconfiar ni de la acción ni del coraje  
pero de nuestra indignación un poco  
¿pero y mi propia indignación? heme junto a una mesa  
escribiendo un blanco spirituals y fumando tabaco emboquillado  
harto confusa es la situación e inclusive sospecho  
que no vería más claro aunque hubiera estudiado filosofía  
complejo che diríase que el amor se fatiga  
por supuesto renace mas es un hecho se fatiga  
y hasta no acude en momentos en que la situación lo requiere  
qué pensar de la lógica qué pensar del amor  
tal vez existe la vergüenza por el no amar infatigablemente  
pero eso no resuelve gran cosa pues los críos de la india  
se apagarían lo mismo aunque no soportara yo el espejo  
cosa por demás muy literaria pues ni siquiera me sonrojo  
y hasta me encanta peinarme pensando en las mujeres

acaso estos distingos resulten un tanto bizantinos  
pero ocurre que uno llega a pensar que el barranco más peligroso  
la más contumaz zancadilla que cercena la velocidad de la historia  
se nutre de ese instante de esa siesta de ese fin de semana  
o de esas vacaciones en que uno se susurra como un cómplice  
(recuperemos energías) (he aquí un reposo bien ganado)  
y consigue de modo meticulosamente simple  
aflojar con más corta o más larga provisionalidad  
la cuerda umbilical que uníalo a la pasión a la justicia

tal vez sea adolescencia lo que habla por mi boca cuando digo:  
acaso lo que ocurre es que solo podemos oír verdaderamente  
la desgracia de aquellos que mejor conocemos  
y que nos son más próximos por tanto y no asustarse  
trataríase en tal caso de que el conocimiento se dilate  
& y se filtre & se criba de unos a otros hasta impregnar a todos  
una manera de alfabetización mundial de la emoción

de la fraternidad de su proyecto al menos  
mas cómo aseverar que esto resulte rigurosamente posible  
uno se entera de los asesinatos las infamias el fastuoso cinismo  
y en el mismo periódico consulta su horóscopo para mañana

no parece que exista en el cerebro una compuerta  
que mediante el empuje del crimen se levante  
para dar paso a una emoción turbulenta adecuada  
cuando uno se despierta una mañana en que otros no pudieron hacerlo  
y se afeita silbando silbando che algo inhumano ocurre  
algo que no rima con nuestra fama  
algo que hace pensar sofoca golpea contradice cuestiona  
algo que acaso por lo mismo se transforma en dinámico  
o no según lo cierto es que produce es un decir  
las legendarias ganas de llorar si uno no fuera  
tan opaco de tripas duro de corazón tan insignificante

y no me diga usted que mediante estas líneas se adivina  
mala conciencia por mi parte usted sabe que hay frases para todo  
piense lo que le digo si quiere y si no santas pascuas  
quede claro que nunca le puse un puñal en el pecho  
para que comulgara mis versitos dubitativos  
qué le vamos a hacer mi amigo soy un fresco estoy harto  
amén de que la atávica coquetería entre autor y lector  
empieza a darnos grima a unos y a otros lo repito dos puntos  
ya no se trata únicamente de encontrar un pelo en la sopa  
qué horror milady.  
(2011: 222-224)

Por otra parte, destaca el valor de la última estrofa como secuencia autopoética endoliteraria transitiva. En ella se despliega una comunicación con el lector que, en los anteriores bloques métricos, solo había estado anunciada a través de interpelaciones. Estos versos finales iluminan la evolución de una parte de los autores de la segunda generación de posguerra con respecto a la trayectoria de los de la primera. Hay mayor cabida para la ironía y para la individualidad: el sujeto poético se enfrenta al lector para negar cualquier modo de atribución de «mala conciencia» —cabe recordar que este aspecto se había erigido en un tema epocal— y para rechazar rotundamente la búsqueda de la adhesión del receptor. Esta idea, además, se desprende de la confección estilística del poema, que rompe la sintaxis, acumula referentes y altera el orden lógico de la enunciación.

De manera general, las autopoéticas endoliterarias metaescriturales suelen compartir espacio con las secuencias metadiscursivas; esto es, cuando se reflexiona sobre la escritura, se tiende a inocular en el poema pensamientos en torno al estilo propio o al del contrario. Se aprecia claramente esta línea de actuación en «A un joven poeta», de

José Agustín Goytisolo, quien incluyó el texto en la primera edición de *Algo sucede*, pero lo eliminó de la 1996 y de otras recopilaciones:

A ti, que escribes sin cesar  
poemas sobre la alborada,  
a ti, que tiembles contemplando  
los reflejos del sol en el agua,

a ti, poeta inexplicable,  
extraño ser entre la lucha  
de un mundo nuevo que amanece  
y otro viejo que se derrumba,

a ti te escribo, a ti te llamo  
desde este lado de la vida,  
para que sientas y hagas tuya  
la verdadera poesía.

Nada es durable entre nosotros  
y mil caminos nos arrastran  
con el furor de un torbellino  
hacia dudosas esperanzas.

Apártate de los que aplauden  
tus negros sueños, tus conjuros,  
de los que piden que te eleves  
sobre este sucio y raro mundo.

En tus manos está el cambiar  
el pulso, el ritmo de la historia,  
si haces que brille en el poema  
la realidad esplendorosa.

Une tu coro al canto inmenso  
de esta assolada humanidad.  
Juega a la vida si estás vivo.  
Solo la vida seguirá.  
(2009: 213)

La primera estrofa nos sitúa en el terreno de lo metaescritural y lo metadiscursivo, pues se alude en ella a cómo escribe un joven poeta, de manera que se tematiza el acto en sí y la vertiente estilística ajena. Esta última se retrata por su tensión apolítica, por su naturaleza contemplativa y por su funcionamiento ininteligible. Esto da pie a la colisión de dos modelos codificados como esquemas discursivos metafóricos: la oscuridad del ajeno, que se desentiende de la realidad, superada por el brillo de una poesía, como la propia, inmersa en el fluir de la historia. El poema, que se concibe como un consejo «A un joven poeta», va recorriendo un camino hacia la colectividad del canto



social, y tal vez por su carácter doctrinario José Agustín Goytisolo decidió suprimirlo en las próximas publicaciones, cuando ya se había ido apagando la llama de lo social en el sentido en que la habían avivado los escritores de la primera generación de posguerra.

Desde una perspectiva similar, puesto que aún la reflexión metaescritural con la metadiscursiva, se lee «Sobre el tiempo presente» (*El inocente*, 1970), de José Ángel Valente:

Escribo desde un naufragio,  
desde un signo o una sombra,  
discontinuo vacío  
que de pronto se llena de amenazante luz.

Escribo sobre el tiempo presente,  
sobre la necesidad de dar un orden testamentario a nuestros gestos,  
de transmitir en el nombre del padre,  
de los hijos del padre,  
de los hijos oscuros de los hijos del padre,  
de su rastro en la tierra,  
al menos una huella del amor que tuvimos  
en medio de la noche,  
del llanto o de la llama que a la vez alza al hombre  
al tiempo ávido del dios  
y arrasa sus palacios, sus ganados, riquezas,  
hasta el tejo y la úlcera de Job el voluntario.

Escribo sobre el tiempo presente.

Con lenguaje secreto escribo,  
pues quién podría darnos ya la clave  
de cuanto hemos de decir.  
Escribo sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado forma,  
sobre una revelación no hecha,  
sobre el ciego legado  
que de generación en generación llevará nuestro nombre.

Escribo sobre el mar,  
sobre la retirada del mar que abandona en la orilla  
formas petrificadas  
o restos palpitantes de otras vidas.  
Escribo sobre la latitud del dolor,  
sobre lo que hemos destruido,  
ante todo en nosotros,  
para que nadie pueda edificar de nuevo  
tales muros de odio.

Escribo sobre las humeantes ruinas de lo que creímos,  
con palabras secretas,  
sobre una visión ciega, pero cierta,  
a la que casi no han nacido nuestros ojos.  
Escribo desde la noche,

desde la infinita progresión de la sombra,  
desde la enorme escala innumerable de números,  
desde la lenta ascensión interminable,  
desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz,  
de presentir la tierra, el término,  
y la certidumbre al fin de lo esperado.

Escribo desde la sangre,  
desde su testimonio,  
desde la mentira, la avaricia y el odio,  
desde el clamor del hambre y del trasmundo,  
desde el condenatorio borde de la especie,  
desde la espada que puede herirla a muerte,  
desde el vacío giratorio abajo,  
desde el rostro bastardo,  
desde la mano que se cierra opaca,  
desde el genocidio,  
desde los niños infinitamente muertos,  
desde el árbol herido en sus raíces,  
desde lejos,  
desde el tiempo presente.

Pero escribo también desde la vida  
desde su grito poderoso,  
desde la historia,  
no desde su verdad acribillada,  
desde la faz del hombre,  
no desde sus palabras derruidas,  
desde el desierto,  
pues desde allí ha de nacer un clamor nuevo,  
desde la muchedumbre que padece  
hambre y persecución y encontrará su reino,  
porque nadie podría arrebatárselo.

Escribo desde nuestros huesos  
que ha de lavar la lluvia,  
desde nuestra memoria  
que será pasto alegre de las aves del cielo.  
Escribo desde el patíbulo,  
ahora y en la hora de nuestra muerte,  
pues de algún modo hemos de ser ejecutados.

Escribo, hermano mío de un tiempo venidero,  
sobre cuanto estamos a punto de no ser,  
sobre la fe sombría que nos lleva.

Escribo sobre el tiempo presente.  
(2016: 298-299)

En este caso, Valente profundiza sobre la escritura y el estilo personales. Para que el receptor le confiera al título su significado pleno, es necesario que este lea el primer verso («Escribo desde un naufragio»), pues a partir de ahí se activará en su conciencia lo

que explícitamente formula el quinto verso: «Escribo sobre el tiempo presente». La primera estrofa, en definitiva, sirve de resumen estructural y contenidoístico del resto de la composición. En ella ya se ampara la vía cognoscitiva, para la que el poeta retoma el esquema binario de enfrentamiento entre oscuridad y luz: se pasa, así, del caos, de la pérdida o de la nada («naufragio», «signo», «sombra», «vacío») al brillo de la palabra, «que de pronto se llena de amenazante luz». A partir de este momento, el resto de «Sobre el tiempo presente» ahondará en las certezas y en la incertidumbre del ser humano, en una inmediatez deíctica que marca la frontera entre el ser y el no ser.

El examen de estos ejemplos de autopoéticas endoliterarias metaescriturales nos permite observar con nitidez, al igual que ya ha sucedido con las metagenéricas y las metalingüísticas, el cambio que plantea la segunda generación de posguerra. Esta modificación sobre la plantilla de la lírica socialrealista manifiesta que estos autores oscilan entre la transición y la renovación. Ninguna opción está reñida con su contraria; es decir, en cuanto transición, cabría pensar que la generación del 50 prolonga el proyecto autopoético de los escritores del 40. Por otro lado, en cuanto renovación, podría llegarse a la conclusión de que rompen con tal sistema. No es así, sino que los autores de la segunda generación de posguerra también evolucionan —o, a veces, simplemente tienen en cuenta el haz y el envés de la creación— en lo que se refiere a una postura más cercana o más distante con respecto a lo social. En este sentido, su concepción de la escritura se entiende como placer, pero también como denuncia o implicación cívica; se recibe como compromiso ético y, al mismo tiempo, como razonamiento estético; o se proyecta hacia la luz comunicativa, pero también como una «iluminación», aunque sea mínima, de la oscuridad cognoscitiva.

#### 3.3.4. Autopoéticas endoliterarias metadiscursivas

Las autopoéticas endoliterarias metadiscursivas son aquellas en las que se reflexiona sobre codificaciones culturales amplias; es decir, en estas composiciones la isotopía textual se construirá sobre la tematización de esquemas estructurales o de contenido. En este tipo de autopoéticas la faceta dialéctica, que ya de por sí es un aspecto recurrente en las autorreflexiones, se acentúa notoriamente. Explícita o implícitamente, este tipo de escritura introspectiva resalta, a la vez, el enfrentamiento entre el yo poemático (o el nosotros generacional) frente a un ellos que se interpreta como factor grave de disenso o de rivalidad literaria.

En estas coordenadas, léase «Yo invoco», perteneciente a la sección «La puta vida» (*Claridad*), de José Agustín Goytisolo:

Claridad: no te alejes  
de mi lado; no calmes  
la ira que me alienta  
a proseguir. Escucha  
detrás de mis palabras  
el duelo de la gente  
que no sabe ni hablar.  
Rompe el muro de la sombra  
con tu fulgor; alumbra  
mi vida; permanece  
conmigo claridad.  
(2009 :127)

Al igual que otros autores de la segunda generación de posguerra, como ya hemos adelantado a propósito de otras secciones, Goytisolo enfrenta en su poema el esquema de la claridad al de la oscuridad para defender la vertiente comunicativa —la sencillez expresiva— y la faceta cognoscitiva —la profundización en un conocimiento cordial— de la creación. La invocación del vate catalán se formula como una suerte de súplica, de rezo o de manifiesto de fe lírica en un determinado estilo compositivo. De acuerdo con sus fines y con el marco discursivo propuesto, Goytisolo encadena una serie de deseos que adoptan una configuración circular. La tesis fundamental se desplaza desde el primer verso en un movimiento progresivo («Claridad: no te alejes / de mi lado [...]») que aboca la composición a una mecánica regresiva con el broche final: «[...] permanece / conmigo claridad». En medio de esta propuesta, el autor introduce otras de sus ideas literarias, como la poesía entendida como espacio para la confesión de la rabia, como desahogo por las injusticias, y otras convicciones como la representatividad del poeta (ya no presentado como portavoz, sino como agente solidario), la necesidad de luchar contra la distancia (o la oscuridad) que media entre la estética y la ética, o la estima hacia la escritura como vehículo de indagación en el autoconocimiento.

A diferencia de Goytisolo, que en «Yo invoco» concentra la autorreflexión principalmente en un criterio estilístico propio, José Ángel Valente emplea la vertiente autopoética metadiscursiva para condenar las prácticas ajenas. En «Arte de la poesía» (*El inocente*) se aprecia que la balanza de lo metadiscursivo a veces se inclina sobre lo que

uno hace y otras, sobre lo que otros escriben, aunque el predominio de un lado no aminora la importancia del contrario. Véase «Arte de la poesía»:

Implacable desprecio por el arte  
de la poesía como vómito inane  
del imberbe del alma  
que inflama su pasión desconsolada  
de vecinal nodriza con eólicas voces.

Implacable desdén por el que llena  
de rotundas palabras, congeladas y grasas,  
el embudo vacío.

Por el meditador falaz de la nuez foradada,  
  
por el que escribe ¡ay! y se pone peana,  
  
por el decimonónico, el pajizo, el superfluo, el obvio,  
  
por el que anda aún entre seres y nada  
flatulentos obscenos,  
  
por el tonto tenaz,  
  
por el enano,  
  
por el viejo poeta que no sabe  
suicidarse a tiempo debajo de su mesa,  
  
por el confesional,  
  
por el patético,  
  
por el llamado, en fin, al gran negocio,  
  
y por el arte de la poesía ejercido a deshora  
como una compraventa de ruidos usados.  
(2016: 313-314)

Todo el poema arremete contra las actitudes cotidianas de unos autores que, al escribir, plasman su estilo de vida en sus obras. Valente enjuicia muy diversos aspectos: el infantilismo y el exceso de sentimentalidad, la grandilocuencia sin contenido, la sofistería y el habla engañosa, la hipocresía, el abigarramiento verbal, la falta de adaptación al entorno inmediato, la flojera y la carencia de intensidad, la metafísica intrascendente, la estupidez orgullosa, la contentación con el empequeñecimiento lírico, la desesperación, el confesionalismo, el patetismo o la avaricia. En suma, Valente critica la insignificancia, la producción de una palabra artística condicionada por el éxito

inmediato en lugar de por su naturaleza filosófica, que constituiría el verdadero éxito: «y por el arte de la poesía ejercido a deshora / como una compraventa de ruidos usados».

Otro poema metadiscursivo gestado por la disensión con respecto a ciertos esquemas temático-estilísticos es «Soneto a algunos poetas» (*Áspero mundo*), de Ángel González:

Todas vuestras palabras son oscuras.  
Avanzáis hacia el hombre con serena  
palidez: miedo trágico que os llena  
la boca de palabras más bien puras.

Decís palabras sórdidas y duras:  
«fusil», «muchacha», «dolorido», «hiena».  
Lloráis a veces. Honda es vuestra pena.  
Oscura, inútil, triste entre basuras.

España es una plaza provinciana  
y en ella pregonáis la mercancía:  
«un niño muerto por una azucena».

Nadie se para a oíros. Y mañana  
proseguiréis llorando. Día a día.  
... Impura, inútil, honda es vuestra pena.  
(2015: 46)

No deja de ser curioso, dentro del proyecto autopoético de González, que este texto, que constituye una de sus primeras composiciones autorreflexivas, critique el realismo. Sin embargo, conviene aclarar que se ajusta adecuadamente al marco de transmisión de ideas poéticas del autor. En especial, se puede señalar el carácter de «pleito» lírico de «Soneto a algunos poetas», en el que, además, se hallan algunos elementos heredados de la admiración machadiana, como la comunicabilidad, la apertura social del discurso o la pretensión de un realismo verdaderamente expresivo (Iravedra, 2008).

Con todo, esta autopoética de González se corresponde con un movimiento introspectivo iniciático. Las diversas aportaciones de la crítica evidencian que el texto no remite especialmente a unos referentes determinados, a diferencia de otros que publicará en sus siguientes libros. Aquí radica la pertinencia de contemplar la noción de autopoética endoliteraria metadiscursiva. Desde esta perspectiva, no interesa tanto el destinatario inmediato, sino que la relevancia se aprecia en la denuncia de la opacidad literaria y de la malinterpretación de lo social. Como decíamos, la crítica, en cambio, ha tratado de buscar atribuciones a las generaciones literarias, lo que, aun siendo pertinente, demuestra, si se

contrastan las valoraciones, que «Soneto a algunos poetas» no ejerce su dialéctica hacia una sola dirección.

Así, Romano ha determinado que la embestida lírica se produce contra «la insolente impertinencia de ciertas poéticas ya exánimes (el garcilasismo, la oscura lengua de las vanguardias, la mímica saturante de la peor poesía “social”) respecto de las urgencias históricas» (2003: 57). Leuci, por su parte, ha considerado que «[e]ste soneto parece dirigirse a los poetas representantes de aquellas poéticas esencialmente “realistas”, panfletarias, crudas, que funcionan como denuncia política y conciben los horrores de la guerra y la posguerra como tema único y fundamental» (2006: 425). Otra interpretación es la de Luján Atienza, para quien «el blanco parece ser la poesía existencialista y tremendista, la de los poetas cuyas “palabras son oscuras”» (2015: 73). También Ferrari añade otras informaciones, como la siguiente:

el sujeto poético pasa revista con una mirada profundamente crítica y una sanción descalificadora a la estética de los llamados «poetas puros». Aquí se juega con adjetivos [...] que nos remiten a una práctica estética como la de Juan Ramón Jiménez o al hermetismo surrealista de algunos exponentes del '27. [...] Por su parte, una expresión como «serena palidez» nos reenvía a los sonetos clásicos de *Garcilaso* y a la depurada perfección de los seguidores de Jorge Guillén. Prácticas poéticas que se muestran a juicio del sujeto inoperantes y desprovistas de todo sentido (2018a: 375).

En cualquier caso, lo reseñable del texto es la condena de una manera de hacer literatura. Lo mismo sucede en «Orden. (Poética a la que otros se aplican)» (*Muestra, corregida y aumentada...*), donde igualmente se refleja el pensamiento de herencia machadiana, solo que esta vez se lleva a cabo mediante un proceso de oposición: «[e]l metapoema [...] ilustra por inversión simétrica, en cada uno de sus preceptos, el repertorio de actitudes de esta voluntad poética inspirada en Antonio Machado» (Iravedra, 2005b: 96). De hecho, el texto que nos ocupa entronca con la tradición de las sátiras autopoéticas que se sirven de la estructura de la «receta». El ataque a los poetas de la «orden» —los escritores no conflictivos con el canon del régimen— se construye a través de una serie de consejos (o de preceptos) que se ofrecen a un autor rebelde:

Los poetas prudentes,  
como las vírgenes —cuando las había—,  
no deben separar los ojos  
del firmamento.  
¡Oh, tú, extranjero osado  
que miras a los hombres:





—lo metafísico, lo abstracto— en lugar de por la «historia» —lo humano, lo concreto—; 3) conviene abandonar las intenciones comunicativas y la sencillez expresiva (vv. 9-11), ya que partir de la realidad y reflexionar sobre ella con nitidez acarrea consecuencias negativas en los espacios públicos por las reacciones de los protectores de la orden: «(*Cave canem*)»; 4) y entre los versos 12 y 17 las órdenes se expresan de manera rápida, transmitiendo una sensación de acumulación de preceptos, como la predominancia de lo misterioso, la indispensabilidad de la pureza, la tendencia a la no referencialidad, la asunción de lo ilógico y el encumbramiento de la opacidad expresiva.

En definitiva, la conclusión poemática induce al poeta a ajustarse a un tipo de escritura igual de insignificante que las circunstancias en las que vive. Ahora bien, desde el plano de la recepción, estos últimos versos («[...] y sin sentido / lo mismo que el momento de tu vida») retoman el impulso satírico auspiciado por los distanciamientos iniciales. Se destaca, así, que todos los puntos de la receta no son más que meras referencias interdiscursivas que han de leerse desde la perspectiva contraria a la indicada. Por esta razón la autopoética metadiscursiva de González es, a la vez, una «poética a la que otros se aplican» y una demarcación de su pensamiento literario.

Frente al funcionamiento abierto de la sátira en las autopoéticas anteriores de González, «Oda a los nuevos bardos» (*Muestra, corregida y aumentada...*) restringe su alcance a la generación de los «novísimos»<sup>176</sup>. Esto se desprende del propio título, que constituye una excelente pista de interpretación para el lector que conozca el proyecto autopoético del autor: la «Oda a los nuevos bardos» funciona como una sátira paródica de la generación mencionada debido a que, desde el inicio, se perpetra la hipertrofia de uno de sus emblemas estéticos, la «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (*Arde el mar*, 1966), de Pere Gimferrer. Dentro del poema ya no se procede a la agrupación de contactos textuales directos, pero la simple inversión por contacto de un hito generacional en el título a través de la coincidencia y la semejanza fónica (*Oda, teatros > bardos*) ubican la autopoética en el terreno de la parodia.

Para Lanz, el poema «constituye la mejor y más acertada caracterización de la estructura sintagmática del primer discurso generacional novísimo» (2005a: 73). Lo

---

<sup>176</sup> La sátira contra la poesía escrita por los antologizados por Castellet se volverá un aspecto recurrente en la producción del autor. Por ejemplo, en *Prosemas o menos* (1984) incluye «Poeta joven», donde se burla de la atribución de tal etiqueta para los «novísimos»: «Vivir para ver: ¡joven poeta de cuarenta años! / ¿Último logro de la geriatría? / No; retrasado mental, sencillamente» (2015: 389).

cierto es que, más que una descripción precisa, González deforma la escritura «novísima» por medio de hipérbolos satíricas, lo que supone que el texto devenga, efectivamente, en «la mejor y la más acertada caracterización» desde el punto de vista de la inversión autorreflexiva. La «Oda a los nuevos bardos» se comporta como un bloque unitario en el que un primer tramo aboca a una segunda sección. Dicho de otro modo, la continuidad estrófica de la composición sugiere que no se divida en dos compartimentos, sino que esta se entienda como un acto de preparación que dirige al lector a la vivencia de la vacuidad de la lírica novísima: ese primer momento se produce entre los versos 1-24, que describen ese tipo de escritura, para llegar, después, a la lectura «directa» —hay una imitación sarcástica— de aquello de lo que se está hablando (vv. 24 y ss.). El poema dice así:

Mucho les importa la poesía.  
Hablan constantemente de la poesía,  
y se prueban metáforas como putas sostenes  
ante el oval espejo de las oes pulidas  
que la admiración abre en las bocas afines.

Aman la intimidad, sus interioridades  
les producen orgasmos repentinos:  
entrebren las sedas de su escote,  
desatan cintas, desanudan lazos,  
y misteriosamente,  
con señas enigmáticas que el azar mitifica,  
llaman a sus adeptos:

—*Mira, mira...*

Detrás de las cortinas,  
en el lujo en penumbra de los viejos salones  
que los brocados doran con resplandor oscuro,  
sus adiposidades brillan pálidamente  
un instante glorioso.

Eso les basta.

Otras tardes de otoño reconstruyen  
el esplendor de un tiempo desahuciado  
por deudas impagables, perdido en la ruleta  
de un lejano Casino junto a un lago  
por el que se deslizan cisnes, *cisnes*  
*cuyo perfil*

—anotan sonrientes—

*susurra, intermitente, eses silentes:*  
*aliterada letra herida,*  
*casi exhalada*

—*puesto que surgida*  
*de la aterida pulcritud del ala—*  
*en un S. O. S. que resbala*

*y que un peligro inadvertido evoca.  
¡Y el cisne-cero-cisne que equivoca  
al agua antes tranquila y ya alarmada,  
era tan sólo nada-cisne-nada!*

Pesados terciopelos sus éxtasis sofocan.  
(2015: 334-335)

La «Oda a los nuevos bardos» desencadena un doble efecto autopoético. Por una parte, se formula explícitamente una crítica al discurso «novísimo»; por otra, se insinúa sutilmente una vindicación del realismo a la que el lector ha de llegar a través de inferencias. Lanz (2005a) ha sintetizado las ideas con las que se gesta esta doble faceta poemática. En lo que concierne al desprecio de la estética «novísima», cabe destacar el rechazo de la autonomía artística, de la edificación del misterio («que la admiración abre en las bocas afines»), de los elementos mitificadores, del uso de metáforas acrílicas, de la intimidad, del enmascaramiento, del decadentismo y del esteticismo, que se vincula a patrones de sesgo neomodernista (musicalidad, sensorialidad, ausencia de referencialidad y léxico preciosista). En cuanto a la defensa de su propia postura, la «Oda a los nuevos bardos» anuncia sigilosamente algunas claves del pensamiento de González, como la concepción del poema como participación en la realidad (y, por tanto, no como construcción autónoma), la decantación por un discurso lógico que no necesita símiles, metáforas o analogías, la tematización del entorno conocido, el predominio del fondo frente a la exclusiva dedicación a la forma, el abandono de la prioridad estética mediante la irrupción de lo cotidiano en la lírica y el asentamiento de un tono narrativo para el género poético.

De manera general, las autopoéticas endoliterarias metadiscursivas atesoran datos muy reveladores sobre las identidades estilísticas de las generaciones o de los periodos literarios. Además, estas informaciones que ofrecen contribuyen no solo al entendimiento de sus características, sino que también sirven para conocer todo lo que se rechaza de otros sistemas. En lo que concierne a los autores del 50, el recorrido de este subapartado ha ilustrado las principales tendencias de la biblioteca generacional: la claridad expresiva, el rechazo de la hipocresía lírica, la defensa de la comunicabilidad, el amparo del verbo preciso y descubridor de matices sobre la realidad, o la propensión a la referencialidad y a la inserción del arte en la historia.

### 3.3.5. Autopoéticas endoliterarias metautoriales

Dentro de este tipo de autopoéticas, la autorreflexión puede producirse de muy diferentes maneras, como la perspectiva autofictiva —establecimiento de una identidad nominal entre sujeto (o personaje) y poeta—, la proclamación de un yo poemático que remite al autor o la referencia a un «ellos» para aludir al gremio de los escritores, de los que, obviamente, el autor forma parte. Cada uno de estos marcos discursivos se emplea con un mismo fin: la indagación en las particularidades o bien de los creadores literarios, en general, o bien del que firma el poema, en particular. En lo que respecta a la segunda generación de posguerra, este tipo de autopoéticas suelen utilizarse para la adopción de una postura desacralizadora.

Véase, por ejemplo, «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» (*Poemas póstumos*, 1968):

En el jardín, leyendo,  
la sombra de la casa me oscurece las páginas  
y el frío repentino de final de agosto  
hace que piense en ti.

El jardín y la casa cercana  
donde pían los pájaros en las enredaderas,  
una tarde de agosto, cuando va a oscurecer  
y se tiene aún el libro en la mano,  
eran, me acuerdo, símbolo tuyo de la muerte.  
Ojalá en el infierno  
de tus últimos días te diera esta visión  
un poco de dulzura, aunque no lo creo.

En paz al fin conmigo,  
puedo ya recordarte  
no en las horas horribles, sino aquí  
en el verano del año pasado,  
cuando agolpadamente  
—tantos meses borradas—  
regresan las imágenes felices  
traídas por tu imagen de la muerte...  
Agosto en el jardín, a pleno día.

Vasos de vino blanco  
dejados en la hierba, cerca de la piscina,  
calor bajo los árboles. Y voces  
que gritan nombres.

Ángel,  
Juan, María Rosa, Marcelino, Joaquina  
—Joaquina de pechitos de manzana.  
Tú volvías riendo del teléfono

anunciando más gente que venía:  
te recuerdo correr,  
la apagada explosión de tu cuerpo en el agua.

Y las noches también de libertad completa  
en la casa espaciosa, toda para nosotros  
lo mismo que un convento abandonado,  
y la nostalgia de puertas secretas,  
aquel correr por las habitaciones,  
buscar en los armarios  
y divertirse en la alternancia  
de desnudo y disfraz, desempolvando  
batines, botas altas y calzones,  
arbitrarias escenas,  
viejos sueños eróticos de nuestra adolescencia,  
muchacho solitario.

Te acuerdas de Carmina,  
de la gorda Carmina subiendo la escalera  
con el culo en pompa  
y llevando en la mano un candelabro?

Fue un verano feliz.

... «El último verano  
de nuestra juventud», dijiste a Juan  
en Barcelona al regresar  
nostálgicos,  
y tenías razón. Luego vino el invierno,  
el infierno de meses  
y meses de agonía  
y la noche final de pastillas y alcohol  
y vómito en la alfombra.

Yo me salvé escribiendo  
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.

De los dos, eras tú quien mejor escribía.  
Ahora sé hasta qué punto tuyos eran  
el deseo de ensueño y la ironía,  
la sordina romántica que late en los poemas  
míos que yo prefiero, por ejemplo en «Pandémica»...  
A veces me pregunto  
cómo será sin ti mi poesía.

Aunque acaso fui yo quien te enseñó.  
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,  
por cobardía, corrompiéndolos.  
(2010: 233-235)

En general, la obra de Gil de Biedma constituye un acercamiento refractivo al yo; es decir, este se expresa de muy diferentes formas:

[a]simismo, los juegos con la identidad generan un personaje escindido en el que tienen cabida diversas proyecciones especulares: un yo sublevado contra la clase

social a la que pertenece, un yo disuelto en la colectividad gremial, un yo en conflicto consigo mismo, un yo póstumo, un yo moral e incluso un yo dramático, que evidencia la impostura de toda representación literaria (Bagué Quílez, 2016d: 35).

El propio autor confesó que en su poesía «no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo» (1971: 249). Años más tarde, en la nota autobiográfica fechada en enero de 1982 para una de las ediciones de *Las personas del verbo*, añade lo siguiente:

¿por qué escribí? [...] Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me queda más que aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema (Gil de Biedma, 2010: 82).

La crítica ha señalado la originalidad de esta actitud en el contexto literario del medio siglo, así como ha percibido que se trata de un adelantamiento del uso del monólogo dramático<sup>177</sup> o de la fragmentación del sujeto más frecuente en la poesía posterior. Para Blesa, «una de sus aportaciones fundamentales [es] la expresión de la conciencia, y la advertencia al lector, por tanto, de que se trata siempre de un fantasma, de la voz de un personaje imaginado quien habla en el poema» (2002-2004: 1869). Valender, por su parte, piensa que el autor «no se sintió atraído por la idea de crear más personajes que el suyo propio; es decir, el Jaime Gil de Biedma que proyecta en sus poemas» (2010: 11). Asimismo, al abordar la evolución de su lírica opina que «lejos de ser un poeta realista, con el tiempo Gil de Biedma llegó a incorporarse a la gran tradición simbolista» (2010: 14).

A pesar del desmarque generacional de la obra del autor catalán, en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» se aprecia el poso del realismo en la desacralización del sujeto. El poema combina la temática de autorreflexión metautorial con la de la introspección vital, asumiendo que el acabamiento de un ciclo de vida implica la destrucción de una manera de escribir. Este apego a lo biográfico también se explica a partir de la génesis del texto, pues se redactó en una época condicionada por las ideas de suicidio y de decadencia física ante la pérdida de la juventud. Valender considera que, al mismo tiempo que Gil de Biedma habla de su persona, también aborda la figura del poeta,

---

<sup>177</sup> Bien es cierto que incluso el propio Gil de Biedma apuntó el acercamiento de otros autores a este tipo de escritura, por ejemplo Luis Cernuda en el ámbito hispánico.

lo que implica que se «pone fin a la trayectoria del joven bohemio que protagoniza tanto *Moralidades* como gran parte de *Compañeros de viaje*» (2010: 27).

El poema consta de cuatro núcleos de sentido. En el primero se desarrolla una contextualización. El sujeto poemático precisa el lugar en el que se encuentra (el jardín), la actividad que realiza (leer) y el ambiente que lo rodea, que va desde la temperatura (el frío) y el momento del día (la tarde, antes de oscurecer) hasta la época del año (final de agosto). Se pasa, así, al segundo núcleo, que consiste en el recuerdo de pasajes felices asociados al fallecido. Aquí se agolpan elementos fácilmente reconocibles a lo largo de toda la trayectoria de Gil de Biedma, como la alusión a factores sensoriales (las transiciones estacionales ligadas a los cambios de temperatura), al alcohol (el vino blanco), a la vida social (la cadena de amigos mencionados), a la vida burguesa (el jardín con césped, piscina y árboles), a los placeres compartidos o a los juegos (Romano, 2003; Bagué Quílez, 2016d).

La tercera parte se presenta como la consecuencia sentimental de la segunda; esto es, en ella se expone la emoción que se desprende del recuerdo: «Fue un verano feliz». A partir de ahí el calor estival se reemplaza por el frío del invierno, que sintetiza la sensación que provoca la resignación por la pérdida de la juventud. De hecho, ese Jaime Gil de Biedma que anuncia «“el último verano / de nuestra juventud”» cae en las profundidades de la amargura (agonía, pastillas, alcohol y vómito). Ante la decrepitud, el sujeto poemático refuerza el desdoblamiento para proclamar su salvación, que se gesta «[...] escribiendo / después de la muerte de Jaime Gil de Biedma».

Finalmente, la cuarta fase de contenido introduce la reflexión metautorial. Después de la pérdida de la juventud, abordada como la muerte de una versión de la vida, el sujeto poemático pondera lo que ha perdido y lo que ha ganado. Si, por un lado, parece haber logrado la salvación ante esa crisis, sugiere, por otro, que quizás se haya esfumado la esencia que había motivado algunas de sus mejores piezas. La relación entre el «yo póstumo» y el «yo presente» culmina con la difuminación de cualquier límite al mezclarse una y otra identidad bajo el signo del remordimiento: «Aunque acaso fui yo quien te enseñó. / Quien te enseñó a vengarte de mis sueños, / por cobardía, corrompiéndolos».

Otro texto que persigue la desacralización del sujeto es «Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía» (*Blanco spirituals*), de Félix Grande. En el propio título se anuncia la equiparación del sujeto poético —o el poeta— al resto de personas. A diferencia de la lírica socialrealista, en la que la labor del escritor se arrimaba a la de los

obreros, en esta composición no se tematiza tanto el oficio como la persona, dando a entender que no hay nada de especial en aquellos que se dedican a la poesía:

Al levantarme esta mañana  
y escupir como de costumbre las flemas de mis bronquios  
me propuse dejar el tabaco unos días, erigiéndome,  
según frase de Dávalos, en empleado de mi voluntad;  
luego recomendé, casi ordené a Paquita que no saliera al aire,  
su catarro me puso amoroso y arisco, escueto:  
no seas imbécil, que vaya a la compra la tía Nina  
...y cuídate, ¿de acuerdo?, y tras tomarme  
los dos yogurts batidos que un hígado hostil recomienda  
me he sumergido en la jornada, el recipiente tumultuoso  
donde todos, como ingredientes, nos trabajamos, cocemos,  
y nos complementamos hasta formar un guiso  
indigesto e hirviente y de raro sabor,  
que enfría la noche y que la madrugada se traga;  
me fui a actualizar la prueba de que estoy disponible  
para matar y para morir, o dicho de otro modo,  
pasé revista militar; después, al fin, cobré  
un premio literario, quince mil bienvenidas pesetas  
—que no es metáfora: ellas traen puntos de sutura  
para las evidentes brechas con que el invierno se aproxima—;  
un autobús me lleva al Instituto, en cuyo 4.º piso  
se encuentra mi despacho dentro del cual por unas horas  
me agito en una noria de papeles, el teléfono servicial,  
el tecleteo de la máquina como una tos del sueldo.

Pasen, vean los muros del edificio y consideren:  
ahí, dentro de esa mole, medita un poeta lírico  
portador del fuego sagrado, una nudosa vena  
de clásico maldito le cruza la mañana laboral  
como un estigma tortuoso y etcétera etcétera ¡mierda!:  
la inmortalidad está dividida en trocitos, y de grado o por fuerza  
hay que entregarla a quienes nos sucedan, esos desconocidos  
entre paréntesis, bestialmente ajenos y entrañables;  
y en cuanto a las pasiones y las drogas, mejor no hablemos;  
están ustedes algo equivocados respecto a los poetas,  
nuestros legendarios tablones no resultan más apasionantes  
que las de un empleado de Agromán o de un telegrafista,  
cualquier oficinista puede aburrirse o angustiarse  
tan fastuosamente como uno de nosotros,  
conocemos las rodilleras y el brillo de los trajes viejos,  
los finales de mes apretados de deudas insignificantes,  
cotilleamos y subestimamos tanto como ustedes,  
tenemos zapatillas burguesas, los ceniceros estratégicos,  
nuestro médico de cabecera; en fin: somos vulgares;  
hacen mal en creer que estamos más neuróticos que ustedes,  
sáquense eso de la cabeza, no somos más abstractos  
y a menudo tampoco más precisos; infancia, juventud,  
madurez, andropausia, muerte: lo demás es aportación;  
hábitense a considerarnos como personas usuales,  
de otro modo es posible que no les sirvamos de nada,



basta ya de alcahuetería, abarrotada está la tierra,  
gentes diversas que se quiebran o que resisten;  
nadie sabe muy bien mediante qué procedimiento  
se alcanza a ser un cerdo o una entidad admirable,  
aparte de que el equilibrio entre ambos polos  
no deja de ser habitual, ¿y ahora qué?, como digo,  
basta ya de alcahuetería, qué portadores ni qué leches,  
déjense de mitologías, se lo dice un interesado.

Luego me vine a casa, Paquita continuaba acatarrada,  
era algo turbador verla leer entre toses *Moderato cantabile*;  
he ojeado *Triunfo*, *La Codorniz* y *Setecientos monos*,  
he observado un instante cómo mi hija de cinco meses  
chupaba una corteza de pan con un ceño de propietaria,  
la he sonreído con éxito; un buen amigo me advertía:  
cuídate de la sonrisa de tu hija, no desdeñes  
su horroroso poder, acabará importándote  
aún más que las de todas las mujeres del mundo;  
y después de comer me he adormilado media hora, sumiso  
ante mis digestiones pesadas, es obvio que envejezco,  
busquen ustedes juventud incontaminada en estas líneas;  
he leído un trozo de *El Vicario*, la carpeta de un disco de jazz,  
la solapa del *Trópico de Capricornio*,  
un artículo repulsivo de Giovanni Papini sobre Sartre.

Es evidente que las tardes de sábado no favorecen mi optimismo,  
¿qué hacer?; ante todo, fumar un cigarrillo, desprenderme  
del heroísmo pigmeo de esta mañana entre mis flemas  
y fumar como de costumbre, «no tenemos bastantes costumbres»  
dijo Rilke, desde algún palacio; después  
entre volutas de humo dulcemente sarcásticas  
pensé en marchar unos días a París, acostarme  
de nuevo con Odile, previo un buen anticonceptivo,  
mas no me ha escrito, no sé a qué atenerme: su silencio,  
su lejanía..., supongo que aún no tiene la sazón,  
el punto necesario de aburrimiento o de cansancio  
para que esta falta absoluta de estridencia,  
esta negligencia elegida, no la humille (qué digo,  
o simplemente ha hallado un amante que le gusta  
¿o vamos a multiplicar la vanidad por la distancia?  
acaso la estridencia está en ti, aprende a ser amigo,  
no dramáticas, che, cómete una naranja);  
no había naranjas en la cocina; regreso, mordiendo un membrillo,  
hasta los brazos tendidos de mi hija; en verdad es encantadora,  
contesta automáticamente las sonrisas de los adultos,  
¿y tú, renacuajo, qué vas a ser de mayor? ¿a qué edad  
sorberás tu primer amante, sorberás tu primer fracaso?  
¿cómo me las voy a valer para proporcionarte algunas armas  
que te sirvan para vivir en mil novecientos ochenta?  
¿hasta qué punto vas a ser de hermosa?  
¿hasta qué punto introvertida? ¿de qué cosas vas a acusarme?  
¿qué tal te entenderás con tu padre, tu madre,  
este par de achacosos y retrógrados ancianos futuros?  
¿qué será lo mejor para ti? ¿vamos a avergonzarte?  
¿y vamos a entenderte? ¿preferirás reunirte con tus gentes

en casa de los padres de otros? ¿y por qué no?, cuidado,  
mal empezamos si respetamos a los celos, ¿cómo  
quererte, renacuajo, guadalupe molotof  
y víbora canora, abominable hada de las nieves,  
cómo quererte, de qué modo constructivo quererte?  
por supuesto, he aquí nuestras paredes, libros, discos,  
si de algo te sirven, el Liceo Francés, si podemos pagarlo,  
y la calle, la fantástica calle, que es tuya  
y no será tu padre el que te la arrebató;  
ah, la calle te aguarda, se puebla ya para esperarte  
con sus muchachos, sus incitaciones, su vértigo, sus luces,  
su histórica llovizna y su escasa misericordia;  
una sonrisa más, renacuajo, enseña tus encías,  
muestra tu baba a este señor que está junto a tu padre.

Luego he cruzado por el largo pasillo de mi casa,  
Paquita duerme, le ronca la respiración,  
ha agarrado una buena bronquitis; la he tapado  
hasta el cuello, duerme, criatura, duerme, muchacha,  
quisiera lograr la mayor congruencia, conciliar  
mi desconcierto y mi emoción, mi corazón, mi historia,  
mis bronquios, mi dolor, mis adopciones y mi inarmonía,  
quisiera ser melódico, soy atonal, contemporáneo, duerme;  
y me he venido al cuarto a escribir unos versos,  
algo que mencione este día tan substancial y contingente,  
hasta que el timbre del teléfono me absorbe de entre el humo  
y la voz de Carlos Martínez pregunta ¿Está Ava Gardner?  
—Ven a casa con quien estés, voy haciendo café— le he dicho,  
y enciendo un nuevo cigarrillo, me duele el costado derecho,  
debería ir el lunes a que me hagan una radiografía.  
(2011: 202-206)

En la primer estrofa ya se puede descubrir un amplio repertorio de elementos desacralizadores: 1) la escatología —por ejemplo, «escupir», «flema», «catarro», «hígado», «tos», «indigesto», etc.—; 2) la expresión de deseos humanos, como cuidarse o dejar el tabaco; 3) la inclusión de informaciones pertenecientes a la vida privada («Paquita», «la tía Nina»); 4) el tono coloquial, como «no seas imbécil» o «quince mil bienvenidas pesetas»; 5) la incardinación de actividades rutinarias, ya sea tomarse un yogurt o cobrar por la realización de un trabajo, coger el autobús, acercarse al despacho o estar pendiente del teléfono; 6) la aparición de oraciones de cohesión social, que pretenden unir al poeta al resto de los mortales: «donde todos, como ingredientes, nos trabamos, cocemos, / y nos complementamos hasta formar un guiso / indigesto e hirviente y de raro sabor».

Todo ello se refuerza con la estrofa siguiente, que ya constituye una desmitificación del «poeta lírico» sin rodeos. De manera sarcástica, se habla del vate como si fuera una bestia de circo («Pasen, vean [...]») o una criatura mítica («portador del

fuego sagrado [...]»), cuando, en realidad, no hay nada que lo distinga del resto de sus coetáneos. Con esto desecha la idealización de los poetas malditos o la asociación poeta-loco, a la vez que desmiente el famoso esplín artístico, la opulencia de algunos escritores y la supuesta escasez económica expresada por otros: «tenemos zapatillas burguesas, los ceniceros estratégicos, / nuestro médico de cabecera; en fin: somos vulgares».

El resto de poema funcionará como una ejemplificación de la ausencia de interés particular en las actividades de los escritores. De hecho, el conjunto de estrofas siguientes va desarrollando las tareas que le ocupan en un día. Así, Grande configura una suerte de trasunto antiheroico o, mejor dicho, de antipoeta —si se entiende la raíz léxica con su sentido mítico clásico—. El sujeto de «Debería ir el lunes a que me hagan una radiografía» vuelve a casa, ve a su mujer leer mientras tose por su resfriado, contempla a su hija morder un mendrugo de pan, duerme después de comer para aliviar sus digestiones pesadas, lee, se aburre, fuma (a pesar de haber prometido no hacerlo), recuerda a una amante, se deja caer en la cocina para buscar comida, vuelve con su hija y piensa en su crecimiento, abriga a su mujer cuando se duerme —esta, además, ronca a causa de su resfriado— y se dedica a escribir hasta que lo interrumpe una llamada. Toda la rutina culmina en los últimos dos versos, en los que un pensamiento espontáneo, ansioso, sobresale por encima de otros. Y esta preocupación repentina no tiene que ver con la poesía o el poeta, sino con la persona: «[...] me duele el costado derecho, / debería ir el lunes a que me hagan una radiografía».

No obstante, la desacralización del poeta también admite que este se contemple como una figura distinta a la de la mayoría de personas de su entorno. Sucede así en «Bajo tolerancia» (*Bajo tolerancia*), de José Agustín Goytisolo, aunque cabe recordar que este texto pertenece a una publicación del año 1974, cuando el autor ya había rebajado su fe en la lucha a través de las palabras. La composición constituye una reflexión satírica sobre los poetas en general, por lo que Goytisolo, en cierta medida, critica su propia labor. El título, «Bajo tolerancia», inaugura preguntas como *¿tolerancia de quién?* o *¿por qué es necesaria la tolerancia?* A partir de ahí se despliegan enunciados ambiguos que resolverán su acertijo en los últimos versos. Frente al Goytisolo más comprometido, Miguel Ángel García ha afirmado que «[h]abría que tomarse muy en serio, a la vez, al Goytisolo que ni más ni menos vio en los poetas a “las viejas prostitutas de la Historia”, porque unos y otras solo se hallan *bajo tolerancia* social e ideológica» (2009: 23). El poema dice así:

Su profesión se sabe es muy antigua  
y ha perdurado hasta ahora sin variar  
a través de los siglos y civilizaciones.

No conocen vergüenza ni reposo  
se emperran en su oficio a pesar de las críticas  
unas veces cantando  
otras sufriendo el odio y la persecución  
mas casi siempre bajo tolerancia.

Platón no les dio sitio en su República.

Creen en el amor  
a pesar de sus muchas corrupciones y vicios  
suelen mitificar bastante la niñez  
y poseen medallones y retratos  
que miran en silencio cuando se ponen tristes.

Ah curiosas personas que en ocasiones yacen  
en lechos lujosísimos y enormes  
pero que no desdeñan revolcarse  
en los sucios jergones de la concupiscencia  
solo por un capricho.

Le piden a la vida más de lo que esta ofrece.

Difícilmente llegan a reunir dinero  
la previsión no es su característica  
y se van marchitando poco a poco  
de un modo algo ridículo  
si antes no les dan muerte por quién sabe qué cosas.  
Así son pues los poetas  
las viejas prostitutas de la historia.  
(2009: 221)

En definitiva, estas autopoéticas endoliterarias metautoriales de la segunda generación de posguerra manifiestan la voluntad de desacralizar la instancia autorial. Este mismo procedimiento se halla en muchos poetas del socialrealismo. Ahora bien, mientras que los de la generación del 40 tienden a una desacralización con fines políticos (poeta-obrero, poesía-herramienta), los del grupo del 50 suelen mostrar al creador literario como una persona más en el mundo, con sus virtudes, sus defectos y, sobre todo, con otras ocupaciones y preocupaciones al margen de lo ideológico. Esto no significa que la batalla contra la deificación del vate suponga un rechazo de la ideología; al contrario, llevarla a cabo implica una adhesión de la escritura al mundo, a la realidad, lo que repercute sobre la practicidad del discurso. Con esta nueva perspectiva se consigue un distanciamiento del *nosotros* en favor del *yo*, que, sin dejar de estar inmerso en una colectividad, reconoce, al mismo tiempo, la libertad de los demás y la suya propia.





#### 4. LAS IDEAS LITERARIAS DE LA GENERACIÓN DEL 68 Y SU POSTERIOR RUPTURA ESTILÍSTICA

Nada nuevo bajo el sol en lo que respecta al marco general de la conformación de un núcleo de pensamiento literario en la historia de la poesía española del siglo XX. Es útil ahora la misma advertencia que inició el capítulo del grupo del 50: la irrupción de los nuevos poetas se produjo cuando los mayores continuaban publicando y, por ende, desarrollando sus propios sistemas de pensamiento y sus nociones estéticas particulares. Los autores de la generación del 68 convivieron con los del 50 y, además, coincidieron con ellos en editoriales, colecciones y revistas.

La novedad, sin embargo, radica en la presentación y en la pervivencia de los postulados amparados por la «musa del 68». Si el debate entre comunicación y conocimiento implicaba una polémica que, en realidad, acababa reconociendo la herencia de una parcela del proyecto autopoético de los poetas del 40, los miembros del 68 —y más acentuadamente los «novísimos»— entraron en la escena lírica desvinculándose de la tradición previa y rechazando cualquier conexión con el proyecto realista. Ello no impidió que con el tiempo aceptaran algunas de las líneas estéticas afines a la actitud cognoscitiva debido a lo que esta faceta literaria significaba en lo que respecta al giro estético del arte.

En efecto, una de las premisas iniciales consistió en el abandono del compromiso político tradicional en favor de la función estética, que se contempló como el deber prioritario del vate. Una vez más el contexto histórico influyó en la creatividad humana. Si los poetas del 40 y del 50 habían amoldado su escritura a la urgencia de la guerra y a su resultado sociopolítico, los más jóvenes se vieron menos comprometidos con el carácter combativo porque, en cierto modo, el régimen había aligerado su fuerza y empezaba a sentirse como un sistema antiguo:

[l]a sociedad española, así pues, gozaba de una ruptura precoz y se sentía viviendo en un *posfranquismo con Franco*, según han diagnosticado los más lúcidos. Y, tal vez como principal consecuencia, esa misma sociedad comenzó a desentenderse de la lucha contra el régimen. Si, entre los más jóvenes, la propia obsolescencia del sistema llevaba a perder conciencia de vivir en el franquismo, entre los viejos (y no tan viejos) resistentes la dulcificación superficial del enemigo condujo a abandonar toda esperanza en la posibilidad de derrocarlo (Iravedra, 2016: 11-12).

Así las cosas, el tema de España perdió interés progresivamente y los poetas pusieron su empeño en ampliar las fronteras de lo estético, no solo relacionándolo con

múltiples géneros pertenecientes a estratos culturales distintos, sino también agrupando referencias a productos e iconos extranjeros. Al mismo tiempo, el impulso social parecía entrar en crisis desde dentro de la literatura; sin embargo, este se recondujo a través de la canción de autor, que granjeó un público más amplio a los versos de Machado, Celaya u Otero, por ejemplo (Prieto de Paula, 1996; Iravedra, 2021; Prieto de Paula, 2021).

En este clima es en el que se presentó la generación del 68 y en el que se orquestó una de las mayores operaciones de promoción de un proyecto autopoético colectivo, la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), coordinada por José María Castellet. En ella los protagonistas se apropiaron de la renovación del panorama poético español, a pesar de que ya habían avanzado en este terreno algunos autores del 50 —incluidos los del segundo tramo generacional— y otros anteriores como Vicente Aleixandre y José Hierro.

Aunque la antología de Castellet ha alcanzado un nivel de difusión que frecuentemente ha invitado a aceptar la representatividad de la parte por el todo, son muchos los trabajos que agruparon a los poetas de este periodo. Prieto de Paula (1996) ha discernido dos momentos: las antologías publicadas entre 1967 y 1975, que se centraron en la homogeneidad estilística e inclinaron la balanza hacia el nuevo estilo; y las dadas a la imprenta a partir de 1975, que intentaron historiar el fenómeno incorporando matices y revisando los trabajos del primer momento. Algunas publicaciones pertenecientes al primer grupo son las siguientes: *Antología de la joven poesía española* (1967), de Enrique Martín Pardo; *Antología de la nueva poesía española* (1968), de José Batlló; *Nueva poesía española* (1970), de Enrique Martín Pardo; *Teoría y poemas* (1971), del Equipo «Claraboya»; *Espejo del amor y de la muerte* (1971), de Antonio Prieto; *La nueva poesía española. Antología crítica* (1971), de Florentino Martínez Ruiz; o *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974), de José Batlló. Después de 1975, lo que se considera el punto de partida del segundo bloque, aparecen títulos como *Nueve poetas del resurgimiento* (1976), de Víctor Pozanco; *Joven poesía española* (1979), de Concepción G. Moral y Rosa M.<sup>a</sup> Pereda<sup>178</sup>; *Las voces y los ecos* (1980), de José Luis García Martín; *Florilegium. Poesía última española* (1982), de Elena de Jongh Rossel; *Poetas de los 70* (1987), de

---

<sup>178</sup> Esta antología testimonió el anquilosamiento de los «novísimos». Haciendo gala del sarcasmo, Rozas (1979) escribió un texto para el suplemento «Libros», de *El País*, que tituló «Los novísimos a la cátedra», puesto que estos pasaron a formar parte del repertorio de Cátedra, una editorial más institucionalizada que abierta a la poesía joven. La ruptura, pues, se había convertido en la escritura estándar y muchos de sus miembros habían actuado de maestros —en algunos casos literalmente, pues varios ejercieron de profesores— de otros poetas.



Mari Pepa Palomero, quien llega a negar el rótulo de generación literaria a la estética sesentayochista: una parte de su estudio preliminar «es un intento de demostración de que el grupo reunido no forma, literariamente hablando, una generación» (1987: 8); y *Antología de la poesía española. 1960-1975* (1997), de Juan José Lanz.

Lo que está claro es que a partir de finales de 1975, año en el que se produce uno de los mayores cambios sociales del siglo XX —la muerte de Franco—, ya se había iniciado una diáspora estética que desembocó en el decaimiento del primer «sesentayochismo» y en la conformación de nuevas líneas estilísticas. Verbigracia, en la próxima década se publicó una antología titulada *Postnovísimos* con la que su coordinador, Luis Antonio de Villena (1986), dio a conocer una serie de discursos que recuperaban el autobiografismo, la elegía, el humor y el anclaje sentimental. Igualmente, en unas fechas cercanas se promovieron nuevas clasificaciones, como la de De Jongh (1991), que distinguía tres tendencias (la neoculturalista, la conceptualista o metapoética y la intimista o neorromántica). En cualquier caso, por encima de toda división, insistía en el agotamiento del rótulo castelletiano: «[d]esde hace años los novísimos no representan ya a la juventud de la poesía española» (1991: 841).

Una de las antologías que mejor reflejaron tempranamente este momento de transición en la historia de la poesía reciente fue *Las voces y los ecos*. Su editor, José Luis García Martín, pasó un cuestionario a diversos autores y recopiló un conjunto de poemas de cada uno. Todos los seleccionados pertenecían a las generaciones que él denominó «de 1961» y «de 1976». Aunque un año después de *Las voces y los ecos* García Martín (1981) consideró la «sucesión de los novísimos», en la antología apenas testificó tal cambio. Al sintetizar las «Tendencias de la poesía última», por ejemplo, se ajustó a la plantilla estilística de los «novísimos» y añadió ligeras matizaciones. Las alusiones a la evolución estética son precavidas:

[c]ontinúan estos autores, aunque de peculiar manera, la renovación poética iniciada en la segunda mitad de los sesenta. La mitología «camp» y el más disonante vanguardismo han ido disminuyendo a lo largo de la década hasta prácticamente desaparecer. El culturalismo, en cambio, ha seguido plenamente vigente, diversificándose y personalizándose en los poetas mejores (1980: 65).

García Martín entrevé el principio del cambio al indicar que el culturalismo se está integrando en la expresión de lo personal. Añade, también, que hay algunos autores que «disuenan» del conjunto, como Miguel d'Ors, cuya lírica es más arraigada, o Víctor Botas, cuyos versos contrarrestan el formalismo estetizante. Asimismo, aprecia que la

nueva generación de la que habla, conformada por autores más jóvenes como José Gutiérrez o Julio Llamazares, no se manifiesta de manera polémica, sino «cumulativa». Finalmente, anuncia la apertura de un nuevo fenómeno histórico-literario que aún no había eclosionado: «[e]s posible que se esté incubando un cambio de rumbo, pero hasta el momento no creemos que se haya manifestado con claridad» (1981: 67).

No obstante, algunas de las informaciones más interesantes se hallan en las autopoéticas exoliterarias que redactan los antologizados. García Martín renunció a su análisis para no glosar lo que el lector podía leer de primera mano. Ahora bien, el estudio de las respuestas a su entrevista, cuyas preguntas son bastante precisas para el rastreo histórico-literario, revela que los autores se habían desligado del primer sesentayochismo y que habían adoptado una nueva conciencia artística. Solo unos pocos se identifican con el culturalismo, y, además, suelen reformularlo. Por ejemplo, José A. Ramírez Lozano no se desvincula de sus predecesores: «[m]i poesía participa, en parte, del culturalismo de mis compañeros de generación» (1980: 171); sin embargo, percibe como rasgo propio que su lírica se fue escorando hacia la brevedad: «[e]stilísticamente, y después de *Antifonario*, observ[o] un proceso de síntesis en el lenguaje; ello explica que mis poemas sean cada vez más breves» (1980: 173). De manera similar, Manuel Neila, que no se adentra en exceso en la autorreflexión, se alinea con sus coetáneos: «[l]os jóvenes poetas surgidos a mediados de los años sesenta evidenciaron un cambio de sensibilidad, moral y estética, con relación a lo que se venía haciendo en el contexto de la poesía de posguerra» (1980: 263).

En otros participantes predominan las matizaciones frente a la integración en una estética que se considera exagerada en cuanto a su carácter rupturista. En esta línea podemos clasificar las autopoéticas exoliterarias de Fernando Ortiz y Abelardo Linares. El primero defiende la influencia de la poesía andaluza en su escritura y estima que la última ruptura estilística se produjo con Luis Cernuda. Si acaso, añade, ve el inicio de una nueva tendencia en la obra de Gil de Biedma. Por su parte, Abelardo Linares afirma que previamente había un propósito que no comparte: «[e]n cuanto a lo de “ruptura”, la palabra presupone una intención, una voluntad y una conciencia que, al menos en mi caso, no se ha dado» (1980: 293).

El resto de autores —en total once de los quince seleccionados— asientan, al menos desde fuera de su literatura, unos postulados incompatibles con la estética «novísima». Como prueba, veamos el punto de vista de cada uno de ellos con excepción de Miguel d’Ors, Sánchez Rosillo y Víctor Botas, que se valorarán pormenorizadamente

en otro apartado (*vid.* 4.3.). Justo Jorge Padrón, por ejemplo, embiste contra la reducción generacional al grupo «novísimo»:

[e]l grupo de poetas que seleccionó Castellet, «Nueve novísimos», y esto debe necesariamente advertirse, no solo no representa a la generación en su totalidad, sino que apenas refleja el primer brote pintoresco y polémico con que la mencionada generación se empezó a mostrar (1980: 72).

Dos adjetivos poco afectivos describen a los agrupados por Castellet (*pintoresco* y *polémico*). Padrón expone diferentes tendencias epocales, como las que denomina neorromanticismo (Antonio Colinas), neopurismo filosófico (Jaime Siles), vertiente elegíaca (Juan Luis Panero), rupturismo antiverbal (José Miguel Ullán) y la de otros creadores como Antonio Hernández, Antonio Carvajal y Pedro J. de la Peña. Entre estas corrientes sitúa su «línea visionaria cosmogónica y solar» (1980: 73). El último de los referidos por Padrón, Pedro J. de la Peña, también denuncia la impostura del rupturismo «novísimo»:

[c]reo que mi obra se ha ido produciendo un poco al margen de las «corrientes literarias», que tienden a formas más o menos revitalizadoras, pero que encierran un germen de insinceridad, de aprovechamiento de una moda, por parte de muchos de sus cultivadores (1980: 94).

Luis Antonio de Villena admite que los «novísimos» —y matiza: «los “novísimos” no son exactamente los de Castellet»— han fomentado una escritura distinta; sin embargo, no cree que exista camaradería en la fecha de publicación de *Las voces y los ecos*: «[h]oy habría ya que hablar de aventuras individuales [...] con un fecundo pasado común». Asimismo, al plantear su concepción de la poesía, introduce nuevos criterios como la «intensidad», que deriva del recuerdo y la vivencia: «[t]ange por un lado, pues, la experiencia, y por otro (porque es estética y más obviamente por su materia) la cultura y el lenguaje» (1980: 110). Al amparo de lo vivencial y de lo sentimental, también se encuentra Carlos Clementson, que fija como núcleos de su poesía la naturaleza, el amor y el desapego respecto del entorno cotidiano: «observo que en mi poesía y en mi manera de ser prevalece lo afectivo, y más aún lo sensorial, sobre lo estrictamente conceptual» (1980: 155).

Otros autores anotaron influencias más particulares y, a la vez, negaron la ruptura uniforme que propuso Castellet. Sucede así en el caso de Francisco Bejarano, que muestra su predilección por la poesía andaluza desde el poso de la cultura árabe hasta los

contactos con el «grupo Cántico». Además, cuando responde a la pregunta acerca de las características compartidas por los nacidos después de la guerra, confiesa que estos poetas «han escrito con bastante independencia unos de otros» (1980: 217). No muy lejos se sitúa Andrés Sánchez Robayna. Si bien entiende la poesía como lenguaje, este pensamiento no accede a la reivindicación de la ruptura: «[e]n cuanto a la idea de *ruptura*, no pocos poetas afectados por aquellas conclusiones representan más bien, a mi modo de ver, una *involución* con respecto a algunos poetas de las generaciones anteriores» (1980: 186).

José Gutiérrez adopta la misma postura, pero se expresa con mayor crudeza:

[o]tro tema sería hablar del oportunismo editorial (en este sentido el centralismo existente en nuestro país es más que degradante) de que se han valido algunos para, amparados en sospechosas antologías impulsadas por críticos incapacitados [...], proclamar la falsa *novedad* de una poesía ramplona y disonante, que hoy ocupa rango de privilegio en nuestro pobre panorama poético (1980: 201).

De hecho, algunas de sus líneas vaticinan el poema «Poeta joven» (*Prosemas o menos*, 1984), de Ángel González. Recordemos que el poeta asturiano ironizaba sobre la aplicación de este adjetivo a escritores mayores de cuarenta años. El pensamiento de José Gutiérrez no dista mucho de la proclamación del «último logro de la geriatría»: «algunos valiosos poetas de los llamados jóvenes —y no me estoy refiriendo a señores de cuarenta o más años, a los que nuestros obstinados críticos se empeñan en designar con adjetivo tan ajeno a aquellos—» (1980: 203).

Finalmente, este relevo generacional mediante el que el término *joven* se traslada a otros nombres propios se atestigua en las palabras de Julio Llamazares. Para él, la «ruptura total comenzó [...] en la segunda parte de la década de los setenta y, de hecho, está teniendo lugar en estos momentos» (1980: 311). Asimismo, a la hora de describir su lírica, concede preeminencia a la faceta autobiográfica, intimista y experiencial. Llamazares define su poesía como individualista, irracional y, sobre todo, preocupada por la naturaleza, los sueños y el recuerdo.

A partir de las valoraciones expuestas en estas páginas, en las que hemos distinguido dos momentos relevantes para el análisis histórico-literario, analizaremos el pensamiento estético que se objetiva en los autores que empezaron a publicar a mediados de los años 60 y a lo largo de los 70. No cabe duda de que ambos núcleos diseñan una trayectoria ajena al proyecto autopoético colectivo del grupo del 50, aunque en algunos casos compartan algunos rasgos o hereden algunas técnicas. El estudio de este periodo es

fundamental para la poesía española última, pues no solo se comprueba la faceta *destructora* del surgimiento generacional —los «novísimos»—, sino que también se percibe otra línea *constructora*, en la que, por encima de la oposición, se defiende una individualidad que aboca en un cambio de paradigma estético.

#### **4.1. La presentación de un nuevo proyecto autopoético colectivo: en torno a *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)**

Como hemos precisado a propósito de la *Antología de la nueva poesía española*, editada por José Batlló, a lo largo de los sesenta ya se intuía que no tardaría en gestarse una lírica cuyo proyecto autopoético discurriera por un camino diferente al del realismo crítico. Nótese la aparición temprana de algunos libros que comenzaron ese proceso de distanciamiento, aunque adviértase que lo llevaron a cabo de una manera desigual y no siempre de una forma totalmente explícita, como sucede con *Mensaje del Tetrarca* (1963), de Pere Gimferrer, o, en un sentido estético distinto, con *Libro de las nuevas herramientas* (1964), de José María Álvarez, entre otros.

Con todo, el primer momento de consolidación generacional se ha fechado entre 1966 y 1968; concretamente, a partir de *Arde el mar* (1966), de Pere Gimferrer, y de *Dibujo de la muerte* (1967), de Guillermo Carnero. A decir de Prieto de Paula, estos libros «funcionaron como norte estético» (1996: 42). En este mismo arco temporal se publicaron obras como *Una educación sentimental* (1967), de Manuel Vázquez Montalbán; *Teatro de operaciones* (1967), de Antonio Martínez Sarrión; *Cepo para nutria* (1968), de Félix de Azúa; *Tigres en el jardín* (1968), de Antonio Carvajal; *La muerte en Beverly Hills* (1968), de Pere Gimferrer; *Los pasos perdidos* (1968), de Marcos-Ricardo Barnatán; o *Memoria de la muerte* (1968), de Antonio López Luna.

En los años siguientes a 1968 continuaron publicando los autores recién mencionados y otros que empezaron a darse a conocer. No obstante, solo algunos de ellos quedaron compilados en *Nueve novísimos poetas españoles*, la antología de Castellet que catapultó las nuevas ideas estéticas. Esta publicación logró concederles un estatus generacional y un nombre de grupo, que, a pesar de su popularidad, la crítica ha preferido eludir. Con la intención de no asumir el restrictivo concepto de «novísimos», se han aportado otras muchas denominaciones, entre las cuales destacan «generación del

lenguaje»<sup>179</sup> (Siles, 1976; De Cuenca, 1979-1980; Sanz Pastor, 2007), «escuela de Venecia» o «venecianismo» (Vignola, 1981; Barnatán, 1989), «poetas de los setenta» (Rubio y Falcó, 1981; Palomero, 1987) o «generación marginada» o «de 1968» (Bousoño, 1985).

Prieto de Paula (1996), Lanz (2000) e Iravedra (2016), que han rastreado la historia de este núcleo poético, han determinado que la etiqueta crítica más pertinente es la de «generación del 68», pues esta se revela mucho más abarcadora. Asimismo, el año de 1968 se asume como fecha que agavilla acontecimientos determinantes en el siglo XX, como el mayo francés, la Primavera de Praga, las protestas de los jóvenes en Estados Unidos —también en Madrid y Barcelona—, el transcurso de la guerra de Vietnam, la tensión provocada por la Guerra Fría o el impulso de la artillería atómica.

En cualquier caso, no es fácil escaparse de los mecanismos publicitarios de la historiografía literaria (Talens, 1995; Ferrari, 2018b), por lo que la denominación de «novísimos» ha mantenido su fuerza dentro del panorama artístico. Todavía más, la exclusión que supone este concepto no implica que la categoría goce de una representatividad generacional<sup>180</sup>, ya que estructura un «paradigma poético coherente aunque plural, susceptible de ser acatado como canon artístico» (Prieto de Paula, 1996: 77). La elección de los nombres incluidos también fue objeto de polémica, ya que se consideró que se había favorecido al sector barcelonés; en otros términos, sus artífices —no solo Castellet, sino otros responsables a la sombra, como Gimferrer, Barral o Gil de Biedma— se decantaron por ciertos poetas no siempre valorando la obra en sí, pues algunos de los seleccionados aún no habían dado su poesía a la imprenta<sup>181</sup>.

De manera global, tres son los motivos que justifican el éxito del estudio preliminar, pese a que, como venimos advirtiendo, la objetividad analítica se difumine por la ambición programática. Los tres aspectos más relevantes se resumen en la

---

<sup>179</sup> Esta denominación ha disfrutado de especial atención. Incluso cuando se ha buscado replantear los fundamentos de la generación del 68 se ha conservado. Es el caso de Sanz Pastor, para quien no hay una ruptura clara entre los autores del 68 y los del 80, a los que agrupa bajo la denominación de «metalingüísticos y sentimentales». A propósito de los sesentayochistas, la crítica dice que «[l]a nomenclatura de la generación del 70 como generación del lenguaje es absolutamente coherente [...]. En este sentido, la poesía es más metalingüística que nunca en apariencia, aunque íntimamente sea tan sentimental —a veces tan visceral en su fanatismo metalingüístico—, como siempre» (2007: 40).

<sup>180</sup> Esto se puede apreciar en la catalogación de algunos autores que no formaron parte de la antología castelletiana, como es el caso de Jenaro Talens: «[a]lthough he has questioned the utility of categories like that of *novísimo* poetry, Jenaro Talens (1946-) is generally considered to be one of these poets» («aunque ha cuestionado la utilidad de categorías como la de poesía *novísima*, Jenaro Talens (1946-) es considerado generalmente uno de esos poetas») [la traducción es mía] (Cahill, 2012: 40).

<sup>181</sup> Prieto de Paula sostiene que «[q]uienes vieron en la antología una operación publicitaria ceñida a una capilla de poetas amigos tenían algún motivo en que apoyarse» (1996: 87).

proclamación de la ruptura, en la delimitación de un periodo cronológico afín y en la enumeración de características a modo de estilo ejemplar. En lo que respecta a la iluminación de la propuesta de un nuevo proyecto autopoético, llama la atención el tono a veces contradictorio del antólogo, que llega a afirmar que no hay conflicto con la generación previa, al mismo tiempo que califica la línea argumental de esta como un objetivo que requería ser contrarrestado. Los lectores asisten a juicios como el siguiente:

los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés (2018: 15-16).

No obstante, el autor reitera frecuentemente la tendencia a la «ruptura», verbigracia «solo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos *de la ruptura*» (2018: 17). También menciona la voluntad de «cambio» o, incluso, la «volubilidad de los fenómenos estéticos» (2018: 18). Cabe, entonces, preguntarse si es posible la presentación de un proyecto autopoético rupturista pero no polémico. Como se deduce, Castellet no hace más que mitigar una mínima parte de la intención programática de su texto, que auspicia a los nuevos poetas a través del enfrentamiento con la lírica previa, ya sea desde el punto de vista de la formación de los escritores, desde sus experiencias o su carácter, desde el marco sociopolítico de irrupción o desde la inclinación por unas técnicas artísticas o unos temas en las antípodas de los de los mayores.

Este primer anclaje discursivo, el de la presentación de la ruptura innovadora, pone en funcionamiento el diseño de las otras dos bazas ya aludidas: el enmarque cronológico y la generalización de la tendencia «novísima». En lo que concierne a la delimitación temporal, Castellet enfatiza la frescura de los nuevos poetas al presentarlos como moradores de lo que globalmente se conocía como la «revolución de los jóvenes». A este argumento se le añade otro al que el antólogo concede también una gran importancia: la generación presentada no posee una memoria viva de la Guerra Civil: «todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil» (2018: 16).

Lanz (2000: 65) ha reconocido la pertinencia de hablar de generación, puesto que los miembros de ella nacieron entre 1939 y 1953. Así las cosas, el crítico organiza

una división tripartita: 1) los nacidos entre 1939 y 1942, que se desvinculan de la lírica previa aunque en algún momento mantuvieran contacto; 2) los nacidos entre 1943 y 1949, que exponen las señas de identidad grupales con mayor explicitud; y 3) los nacidos entre 1950 y 1953, que actúan a modo de enlace con la generación siguiente.

Si bien el perímetro temporal castelletiano goza de cierto éxito, no tuvo la misma suerte la propuesta de una subdivisión epocal. A su juicio, era posible diferenciar al grupo de «los seniors» (los mayores) del de «la coqueluche», que, frente a la supuesta austeridad estética de los primeros, definió como «[poetas] tan irritantes como una enfermedad infantil y tan provocativos e insolentes, en poesía, como puede serlo un adolescente con ganas de divertirse a costa de un grupo de venerables ancianas» (2018: 27). Añadió otras disensiones, por ejemplo la adopción de una postura más o menos distante con respecto a lo *camp*. Los «seniors» lo aceptarían porque implica una suerte de democratización de la cultura ejercida por los medios de comunicación de masas —cita a Vázquez Montalbán de ejemplo—, mientras que la «coqueluche» lo recibe con agrado y se dedica a tal finalidad al considerarlo un mecanismo de innovación —lo ejemplifica con Gimferrer—.

El propio Castellet valoró la imprecisión de la separación entre «seniors» y «coqueluche», aunque, a pesar de la autocrítica, manifestó su contento con la pervivencia de la etiqueta de «novísimos»: «*Nueve novísimos* contiene un error grave: no se trataba, vista desde hoy, de una sola antología, sino del aborto de dos. Algún día tendré que reparar el entuerto que, dicho sea de paso, no debió ser tan grave cuando todavía se habla del libro, más de quince años después» (1986: 9). En otros términos, puede que no funcionara el distintivo empleado dentro de la generación, pero sí que se consolidó la nueva tendencia. Como anotábamos, para que esto sucediese, además de la ruptura y de la delimitación temporal del nuevo estilo, Castellet enumeró una serie de rasgos afines al grupo que se proyectarían como realidad inmediata y como ejemplo para la escritura posterior. Iravedra ha considerado que se orquestó «la fabricación y promoción de un producto estético, el *autor-modelo* novísimo, conscientemente diseñado de cara a su consumo por la sociedad literaria» (2016: 21).

Una de las operaciones más programáticas de Castellet consistió en la formulación de una genealogía sociocultural —también se refiere a ella como una «educación sentimental»— distinta a la estética anterior, que definió como una «pesadilla». A su juicio, el realismo había entrado en crisis a la altura de 1962; es decir,



muy poco después de la fecha de publicación de *Veinte años de poesía española*, la antología en la que propugnó un sesgo generacional muy diferente:

en un momento dado (que se sitúa alrededor de 1962), los postulados teóricos del «realismo» empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, [...] a partir de ese año, más o menos, la generación del «realismo» entra en crisis y se producen abandonos y deserciones (2018: 21).

La diferencia que propone para distinguir a los «novísimos» y a los poetas de la tradición (no solo los que pertenecen a la inmediatamente anterior) estriba en que estos últimos se han formado en el «humanismo literario», mientras que los jóvenes parten de los supuestos de los medios de comunicación de masas —los «*mass media*»—, si bien hay que tener en cuenta que lo hacen «en un medio histórico, político y sociológico distinto del de los equivalentes extranjeros» (2018: 23). Los modelos bibliográficos que Castellet sigue para alcanzar esta conclusión son Marshall McLuhan, Umberto Eco y Susan Sontag. A partir de ellos presenta la idea de que los «novísimos» se sirven de un universo mítico-popular mediante el que difuminan la referencia en favor de una significación alusiva y globalizadora. De esta manera, acuden a todo tipo de emblemas contemporáneos, como futbolistas, políticos, actores o miembros de familias reales: según Castellet, las alusiones a Yvonne de Carlo o Marilyn Monroe invocan el «erotismo» o el «sexo», mientras que las menciones al Che Guevara representan la «revolución», entre otros ejemplos<sup>182</sup>.

Con objeto de delimitar «la formación ajena al viejo humanismo literario» de los nuevos vates, se proponen algunos factores extraliterarios que conciernen a la idiosincrasia nacional, además de características literarias del grupo. En lo que respecta a los indicadores de cambio ajenos a la literatura, Castellet anota los siguientes:

el vacilante despegue económico; la tentativa de acercamiento a Europa; la tímida, pero efectiva, evolución de las costumbres; la Ley de prensa de 1966; las polémicas «sindical» y «asociacionista»; la explosión universitaria; la crisis del clero; la ascendente preponderancia cultural-vanguardista de una Barcelona amilanesada y con capacidad para soportar dos culturas lingüísticas diferenciadas; etc. (2018: 25).

---

<sup>182</sup> Bou ha descrito este fenómeno en los siguientes términos: «[e]l mito cobra aquí un sentido más evasivo [...]». Estos nuevos mitos, desde una aparente frivolidad, fueron una manera de conectar con todos los mitos que compartía una generación del planeta y señalan el comienzo de una cultura uniformizada y más sincrética en la que lo literario (textual, escrito) empezó a quedar relegado a un segundo plano y tuvo ya que empezar a competir con lo audiovisual (1992: 191).

Al abordar el estilo lírico de la generación, insiste en la distancia que media entre los «novísimos» y la formación libresca o humanista. A la vez, presenta una especie de repudio hacia las letras hispánicas recientes que desencadena en un elogio del arte internacional:

en su formación cultural la literatura no ha representado más que un porcentaje limitado, muy inferior al que representó para las generaciones anteriores. Por otra parte, su formación literaria es, fundamentalmente, extranjera y no solo eso, sino que la mayor parte de ellos [...] rechazan la tradición inmediata española, o mejor, la ignoran deliberadamente (con algunas excepciones y por motivos diversos: Aleixandre, Cernuda, Gil de Biedma, por ejemplo) [...].

Así resultan ser sus maestros Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens, los surrealistas franceses, etc. Y en ellos se inspira la que podríamos llamar su actitud de poetas y su concepción del oficio (2018: 39).

Específicamente, cuando expone el desprecio hacia la poesía realista española, considera que se podría hablar de una generación del «cogito interruptus» (2018: 33), en el sentido de que predomina la forma sobre el contenido. Si con anterioridad la lírica había manifestado su raigambre didáctica o social, en ese momento los «novísimos» habían reinterpretado la concepción parnasiana del arte por el arte. En síntesis, los autores jóvenes se inclinaron por la independencia de la poesía respecto de la realidad, lo que aparejaba una ruptura de la lógica discursiva convencional y una «formación *táctil* de la personalidad» (2018: 34). Castellet llevó esta reflexión al extremo hasta el punto de afirmar que «el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo y, según los casos, que un material literario transmisor de ideas o sentimientos» (2018: 33).

Parafraseando a McLuhan, el antólogo afirma que la forma deviene en el contenido de la poesía de los «novísimos». A raíz de este planteamiento enumera factores que afectan al desarrollo formal del poema. Entre ellos destaca la ruptura de los patrones tradicionales, la escritura automática, el uso de la elipsis, la tendencia a la sincopación y al *collage*, el fomento de una «ilógica razonada» en un «campo alógico» (2018: 41), la inclusión de lo exótico, el elogio de la artificiosidad y algunas tensiones internas del grupo, como la separación ya mencionada entre «seniors» y «coqueluche».

Ahora bien, a pesar del esfuerzo programático de Castellet, la crítica no ha aceptado todas las premisas sostenidas en el prólogo. Ignacio Prat (1982), por ejemplo, consideró que la estética «novísima» había tocado su fin cuando se publicó la antología,

de manera que esta se comportaba más como un panteón que como una incubadora<sup>183</sup>. En palabras de Ferrari, «la aparición de la antología se demoró por conflictos editoriales, y, en el momento de su lanzamiento, ya el grupo se había disuelto» (2016: 208). Igualmente, Iravedra ha evidenciado la artificiosidad de la antología, que trataba de acentuar aspectos que no se correspondían estrictamente con la realidad, como la defensa de la formación de los jóvenes en los medios de comunicación de masas cuando la verdad es que estos demuestran tener una base fuerte de cultura libresca. Consecuentemente, es imposible sostener al pie de la letra el manifiesto, pues no se corresponde con la evolución de la estética generacional:

[v]isto desde hoy apreciamos también, o sobre todo, que los términos en que se efectuaba la formulación castelletiana alcanzaba a apresar una situación poética que tenía fecha de caducidad muy inmediata, y por ello aquel diagnóstico con aires de manifiesto no tardaría en conocer su obsolescencia (2016: 26).

De hecho, frente a la presunta unidad que ampara Castellet en su antología, los investigadores han puesto su foco de atención en el carácter ecléctico y en la actitud sincrética del grupo del 68. El resultado es la propuesta de una «archiestética novísima» (Jiménez, 1989; Lanz, 2000; Iravedra, 2016). En otros términos, los autores de este periodo no coinciden en todos los rasgos que se les han atribuido y, cuando se da tal coincidencia, tampoco suelen discurrir por las mismas vías prácticas. Esto da lugar a una proyección de la sombra de *Nueve novísimos poetas españoles* en el terreno crítico-literario, pues el programa de la antología se va atemperando en trabajos posteriores a propósito de ella o de sus protagonistas. De este modo, se han ido presentando otras características generales de los autores del 68.

Prueba del eclecticismo «novísimo» es la lectura interesada que los poetas han efectuado sobre la tradición, llegando, incluso, a encumbrar autores que «habían sido antes habilitados como modelos que leídos» (Prieto de Paula, 1996: 143). Los vates sesentayochistas seleccionaron sus referentes a partir de una concepción de la poesía

---

<sup>183</sup> Hay quienes, sin embargo, han preferido señalar el cambio que esta antología marca en el rumbo poético, aunque admitan que algunos autores recogidos no tuvieron mucha proyección. Tal es el caso de Barnatán, que afirma que «la antología de Castellet, con la perspectiva que da el tiempo transcurrido, fue oportuna, fue saludable y que la irritación que causó ayudó mucho a aclarar los años setenta. El hecho de que algunos de los allí incluidos se desmarcaran rápidamente, como es el caso de Vázquez Montalbán, entregado a su periodismo y a una literatura policial doblemente exitosa, o que otros como Vicente Molina Foix no llegaran a publicar nunca un libro de poemas aunque continuaran en la literatura “seria”, no le quita interés a un libro que fue muy valiente y que dio en la diana en un porcentaje muy elevado. Hay que pensar además que el libro se publica cuando Gimferrer tiene veinticinco años, Carnero veintitrés y Leopoldo Panero veintidós» (1989: 16).

como ente autónomo cuyo despliegue elocutivo no supedita el contenido a las exigencias externas. De ahí que en no pocas ocasiones se acuda a los escritores que evolucionaron el lenguaje o que priorizaron las cuestiones lingüísticas.

En lo que atañe al panorama nacional, se rescataron poetas de sesgo culterano —y no siempre de primera fila—, como Góngora, Jáuregui, Bocángel o Villamediana; también se volvió la mirada a los textos más vanguardistas o de más esmero estilístico de la Edad de Plata, por ejemplo los de Cernuda, de Aleixandre, de García Lorca —concretamente, los versos de *Poeta en Nueva York*—, de Juan Larrea, de Gerardo Diego o de Jorge Guillén; el canon de la lírica de posguerra no gozó de especial interés, por lo que se salvaron grupos o autores aislados cuya popularidad aumentó a partir de este momento. Este el caso de la recuperación del grupo Cántico<sup>184</sup>, de algunos miembros del postismo y de la obra de Manuel Álvarez Ortega; además, los jóvenes recibieron con simpatía a aquellos mayores que habían protestado contra la vertiente comunicativa, como Carlos Barral, José Ángel Valente o Jaime Gil de Biedma, de quien admiran muchos de los procesos que este retoma de Cernuda.

Como se observa, muchas son las influencias extraídas del ámbito nacional, por lo que se puede cuestionar abiertamente el desprecio generacional hacia lo español (Prieto de Paula, 1996). Ahora bien, las referencias internacionales no son menos, y de hecho constituyen la seña de identidad de su escritura, que, por otra parte, tiende a buscar ejemplos literarios reconocidos, pero también los más recónditos o extraños que sea posible encontrar. Los «novísimos» se empapan de los textos grecolatinos, de los versos orientales —recurren igualmente a la ascendencia asiática como a la árabe—, de la poesía trovadoresca provenzal, de los escritos de los metafísicos ingleses (John Donne), del romanticismo italiano y alemán (Leopardi, Novalis, Hölderlin), del decadentismo finisecular (Gabriel D'Annunzio, Oscar Wilde —y camuflaron, en un principio, este tipo de influencia por parte de un español: Manuel Machado—), del parnasianismo y del simbolismo (Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine), del surrealismo francés (Breton, Aragon, Éluard), del modernismo y de los autores hispanoamericanos posteriores (Rubén Darío, Lezama Lima, Oliveiro Girondo, Octavio Paz) y de la literatura de algunos de los máximos exponentes europeos o norteamericanos, como Eliot, Pound, Perse, Cavafis o Wallace Stevens (Lanz, 2000; Iravedra, 2016).

---

<sup>184</sup> Guillermo Carnero dedicó un volumen entero al reconocimiento del grupo, al que calificó de «un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra» (2009).

La propensión al uso de referencias artísticas conforma una parte del culturalismo «novísimo», que consiste en el agrupamiento intencional de múltiples referentes que pueden pertenecer a diferentes estratos de prestigio. Para ello, se vuelve necesario que los materiales citados o aludidos respondan a una «textura mítica» congruente con el contexto, aunque no siempre haga falta encontrar un nexo lógico-causal (Prieto de Paula, 1996: 177). En la fusión de alta y baja culturas se ha reconocido por parte de la crítica, al igual que detalló Castellet, la aparición de la estética *camp*, de manera que cabe hablar de la búsqueda de lo natural o lo artificioso y, al mismo tiempo, exagerado; sin embargo, suele advertirse que esta es una característica de corto recorrido dentro de la generación (Lanz, 2000; Iravedra, 2016).

Otra faceta del culturalismo la protagoniza la enumeración ya no de referentes internacionales, sino de ciudades extranjeras: se trata del afamado cosmopolitismo «novísimo». Entre los infinitos lugares anotados en los poemas destacan, fundamentalmente, aquellos relacionados con la pérdida de la grandeza o con la asunción de la decadencia del mundo. En consecuencia, son frecuentes los escenarios extintos, imperiales o aristocráticos, como la Grecia y la Roma antiguas, el bizantinismo, el siglo XVIII o la ciudad de Venecia, que funciona como síntesis del declive de Europa. Esta última se ha convertido en emblema de grupo gracias a un poema casi fundacional como «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (*Arde el mar*, 1966), de Pere Gimferrer (*vid.* 4.1.2.2.). Trascurridas poco más de dos décadas tras este texto, Marcos-Ricardo Barnatán recuerda el afán venecianista como núcleo de un proyecto autopoético juvenil divergente respecto a la concepción lírica anterior:

Venecia, que sirvió de escenografía para esta aproximación a la poesía que hicimos con voluntad de cambio hace ya muchos años, no está caduca, como no está el espíritu cosmopolita y europeísta que nos empujó a reaccionar con ilusiones y esperanzas ya muy lejanas.

Hoy que nuestra generación [...] publica ya sus obras completas y muchos nos hemos encontrado con la peligrosa cuarentena, me resulta grato recordar ese tiempo que protagonizamos con juvenil desparpajo y con una fe en la poesía y la literatura que ojalá perdure en todos (1989: 16).

Para García Berrio, los «novísimos» cumplieron con el deber ético de una generación de jóvenes en la España de finales de los sesenta y principios de los setenta, pues, a su juicio, a ellos correspondía la evolución de la lírica española acorde al contexto histórico y a la apertura internacional. Por eso considera el culturalismo como el centro

gravitatorio de la estética «novísima», que se desentiende de la realidad para desarrollar su autonomía y su convivencia con las propuestas extranjeras:

el intento [...] [de] disponer las cosas en poesía hacia la normalización internacional de la cultura española.

[...] [R]ecorre en común la poética de los novísimos el viento de una nostalgia urbana bien formada de museo, de cinematógrafo, de sala de conciertos y de local de jazz para iniciados.

[...] Se trata de un imaginario esencialmente manierista [...] en el que el soporte de la imagen o del símbolo aparecidos en la superficie del texto nuevo no son los referentes de la realidad, miméticos o esencializados, sino otra imagen cultural interpuesta (1989b: 13-14).

Al constituir una parte central de la estructura del proyecto autopoético «novísimo», el culturalismo se ha asociado a la metapoesía o a las reflexiones metalingüísticas planteadas por los poetas del 68. Lanz ha anotado tres vías de esta escritura autorreflexiva, a saber: la «incapacidad gnoseológica», la «incapacidad expresiva» y la «función crítica» (2000: 433). Esto quiere decir que la mayor parte de los poetas sesentayochistas se desvinculan de la realidad a través de la transreferencialidad, pero también a través de las consideraciones sobre su propia escritura. El descreimiento con respecto al poder enunciativo de la lírica suele estar motivado —o acompañado— por una desidia ética y un abandono de la preocupación por la moral:

tal conciencia, a la postre, no solo explica la remisión del arte al mundo del arte, sino que ofrece las claves de una de las más denunciadas actitudes del autor-modelo novísimo: la frivolidad, la reivindicación de la idea orteguiana de la intrascendencia artística [...] y de la concepción lúdica del fenómeno literario (Iruviedra, 2016: 43).

En consonancia con la frivolidad y la concepción lúdica del arte, también la crítica ha matizado la veta irracionalista de la lírica sesentayochista, así como ha estudiado los diferentes modos de distanciamiento ejercidos a partir de los juegos con la realidad y con el uso del sujeto poético. En cuanto a esta última tendencia, los «novísimos» se opusieron al empleo de un sujeto socialrealista —portavoz con vocación transformadora— o romántico —identificación plena con el yo—. Su línea de actuación recibe más bien la herencia del simbolismo, en el sentido de la frecuente ficcionalización, y de algunos movimientos de vanguardias que impulsaron la difuminación del subjetivismo artístico. Con la finalidad de describir esta postura, Prieto de Paula ha aportado el concepto de «reserva sentimental», que consiste en la «falta de asentimiento necesario» entre el poeta y el yo plasmado en el texto (1996: 105). Algunos de los recursos

empleados para la adopción de esta actitud estética son la antipoesía, el humor, la apariencia teatral o escenográfica —incluidas las referencias al cine—, las digresiones, los juegos intelectuales, los cambios de tono, la simulación ensayística, el uso de circunloquios, la inclusión de paréntesis aclaratorios y la ruptura rítmica, entre otros.

También se han clasificado las formas de plasmación del yo en la escritura sesentayochista, cuya organización responde a tres grupos: 1) «poemas de yo explícito», 2) «poemas de yo implícito», y 3) «poemas de yo desplazado» (Prieto de Paula, 1996: 333-363). Los «poemas de yo explícito» se estructuran sobre la asimilación de la primera persona poemática al escritor; no obstante, este confesionalismo aparente se contrarresta mediante la exageración de sus cualidades, como si se le atribuyera una máscara o un andamiaje teatral. Otra forma de combatir la identificación es atenuar el interés por la subjetividad a través del predominio de otros factores, como las técnicas manieristas, que atraen la atención sobre la forma. También suele desacralizarse la correspondencia gracias a la ironía o a las burlas poemáticas. Finalmente, otro modo de reducir el valor del yo explícito es vincular el contenido al de un elemento previamente codificado en la tradición, como los tópicos literarios.

En los «poemas de yo implícito», en cambio, se asoman los pensamientos o actitudes del escritor, pero se ocultan tras un velo que evita el egotismo lírico. Pueden establecerse asociaciones entre autor y lector a través del tono ensayístico, por ejemplo. Igualmente, se acude con cierta frecuencia al discurso elogioso o al homenaje para, en realidad, consolidar la imagen de un modelo estético o moral ansiado. También se escriben poemas de correlato objetivo; esto es, se usa la figura del otro para la expresión del yo. En estos casos, destacan los poemas de «personaje histórico analógico»<sup>185</sup>, que indistintamente emplean la tercera, primera o segunda personas, en ese orden de constante aparición. Por último, dentro de los «poemas del yo desplazado» se recogen aquellos textos que «expresan sin correspondencia analógica el mundo interior del autor a través del “no yo”, mediante una persona gramatical distinta a la primera, que tanto puede ser la segunda (tú reflexivo) como la tercera» (1996: 363).

Además de estos mecanismos de distanciamiento ejercidos a través de la troquelación del sujeto, Prieto de Paula también ha iluminado otro procedimiento de enfriamiento de la tensión poemática en relación con el tema y su evolución estructural. Se trata del «existencialismo negativo», que constituye un tránsito desde «el *no saber a*

---

<sup>185</sup> Esta técnica tiene precedentes en la generación del 27 (Cernuda) y en el 50 (Valente).

*saber que no*». De este modo, los recursos expresionistas como las interrogaciones obsesivas, el patetismo o las grandes expectativas se suprimen por una aceptación estoica del devenir, cuyo abanico expresivo va desde la frialdad notarial hasta las digresiones nada afectivas (1996: 120).

En síntesis, no cabe duda de que en los años setenta se desarrolla en España un nuevo proyecto autopoético colectivo. Ciertamente es que este se presenta de una manera sesgada y voluntariamente partidista; ahora bien, no lo es menos que la lírica albergada en *Nueve novísimos poetas españoles* ha servido de resumen generacional, aun cuando sean fácilmente constatables las diferencias entre algunos de sus miembros. Por ello la precisión crítica ha sustituido el rótulo de «novísimos» por el de «generación del 68» en su afán por evitar exclusiones injustificadas. Resulta, entonces, que el panorama literario de los autores sesentayochistas queda descrito desde dos posturas diferentes: la programática, presentada por Castellet en su antología, y la revisión crítica, que se ha determinado a través de trabajos posteriores.

#### 4.1.1. Las autopoéticas exoliterarias en *Nueve novísimos poetas españoles*

Cada uno de los poetas seleccionados en la antología de Castellet acompañó sus poemas de una reflexión sobre la escritura que quedó titulada como «Poética», con excepción de Guillermo Carnero, quien otorgó a su texto el rótulo de «Lo que no es exactamente una poética». De acuerdo con la tipología de las autopoéticas exoliterarias, estos fragmentos antepuestos al corpus poemático son autopoéticas exoliterarias en compendio. Esto implica una relación de contraste entre cada una de ellas; ahora bien, desde el momento en el que estas se incluyen en una antología programática, son más frecuentes las similitudes que las diferencias. En consecuencia, adquiere gran relevancia observar cómo los «novísimos» cierran filas en torno a la presentación del nuevo proyecto autopoético colectivo.

Uno de los elementos más acentuados en sus autorreflexiones son las enumeraciones de referentes internacionales y la exhibición del eclecticismo referencial. Si bien estos autores se vanaglorian de leer y de versionar emblemas de la alta cultura, igualmente se enorgullecen de su pasión cinéfila, melómana y de su cultura popular. Todo ello no queda exento de un tono lúdico. Léase la descripción de Félix de Azúa, que, al margen de todos los referentes extranjeros, también cita la importancia de Alexandre en su formación:



[y]o oía, hacia el fondo de la tasca, un canto de sirenas que consistía, sobre todo, en una letanía de la *kulchur* —«¡Octavio Paz, Wallace Stevens, Paul Jean Toulet, George Eliot!», me decían aquellas voces—, de modo que un día me acerqué al lugar con un ostentoso «¡Lezama Lima» bajo el brazo. Fui inmediatamente adoptado (2018a: 134).

También Gimferrer admite el magisterio aleixandrino, menciona a Octavio Paz —en su rol de poeta, pero también de teórico—, alaba a Saint-John Perse y expresa su gusto por el *jazz* o el cine americano. De hecho, atestigua que su escritura debe mucho a la preocupación por el lenguaje y a la búsqueda de musicalidad espontánea, como la que le inspira el *jazz* o la radio:

[s]uelo escribir escuchando *jazz*, o bien la radio, y esta indiscriminadamente, o casi. Tengo casi siempre presente alguna referencia cinematográfica, aunque luego muchas veces no llega al lector, pues su función era simplemente la de ayudarme a mí. Me gusta la palabra bella y el viejo y querido utillaje retórico. Suelo proceder por elipsis; es decir, que de una primera redacción más extensa de mis poemas elimino los nexos de asociación de ideas. Este, y el rítmico, son los criterios que principalmente guían mis supresiones. Incorporo al texto, con un sentido distinto, cualquier cita o referencia que se me aparezca como naturalmente sugerida (2018a: 153).

De manera similar, Ana María Moix (2018) alude a su tendencia a visitar los salones cinematográficos y a su recuerdo de Sara Montiel y de Masiel. Vicente Molina Foix, por su parte, deja por escrito la importancia de la «tutela de Pedro Gimferrer» (2018a: 180), su afición al cine y su horizonte de lectura. A propósito del cine, Molina Foix se complace de ver, al menos, noventa películas por mes. En cuanto a sus gustos literarios, el autor anota una ristra de nombres acomodados al nuevo proyecto autopoético colectivo: José Asunción Silva, Ezra Pound, Donne, Rilke, Hölderlin, Yeats, Pessoa, Lezama Lima, Nerval, Ducasse, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Léon-Paul Fargue, los surrealistas, Daumal, Leiris, Valery, Perse, Ponge, Vicente Aleixandre, el grupo Cántico, los miembros del postismo y algunos autores del cincuenta, como Valente, Gil de Biedma, Ángel González, Barral o Brines, quienes, a su juicio, conectaban a los nuevos escritores con los poetas del 27, con los vates ingleses, con el surrealismo y con cierta tendencia de la posguerra que se había desprestigiado durante muchos años. Asimismo, mencionó otros tantos poetas de los que había que distanciarse si se perseguía una ambición lingüística dentro del poema. Para Molina Foix, la cultura lírica anterior se había sostenido en el «complejo machadista», Vallejo, Neruda y Nicolás Guillén, «nombres

que, excepto, quizás, el segundo, a veces, ostentan el ejemplo de lo que no se ha de hacer» (2018: 183).

Esta última perspectiva es otra de las claves del compendio autopoético programático de *Nueve novísimos poetas españoles*: el desprecio hacia la estética anterior como motivo disparador de la ruptura. Vázquez Montalbán habla de una suerte de inocencia intelectual que le llevó a escribir versos realistas; sin embargo, cuando dice haber comprendido verdaderamente la realidad, toma un cambio de rumbo hacia una escritura nihilista y desengañada:

[e]n mis primeros versos pedía libertad, pan, justicia, enseñanza gratuita y amor libre (yo en mi adolescencia era muy tigre de papel y muy reformista).

Ahora escribo como si fuera un idiota, única actitud lúcida que puede consentirse un intelectual sometido a una organización de la cultura precariamente neocapitalista (2018: 57).

Y añade poco después: «[l]a cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad. // Aprovecho esta oportunidad para pedir una beca estatal por hipersensible» (2018: 57).

No es extraña esta especie de arrepentimiento juvenil entre los antologizados. Félix de Azúa proporciona una línea de pensamiento similar a la de Vázquez Montalbán en lo que atañe al desprecio de la lírica socialrealista; sin embargo, este no defiende la simulación de la estupidez, sino que se decanta por una vía totalmente opuesta, la de la sutileza: «[e]stos tres años [67, 68 y 69] han sido muy útiles porque han servido para reconciliarme con muchos de los poetas que antes (cuando quería cambiar el mundo) detestaba. La poesía es un arte sutil y requiere mucha sutileza para poder disfrutarla y debo reconocer que en mi adolescencia he sido bastante grosero» (2018: 135). Frente a la espontaneidad lírica o a la urgencia social del poema, el autor alaba la elaboración pormenorizada del arte: «[c]onstruir un poema o una serie de poemas con método me parece lo más difícil de nuestro oficio» (2018a: 135).

El caso de Martínez Sarrión es parecido a los citados previamente, pero se le añade una voluntad analítica al desprecio de la estética anterior. El poeta admite realizar un balance global de la poesía española en lugar de redactar una poética al uso, ya que prefiere esquivar la confección de estos «insufribles» textos. Afirma, además, que no le interesan estas autorreflexiones que se producen «tras los delirantes excesos de J. R. J. [...] y de la mediocridad general de las poéticas insertadas en las antologías circulantes últimas y no tan últimas» (2018: 90). Como tantos otros de los agrupados en la antología, Martínez Sarrión liga sus primeros pasos a la tendencia dominante para poder criticarla:

[u]no escribía poesía social. Aquello estuvo muy bien. Fue necesario, mejor aún. Habrá que hacer algún día, cuando las aguas vuelvan a su cauce, un estudio en profundidad de aquella tendencia y constatar sus aportaciones más válidas, menos erosionadas por el tiempo (2018: 87).

La conclusión que alcanza especifica que la lírica realista había caído en un paradójico idealismo, pues se primaban las buenas intenciones en vez de la calidad artística. Su gran defecto, continúa, radica en la falta de autonomía y en la despreocupación por el material que se maneja, el lenguaje. Así, equipara el contenidismo al formalismo, en el sentido de que ambos desembocan bien en una «abstracción» o bien en una tendencia al autoplagio. Finalmente, Martínez Sarrión acaba desprestigiando las denuncias sociales dentro de la literatura en favor de una proyección más amplia: «[e]l pasadizo más ciego [...] fue que la poesía no podía ser en nuestra circunstancia un instrumento de agitación política» (2018: 88). Por ello elogia la vía cultural iniciada en los últimos diez años, que resume en una accesibilidad mayor a libros publicados en el extranjero, en el aprendizaje de diferentes idiomas y en el interés por otros géneros artísticos y otras estéticas literarias. Una vez más, un «novísimo» anota en su autopoética en compendio los pilares del nuevo sistema de pensamiento lírico: «cine, música folk, blues, *jazz*, tendencias pictóricas como neo dada, pop, cómics últimamente, etc.», además de dirigir una mirada favorable a las vanguardias, a los «poetas malditos en nuestro idioma» y a otros referentes internacionales. Entre ellos menciona a Oliverio Girondo, Luis Cernuda, Octavio Paz, Eliot, Pound, Breton, Benjamín Péret, Soupault, Char o Queneau (2018: 89).

En el caso del elogio del cómic frente a la literatura de compromiso, sirve de ejemplo aclaratorio el testimonio de Ana María Moix. Esta relata un pasaje de su vida; concretamente, el momento en el que le contó a uno de sus hermanos, Terencio<sup>186</sup>, que quería ser escritora. La autora recuerda que este le contestó «que nunca podría llegar a ser una buena escritora porque no estaba “comprometida”». Con objeto de remediar la situación, Terencio le facilitó libros de Sartre camuflados en cómics. Moix, en cambio, reconoce haberse entretenido con lo que supuestamente no merecía la pena en su momento: «[n]aturalmente, en lugar de leer los libros, leía los tebeos» (2018: 218).

Una perspectiva diferente es la Pere Gimferrer, aunque la línea de actuación se mantiene. Frente a la tendencia a mostrar una participación juvenil en la lírica

---

<sup>186</sup> Se trata del también escritor Terenci Moix.

socialrealista, sostiene que desde su juventud se alejó de los problemas exteriores, de la realidad circundante, tal vez por timidez. De esta manera, el poeta hizo del arte su refugio, como si hubiera vivido en esa esfera paralela al entorno cotidiano. Este es el modo en que justifica su desinterés por el canon establecido y su aprecio por la literatura foránea —además de los citados a continuación, menciona a Faulkner, Proust, Henry James y al surrealismo como principio estilístico—:

[m]i desinterés por la literatura imperante entonces en España era completo, así como mi falta de respeto por las escalas de valor establecidas: a mí me gustaba la poesía modernista, la novela erótica de 1900, los folletines, etc.; es decir, que era, como tantos otros, practicante del *camp* «avant la lettre». Mis poetas preferidos eran, en España, los del 27, a quienes debo mucho, y fuera de ella, además de Perse, Eliot y sobre todo Pound. Posteriormente descubrí el siglo XVII español y los elegíacos latinos (2018a: 152).

En estrecha conexión con el desprecio de la estética social, se encuentra la asunción de la inutilidad de la poesía. Véase la respuesta de Vázquez Montalbán, que no solo destruye la premisa del proyecto autopoético colectivo previo, sino que también asienta una ironía sobre la función de su generación y el papel que desempeña la antología que les da vida:

[n]o sé si habré expresado claramente mi criterio. Creo que la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada. Sospecho que no sirve para nada en ninguna parte. [...] Creo que escribir es un ejercicio gratuito que satisface las necesidades de unos 2000 culturizados progresistas. De esos 2000 culturizados hay 700 u 800 que no están de acuerdo con lo que uno escribe. Otros 500 le conocen a uno con mayor o menor aproximación y no están dispuestos a tomarle en serio. Los 700 restantes son críticos, vecinos y excompañeros de colegio. Hay que reservar una plaza especial para Gimferrer, que se lo lee todo, y otra para Castellet, que se lo lee todo para luego hacer antologías (2018: 57).

Igualmente, Azúa se muestra escéptico respecto de la función transformadora de la lírica. Sirviéndose de la burla, afirma lo siguiente:

escepticismo sobre las posibilidades que tiene la poesía de cambiar el mundo. Toda una parte de nuestra poesía actual está convencida de que un poema es un objeto arrojadizo y cuanto más arrojadizo más poético; por el contrario yo creo que lo único arrojadizo son esos poemas (2018a: 135).

Guillermo Carnero dirige la cuestión hacia la finalidad primordial de la poesía, que desde su perspectiva se restringe «ante todo a un problema de estilo» (2018a: 199).

La crítica del socialrealismo por parte de este autor se vuelve más explícita por el uso de la intertextualidad para contrarrestar la línea argumentativa del proyecto autopoético colectivo anterior. Así, Carnero agarra el eslogan autopoético de los vates sociales y lo introduce en un párrafo triturador:

no hay ningún asunto, ninguna idea, ninguna razón de orden superior, ningún sentimiento respetable (quedan poquísimos), ningún catálogo de palabras nobles, ninguna filosofía (aunque esté *cargada de futuro*) que por el hecho de estar presente en un escrito lo justifica desde el punto de vista del Arte (2018: 199).

A su juicio, lo fundamental reside en la imaginación literaria, en la búsqueda de espacios de indeterminación y en el cuidado de la lengua. Si hay algún tipo de servidumbre en poesía, ha de ser de tipo lingüístico. Esto conlleva el rechazo de la tradición previa, a la que se volvía de manera mecanizada<sup>187</sup>, y de la gravedad de lo artístico. Fuera de *Nueve novísimos poetas españoles*, Carnero ha insistido en este asunto con mayor claridad, como se aprecia en esta respuesta a una entrevista:

Juan Benet me decía hace unas noches que había que coger a la literatura como a un toro por los cuernos en una plaza llena de público. Yo le contesté que la literatura no era más que una vaquilla de cortejo, joven, débil, nada agresiva, y que solo servía para jugar (1971: 51).

Además de la declaración abierta de la inutilidad del arte, otra tendencia de la antología responde a la enumeración de vocaciones ajenas a lo literario, a la displicencia poética o al elogio del azar. En lugar de buscar convertirse en poeta, Ana María Moix indica, con tono lúdico, que perseguía otra ocupación: «en realidad, lo que me gustaba era tocar la trompeta en una calle oscura» (2018: 218). Ahora bien, esta meta la consigue gracias a la escritura:

[y]o he dicho que lo que me gustaba es tocar la trompeta en una calle oscura; por eso escribí las *Baladas del Dulce Jim*, porque deseaba poder, algún día, tocar la trompeta en una calle oscura. Más tarde comprendí que siempre he tocado la trompeta en una calle oscura (2018: 218).

---

<sup>187</sup> En otros lugares Carnero ha mostrado su desinterés por la interpretación del pasado literario que habían llevado a cabo los vates socialrealistas: «[e]l pasado literario que se consideraba “legítimo” era, a nuestro modo de ver, insuficiente y poco rico: Unamuno, Machado don Antonio y la caricatura del Quevedo más *pompier*» (1971: 47).

La autopoética de José María Álvarez es todavía más ilustrativa de este fenómeno. De hecho, por su brevedad y su precisión, el autor condensa en ella gran parte de las nociones generales que exponen la mayoría de los autores compilados por Castellet. Con la intención de extraer el pensamiento literario global, la reproducimos a continuación:

[...] Me pide Vd. una Poética.

Me acuerdo de aquella noche en que tocaba Johnny Hodges. Y un curioso le preguntó que cómo tocaba. Entonces Hodges se quedó mirándolo, cogió el saxo, y empezando JUST A MEMORY dijo: Esto se toca así.

Mire Vd. Yo escribo igual que aquella gente se iba con Emiliano Zapata.

No sé qué decirle. Escribir, aparte de todo, me parece una especie de juego. La Ruleta Rusa, por supuesto.

Considerando, además, que mi verdadera vocación es jugador de billar o pianista.

Si tuviera que encerrar en una sola frase lo que pienso de mi trabajo, le diría aquella del maestro A. Breton: AQUÍ Y EN TODAS PARTES HAY QUE ACORRALAR A LA BESTIA LOCA DEL USO [...]

(Álvarez, 2018: 109).

De una lectura superficial de la misma se aduciría que Álvarez esquivaba la respuesta («Me pide Vd. una Poética», «No sé qué decirle»), pero nada más lejos de la realidad. En ella se exponen sus principios compositivos: 1) multiplicidad de referencias e internacionalización (Johnny Hodges, «Just a memory», Emiliano Zapata, A. Breton), 2) incorporación de los mitos de la cultura popular (Johnny Hodges), 3) importancia del ritmo y de la improvisación lírica (saxo), 4) defensa de la espontaneidad —automatismo, a veces— y de la libertad que requiere el arte («Yo escribo igual que aquella gente se iba con Emiliano Zapata»), 5) visión lúdica («una especie de juego») y azarosa del mundo literario («La Ruleta Rusa»), 6) indiferencia ante la concepción clásica de la alta cultura («mi verdadera vocación es jugador de billar o pianista»), y 7) asunción de la raigambre misteriosa e inabarcable de la creación poética («No sé qué decirle», «[...] acorralar a la bestia loca del uso») (Baños Saldaña, 2020b).

En términos generales, se aprecia que las autopoéticas exoliterarias de *Nueve novísimos poetas españoles* funcionaron de acuerdo a una intención programática. Por esa razón se alinearon en patrones comunes de reflexión. Pese a todo, la antología recibió quejas y críticas por parte de diversos sectores, incluyendo a los poetas que participaron en ella. Algunos que habían quedado fuera, como Chamorro Gay y Aníbal Núñez, manifestaron su repulsa hacia los mecanismos de canonización de estos autores, al mismo tiempo que calificaron sus textos de «poesía metropolitana de evasión y de divertimento

formalista» (2018: 257). Ahora bien, otras protestas de la antología nacieron de sus propios protagonistas. Azúa se toma con humor la selección y habla de Castellet como «el mejor jefe de *marketing* que he tenido» (2018b: 299). Álvarez, por su parte, critica la exclusión de otros autores, como Luis Antonio de Villena, Juan Luis Panero o Marcos-Ricardo Barnatán, y censura la inclusión de otros. Además, sostiene que nunca hubo unidad estética que garantizara la coherencia de la antología:

creo que había cinco poetas en aquella Antología: Gimferrer, Azúa, Panero, algún otro... y tú, estimado Castellet, porque imaginar la Estética que elaboraste con el material tan diverso que te habíamos proporcionado, eso tiene más bemoles que la *Pseudodoxia epidémica* de Browne (2018b: 298).

Finalmente, si bien podría criticarse la unidad estética al hablar de la proyección de los diversos autores que conformaron el núcleo «novísimo», no será tan fácilmente aplicable este criterio cuando se valore la antología. Como se ha comprobado, los nuevos poetas colaboraron en el diseño de un proyecto autopoético alternativo al del canon socialrealista. Para ello, más que diferencias, se aprecian claras similitudes, como la instauración interesada de referentes culturales, el desprecio a la estética previa en aras de la voluntad rupturista, la proclamación de la inoperancia de la poesía sobre la realidad o el carácter lúdico, azaroso y pseudovocacional.

#### 4.1.2. Las autopoéticas endoliterarias líricas en la generación del 68

La adscripción de los autores sesentayochistas a la vertiente metapoética se ha convertido en un tópico en los estudios de poesía española y, de hecho, se insiste con frecuencia en las múltiples perspectivas temáticas que estos mismos han promulgado, sobre todo las atinentes a la ficcionalidad y a la crítica del lenguaje (Pérez Parejo, 2007). Sin embargo, al abordar las autopoéticas del 68, no siempre se han seguido los mismos criterios ni la misma metodología, pues la conflictividad teórica que generan las investigaciones sobre autorreflexión ha desencadenado diferentes enfoques que han alcanzado conclusiones similares, a pesar de analizar textos no equiparables. Dicho de otro modo, en numerosas ocasiones se han agrupado, sin distinción, autopoéticas endoliterarias, poemas con secuencias autopoéticas y composiciones que resultan atraíbles al ámbito de lo autorreflexivo.

Si se pone el foco de interés únicamente en las autopoéticas endoliterarias —«explícitas» desde la intención autorial, «recibidas» desde el papel del intérprete—, cabe destacar que estas no son tantas ni tan frecuentes, al menos si se las compara con las de las generaciones previas. Ahora bien, aunque no sean muchas, son muy ruidosas; de hecho, se aprecia que un rasgo claro del sesentayochismo radica en que, más que un proyecto unitario, fomenta un «contraproyecto», en el sentido de que los poetas reaccionan contra las ideas de las generaciones anteriores. Se comprende, así, que Prieto de Paula, al revisar la estética «novísima», afirme lo siguiente:

[d]espués de todo, el 68 solo inicialmente concentró las incitaciones provenientes de la revolución juvenil, la insurgencia *beat* o la cultura psicodélica, a lo que habrían de sumársele los aires que anunciaban la transición y que posteriormente la hicieron realidad. Pronto se revelaría como una escuela sin preceptiva, punto centrífugo que, tras la inicial convergencia, conoció una diáspora artística y moral de imposible reconducción a sistema (2018a: 136).

Por encima de cualquier estética compacta y divulgada en bloque, los autores del 68, aun cuando abandonan cualidades afines, conservan la actitud distante, desafiante a veces y, sobre todo, desconfiada a propósito de lo social y de la plena identificación entre escritura y realidad. No obstante, conviene hacer hincapié en que explícitamente no han redactado tantas autopoéticas endoliterarias como podría pensarse. De hecho, los proyectos autopoéticos de estos autores tienden a evolucionar a través de la tensión autorreflexiva, incluso cuando no toman la isotopía meta como el eje del poema. Por ello se ha atendido especialmente a las autopoéticas inferidas. Quiere esto decir que, por ejemplo, un texto de temática amorosa puede explorar de manera secuencial la literatura o también es capaz de disparar hacia la reflexión lírica, pero con el silenciador activado, dando a entender, sin nombrar específicamente ninguna de sus propiedades. Esto se ha comprobado en algunos estudios, como el de Lanz (1990) o el de Jiménez (1972) sobre Gimferrer, que concluyen que la lectura en clave simbólica de ciertos textos equivale a tratados de estética; o como algunas partes del publicado por Ferrari (1999) sobre Carnero, donde se analiza «Jardín inglés» (*El sueño de Escipión*, 1971) a partir de un sistema de equivalencias.

En las siguientes páginas solo se abordarán las autopoéticas explícitas, que son aquellas que los estudiosos reciben como marcadas con una plena función autorreflexiva y autoconsciente. En ellas se especifica qué parte del género lírico se quiere tratar para que, en última instancia, el crítico las lea, las descifre y las ubique en su contexto



histórico-literario. A partir de su análisis, se comprende cómo los poetas del 68 han configurado el perímetro de su escritura: la no restricción geográfica ni ideológica, la huida del sentimentalismo y la primacía de una emoción estética, la tendencia a un culturalismo cosmopolita que sitúa el arte en el dominio de lo universal, el encomio de la belleza o de la estética como principio para defender la autonomía de lo artístico, la profundización en la poeticidad, el cuestionamiento del signo —y su obligada ambivalencia— en cuanto material de construcción del poema, la ficcionalidad de todo acto de escritura, la dificultad de la representación, los límites del lenguaje, el misterio que subyace a la creación, así como el azar que determina lo literario, la conciencia de la impotencia de la poesía y la inutilidad de la lírica frente a la fuerza de la realidad o de otros discursos que se consideran más apropiados para la canalización de ideas.

#### *4.1.2.1. Autopoéticas endoliterarias metagenéricas y genealógicas*

Si hay un tipo de autopoética endoliteraria popular, debe ser, sin lugar a dudas, la metagenérica. Es inevitable que todo escritor tenga su propia concepción de la poesía o del poema, lo que significa que el estudio de esto mismo, pero aplicado a gran escala — a nivel generacional—, arroja luz para conocer cómo se configura el pensamiento literario y cómo evolucionan los grupos de escritores teniendo en cuenta el pasado y buscando saciar su ambición de futuro. Este tipo de autopoéticas pueden estar en contacto con una serie de referentes que se admiran, ya sea en forma de deuda o de herencia, y que, en ocasiones, se apuntan en autopoéticas endoliterarias genealógicas.

Un ejemplo de la combinación entre lo genealógico y lo metagenérico es «Otro poema de los dones» (*Museo de cera*, 2002), de José María Álvarez. En él se halla una definición de la esencia de la poesía, al mismo tiempo que se declara la predilección por una serie de autores, obras y acontecimientos. La genealogía en este caso es doble, puesto que Álvarez presenta un largo catálogo referencial y, a la vez, reescribe «El otro poema de los dones», de Jorge Luis Borges. De hecho, en la nota al pie que acompaña al poema se lee lo siguiente:

[a]l llegar a esta página, el lector imaginará sorprendentes semejanzas con un poema de Borges. No indague vanas resonancias. Considerando la acordanza de nuestras devociones, he preferido a los vericuetos de la imitación la brillantez del plagio, modificando tan solo allí donde diferían las lealtades. Son cosas que suceden, precisamente, en las mejores familias (2016: 593).

A pesar de que el autor caracteriza su texto de «plagio», lo cierto es que «Otro poema de los dones» constituye un claro ejemplo de reescritura, ya que la hiperreferencia continúa el camino marcado por la hiporreferencia. Con objeto de comprender más fácilmente dónde difiere la sintonía poética entre Álvarez y Borges, en la reproducción del poema se subrayarán los interreferentes extraídos directamente de los versos del poeta argentino. Además de las incorporaciones explícitas, cabe destacar que en numerosas ocasiones se producen alusiones indirectas a través de la inclusión de un sustantivo que estaba en el hiporreferente, de manera que el texto de Borges condiciona el sendero del poema de José María Álvarez aun cuando no aparezca una acomodación directa del texto previo. Asimismo, otras tantas veces no se incorporan fragmentos borgeanos explícitamente, sino que a estos se les añaden ligeras variaciones:

Gracias quiero dar al sagrado  
Azar, o al Libro donde todo estaba escrito,  
Por la diversidad de las criaturas  
Que forman este singular Universo,  
Por la razón, que no cesará de soñar,  
Por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises,  
Por el amor que nos deja ver a ciertos seres  
Como si fueran dioses,  
Por Monteverdi y la esmeralda de Góngora,  
Por el París de mi juventud,  
Por las amargas monedas de Villon,  
Por Shakespeare  
Que acaso fijó el Universo,  
Por el fulgor del fuego  
Que ningún ser humano puede mirar sin un asombro antiguo,  
Por la caoba, el vino y las rosas,  
Por la sensibilidad de mi cuerpo,  
Por la palabra divina de Juan de la Cruz,  
Por ciertas vísperas y días de 1975,  
Por los caballeros que junto a Lee  
Dieron gloria a una fecha ante Richmond,  
Por los días y noches de Istanbul,  
Por el arte de la amistad,  
Por los últimos años de Hölderlin,  
Por Montaigne, por Quevedo, por los cuadros de Velázquez,  
Por aquel sueño oriental que sonó  
Mil noches y una noche  
Y por aquel otro sueño helado de Baudelaire,  
Por las palabras de Tácito y de Suetonio,  
Por los films de Renoir, de Ford, de Walsh, de Greta Garbo,  
Por Mozart  
Que hablaba con los ángeles en las calles de Viena,  
Por los ríos secretos e inmemoriales  
Que convergen en mí, Por las lenguas que he hablado y las vidas que he  
Vivido o que quizá este viviendo,

Por el mar que es la más grande y libre Aventura  
 Y el espejo más noble de nuestros sueños,  
Por el oro abolido de Kavafis,  
 Por Joseph Haydn, por las páginas de Lampedusa,  
 Por el idioma de Inglaterra y el idioma de España,  
 Por el Destino que aún relumbra en los versos de Virgilio,  
 Por las estaciones del año, por Roma, por Venezia,  
 Por los libros y los cuadros y la música  
 Que conozco y amo y también por los muchos que ignoro,  
 Por Stendhal, por Chopin, por Beethoven,  
 Por los ojos de alguna mujer, por la Luna,  
 Por la vida que antiguas minorías consagraron como Arte  
Por las rayas del tigre,  
 Por la Universidad de Cambridge,  
 Por el cielo estrellado que contempla impasible nuestra suerte,  
 Por Flaubert y las joyas de Li Po y de Mutanabbi,  
 Por los españoles que sirvieron con lealtad a Roma,  
 Por los fondos de cristal de Verne,  
 Por el honor y la gloria de Manrique,  
 Por los árboles, por la prosa de Stevenson, por Lester Young,  
Por el olvido, que anula o modifica el pasado,  
Por la costumbre  
Que nos repite y nos confirma como un espejo,  
 Por Mizogushi, por Borges, por Melville, por Welles, por Khayyam, por Hayek,  
 Vastos como la alta noche, su equilibrio y su astronomía,  
 Por el valor que el hombre ha demostrado  
 En ciertas cargas a caballo, ciertas navegaciones,  
 Por Swift, Tolstoi, los cuadros de Rousseau, las canciones de Billie  
 Holiday,  
Por la patria, que yo he sentido lejos de la que debiera  
 Ser la mía, pero también a veces en algún paisaje  
 Del puerto que me vio nacer,  
 Por Cervantes, Hume y Johann S. Bach,  
Por el hecho de que la Poesía es infinita  
Y se confunde con la suma de las criaturas  
Y no llegará jamás al último verso  
Y varía según los hombres,  
 Por el ejemplo de orgullo de mi abuela en su muerte,  
 Por la luz de la lámpara de mi cama  
 Donde navega la Hispaniola, muere Cleopatra, Medea mata,  
 Por Rembrandt, por la paz de mi sueño,  
 Por haber aceptado la vida y la muerte,  
 Por mi vida, la más misteriosa forma del tiempo.  
 (2016: 592-593)

Se aprecia fácilmente que un aspecto clave de «Otro poema de los dones» es su admiración y defensa del proyecto culturalista, que constituye uno de los pilares de *Museo de cera*, entendido como libro con una ambición de obra total. Díaz de Castro (2006), al reflexionar sobre su confección, declara que es una misión casi imposible abarcar todas las referencias del libro debido a su excesiva acumulación y, a veces, a su intencionado cariz asistemático. Con todo, las predilecciones de Álvarez se pueden rastrear para

concluir que, a pesar de su displicencia «novísima», el autor se inclina por la alta cultura<sup>188</sup>. En el caso del poema que nos ocupa, hay que poner de relieve que las referencias culturales actúan como una manera ostensiva de proclamar sus principios autorreflexivos.

Para el mejor entendimiento de la tesis metapoética de Álvarez, conviene prestar atención a la estructura poemática; concretamente, se debe poner el foco de atención en el modo en que estructuralmente se reescribe el texto borgeano. Así las cosas, los primeros 36 versos conforman el primer bloque de sentido, en el que la dependencia respecto al hiporreferente es mayor. A partir del verso 36, sin embargo, el poeta «novísimo» acumula referencias personales, pero siempre manteniendo tramos nucleares que harán concurrir las ideas literarias de ambos autores.

Véase, por ejemplo, que la libertad lírica a partir del verso 36 se reconducirá hasta un contacto que ocupa tres versos: «Por el olvido, que anula o modifica el pasado, / Por la costumbre / Que nos repite y nos confirma como un espejo» (vv. 56-58). Seguidamente, el autor continúa su libre interpretación del texto argentino, y añade una coincidencia efímera para poder asentar un giro lírico con repercusión directa sobre su proyecto autopoético. Frente a «Por la patria, sentida en los jazmines, / o en una vieja espada» (2018: 253), de Borges, ahora se establece un distanciamiento en lo que respecta a la efusividad lírica del tema de España: «Por la patria, que yo he sentido lejos de la que debiera / Ser la mía, pero también a veces en algún paisaje / Del puerto que me vio nacer».

Ahora bien, la tesis definitiva se formula entre los versos 69 y 72, que apenas varían el discurso borgeano. La única disimilitud que se halla es que el vate argentino había escrito cuatro palabras distintas: «el poema es inagotable» (2018: 253). La versión y síntesis metagenérica de Álvarez dice así: «Por el hecho de que la Poesía es infinita / Y se confunde con la suma de las criaturas / Y no llegará jamás al último verso / Y varía según los hombres». Dicho en otros términos, el autor «novísimo» eleva la autorreflexión a una categoría más amplia —la «Poesía», intencionalmente escrita con mayúscula inicial, *versus* el poema— para intensificar el carácter inagotable de lo lírico, que no queda reducido a intereses particulares de tipo geográfico o ideológico a la manera del

---

<sup>188</sup> A lo largo de su obra, de todas las citas incluidas, Álvarez nombra a veintinueve artistas en más de diez ocasiones. Si estos se organizan en orden de prioridad, son los siguientes: Shakespeare, Borges, Stendhal, Mozart, Tácito, Quevedo, Virgilio, Stevenson, Hölderlin, Montaigne, Kavafis, Melville, Cervantes, Nabokov, Kafka, Flaubert, Velázquez, Lampedusa, T. E. Lawrence, Orson Welles, Baudelaire, Maria Callas, Homero, Goethe, Rimbaud, Casanova, Valle Inclán, Scott Fitzgerald y Rilke (Baños Saldaña, 2018b).

realismo. A esta idea de infinitud y acumulación de la cultura contribuye, también, la construcción retórica de estos versos, como se deriva del polisíndeton causado por la repetición de la conjunción *y*.

En una misma línea culturalista se ubica otra autopoética: «Opus nigrum» (*Museo de cera*). No obstante, esta vez lo metagenérico se mezcla con lo transitivo, pues se reflexiona simultáneamente sobre el poema como tal y sobre la recepción poética:

En la Biblioteca Ambrosiana  
de Milán, hay un mechón  
de la larga cabellera rubia de Lucrecia  
Borgia, junto a unas cartas suyas  
a Pietro Bembo.  
(Este poema existirá  
en la imaginación de aquel lector  
que sepa quién fue Lucrecia Borgia,  
qué significa un mechón rubio  
de una cabellera como esa, qué dicen esas cartas  
—aunque quizá no es esencial—, que  
sepa quién fue Bembo.  
Esos conocimientos  
sublimarán en su alma una imagen, una emoción. Aquí, el Poeta  
se limita a fijar un escenario  
donde es el lector  
quien crea la poesía)  
(2016: 103)

El texto responde a una estructura bimembre organizada en presentación y consecuencias derivadas de ella. Así, los cinco primeros versos funcionan como la introducción de una escena. De hecho, más tarde, en los versos 14-15, se lee que «el Poeta / se limita a fijar un escenario». La escena formulada se genera a partir del cosmopolitismo alvareciano y de su pasión por Italia, que suelen aparecer en los textos como indicadores autorreferenciales (Baños Saldaña, 2020b). En este caso, los protagonistas poemáticos son la Biblioteca Ambrosiana en Milán, las cartas de amor con Pietro Bembo y, sobre todo, un mechón de la legendaria cabellera de Lucrecia Borgia, que, antes que a Álvarez, impresionó a otros poetas —tal vez sea el caso más conocido el de Lord Byron<sup>189</sup>—.

---

<sup>189</sup> Otro ejemplo de admiración por la cabellera de Lucrecia Borgia lo hallamos en el libro de viajes *De Madrid a Nápoles* (1861), de Pedro Antonio de Alarcón. En él escribe lo siguiente: «Al llegar a este punto, diome la humorada de preguntar al bibliotecario: // —¿Y los cabellos? // — Arriba los verá usted, me respondió este con la mayor seriedad. // [...] ¡Ay de mí! ¡Ya no hay mujeres como Lucrecia Borgia! [...] // Así me explico que la contemplación de los cabellos muertos de aquella duquesa tan hermosa, tan feroz y tan enamorada, me haya conmovido hasta la médula de los huesos!... [*sic*] —Pero esto no es escribir: esto

La segunda parte poemática abarca el periodo de versos comprendido entre el 6 y el último, el número 17. Como se observa, a este bloque se le otorga mayor extensión, de manera que la autorreflexión se apodera del contenido de un poema que niega ser un poema hasta que no se actualice por el lector la escena ofrecida. Desde esta perspectiva, Álvarez condiciona la materialidad de la composición a una serie de requisitos: «Este poema existirá». Los factores necesarios para la constitución del poema se añaden por medio de palabras clave que suponen los ingredientes de la receta de su proyecto autopoético: la «imaginación», la libertad del lector, la necesidad del «conocimiento» para disfrutar de la cultura y la «emoción» —que no el sentimiento— suscitada por la inclusión de la vida en el arte, que, al fin y al cabo, es el pensamiento que desarrolla que un símbolo de la belleza —el cabello de una persona ya fallecida— perdure gracias a su instauración en un museo —la Biblioteca Ambrosiana— y a la dedicación del ser humano a tal fin.

Llama la atención el doble carácter del texto. Por un lado, constituye una indagación autorreflexiva seria, en la que se propugna la belleza como ideal del arte, la capacidad de la poesía para prolongar la vida y la importancia del lector. En lo que concierne a este último aspecto, habría que comprender el carácter polémico de la defensa de la intelectualidad del lector, que surge por oposición al rol pasivo que ostentaba el lector en la lírica socialrealista. Por otro lado, y como consecuencia derivada de esto último, «Opus nigrum» también sugiere un contenido más lúdico, de tinte satírico, mediante el que se insinúa que este tipo de textos exigen un saber inalcanzable para algunos autores y para algunos lectores. Están en juego, entonces, la disputa sobre la accesibilidad de la lírica o la tensión entre el cliché de la escritura para una «inmensa mayoría» o para una «inmensa minoría».

Además de polemizar sobre el valor de la cultura como motor de la autorreflexión, los poetas «novísimos» han profundizado en la esencia del poema y de la poesía en lo que se refiere a su carácter semiótico y puramente lingüístico. De esta faceta ha dado cuenta Guillermo Carnero, cuyos poemas en las secciones «Introducción» y «Epílogo» (*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, 1974) sintetizan una parte importante de su proyecto autopoético. El nombre del texto alojado en la «Introducción» es «Discurso del método», por lo que el recurso epitextual es transparente; esto es, Carnero se sirve del título del libro de Descartes para adelantar, en cierto modo, que su

---

es pecar. —Me arrepiento, pues, de lo que acabo de decir... aunque no sin dolerme de no haber sido víctima de aquella mujer de cuatro maridos...» (1878: 237).

poema versará sobre un asunto relacionado con el racionalismo. Para Scarano, «[l]a ironía del título distancia categóricamente al hablante de la racionalidad del discurso cartesiano», pues considera que el poema, que imita el lenguaje científico, lo hace en modo lúdico al desproveer al texto de la lógica tradicional (1991a: 329).

Antes de analizar el texto en sí, conviene atender a algunos recursos paratextuales que anuncian vías de interpretación de la obra. En efecto, *Variaciones y figuras...* se abre con varias citas sobre el carácter de los discursos, la fuerza del lenguaje o la capacidad del signo. Estas referencias ajenas que se insertan como pórtico del libro son las siguientes: 1) «[t]out est dit, et l'on vient trop tard»<sup>190</sup>, atribuida a Jean de La Bruyère; 2) «[b]eaucoup me plaindre de l'imperfection du langage»<sup>191</sup>, atribuida a Berkeley; y 3) «[e]l signo externo se vuelve costumbre, cubriendo con un velo el sonido interior del símbolo», atribuida a Kandinsky.

En cuanto a «Discurso del método», cabría anotar también el elemento paratextual que lo acompaña, pues diseña un marco desafiante respecto del lirismo y demarca el patrón de actuación prosaico. Esta vez la cita que se extrae procede de Dryden, y dice así: «Thus have I made my own opinions clear, / yet neither praise expect, not censure fear; / and this unpolish'd, rugged verse I chose / as fittest for discourse, and nearest prose»<sup>192</sup>. La mayor parte de la crítica ha insistido en este aspecto del poema; especialmente, se hace hincapié en la reflexión sobre las propiedades del signo:

[*Variaciones... y El azar objetivo*] constitute a change that takes Carnero's poetry to the very edge of the genre [...]. [T]hese books become explicit examples of Carnero's views about the freedom of the sign, and the simultaneous necessity and impossibility of elevating life in art<sup>193</sup> (Debicki, 1994: 148).

Una perspectiva similar ofrece Kruger-Robbins:

[t]he language of this poem is decidedly not poetic in conventional terms, yet its spatial disposition and the opening line declare that it is a poem [...]. It raises a key question: to what extent is «poetic language» defined by consensus [...] and

---

<sup>190</sup> «Todo está ya dicho, y llegamos demasiado tarde» [la traducción es mía].

<sup>191</sup> «Me quejo mucho de la imperfección del lenguaje» [la traducción es mía].

<sup>192</sup> «He dejado clara mi propia decisión, / no espero alabanza, tampoco temo la censura; / y elegí este verso rudo, sin pulir, / como el más ajustado a mi discurso, al estar más cercano a la prosa» [la traducción es mía].

<sup>193</sup> «[*Variaciones... y El azar objetivo*] constituyen un cambio que lleva la poesía de Carnero hasta el límite del género [...]. Estos libros se vuelven ejemplos explícitos de las perspectivas de Carnero sobre la libertad del signo, y de la simultánea necesidad de convertir la vida en arte» [la traducción es mía].

convention, rather than some essential correspondence between form and meaning?<sup>194</sup> (1997: 78-79).

Todo ello repercute sobre la comunicación artística, por lo que la ruptura del horizonte tradicional de escritura afecta a la posición del lector: «expone una profunda revisión del código literario mismo y, al quebrar las expectativas genéricas del lector, presupone el surgimiento de nuevas estrategias de decodificación» (Ferrari, 1999: 241). Este poema de Carnero, que versa sobre la poeticidad en sí, se sirve del pastiche como mecanismo discursivo por el que se imita el lenguaje de los textos instruccionales para proporcionar una serie de pautas sobre cómo concebir el poema. A continuación, se reproduce «Discurso del método» al completo:

En este poema se evitará dentro de lo posible, teniendo en cuenta las acreditadas nociones de «irracionalidad» y «espontaneidad» consideradas propias de esta profesión, usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles como pertenecientes al repertorio de la Lingüística; si se los usa será:

- a) sujetándose a hacerlo de manera asistemática, lo que se justifica en razón de que quien pueda leerlos en su verdadero sentido tendrá igualmente presente su contexto;
- b) admitiendo que, en su valor operativo para los efectos de este poema, es fácil que tengan, en la Estética tradicional o en el habla común, equivalentes adecuados—;

de este modo

se evitará la acusación de cientifismo y otras parecidas y no resultará el texto mermado en su potencialidad poética —aunque toda terminología especializada adquiere, por su sentido arcano y supuestamente preciso, un gran valor poético. La carga poética resulta de la imprevisibilidad, o dicho de otro modo, de la articulación dudosa entre el plano de la expresión y el plano del contenido, entre dos límites: la univocidad del significado, que funde ambos planos en uno; y la completa incertidumbre que produce un mensaje caótico. Llamaremos al primer vicio poesía de combate o de algún otro modo igualmente heroico; y al segundo no le daremos nombre: pensaremos en Artaud y tonterías como *L'absurde me marchait sur les pieds*, etcétera. Cuando hayamos aprendido a evitar ambos vicios recapacitaremos: cómo la mente humana gusta de contemplar alternativamente lo concreto y lo abstracto como antídoto a la hipóstasis de conceptos generales, y así concebiremos dos tipos de poema: uno «sintético», fundado en la generalidad y el lenguaje que le es propio,

---

<sup>194</sup> «El lenguaje de este poema, intencionalmente, no es poético en términos convencionales, aunque su disposición espacial y su verso inicial declaran que es un poema [...]. Esto motiva una pregunta clave: ¿hasta qué punto es “el lenguaje poético” definido por consenso [...] y convención, en lugar de por una correspondencia esencial entre forma y significado?» [la traducción es mía].



y que este libro llama «variación»;  
otro «analítico», que explicita el detalle y arroja luz  
sobre la variación; lo llamamos «figura».  
Esta doble articulación de la expresión poética  
es la llamada *Escala de Osiris* por el Neoplatonismo florentino.  
(1998: 221-222)

La imitación de los textos instruccionales se deriva de numerosos recursos que se acumulan en «Discurso del método». Algunos de los que más destacan son los siguientes: 1) el uso del futuro, como «se evitará» o «no resultará»; 2) la búsqueda de un tono impersonal; 3) la aportación de precauciones, por ejemplo «teniendo en cuenta»; 4) el empleo de sintagmas frecuentes y de nociones específicas entrecomilladas: «las acreditadas nociones de “irracionalidad” y “espontaneidad”»; 5) la inclusión de aclaraciones: «consideradas propias de esta profesión»; 6) la enumeración de casos posibles mediante guiones: «a)» o «b)»; 7) la recurrencia del gerundio, como «teniendo», «sujetándose» o «admitiendo»; y 8) el uso de marcadores del discurso: «de este modo».

Las instrucciones proporcionadas se orientan a favor de la interpretación del texto, que, en conjunto, cuestiona la normatividad lírica, redefine la poeticidad, se distancia de otras normatividades estéticas y, mediante un efecto metatextual, presenta las condiciones de lectura del libro. Con objeto de cuestionar el comportamiento de la poesía y lo que en sí misma significa, el autor emplea términos afines a la Lingüística para, a su vez, desproveerlos de su valor académico y recontextualizarlos en las coordenadas líricas. De ahí que entre los versos 6 y 11 muestre una supuesta pretensión de científicidad, a la par que defiende la naturaleza poética del texto. Como consecuencia, en los versos 13 y 14 plantea esta idea de forma más explícita: «se evitará la acusación de cientifismo y otras parecidas / y no resultará el texto mermado en su potencialidad poética».

Más adelante, la reflexión se encamina hacia el núcleo de la literariedad, en el sentido de que se piensa en lo que hace que los poemas sean poemas. Dos son los elementos que se destacan. Por un lado, se afirma que «[l]a carga poética resulta de la imprevisibilidad», lo que entronca con la frase de Kandinsky que Carnero inserta al comienzo del libro; esto es, se está reivindicando la necesaria desautomatización de las formas artísticas para su supervivencia y para su adecuación a la vida humana. Por otro lado, se pone de relieve la interdependencia entre forma y contenido que se produce en las obras literarias, de manera que se propugna una concepción no sesgada de lo poético. No deben separarse contenido y forma desde el momento en que lo literario no es la mera

expresión cotidiana de un fenómeno: «o dicho de otro modo, de la articulación dudosa / entre el plano de la expresión y el plano del contenido, / entre dos límites [...]».

El tercer núcleo de pensamiento se relaciona con la crítica de proyectos opuestos, que se desarrolla mediante correspondencias a lo largo de los versos comprendidos entre el 20 y el 26. De este modo, se critica el socialrealismo y el surrealismo, que vienen a significar para Carnero dos extremos en la concepción de la predominancia de una de las dos caras del signo. Para el autor, la «poesía de combate», también bautizada con sarcasmo como «de algún otro modo igualmente heroico», restringe el binomio significante-significado a la capacidad semántica; mientras tanto, el surrealismo, que, en realidad, se define como «[...] Artaud / y tonterías como *L'absurde me marchait sur les pieds*, etcétera», constituye otro vicio que, en el abandono del significado, desencadena «un mensaje caótico».

Finalmente, el propio texto explica los patrones que seguirá el libro. Para ello, presenta qué se entiende por «variación» y por «figura», dos de las partes que protagonizan el título. La definición de cada uno de los tipos no se revela completamente de una forma clara. De la primera, de la «variación», se dice que constituye un tipo de texto «sintético» y «fundado en la generalidad y el lenguaje que le es propio», mientras que del segundo se afirma que conforma una impulso «analítico», cuyo fin es mostrar «[...] el detalle y arroja[r] luz sobre la variación». Como colofón, Carnero se refiere una vez más a la doble articulación del signo, y la relaciona con la figura de Osiris, tal vez por su muerte (fragmentación) y resurrección (compilación de los fragmentos). Para Christie, «Discurso del método» tematiza el conflicto entre lo ideal y lo material, de modo que Carnero defiende la materialidad del signo en lugar de la concepción tradicional de que el poema conforma un mensaje que trasluce el alma de la experiencia:

[the] allusion to Osiris, and hence to the joy in which the ancient Egyptian people held their god of the death, whose semen was transferred to Isis after his death, and from whose body grew a fine tree, suggests the idea that the poem as the death of the experience can also be seen, not as redemption, but as the matter out of which a new experience may grow<sup>195</sup> (1996: 234).

---

<sup>195</sup> «La alusión a Osiris, y por lo tanto a la alegría con que el antiguo pueblo egipcio concebía a su dios de la muerte, cuyo semen fue transferido a Isis después de su fallecimiento, y de cuyo cuerpo creció un hermoso árbol, sugiere la idea de que el poema como muerte de la experiencia también puede ser visto, no como redención, sino como la materia de la que puede crecer una nueva experiencia» (1996: 234) [la traducción es mía].

Sobre la vitalidad del signo, pero sobre todo acerca del valor de la poeticidad, reflexiona «L'enigme de l'heure», el texto que actúa como epílogo de *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*. A propósito del distanciamiento con la experiencia, Martín-Estudillo ha anotado la importancia de este texto para el cambio de paradigma lírico:

[e]l protagonista del sistema referencial pasa a ser el lenguaje mismo, y no una realidad externa a él, como sucedía en la poesía social; se da, por tanto, una total inversión del interés dominante hasta mediados de los sesenta. Y se recupera con ello un discurso poético volcado precisamente en el mismo discurso, autorreflexivamente (2004: 179).

El título del poema, «L'enigme de l'heure», servirá de pista para una interpretación más eficaz de la composición. Se trata de un contacto directo con un referente ajeno. Lo que se produce es una intertextualidad que se apropia de un paratexto; es decir, el título de Carnero se sirve del nombre de un cuadro de Giorgio de Chirico. Así las cosas, debe valorarse el contacto intermedial (la écfrasis), que nos conduce a examinar la reinterpretación del cuadro dentro del poema. Léanse los versos de Carnero:

Considera el posible objeto del poema: lo intratable  
por otras formas de saber, un lenguaje llamado  
a la función de emocionar, por mucho que Girondo  
propugnara para la poesía una ley seca.  
Conmover con una palabra mencionada mil veces,  
definida por repetición cuando es oscura,  
que cautiva la sensibilidad por su monodia  
y se hace evidente a la razón: en los Libros Proféticos.  
Su gravedad no hacia el significado sino hacia el signo mismo;  
y como el signo, traidor por excelencia, ha de crear su propia carne  
puesto que de la nuestra es un mal mensajero,  
hazlo crecer por redundancia, y su presencia repetida  
nos convenza de que sí existe algo tras él: menciona, crea.

El poema es un complejo artesanado, un gran reloj de cuco;  
conocemos su engranaje y cómo da la hora  
que es, con todo, un enigma: también nos duele confesar  
una secreta admiración por Donizetti.  
(1998: 253)

En el cuadro de Chirico subyace la idea nietzscheana del eterno retorno, por lo que el enigma de las horas se proyecta sobre un reloj de pared con forma circular que se sitúa en el eje central superior de un edificio simétrico. De este modo, las partes de la construcción representan el *continuum* histórico a manera de pasado, presente y futuro.

En lo que concierne al poema «novísimo», el enigma de las horas se traduce como el enigma de la poesía, solo que, en lugar de aludir al reloj, Carnero se refiere al poema como reflejo de lo poético. Cabe resaltar que Carnero aprovecha la vertiente conceptual de Chirico, aunque, al mismo tiempo, ensalza su técnica; esto es, en «L'enigma de l'heure» no hay predominio de la idea sobre la forma.

Los ejes temáticos del poema residen en los primeros versos de cada una de las estrofas: «Considera el objeto del poema [...]» y «El poema es un complejo artesonado, un gran reloj de cuco». Como se lee, la apertura de la primera estrofa anuncia el cariz autorreflexivo del texto y, seguidamente, presenta a la lírica como un espacio de indagación en el misterio y un medio cuya técnica responde a una finalidad marcada: «[...] lo intratable / por otras formas de saber, un lenguaje llamado / a la función de emocionar [...]». De este modo, el eterno retorno del tiempo se convierte en el eterno retorno de la emoción poética, que se canaliza a través del signo. Nótese que se habla de *emoción* y no de *sentimiento*, por lo que se evita cualquier atisbo neorromántico o expresionista. Con esta finalidad atribuida a la lírica, Carnero señala intertextualmente que Gironde peca de exceso en el siguiente membrete: «¡Las lágrimas lo corrompen todo! Partidarios insospechables de un “régimen mejorado”, ¿tenemos derecho a reclamar una “ley seca” para la poesía... para una poesía “extra dry”, gusto americano?» (1968: 80).

En suma, el enigma de la poesía radica en la capacidad de emocionar a través de la iteración, en la habilidad de renovar lo que ya se había «mencionad[o] mil veces». Se desvela, así, que la lírica no solo es significado, sino que adquiere entidad cuando significado y significante se hacen interdependientes. Expresado con un verso de esta primera estrofa, Carnero reivindica que el objeto del poema dirige «[s]u gravedad no hacia el significado sino hacia el signo mismo». Ahora bien, el lenguaje, entendido como sistema de signos para referirse a la realidad, se torna incapaz de cumplir su misión. A la manera del dicho italiano, se comporta como *traduttore, traditore* de la experiencia. Ante la situación, el remedio del poeta consiste en persistir: mediante la «redundancia» o mediante la convención desautomatizada, se desarrollará un vocabulario eficaz para la creación, cuyo principio semántico no es el mismo que el de la reproducción de lo inmediato: «[...] y su presencia / nos convenza de que sí existe algo tras él: menciona, crea».

Por su parte, el verso que inaugura la segunda estrofa equipara el valor del reloj en Chirico al del poema para su «L'enigme de l'heure»; no obstante, previamente ha ensalzado la habilidad técnica que atesoran los versos («El poema es un complejo

artesanado») y, seguidamente, complejiza el tipo de reloj asociándolo a la relación poeta-pájaro (*vid.* 4.1.2.3): «un gran reloj de cuco». Esta última estrofa aporta la síntesis poemática, que concluye que conocemos el funcionamiento del lenguaje como doble articulación, el significante («engranaje») y el significado («cómo da la hora»), pero todavía nos queda sin explicar la naturaleza de lo poético. Como contrapunto a esta visión acerca de lo lírico, el autor añade unas gotas de humor al contrarrestar la alabanza de la técnica con un reconocimiento del valor del contenido. Este se canaliza a través de la alusión a Donizetti, que representa la explosión emotiva.

Otro poema en el que se define lo poético mediante una asociación a un objeto del que hay que extraer sus propiedades principales para comprender el género es «Sistemas» (*Els miralls*, 1970), de Pere Gimferrer<sup>196</sup>:

La poesía es  
un sistema de espejos  
giratorios, que se deslizan con armonía,  
desplazando luces y sombras en el probador: ¿por qué  
el vidrio esmerilado? Como hablando —de conversación  
con los manteles y la música suave— yo te diría, querida,  
que este o aquel reflejo es el poema,  
o es uno de sus aspectos: hay un poema posible  
a propósito de la duquesa muerta en Ekaterinenburgo,  
y cuando el rojo sol se mueve en las ventanas, yo recuerdo  
sus ojos azules... No sé, he pasado tantas horas  
en los trenes nocturnos, leyendo novelas policíacas  
(solos en la casa vacía, abríamos los armarios),  
y una noche, camino de Berna, dos hombres se besaron en mi departamento  
porque iba vacío, o yo dormía, o estaba oscuro  
(una mano busca a otra, un cuerpo a otro)  
y ahora gira el cristal  
y oculta este aspecto: lo real y lo ficticio,  
la convención, es decir, y las cosas vividas,  
la experiencia de la luz en los bosques invernales,  
la dificultad de otorgar coherencia —es un juego de espejos—,

---

<sup>196</sup> En la versión catalana se lee lo siguiente: «La poesia és / un sistema de miralls / giratoris, lliscant amb harmonia, / desplaçant llums i ombres a l'emprovador: per què / el vidre esmerilat? Com parlant —de conversa / amb les tovalles i música suau— jo et diria, estimada, / que aquest reflex, o l'altre, és el poema, / o n'es un dels aspectes: hi ha un poema possible / sobre la duquessa morta a Ekaterinenburg, / i quan es mou el sol vermell a les finestres, jo recordó / els seus ulls blaus... No ho sé, n'he passat tantes, d'hores, / als trens de nit, tot llegint novel·les policíacques / (sols a la casa buida, obriem els armaris), / i una nit, anant cap a Berna, dos homes es besaren al meu departament / perquè era buit, o jo dormia, o era fosc / (una mà cerca l'altra, un cos l'altre) / i ara gira el cristal / i amaga aquest aspecte: el real i el fictici, / la convenció, és a dir, i les coses viscudes, / l'experiència de la llum als boscos hivernals, / la dificultat de posar coherència —és un joc de miralls—, / els actes que es dissolen en la irrealitat, / els àcids que envaeixen velles fotografies, / el groc, la lepra, el rovell i la molsa que esborren les imatges, / el quitrà que empastifa les cares del nois amb *canotier*, / tot allò que una tarda morí amb les bicicletes, / cromats vermells colgats a les cisternes, / a càmera lenta els cossos (a l'espai, com al temps) sota les aigües. / (Ofuscat com el fons d'un mirall esberlat, l'emprovador / és l'eix d'aquest poema)» (1978: 42)

los actos disolviéndose en la irrealidad,  
los ácidos que invaden viejas fotografías,  
lo amarillo, la lepra, la herrumbre y el musgo que borran las imágenes,  
el alquitrán que embadurna los rostros de los muchachos con *canotier*,  
todo lo que una tarde murió con las bicicletas,  
cromados rojos sumergidos en las cisternas,  
a cámara lenta los cuerpos (en el espacio, como en el tiempo) bajo las aguas.  
(Ofuscado como el fondo de un espejo roto, el probador  
es el eje de este poema).  
(1978: 43)

Este texto pertenece a los comienzos del autor en la etapa de producción en lengua catalana. El salto del español al catalán se ha justificado desde diferentes perspectivas, llegándose, incluso, a aportar razones prácticamente opuestas. Para Rey, la poesía en español reflexiona sobre la obra poética en sí, mientras que la lírica en catalán se adhiere a un «interés por el sujeto» (2005: 180). Sin embargo, Grasset, además de anotar la relevancia política e identitaria de la sustitución lingüística, ha argumentado que *Els miralls* se enfoca en la capacidad de representación y en la función de la lírica: «[e]l cambio de lengua conduce a Gimferrer a replantearse el propósito de la literatura, quedando modificado su vínculo con la poética simbolista que hasta entonces había abrazado sin problemas» (2020: 213).

El texto que nos ocupa, «Sistemas», se adecua a la definición de la poesía en cuanto sistema de representación. De hecho, se afirma que la lírica se comporta como un compendio de reflejos poliédricos cambiantes que, además, responden a cierto orden intencionado: «La poesía es / un sistema de espejos / giratorios, que se deslizan con armonía». Asimismo, Gimferrer añade a la definición de la lírica un carácter experimental, aproximativo y pretendidamente infiel a la realidad: «desplazando luces y sombras en el probador ¿por qué / el vidrio esmerilado? [...]». Todavía más, se aprecia una ruptura de la equiparación convencional entre poesía y espejo (o reflejo), pues tal presentación, que se produce en el segundo verso, se desautomatiza a través de una serie de condiciones añadidas en los versos posteriores.

Seguidamente, se ejemplifica lo afirmado mediante la imitación del carácter dialogado de algunos textos de la tradición poética, como la archiconocida rima becqueriana, y la incorporación de fragmentos posibles: «Como hablando —de conversación / [...]— yo te diría, querida, / que este o aquel reflejo es el poema / o es uno de sus aspectos». Entre las situaciones posibles o entre los plausibles reflejos se apuntan las ideas de escribir sobre «la duquesa muerta en Ekaterinenburgo» o sobre «dos hombres [...] que se besaron en mi departamento». Tras estas ejemplificaciones se retoma la

autorreflexión por medio de un cambio del reflejo poético: «y ahora gira el cristal / y oculta este aspecto». A partir de este momento, «Sistemas» reitera los elementos que configuran la definición de poesía ofrecida en los primeros versos: la dualidad verdad-invencción («lo real y lo ficticio»), la compleja relación de este binomio («la dificultad de otorgar coherencia»), la naturaleza reflexiva múltiple («es un juego de espejos»), la opacidad de lo real en su traslado a lo literario («los actos disolviéndose en la irrealidad») y, como se observa en el verso que cierra «Sistemas», el carácter tentativo de lo literario («[...] el probador / es el eje de este poema»).

De manera similar, el poema «Celadas» («II», *Els miralls*), también de Pere Gimferrer, repite la definición por asociación a otro factor que hay que desentrañar. Léase el texto<sup>197</sup>:

Este poema es  
una sucesión de celadas: para el  
lector y para el  
corrector de pruebas  
y para  
el editor de poesía.  
Es decir,  
que ni a mí me han dicho lo  
que hay detrás de las celadas, porque  
sería como decirme el dibujo  
del tapiz, y esto  
ya nos ha enseñado James que no  
es posible.  
(1978: 41)

El poema, en consecuencia, queda definido como «una sucesión de celadas» para todos los partícipes del circuito literario, desde el lector hasta el editor, pasando por el corrector de pruebas. La identificación del poema con las celadas proviene del recurso transreferencial, que en este caso consiste en la recuperación de una idea contenida en un texto ajeno. La variante tematólogica transferida a «Celadas» es el núcleo de contenido de *La figura en el tapiz* (1896), una novela corta de Henry James. En ella se introducen los temas de la obsesión por descubrir lo esencial de una obra literaria y de la imposibilidad que se deriva de este anhelo. Mediante esta referencia explícita —Gimferrer alude directamente a James—, se sugiere que es imposible indagar en las

---

<sup>197</sup> La versión en catalán dice así: «Aquest poema és / un seguit de paranys: per al / lector i per al / corrector de proves / i per a / l'editor de poesia. / És a dir, / que ni a mi no m'han dit allò / que hi ha darrera els paranys, perquè / fóra com dir-me el dibuix / del tapís, i això / ja ens ha ensenyat James que no / és possible» (1978: 40).

trampas que esconde lo lírico. En definitiva, se insiste en que no han de predominar en la poesía la persecución de la experiencia previa o la dilucidación del artificio (Rey, 2005).

Una postura diferente en cuanto a la definición de la poesía es la de Martínez Sarrión. Su «Otra poética improbable» (*De acedia*, 1986) avisa desde el propio título de la desconfianza en cualquier tipo de acercamiento restrictivo a la lírica. Con todo, se permite la negación de dos definiciones previas para, en último término, ofrecer su propia visión:

Ni arma cargada de futuro,  
ni con tal lastre de pasado  
que suponga sacarse de la manga  
una estólida tienda de abalorios  
con la oculta intención de levantar efebos.  
La poesía es fábrica de castigados muros  
con alto tragaluz que solo al azar filtra  
la más perecedera luz del sueño.  
(2003: 291)

Hay una clara distinción entre los cinco primeros versos y los tres restantes. El bloque inicial rechaza dos posturas previas: 1) la del realismo social, que se expone mediante la intertextualidad con el título de Celaya; y 2) la de la estética «novísima» más superficial, a la que se refiere mediante elementos que dan a entender ciertos aspectos relativos a las variantes temáticas del 68, como la atracción por tiempos remotos, la tendencia al culturalismo («lastre de pasado»), la seducción estética, el afán veneciano («una estólida tienda de abalorios»), el gusto por lo sensual o la propensión a la intimidad, a la que se le añade una ácida insinuación de finalidad homoerótica<sup>198</sup> (Prieto de Paula, 2003): «con la oculta intención de levantar efebos».

Tras el distanciamiento con la generación anterior y con su propio grupo, Martínez Sarrión plasma su idea tratando de ejercer un equilibrio entre algunos detalles de las corrientes sobre las que ha renegado. Por lo tanto, entre los versos 6 y 8 se halla una propuesta personal que juega con las nociones de poesía obrera —«fábrica de castigados muros»— y de lírica esteticista: «con alto tragaluz que solo al azar filtra / la más perecedera luz del sueño». Globalmente, se advierte el ensalzamiento del misterio de la poesía: a pesar de que su material de construcción está desgastado por el paso del

---

<sup>198</sup> Desde fuera de su literatura, José María Álvarez había criticado previamente la tendencia ornamental de la lírica «novísima» al afirmar que se había dado un salto de «una poesía para sirvientes a una poesía para decoradores» (1971: 24).



tiempo —«fábrica de castigados muros»—, continúa recogiendo entre sus versos no la experiencia en sí, sino una ilusión de vida, a la que se refiere como «la más perecedera luz del sueño».

En síntesis, el análisis de las autopoéticas endoliterarias metagenéricas y genealógicas demuestra que se ha producido un cambio de rumbo claro en la actitud que los autores adoptan frente a la lírica. No debe solamente asegurarse que los miembros de la generación del 68 escriben de manera diferente, sino que hay que comprender que esto se hizo posible porque se redefinieron la lírica y las tradiciones admitidas dentro del discurso poético. Si a mediados de siglo la poesía se había asociado a un arma y, más tarde, se había mantenido cierto compromiso literario, en el 68 la lírica se identifica con elementos ajenos a la protesta, como el reloj de cuco, los sistemas de espejos, la sucesión de celadas o una fábrica de ensoñaciones. Igualmente, los ejes isotópicos que configuran la autorreflexión varían con notoriedad, por lo que se hacen más frecuentes las consideraciones sobre la belleza, la cultura o la esencialidad de la poesía. Cabe destacar un último aspecto: la nueva faceta de la introspección, que se comporta de manera mucho más autónoma respecto de la experiencia, fomenta la mixtura tipológica, pues indagar en la poeticidad requiere aventurarse más allá de la definición genérica y de la delimitación genealógica. Por ello en este apartado se han acogido textos que, además de explicar la noción de poesía de un autor, se dirigen hacia las propiedades de representación del género o hacia las particularidades materiales del signo.

#### *4.1.2.2. Autopoéticas endoliterarias metalingüísticas y metaficcionales*

Las autopoéticas «novísimas» son propensas al señalamiento del artificio poético y al cuestionamiento del lenguaje, que se entiende como una barrera para la trasmisión directa de la realidad. Debido a la mixtura que caracteriza las autorreflexiones de la generación del 68, se han adelantado algunos de los aspectos más relevantes al abordar las autopoéticas metagenéricas y genealógicas. No obstante, conviene detenerse en el análisis de estos factores cuando se exponen abiertamente y con orden de prioridad principal.

En lo que atañe a las autopoéticas líricas metalingüísticas, un buen punto de partida lo constituye «La belleza arrebatada a las palabras que quieren proclamarla» (*Definición de savia*, 1974), de Aníbal Núñez. A pesar de no haberse incluido en el catálogo castelletiano e, incluso, pese a que adoptó una perspectiva diferente frente a la escritura, en este autor hay ideas nucleares afines a los «novísimos». Este poema revela

dos rasgos compartidos: la reivindicación de la belleza y el cuestionamiento del lenguaje.

El texto dice así:

De la mutilación de las estatuas  
a veces surge la belleza, de los  
capiteles truncados cuyo acanto  
cayera en la maleza entre el acanto  
—réplica en viejo mármol de un verdor sorprendido  
por la primera lluvia que conoce—: posible  
perfección del azar que nada tiene  
que hacer para ser símbolo de todo  
lo que se quiera

Triste

belleza —no la suya: nunca es triste  
la piedra en su lugar, nunca fue triste  
la maleza en el suyo— la del símbolo...

Pues el azar que rompe la voluta,  
cercena gestos imperecederos...  
es el mismo que quiebra la hermosura  
de edificios de sangre

Solo quise

decirte —y me han salido dos acantos  
y tres tristes— que nada  
hay para mí más bello que el ver que estás alegre  
y viva.  
(1995: 175)

Aparentemente, el tema poemático lo protagoniza el elogio de la belleza; en cambio, si se enjuicia con detenimiento, se aprecia que el poema versa sobre la expresión del elogio de la belleza. Dicho de otro modo, no se habla de la belleza en sí, sino de la dificultad para explicar lo natural mediante el artificio, con las repercusiones estéticas que ello implica, pues prima la depuración sobre el alambicamiento estilístico. Basta examinar el título de la composición para descifrar la idea autorreflexiva. El desmembramiento de cada una de las partes arroja luz sobre los elementos primordiales: los dos sustantivos («belleza» y «palabras») y los tres verbos («arrebata», «quieren», «proclamarla») aclaran cuál será la tensión isotópica del poema. Todavía más, el análisis semántico del título, basado en las oposiciones agente-paciente, desvela cómo Núñez anuncia el conflicto entre realidad y lenguaje. Por un lado, el término *belleza* ejerce de agente y *las palabras* reciben la acción, se arrebatan por la realidad externa. Esta es la primera declaración de la incapacidad del lenguaje. Por otro lado, se repite la misma noción, pero esta vez mediante un cambio de roles; ahora *las palabras* son el agente y *la*

*belleza* recibe el influjo de la acción, que denota cierto estorbo para completar el proceso: «que quieren proclamarla». De nuevo, se señala la insuficiencia del lenguaje, que, pese al empeño, no logra cumplir su misión directamente, de ahí que Núñez no escribiera una fórmula más taxativa, por ejemplo «que la proclaman».

A continuación, la primera estrofa introduce el marco de contenido, de manera que declara el triunfo de la belleza natural frente a la convencional (Pardellas Velay, 2009: 307). No debe descuidarse el recurso metatextual planteado por Núñez, que muestra un lenguaje intencionalmente arrebatado, pretendidamente torpe, al colocar al final de dos versos contiguos la misma palabra («acanto»). Mediante esta artimaña retórica enfrenta, también, las dos fuerzas poemáticas: la imitación humana —el acanto de la escultura— y el mundo natural —el acanto de la maleza—. Además, apunta a la espontaneidad de la vida (el «azar») como fuente de lecciones para el ser humano que no resultan forzadas ni buscadas *ad hoc*: «perfección del azar que nada tiene / que hacer para ser símbolo de todo / lo que se quiera».

De hecho, este factor se refuerza en las estrofas 2 y 3, en las que el desprecio del lenguaje se lleva a cabo mediante un efecto que rompe la ambigüedad. Al principio, solo leemos «Triste / belleza [...]», de manera que queda en suspensión si se refiere a la belleza que surge de la mutilación de las estatuas. Por ello añade el inciso que acentúa el contenido de la primera parte («[...] —no la suya: nunca es triste / la piedra en su lugar, nunca fue triste / la maleza en el suyo—») y termina arrojando la solución a la incógnita, pues se refería al símbolo, que equivale al artificio humano. En esta misma línea, se retoma la consagración del «azar» y de la sutil venganza de la naturaleza contra su destrucción: «Pues el azar que rompe la voluta, / [...] / es el mismo que quiebra la hermosura / de edificios de sangre».

Finalmente, la última estrofa culmina con la expresión de los defectos del lenguaje y del elogio de la naturaleza. Su inicio entronca con el título al mostrar la voluntad de formular un mensaje («Solo quise / decirte [...]») y, seguidamente, se aporta un inciso metatextual que descubre la torpeza lingüística del artificio poético y su carácter premeditado, pero inoperante en la realidad: «[...] —y me han salido dos acantos / y tres tristes [...]»—. Lo escrito responde a una supuesta belleza ineficaz más allá de la página. La letra y la dedicación estética no hacen más que esbozar un dibujo de la muerte —sirven aquí las palabras que dan título al libro de Carnero en 1971—, mientras que la «belleza natural» se ubica en el mundo y, desde la visión mitificadora de Núñez, al menos

funciona de una forma operativa aunque azarosa: «[...] que nada / hay para mí más bello que el ver que estás alegre / y viva».

Otro poema que recae sobre los excesos del lenguaje poético y la necesidad de su depuración es «Denostatio retoricae» (*El centro inaccesible*, 1981), de Antonio Martínez Sarrión. Concretamente, el poema ataca la verbosidad:

La reflexión está servida: cortan  
un silogismo en largas, frías lonchas,  
trinchan en flor el tierno anacoluto,  
sirven con bechamel los encabalgamientos  
y tras el postre, *mousse* de metonimias,  
humean en las tazas la sindéresis  
y un eructo de hartazgo es de rigor.  
(2003: 239)

El primer verso juega con los múltiples usos de la locución *algo está servido*. En el sentido que le corresponde a un sustantivo abstracto, como *reflexión*, la construcción debería adquirir el valor metafórico de ‘estar dispuesta’, de manera que tendría que seguirse el contenido de la reflexión anunciada. No obstante, el lector se encuentra con que se le ha atribuido a la locución un sentido literal, que normalmente se usa en el contexto culinario. Es esta una manera de sugerir que los poemas que siguen esta interpretación del lenguaje como pura retórica no tienen nada que decir, ya que usan el material de construcción de la poesía como un mero producto de consumo. Silogismos, anacolutos, encabalgamientos, metonimias, sindéresis, todos en conjunto se reducen a un efecto de complacencia vulgar en el espectador: «y un eructo de hartazgo es de rigor», entendiendo la palabra *hartazgo*, nuevamente, en el sentido literal (‘hinchazón’) y en el figurado, de carácter crítico (‘pesadez’).

Por otra parte, un poema que revela un gran equilibrio entre lo metalingüístico y lo metaficcional es «Mira el breve minuto de la rosa» (*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*), de Guillermo Carnero. El texto reflexiona sobre los condicionantes que impone el lenguaje cuando actúa como intermediario en la captación de lo real. De este modo, el lenguaje se erige en uno de los medios de acercamiento a la realidad y, al mismo tiempo, en el único medio con el que se puede cuestionar este modo de conocimiento (Ferrari, 1999). El poema es el siguiente:

Mira el breve minuto de la rosa.  
Antes de haberla visto sabías ya su nombre,  
y ya los batintines de tu léxico

aturdían tus ojos —luego, al salir al aire, fuiste inmune  
a lo que no animara en tu memoria  
la falsa herida en que las cuatro letras  
omiten esa mancha de color: la rosa tiembla, es tacto.  
Si llegaste a advertir lo que no tiene nombre  
regresas luego a dárselo, en él ver: un tallo mondo, nada;  
cuando otra se repite y nace pura  
careces de más vida, tus ojos no padecen agresión de la luz,  
solo una vez son nuevos.  
(1998: 250)

El primer verso nace de un contacto directo con otro texto. Carnero recupera literalmente un verso del autor barroco Francisco López de Zárate. Sin embargo, frente a la hiporreferencia, en la que se tematiza la fugacidad de la hermosura, la hiperreferencia codifica una autorreflexión de carácter metalingüístico y metaficcional. Carnero concentra su atención en cómo el lenguaje media el reconocimiento y la interpretación de lo real; esto es, ahonda en cómo el lenguaje determina nuestra visión. López (1986) ha señalado la vitalidad de las palabras que ocupan la posición final de verso para el correcto entendimiento de «Mira el breve minuto de la rosa». En este sentido, explica que se pasa de la «rosa» al «nombre» y, todavía más, a la injerencia de nuestro «léxico» en nuestra capacidad de reconocer. De hecho, más que apuntar al propio léxico, la cuestión queda reducida a cómo en la «memoria» se almacena la representación de un elemento que, materialmente, responde a «cuatro letras». El proceso del que habla el poema lo protagonizan dos movimientos inversos e interconectados: del lenguaje a la realidad y de la realidad al lenguaje, poniendo de relieve, además, la pregunta de hasta qué punto vemos las cosas por primera vez o la realidad ya viene modelada por el lenguaje.

Frente a los poemas recién citados, que atañen a factores lingüísticos o cuya isotopía equilibra la balanza entre lenguaje y ficción, hay otros textos que ahondan con más persistencia en la ficcionalidad. La relevancia de la vertiente metaficcional para la lírica «novísima» es tan alta que uno de sus textos fundacionales, la «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» (*Arde el mar*, 1966), de Pere Gimferrer, precisamente se estructura sobre esta cuestión. Con objeto de desentrañar su contenido, Rey (2005) ha propuesto dos enfoques de interpretación, el que denomina «plano argumental», que se debe a la nostalgia, y el que califica de «plano conceptual», que revierte sobre la naturaleza de la poesía. A su juicio, Gimferrer adopta la postura contraria a Juan Ramón Jiménez en *Dios deseado y deseante* al sustituir la unión plena con la poesía por el asentimiento del destierro lírico:

*Arde el mar supone* [...] un atreverse a continuar el gran logro de Juan Ramón Jiménez, enfrentándose a él, yendo más allá de la plenitud conseguida por el poeta andaluz. *Arde el mar* quiere invertir la jerarquía juanramoniana: la poesía ya no es la cima a la que se llega, como en la obra final del moguerense; es más bien la cima de la que nos alejamos, el frío palacio veneciano que va quedando deshabitado y lejano en la memoria (2005: 66).

En cualquier caso, interesa resaltar que el poema plantea una crítica del lenguaje realista y, sobre todo, pone en tela de juicio la relación lenguaje-realidad (Lanz, 1990). Dos recursos paratextuales avisan del cariz autorreflexivo del texto. En primer lugar, el título advierte del carácter laudatorio y elegíaco. Las palabras «Oda a Venecia» sitúan la lectura en el marco de las ruinas de las antiguas grandezas y en el de la dialéctica entre belleza y corrupción de la misma, que ya se había inscrito en la literatura universal anterior, como en *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann, y que, pocos años después del poema de Gimferrer, da lugar a la reinterpretación cinematográfica de Visconti (*Muerte en Venecia*, 1971). Además, la parte restante, «ante el mar de los teatros», ofrece pistas sobre la voluntad de tematizar la representación, de ahí que se asocie el mar a un elemento nada vinculable a él y que, de hecho, está más relacionado con lo artístico, como «teatros». En segundo lugar, el otro paratexto que llama la atención sobre la ficcionalidad es la cita extraída de «Ciudad sin sueño» (*Poeta en Nueva York*, 1940), de García Lorca. En ella se hace una clara referencia a la artificiosidad del entorno: «Las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros». Léase la composición:

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.  
Con qué trajín se alza una cortina roja  
o en esta embocadura de escenario vacío  
suenan un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,  
palomas que descienden y suavemente pósanse.  
Componer con chalinas un ajedrez verdoso.  
El moho en mi mejilla recuerda el tiempo ido  
y una gota de plomo hierve en mi corazón.  
Llevé la mano al pecho, y el reloj corrobora  
la razón de las nubes y su velamen yerto.  
Asciende una marea, rosas equilibristas  
sobre el arco voltaico de la noche en Venecia  
aquel año de mi adolescencia perdida,  
mármol en la Dogana como observaba Pound  
y la masa de un féretro en los densos canales.  
Id más allá, muy lejos aún, hondo en la noche,  
sobre el tapiz del Dux, sombras entretejidas,  
príncipes o nereidas que el tiempo destruyó.  
Qué pureza un desnudo o adolescente muerto  
en las inmensas salas del recuerdo en penumbra.  
¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que este he sido

y este fue el sufrimiento que punzaba mi piel?  
 Qué frágil era entonces, y por qué. ¿Es más verdad,  
 copos que os diferís en el parque nevado,  
 el que hoy así acoge vuestro amor en el rostro  
 o aquel que allá en Venecia de belleza murió?  
 Las piedras vivas hablan de un recuerdo presente.  
 Como la vena insiste sus conductos de sangre,  
 va, viene y se remonta nuevamente al planeta  
 y así la vida expande en batán silencioso,  
 el pasado se afirma en mí a esta hora incierta.  
 Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé  
 si valía la pena o la vale. Tú, por quien  
 es más cierta mi vida, y vosotros, que oís  
 en mi verso otra esfera, sabréis su signo o arte.  
 Dilo, pues, o decidlo, y dulcemente acaso  
 mintáis a mi tristeza. Noche, noche en Venecia  
 va para cinco años, ¿cómo tan lejos? Soy  
 el que fui entonces, sé tensarme y ser herido  
 por la pura belleza como entonces, violín  
 que parte en dos aires de una noche de estío  
 cuando el mundo no puede soportar su ansiedad  
 de ser bello. Lloraba yo, acodado al balcón  
 como en un mal poema romántico, y el aire  
 promovía disturbios de humo azul y alcanfor.  
 Bogaba en las alcobas, bajo el granito húmedo,  
 un arcángel o sauce o cisne o corcel de llama  
 que las potencias últimas enviaban a mi sueño.

Lloré, lloré, lloré

¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste?  
 Agua y frío rubí, transparencia diabólica  
 grababan en mi carne un tatuaje de luz.  
 ¡Helada noche, ardiente noche, noche mía  
 como si hoy la viviera! Es doloroso y dulce  
 haber dejado atrás a la Venecia en que todos  
 para nuestro castigo fuimos adolescentes  
 y perseguirnos hoy por las salas vacías  
 en ronda de jinetes que disuelve un espejo  
 negando, con su doble, la realidad de este poema.  
 (2000: 133-136)

La «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» superpone los dos planos de contenido que ya hemos anotado. Específicamente, refleja el dolor, la «punzada», por el recuerdo que genera la adolescencia tras haberla ya perdido. No se habla de la vida en sí, sino de la vida que se recuerda, lo que conforma un doble nivel que se aleja del plano real (Prieto de Paula, 1996); al mismo tiempo, se entrelazan fragmentos que señalan que todo lo que aparece en el poema consiste en una representación, de modo que tampoco hay una referencialidad plena, directa o correspondiente a la realidad<sup>199</sup>.

<sup>199</sup> Jiménez Heffernan anota lo siguiente: «[p]ero el viaje es un traslado de la palabra a la palabra. La ciudad real de Venecia no importa en el poema. Gimferrer podía (y quizás debía) no conocerla. Su venecianismo

Si se analizan los cinco primeros versos, se contempla que el texto se inicia con la proclamación de su carácter ficcional. Por una parte, a elementos naturales o espontáneos se les otorgan propiedades artificiosas, con el resultado de que el mar se adhiere a la «mecánica» —término que se ajusta mejor al ámbito teatral— y el amor a los «símbolos» —palabra que suele utilizarse en el contexto de la expresión o la comunicación artística—. Por otra parte, se ofrece la imagen de un telón en movimiento ascendente que revela un escenario teatral «vacío» —nótese la ausencia de referencialidad— donde, en lugar de aparecer personajes o lugares, circula el ruido de ciertas propiedades de Venecia: «suena un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes, / palomas que descienden y suavemente pósanse».

La enclisis localizada en este último verbo —*pósanse* en lugar de *se posan*— manifiesta un esfuerzo con repercusión autorreflexiva. Es necesaria la forma esdrújula para respetar el uso del verso alejandrino, y estos dos mecanismos textuales —la métrica en sí, pero también esa acentuación— entroncan con la herencia simbolista que los «novísimos» acogen por encima de las tradiciones realista o romántica. Seguidamente, se despliegan una serie de sentencias neovanguardistas con las que se introduce la vertiente temática no autorreflexiva: el recuerdo de que la adolescencia se ha pasado («El moho en mi mejilla recuerda el tiempo ido» o «aquel año de mi adolescencia perdida»). Entre estos dos versos recién citados se incluyen los otros de cariz neovanguardista que se desenvuelven como «un lenguaje sugestivo más preocupado por la transmisión de un efecto que por la comunicación efectiva de contenidos» (Grasset, 2020: 94), verbigracia: «Componer con chalinas un ajedrez verdoso. / [...] / y una gota de plomo hierve en mi corazón. / [...] / Ascende una marea, rosas equilibristas / sobre el arco voltaico de la noche en Venecia».

El flujo discursivo continúa y llega el momento en que los dos cauces contenidísticos confluyen, no sin antes insinuar la ficcionalidad del poema. De «mármol en la Dogana como observaba Pound» podría desprenderse que el poeta-emblema del venecianismo se había referido a algo similar; sin embargo, como apunta Vilas Vidal (1985), lo más cercano que redactó Pound es «el agua de plata pule el pezón vuelto hacia arriba, / como observa Poggio». Es una cita falsa adaptada a un poema que reivindica su ausencia de referencialidad externa. Ahora bien, el punto en el que se juntan las dos temáticas se ubica en los versos 17 y 18, que tratan sobre el paso del tiempo tamizado por

---

era entonces similar al orientalismo distante y funcional que él mismo descubría en algunas obras de Racine» (1997-1998:131).



el arte, pues la escena ofrecida se debe a la reproducción: «sobre el tapiz del Dux, sombras entretrejidas, / príncipes o nereidas que el tiempo destruyó». Poco después, otra vez la rememoración de un tiempo pasado se presenta como un espacio de exposición («salas del recuerdo») poco fiel a la realidad («en penumbra»).

Llegados al espacio comprendido entre los versos 21-26, el cuestionamiento de la verdad del poema ha alcanzado un nivel tan alto que se duda de la propia presencialidad, de la existencia previa como tal: «¿Estuve aquí? ¿Habré de creer que este he sido / y este fue el sufrimiento que punzaba mi piel?». El sujeto poemático sigue preguntándose acerca de la realidad del presente y del pasado: «[...] ¿Es más verdad, / [...] / el que hoy acoge vuestro amor en el rostro / o aquel que allá en Venecia de belleza murió?». La falta de asociación estable a lo vital persiste («el pasado se afirma en mí a esta hora incierta») y encuentra una suerte de respuesta en la afirmación dudosa del arte («Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé / si valía la pena o la vale. [...]») y en la unión entre poeta, entendido como el vate cósmico presente en Aleixandre, y lector: «[...] Tú, por quien / es más cierta mi vida, y vosotros, que oís / en mi verso otra esfera, sabréis su signo o arte».

La tensión ciertamente elegíaca provoca en «Oda a Venecia ante el mar de los teatros» un efecto de intimismo y de contención, que desemboca en una crítica casual a una escena similar a la expresada que se halla en el «Soliloquio del farero», de Cernuda: «[...] Lloraba yo, acodado al balcón / como en un mal poema romántico». De nuevo, la referencialidad del poema se pone en tela de juicio: dentro de lo que se considera un «sueño», el poeta presenta una enumeración en la que se podría haber enviado indistintamente cualquier elemento mencionado: «un arcángel o un sauce o cisne o corcel de llama / que las potencias últimas enviaban a mi sueño».

Finalmente, se retoman otra vez las dos sendas discursivas y se arriba a la conclusión poemática, que niega cualquier atisbo de realidad dentro del texto. La expresión del paso del tiempo se formula por medio de una emoción agridulce: «[...] Es doloroso y dulce / haber dejado atrás a la Venecia en que todos / para nuestro castigo fuimos adolescentes». Frente a esto, los últimos tres versos engloban una serie de términos que niegan la referencialidad y suspenden las condiciones de verdad, como «salas vacías», «disuelve», «espejo», «negando» o «doble». De esta manera, se reflexiona sobre la vacuidad del reflejo, que nada tiene de realidad excepto por su vaga reminiscencia: «y perseguimos hoy por las salas vacías / en ronda de jinetes que disuelve un espejo / negando, con su doble, la realidad de este poema».

La idea de que el arte modifica o reinventa la realidad permea también en el discurso poético de José María Álvarez. Su poema «Retrato de Mozart» (*Museo de cera*) se halla a medio camino entre el texto de Gimferrer, ya que cuestiona la representatividad directa, y «Mira el breve minuto de la rosa», de Carnero. Al igual que este último, que se servía de un motivo literario, Álvarez utiliza una pieza artística —el retrato de Mozart pintado por Joseph Lange— para desenvolver su autorreflexión. Sin embargo, ahora el lenguaje no condiciona la belleza ni la lírica, sino que es el arte el que actúa como único medio de conocimiento y, por lo tanto, no importa su fidelidad a la verdad. Reproducimos aquí «Retrato de Mozart»:

No sabemos cómo  
fuiste. Te imaginamos  
como nos enseñara Lange a hacerlo.  
Nos emociona algo, que  
acaso no existió. Pero también acaso amamos  
lo único que debe  
ser adorado:  
                                  lo que hace el Arte  
con la realidad.  
(2016: 319)

Los tres primeros versos aportan la introducción, caracterizada por la formulación del desconocimiento («No sabemos cómo / fuiste») y de la visión a través del arte («[...] Te imaginamos / como nos enseñara Lange a hacerlo»). Sin más andamiaje retórico, Álvarez expone la conclusión derivada del pensamiento anterior: la emoción se desprende de una imagen no estrictamente real, y eso es lo único que le debe importar al artista y a su público. A juicio del poeta, cuando se trata de la modelación libre de lo externo, lo vital no es la capacidad de ajuste a lo previo, sino que lo importante radica en el nuevo producto, en la transformación en sí: «lo que hace el Arte / con la realidad».

Otra perspectiva en cuanto a la ficcionalidad se halla en «El centro», de Jenaro Talens. El libro en el que se ubica este poema, *Ritual para un artificio* (1971), constituye el primer momento metapoético como tal del autor. De hecho, se aprecia que el índice prescinde de la estratificación en secciones para dotar al conjunto de composiciones de un carácter de proyecto abierto. Conviene precisar, también, que la categoría de lo autopoético en Talens ha sido entendida de forma diferente por algunos de sus críticos. Smilek (2014), por ejemplo, habla de metapoesía porque hay una combinación de teoría y práctica. Por su parte, Ruiz Casanova, desde una visión restrictiva del concepto, critica la categoría y propone una revisión cuando se asocia al poeta:

el concepto de *metapoesía* que cabe aplicar a la obra escrita de Talens tiene más que ver con tomar el prefijo griego como «junto a» que, como tantas veces se ha hecho, como «acerca de» o «sobre»; [...] su *poesis* es escritura metapoética en el sentido de que unos textos escritos alimentan (o generan) otros; entender su poesía como «poesía que trata de la poesía» es aplicar un reduccionismo de carácter (muy poco) didáctico, una especie de agrimensura de lo escrito que parcela y hace ajenas unas partes de otras en la obra de un escritor (2021: 53).

En cualquier caso, se puede entender la lírica de Talens desde una propuesta teórica abarcadora como la de las autopoéticas. Concretamente, el texto que se reproduce se clasifica dentro de la metafiction, aunque en él encontremos secuencias metalingüísticas:

#### I

El alerce, los juncos,  
el sombrío alabastro,  
la sed de los emblemas sobre las multitudes,  
todos los que se dicen elementos reales  
agonizan al fondo de una página escrita  
con ordenada minuciosidad.  
Solo el amante busca la verosimilitud  
tras la función semántica del predicado  
en que su ser se inscribe.  
Y no es amor, o amar lo que el amante busca,  
sino su artificiosa quemazón,  
la turbiedad de un signo, verbigracia:  
olas, verano, un cuerpo, amanecer.

#### II

Cuando el azar descubra,  
allá en lo hondo, el centro  
del persistir, los irreconciliables  
límites, verdad, noche,  
sabrà por qué es un sueño esta luz que acaricia.  
Que las palabras fingen  
cielos donde transitan ponientes sin derrota,  
y el poema es tan solo  
la forma en que se vierte su imposibilidad.  
(1971: 19-20)

A propósito de la producción poética general de Talens, Cahill advierte que no hay tanta cabida para la delimitación de su obra en la poesía de los años ochenta. Es más, justifica esta postura desde criterios de autorreflexión lírica, como la persistencia en el cuestionamiento de la identidad, del yo y, en suma, «de la representabilidad de la

experiencia humana» (2013: 13). Estas mismas ideas se aprecian en las dos partes de «El centro». En lo que se refiere al primer núcleo poemático, cabe destacar su estructura circular, en cuanto a la retórica, y el cambio de sentido o de manera de decodificar el poema que esta construcción nos impone.

En efecto, los tres primeros versos no distan mucho del último en cuanto a su formulación lingüística; ahora bien, el poema conduce a un destino diferente. El trío versal inicial consiste en la enumeración de elementos que encuentran, en nuestra conciencia lectora, un rápido equivalente en el mundo: «El alerce, los juncos, / el sombrío alabastro, / la sed de los emblemas sobre las multitudes». Sin embargo, el lector no interpretará los dos versos finales como indicadores de referentes extratextuales, sino que los va a recibir como entidades sígnicas con valor independiente. No se trata de «olas, verano, un cuerpo, amanecer», sino que se trata de las palabras *ola*, *verano*, *un cuerpo*, *amanecer*. Como anuncia la línea antepenúltima, el lector habrá de buscar «la turbiedad de un signo, verbigracia». Y esto, a juicio de Talens, se debe a que lo externo pierde su vitalidad y su asignación cuando traspasa la barrera de lo literario: «todos los que se dicen elementos reales / agonizan al fondo de una página escrita / con ordenada minuciosidad». No hay verdad tras la escritura, sino que como mucho se encontrará la verosimilitud impuesta tras el artificio poético («su artificiosa quemazón») y, pese a todo, las palabras no hacen más que ponerse a ellas mismas en la escena (Díaz, 2006).

Al igual que la primera parte, la segunda retoma la isotopía de la ficcionalidad de lo poético. Entroncando con la tradición del 68, en el texto aparecen algunos de los emblemas de esta generación, como «el azar» o el «sueño», que remiten a la imprevisibilidad y a la irrealidad. La crítica del lenguaje se efectúa mediante el desvelamiento de la actitud de las palabras, que intervienen como fingidoras: «[...] fingen / cielos donde transitan ponientes sin derrota». Como remate final, Talens incluye una reflexión que aparenta ser una definición de poema, pero que, en cambio, desarrolla una valoración metafictiva. Lo que se asemeja a una definición deviene en una restricción impuesta al poema respecto de la realidad: «y el poema es *tan solo* / la forma en que se vierte una imposibilidad» [la cursiva es mía].

De manera global, estas autopoéticas de índole metalingüística o metaficcional corroboran que la generación del 68 se presenta con un contraproyecto tajante. La función y la finalidad del lenguaje o del arte en sí nada tienen que ver con lo propuesto por los grupos literarios previos. Frente a la identificación directa o frente al confesionalismo, estos textos interponen una barrera que separa la página del mundo. No es otra cosa, al

fin, que la proclamación de la autonomía de la lírica. De hecho, en el capítulo atinente a los autores del 50, la categoría de lo metaficcional ni siquiera adquiere una representatividad reseñable. Tampoco se trata en este apartado la necesidad de un lenguaje que comunique para conocer mejor, sino que, contrariamente, se plantea la falsedad que impone el lenguaje cuando se toma como medio de conocimiento a través del poema.

#### 4.1.2.3. *Autopoéticas endoliterarias metautoriales y metaescriturales*

Muchos de los temas que han ocupado las autopoéticas metagenéricas, genealógicas, metaficcionales y metalingüísticas se trasladan, también, al ámbito de lo metautorial y de lo metaescritural. Así pues, este tipo de autorreflexiones se vuelven útiles para detectar cómo los vates sesentayochistas diseñan el contraproyecto respecto de la poesía social y del realismo crítico. Resultarán llamativas, entonces, las posturas que los del 68 adoptan frente a la función del poeta o frente al valor de la escritura.

Un ejemplo es «Recuerdos de un parque» (*Museo de cera*), de José María Álvarez. El tema de esta composición revela la premisa ética a la que debe ajustarse el escritor, que, en síntesis, consiste en «oficiar» o «celebrar» la belleza:

Bendito parque, nobles alamedas  
que un velo de lluvia desvanece  
en el poniente de oro, estampa  
señorial, apacible, como fuera  
del tiempo, bálsamo que mitiga  
en la paz de sus bancos y paseos  
dolores e inquietudes  
del alma. Bajo tu melancólica arboleda  
eres amparo de quien, hijo  
del mismo Dios que tú, tan solo vive  
o tan solo quisiera  
vivir para oficiar, para celebrar  
la Belleza.  
(2016: 17)

Además de en el título, en el primer verso se aporta el anclaje textual («Bendito parque») y su especificación («nobles alamedas»). Seguidamente, se presentan cuatro rasgos que ensalzan las propiedades del parque como entorno natural que inspira al poeta: 1) la atmósfera aristocrática o alejada de lo mundano —«estampa señorial»—; 2) la sobriedad del entorno y su no agitación o artificiosidad —«apacible»—; 3) la sensación

de infinitud, que en otros poemas encuentra en la poesía o en el consumo de alcohol —«como fuera del tiempo»—; y 4) la capacidad de restaurar el ánimo —«bálsamo»—. Tras esta enumeración, el poema reitera el factor locativo («[...] Bajo tu melancólica arboleda») y se encauza hacia la conclusión autopoética, que consiste en la dedicación a «la Belleza», sintagma que, significativamente —incluso en lo relativo a la grafía—, cierra la composición.

Una idea similar se halla en «Erótica del marabú» (*El sueño de Escipión*), de Guillermo Carnero, donde se confiesa que la finalidad del poeta estriba en confeccionar productos estéticos. Sin embargo, en esta ocasión el texto se vuelve más crítico en lo que se refiere a la labor del poeta. Solo a propósito del verso 14 se entiende que «Erótica del marabú» juega con la asociación tradicional del poeta-pájaro. Ahora bien, la reinterpretación de este motivo adquiere un tinte radicalmente distinto a lo que el lector hubiera pensado al extraer información de su archivo cultural. El marabú, que no resulta excesivamente bello ni popular, es un tipo de ave que se alimenta de carroña —en algunas zonas se le ha considerado sagrado por esta característica—, pero que, a la vez, posee un plumaje muy valioso para la fabricación de productos de decoración principalmente destinados a mujeres, como boas o abanicos. El poema es el siguiente:

Mirad el marabú, el pájaro sagrado.  
Escruta el devenir, busca marsupio  
en la tragedia,  
degusta la carroña, picotea cucuyos,  
cuando regresa al nido con el buche bien lleno  
pliega las alas, VED el valioso plumón,  
escruta el devenir, es el sagrado,  
avizora los ojos de las muertas,  
los deglute, no es un animal tierno  
y sin embargo véla a la luz de su buche,  
zancas de marabú, pico amarillo,  
torpes inclinaciones olfatorias,  
su digerir es una ontología,  
plumas negruzcas, su plumonpoemas,  
el valioso plumón para el aposteriori  
y exhibiciones—de—las—damas.  
(1998: 188)

La postura de Carnero puede definirse como pesimista ante la función del poeta, que, a su juicio, se comporta hipócritamente frente a la realidad, pues solo busca regodearse en la miseria o zambullirse en los pantanos sentimentales. El propio autor ha formulado un resumen del contenido del poema:

[e]l motivo central de ese libro es la confesión de cuán decepcionado de mí mismo me sentía al haber huido de la realidad y haber adoptado la solución de escribir sobre ella en lugar de luchar por modificarla. El tema central del libro es el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor, que utiliza la cochambre de su propia experiencia para convertirla en poemas estéticamente bellos. Y ese es el tema de uno de los poemas del libro, que se titula «Erótica del marabú», donde utilizo al marabú, pájaro que se alimenta de cadáveres y lleva en su cuerpo la pluma más preciada en alta costura, como símbolo de lo que hace el escritor al convertir su experiencia en lenguaje estéticamente bello. Y de esa motivación inicial me deslicé lógicamente a preguntarme, siempre desde la decepción ante mí mismo, cómo se convierte la experiencia en lenguaje, cómo se traslada la experiencia al lenguaje, cómo incide la preexistencia del lenguaje en la captación de la experiencia [...] En resumen, el libro estuvo escrito desde la decepción ante mi propia catadura humana, fue una especie de descubrimiento del propio cinismo, un cinismo parecido al de cierto poeta francés del Renacimiento que, después de escribir bellos y sentidos poemas a la muerte de su amada termina uno de ellos confesando que la situación no es tan terrible después de todo, ya que, puesto que su amada ha muerto, él ha ganado un tema (2003).

Pese a que la noción primordial del poema queda sintetizada en las palabras de Carnero, conviene atender a la estructura del texto para conocer mejor cómo esta se plantea y se organiza de acuerdo al refuerzo de algunos puntos esenciales. Primeramente, cabe destacar que el título enfoca la cuestión en un factor que es, cuando menos, chirriante. En efecto, frente a la consabida fealdad corporal de los marabúes, el poema nos lleva hacia una suerte de atracción intensa hacia el animal. El misterio comienza a resolverse en el verso de apertura. La bimembración del metro alejandrino (7+7) ofrece, por un lado, la fascinación («Mirad al marabú») y su causa («el pájaro sagrado»); en otros términos, la «erótica», la admiración, provienen de la sacralización del pájaro.

Como ente sagrado, el marabú adquiere dotes especiales («Escruta el devenir») y consiente o forma parte, al igual que otras divinidades, de lo negativo: «[...] busca marsupio / en la tragedia, / degusta la carroña, picotea cucuyos, / cuando regresa al nido con el buche bien lleno / pliega las alas [...]». Obsérvese, pues, que el pájaro solo usa sus plumas o sus alas, que son sus partes valiosas, para aprovecharse de la muerte, que es su alimento, o de la fatalidad. Una vez sacia su apetito, el marabú no hace nada más. En este momento es cuando, de nuevo, se expresa la fascinación por el ave: «[...] VED el valioso plumón», que, además, conecta en la redacción con el segundo y el primer verso, respectivamente: «escruta el devenir, es el sagrado».

El texto continuará mostrando intencionalmente elementos «antieróticos» del marabú, como «avizora los ojos de las muertas, / los deglute [...]»; delata su insensibilidad («[...] no es un animal tierno»); e invita a mirar fijamente («véla» equivale a *mirala*) a su

complexión —el buche, las zancas, el largo pico— y a sus extrañas costumbres —sus «torpes inclinaciones olfatorias»—. Llegados a esta altura del texto, el verso 13 añade otro extrañamiento («su digerir es una ontología») y el 14 revela definitivamente la solución: «plumas negruzcas, su plumonpoemas». Solo ahora es cuando se desvela, neologismo mediante (*plumonpoemas*), que el marabú representa al poeta y, en consecuencia, debe releerse el texto a través de una serie de inferencias que censuran la sacralización del escritor. De hecho, anotábamos que el verso 13 atraía un efecto de extrañeza porque no cabe la indagación filosófica en una inteligencia no humana. Además, el hecho de que se asimile el pensamiento al proceso de digestión agudiza la burla, que vuelve a insinuar que la nutrición lírica se sustenta en la tragedia.

Finalmente, Carnero recupera en el penúltimo verso una parte de lo expresado con anterioridad: «[...] VED el valioso plumón» (v. 6) > «el valioso plumón para el aposteriori / y exhibiciones—de—las—damas». Sin embargo, basta recordar que la lectura es distinta. La primera vez se refería literalmente solo al pájaro; esta segunda, en cambio, se focaliza en el poeta, específicamente alude a sus poemas<sup>200</sup>. Estos, al igual que las plumas del marabú, no son más que piezas que componen un producto estético, de manera que se equiparan las plumas usadas para fabricar una boa o un abanico a los poemas que se reúnen para publicar un libro.

También sobre la inutilidad del arte versa «Síntomas de vejez» (*Taller del hechicero*, 1979), de Aníbal Núñez. Esta vez la función del poeta se reduce a «disponer las palabras»:

Ya el poeta no hace como antes  
boceto de sus lágrimas  
ni refunde su canto hasta el poema

Ahora directamente como el liquen  
sobre la piedra inerte  
dispone las palabras a sabiendas  
de que el tiempo ha dispuesto el cañamazo  
de lo que va a escribir para el olvido.  
(1995: 218)

Los síntomas de vejez implican paso del tiempo y cambio de etapa, de manera que la madurez se opone a la inexperiencia o a la juventud. Esto se observa en la primera

---

<sup>200</sup> En el fondo del poema late la influencia de «El albatros», de Baudelaire, que reúne los motivos del pájaro, la fealdad, el humano que contempla el ave y la identificación última entre poeta y animal.



estrofa, en la que se niega lo que «antes» se hacía, que se expone como sentimentalismo («boceto de sus lágrimas») o efusión sentimental sofisticada («ni refunde su canto hasta el poema»). La segunda estrofa, en cambio, presenta la situación actual a la escritura, el momento en el que se detectan esos síntomas de vejez. Esta estrofa podría dividirse en dos partes. El primer bloque, constituido desde el verso 4 hasta la mitad del 6, refleja la actitud del poeta. Su función, disponer las palabras sobre la hoja, se vincula a lo que hace el líquen sobre «la piedra inerme». Ahora bien, cabe advertir que el líquen es un ejemplo de bioindicador y que, además, va apareciendo y desapareciendo. Por ello, cuando en el segundo tramo (vv. 6-8), se nombra al tiempo como causante del olvido de la escritura, puede interpretarse que Núñez pone sobre el tapete lo azaroso de la pervivencia de la poesía, pero también señala la capacidad de la lírica para hablar de las condiciones de la vida humana.

Nuevamente sobre el olvido, la escritura y la actitud del poeta, trata «Alimentos crudos» (*Museo de cera*), de José María Álvarez, quien no necesita más de tres versos para formular su pensamiento:

Escribe.  
Tus días y tus páginas.  
Acepta ser como el viento que pasa.  
(2016: 33)

El imperativo poemático responde a la voluntad de vivir a través del arte. La actitud notarial de Álvarez, que conforma una prueba del «existencialismo negativo novísimo» (Prieto de Paula, 1996), se construye sobre un juego de correspondencias, como la sustitución de vivir por escribir y la reducción metonímica de existencia-escritura a «días» y «páginas». La conclusión final, que aborda con estoicismo la fugacidad de la existencia, también revierte sobre la concepción de la inutilidad del arte como algo individual. Desde el proyecto autopoético del autor, la creación y, en general, la cultura se toman como un complejo interconectado en el que sobrevive la nobleza de lo humano.

De manera más general, vale recordar que Álvarez inaugura *Museo de cera* con una cita de carácter autorreflexivo —que, además, recae sobre qué significa ser poeta— y con un poema que versa sobre la escritura. La frase, ubicada entre el título y el primer apartado («Libro I. OTIUM), se atribuye a Karl Popper y dice así: «Se acepta casi de forma universal que una obra de arte es la expresión de la personalidad o de las emociones

del artista. // Esta creencia ha rebajado y casi destruido el arte» (2016: 5). A esta misma idea se dedica el primer poema del libro, «Oh, hazme una máscara».

El título trae a la mente del lector otra composición, «O make me a mask», de Dylan Thomas. Sin embargo, la intertextualidad no incluye el idioma original, lo que levanta sospechas, pues el autor exhibe muchas veces las conexiones en los títulos a través del lenguaje<sup>201</sup>. La elección deliberada del español, entonces, nos conduce hasta el cuento «El perseguidor» (*Las armas secretas*, 1959), de Julio Cortázar, donde el poema de Dylan Thomas se recoge mediante la paratextualidad y, asimismo, su aura se toma como anclaje argumental para el desarrollo de la trama. El poema de Álvarez y el relato cortazariano comparten la vocación metaliteraria. De hecho, en el cuento del escritor argentino un saxofonista reniega de una biografía que se elabora a partir de sus canciones. Leemos:

te has olvidado de mí. [...] De mí, Bruno, de mí. Y no es culpa tuya no haber podido escribir lo que yo tampoco soy capaz de tocar. Cuando dices por ahí que mi verdadera biografía está en mis discos, yo sé que lo crees de verdad y además suena muy bien, pero no es así. Y si yo mismo no he sabido tocar como debía, tocar lo que soy de veras... ya ves que no se te pueden pedir milagros, Bruno (1982: 141).

José María Álvarez, en «Oh, hazme una máscara», le entrega la voz poética a un personaje que parece caracterizado por las cualidades del wéstern:

Descanso sin bajarme del caballo  
El calor destroza cuanto se ve  
Ante mí la Frontera  
Una voz me dice No cruces nunca esa Frontera  
Fumo un cigarro  
Sacudo mi uniforme de 35 campañas  
Indiferente como un caballero  
Que lo ha perdido todo y no espera ganar nada  
Cruzo el río  
(2016: 10)

De un modo similar al Johnny Carter de Julio Cortázar, que rechazaba la ligazón entre biografía y arte, Álvarez se despegaba del entendimiento de la literatura como transparencia de la vida. Teniendo en cuenta la metatextualidad del poema, ya que este inaugura el libro, se aprecia que la escena representa una reflexión sobre el acto de escritura. El acto de cruzar la frontera, de saltar el río, se relaciona directamente con la

---

<sup>201</sup> El cosmopolitismo de Álvarez, que actúa como seña autorreflexiva, lo impulsa a redactar los títulos en el idioma original, por ejemplo «Twelfth night», «Le crépuscule du soir» o «Die Entführung aus dem Serail».

tarea de escribir y con la actitud que debe adoptarse frente a ella desde el proyecto alvareciano: «Indiferente como un caballero / Que lo ha perdido todo y no espera ganar nada».

Por otra parte, el tema de la inutilidad de lo artístico, que hemos tratado a propósito de la reflexión sobre el poeta, encuentra su vía de expresión también cuando se apunta a la escritura. En este sentido, es bastante representativo el caso de los miembros de la generación del 68 que, previamente, mantuvieron algún contacto con el proyecto del realismo. Antonio Martínez Sarrión, que heredó la vena prosaísta y la desconfianza hacia el lirismo, compuso «La poesía es la más dilapidadora de las artes» (*Una tromba mortal para los balleneros*, 1975):

¿Qué decir?  
¿Cómo?  
¿Cuánto?  
¿Quién en este segundo no ha escrito demasiado  
considerando solo el costo del papel?  
(2003: 216)

La burla comienza en el título, donde la secuencia metagenérica expone que la poesía es el arte más malgastador o, definitivamente, más inservible. La pérdida de la fuerza social deriva en un gasto de papel que, como se sugiere, podría emplearse en otros cauces de expresión más efectivos. Así, el poema expresa literalmente la *inventio* de los trabajos periodísticos; esto es, se incluyen las preguntas a las que todo artículo de periódico debe responder (Prieto de Paula, 2003).

Sobre un tema afín ha escrito otro «novísimo atípico» (Ferrari, 2016): nos referimos ahora a Manuel Vázquez Montalbán y su «Arte poética» (*Una educación sentimental*, 1967), poema que también inserta al frente de su selección en la antología *Nueve novísimos*. Rico (2001) ha relacionado el estilo de Vázquez Montalbán con el de Félix Grande en *Blanco Spirituals*, en el sentido de que ambos conforman voces difícilmente enmarcables en el panorama poético generacional. A pesar de su larga extensión, conviene reproducir el poema, pues da cuenta del estilo caótico del autor y de cómo revisa los proyectos autopoéticos previos a la vez que suma su propia experiencia:

Ideas lentas como libros  
desplomándose, charcos en la calle  
chorretes de sangre en las primeras  
páginas  
piernas, piernas con curva







realizar una crónica personal de la sociedad española de posguerra, sino que, de un modo irónico, y por lo tanto crítico, su mirada se centra en la sociedad española del desarrollismo neo-capitalista de los años sesenta, fundada en el consumismo desmedido impulsado por la fuerza de la publicidad. Vázquez Montalbán utilizará los mismos recursos publicitarios que utiliza la sociedad consumista para, desviados de su propósito, y por lo tanto ironizados, dotarlos de un carácter crítico de lucha contra el mismo sistema social que potencian (2002: 194).

La idea principal de «Arte poética» muestra la conflictividad con la que lucha el escritor a la hora de dedicarse a tal labor. El propio acto de creación queda aplastado por todos los estímulos que lo rodean y que, para más inri, operan con mayor efectividad sobre el mundo: sitiado por todos los elementos que configuran el inicio del poema —el *gin-tonic*, las mujeres, el periódico—, apenas con un verso y medio condensa el pensamiento global del texto, que enjuicia el carácter depredador de la sociedad de consumo: «[...] imposible / escribir entre brisas de drugstore». Esta demarcación final se ha reforzado previamente con el malditismo con el que se abordan distintas referencias asignadas al escalafón de lo social o del purismo, como Neruda («sucede que me canso de ser célibe»), Blas de Otero («austero pasa Blas de Otero [...]»), Celaya («y llega / el cartero con una carta de Celaya»), López Pacheco («pero grita / airadamente López / Pacheco comunero»), Jorge Guillén —intencionalmente se resuelve la posible confusión con Nicolás Guillén— («suavemente desliza Guillén (Jorge)'), Sartre («más bien Sartre, la inquietud de la flor») y el afán por el soneto (véase desde «ingratamente canto la amargura» hasta «y estableciöse de puta a la francesa», que también sirve para dar un repaso indirecto a Machado).

Para terminar este apartado, puede citarse un último poema, que tematiza el desplazamiento de la escritura por parte de la vida; en otros términos, lo operativo, lo vivo, se impone a la labor de escribir. Se trata de «Crónica de sucesos» (*Tabula rasa*, 1985), de Jenaro Talens. Frente a la expresión convencional, que apareja su valor periodístico, el sintagma se usa aquí en su sentido puramente literal. De ahí que Talens relate una serie de acontecimientos que se amalgaman y que impiden la creación literaria. La sensación de agolpamiento se expone retóricamente mediante recursos acumulativos —como el polisíndeton o el asíndeton en algunos casos— con objeto de resaltar la rapidez con la que una acción interrumpe otra. El texto es el siguiente:

Esa es la historia de un día en la vida de una mujer que intenta construirse un sitio bajo el sol, y su hija mayor está en edad difícil, y la menor se ha puesto enferma. Vive sola. Está escribiendo en un cuaderno, y a poco de comenzar este relato alguien llama al teléfono, y es tan molesto y tan inoportuno, pero poco a poco se interesa en

la conversación, que trata de la enseñanza a jóvenes rebeldes con problemas en un pueblo pequeño del Midwest, donde el trabajo es duro, el sueldo escaso, ella podría pero, claro está, cómo encontrar quien cuide de la niña, y el dinero, ya sabes, y llevar una casa, y cuando cuelga el aparato y mira sus cuartillas, la frase ya no está. Busca con furia, al fin la encuentra, es un comienzo que, y a la mitad de la segunda frase otra vez el teléfono. Perdón, se ha equivocado, aquí no hay nadie que se llame así. Quiere volver a su cuaderno pero aprovecha que se ha levantado para ir a buscar agua a la cocina, y así, de paso, regará las plantas, verá si la pequeña tiene sed. Es el segundo día que esto ocurre, y el segundo día que intenta redactar sus impresiones, es tan importante poder contar a todos lo que siente, son tantas cosas para un argumento, pero se hace tarde, y hay que ir al mercado, y luego a la farmacia, y luego tiene que coser la blusa. Acaso ya de noche, cuando todos duermen, sí, será más fácil, ahora ya no hay tiempo: a más tardar mañana comenzará definitivamente su relato. Todo es cuestión de organizarse, y terminar los puños del jersey, y acortar otro poco las cortinas.  
(2013: 148)

Aunque no habla de sí mismo, el poema mantiene correspondencias con algunos momentos de la vida del escritor. Por un lado, se ha publicado en 1985, por lo que su redacción se enmarca en el periodo laboral del poeta en los Estados Unidos, concretamente en el estado de Minnesota (1983-2001). Por otro, se conoce que Talens, durante ese periodo, se dedicó a la lectura de escritoras del Medio Oeste (*Midwest*) (Cahill, 2013). A partir de estas coincidencias podría haber nacido el poema, que, en definitiva, viene a mostrar la imposibilidad de escribir precisamente por ser esta una tarea secundaria.

Como colofón, cabe resaltar que las autopoéticas metautoriales y metaescriturales suelen ahondar en la inutilidad del arte, que se revela como ausencia de la función trascendental del poeta o como incapacidad de la redacción lírica. Ahora bien, habría que señalar la ambivalencia que se produce en torno a esta temática. Unas veces la balanza se inclina hacia el pesimismo literario o hacia la declaración del estupor que provoca la perspectiva contraria; otras, sin embargo, este asunto se toma como trampolín para manifestar el orgullo que se siente al dedicar un proyecto autopoético al encomio de la belleza.

#### *4.1.2.4. Autopoéticas endoliterarias metadiscursivas*

Las autopoéticas metadiscursivas de los autores del 68, generalmente, discurren por dos vías que están interconectadas. Por una parte, este tipo de poemas pueden cuestionar el proyecto anterior, de manera que los temas o el estilo codificados en los realismos se anulan o se ponen en suspensión. Por otra parte, otra opción reside en la reivindicación



de unos nuevos patrones contenidísticos o estructurales. Consecuentemente, estos detallan las premisas que debe seguir la nueva estética.

Como ejemplo del primer grupo, basta citar dos textos de Aníbal Núñez. Uno de ellos es «Inutilidad del poeta didáctico» (*Definición de savia*), que parece cuestionar la pervivencia de la creación de «fábulas domésticas», palabras que dan título a un libro previo de Núñez (*Fábulas domésticas*, 1972). Asimismo, este poema da cuenta de su evolución, pues en un principio el autor no se clasificó entre los «novísimos» porque aún no tenía publicaciones que se adecuaban con totalidad a la ruptura (Bagué Quílez, 2018). En «Inutilidad del poeta didáctico» observamos una crisis de la conciencia crítica, pero sin dejar de lado un reconocimiento de la ética autorial:

La rosaleda del chulé mantiene  
relaciones cordiales con la baja  
maleza del camino

Esto bastaba  
para hacer una fábula, un cuento edificante  
sobre la abolición de las barreras  
sociales por amor. Añadiríamos  
que una abeja dorada es la correveidile  
y que sin que lo sepa el jardinero  
ha brotado un rosal al otro lado.

La sola exposición de estos detalles  
de por sí moraliza: de su mera  
contemplación surgió la moraleja,  
la urgencia de escribirla  
y un precoz sentimiento de sonrojo  
intentando variar sin conseguirlo  
el vuelo de la musa moralista

Esperemos...  
que el lastre de verdad que la corona  
la haga precipitarse y vuele libre  
cuando haya perdido la cabeza  
...sentados.  
(1995: 176)

El tema de la composición podría sintetizarse con el título, de manera que el discurso sobre el que se reflexiona es el del didactismo, el de lo moral en el ámbito lírico. Con todo, a pesar de la descreencia respecto de este tipo de escritura, Núñez parece indicar la dificultad para evitar estos asuntos en su producción literaria. Para llegar a esta conclusión, conviene escudriñar la estructura del poema, que va desglosando progresivamente un razonamiento salpimentado con el tono irónico.

La primera estrofa conforma una descripción de una imagen cotidiana de contraste entre lo rico o refinado y lo sencillo o llano. Seguidamente, la segunda tirada de versos se divide en dos núcleos: por un lado, el señalamiento de la convención, de ahí el uso del pretérito imperfecto («Esto bastaba / para hacer una fábula, un cuento edificante / sobre la abolición de las barreras / sociales por amor [...]»); por otro, se incorporan una serie de versos que imitan un arrebatado de creatividad que tiende a lo estético y al elogio del azar: «Añadiríamos / que una abeja dorada es la correveidile / y que sin que lo sepa el jardinero / ha brotado un rosal al otro lado».

Más tarde, se presenta una estrofa que afecta al comportamiento del escritor, que, sin mayor esfuerzo, trata de identificar realidad y creación: «La sola exposición de estos detalles / de por sí moraliza [...]». Además de la voluntad de moralizar, se anota la necesidad de lanzarse a la escritura urgente. Ahora bien, detrás de estas intenciones supuestamente nobles, se deja ver la vergüenza del autor y la conciencia de que habría que evitar dejarse llevar por el afán didáctico: «y un precoz sentimiento de sonrojo / intentando variar sin conseguirlo / el vuelo de la musa moralista».

Será en la estrofa final cuando se exprese de forma más cristalina la contradicción del escritor, su debate entre la ética y la estética o, en suma, las dudas que le generan tanto el proyecto autopoético del 50 como la inscripción directa en el sistema de pensamiento del 68. De hecho, hay dos cauces de interpretación de la última estrofa: 1) la lectura continua, en la que se ponen las esperanzas en lo estético, denunciando, incluso, la falta de correspondencia con la realidad de este tipo de moralejas. Se defiende aquí la autonomía del arte: «Esperemos... / que el lastre de verdad que la corona / la haga precipitarse y vuele libre / cuando haya perdido la cabeza»; y 2) la lectura discontinua, que enlaza el primer verso de la estrofa con el último, tal y como propone la grafía —véase el uso de puntos suspensivos—: «Esperemos... / [...] / ...sentados». El pulso irónico y ambiguo que late en *Fábulas domésticas* (Gutiérrez Valencia, 2017), pese a las dudas, sigue brotando en *Definición de savia*. La locución *esperar sentado* cobra ahora varias líneas de sentido. La más evidente es la de su significado, que insinúa que lo que se espera puede tardar mucho en cumplirse o que tal vez nunca acontecerá. Otra interpretación destruye la construcción y exige entender las palabras literalmente, como si el poeta cada vez que escribe —tarea que normalmente se hace «estando sentado»—, sufriera para abandonar lo moral en favor de lo estético aun poseyendo la conciencia de que en arte predomina lo segundo.

El otro poema de Núñez que cuestiona el proyecto previo es «Irresistibles ganas de escribir un poema social» (*Figura en un paisaje*, 1974), que concuerda con una pieza anterior de Barral —«Baño de doméstica», *Diecinueve figuras de mi historia civil*, 1961— (Pardellas Velay, 2009). La composición de Núñez es la siguiente:

La calidad de piel de la doméstica  
y su idílico y triste —«en même temps— relato  
de la aldea de los niños que se duermen  
en el pupitre tras llevar las vacas  
con las primeras luces a que pasten,  
y, sobre todo, la inicial frescura  
de la piel es capaz de en el poeta  
resucitar veneros —admirables  
por su tenacidad en no agotarse—  
de inspiración, si lírica lo justo  
para aliño del canto hecho de todos,  
para aderezo de ese pueblo sano  
como una manzana, de ese pueblo  
que quiere para dueño de sus ansias,  
para vecino efímero en su lecho.  
(1995: 209)

El propio título dispara una pregunta obvia: ¿por qué se producen unas «Irresistibles ganas de escribir un poema social»? La respuesta, que repercute sobre la validez, el oportunismo y la confección estética de la lírica combativa, se erige en el tema poemático, que diseña una burla sobre la desactualización de tal tipo de inclinaciones artísticas. De hecho, el distanciamiento del empuje social se lleva a cabo mediante el estrangulamiento de una de sus premisas: no se relata la realidad inmediata, sino que lo reivindicativo se relega a un segundo plano por culpa de la realidad. Adviértase que los motivos sociales aparecen entre los versos 2 y 5, por lo que se emparedan entre la verdadera prioridad, la contemplación de una mujer desnuda: «La calidad de piel de la doméstica» (v. 1) y «[...] sobre todo, la inicial frescura / de la piel [...]».

En definitiva, aunque se aportan motivos afines a lo social, principalmente es la admiración de una chica desnuda de clase baja lo que propicia la voluntad reivindicativa. Es más, el pueblo necesitado que está al fondo de los poemas sociales se transforma, en la composición de Núñez, en un «[...] pueblo sano / como una manzana [...]». Así las cosas, el objetivo ya no es representar a la población o luchar por ella, sino que la aspiración fundamental deviene en sacarles partido a los versos a través de conquistas no bélicas, sino sexuales: «[...] de ese pueblo / que quiere para dueño de sus ansias, / para vecino efímero en su lecho». Por otra parte, no debe quedar inadvertida la crítica a la

escasa complejidad poética de algunos poemas sociales: «[...] si lírica lo justo / para aliño del canto hecho de todos».

Frente a estas autopoéticas metadiscursivas, que enjuician la tradición literaria inmediata, hay otro tipo de textos que reflexionan sobre los esquemas estructurales o de contenido que se persiguen en la nueva generación. Como ejemplo, citaremos «Modelo» (*Museo de cera*), de José María Álvarez:

Hay un texto que siempre  
he tenido por norma: aquel pasaje  
de Tucídides, narrando  
cómo cierto ateniense  
intentó defender,  
aunque perdió,  
frente a Brasidas el de Esparta,  
la Colonia de Anfípolis.  
El narrador expone escuetamente  
las circunstancias del desastre,  
sin agregar querella alguna.

Esta derrota  
costó al vencido la más dolorosa  
de las heridas, la pena de destierro  
para siempre de Atenas.  
Y el vencido es el propio... Tucídides. Y nada  
dice sobre su atroz destino, nada  
advertirás en esa página  
de su castigo y su amargura.  
Saber contar así...  
(2016: 310)

En este caso, Álvarez presenta su ansia de seguir un «Modelo» de expresión que tiene que ver con el concepto que Prieto de Paula (1996) ha definido como «existencialismo negativo», pues se defiende una postura casi notarial ante la canalización del sentimiento. Esta autopoética es tan importante para el poeta que, en sus memorias, prácticamente parafrasea el poema cuando vuelve a tratar su admiración hacia Tucídides. Véase cómo, desde la prosa, el autor reescribe su composición para amparar la contención expresiva:

[h]ay un texto que he tenido siempre por modelo y con el que a veces gozo: aquel pasaje de Tucídides cuando cuenta cómo cierto ateniense intenta defender, y pierde, frente al espartano Brasidas, la colonia de Anfípolis. El narrador expone escuetamente las peripecias de aquel desastre y no añade juicio alguno. Esa derrota, dicho entre nosotros, costó al ateniense vencido su destierro a perpetuidad. Pues bien... el vencido es el propio Tucídides. Y nada dice sobre ese destino atroz, nada deja vislumbrar en esa página de su terrible castigo y su amargura, que debió ser

muy honda. Ah, si supiéramos contar así. Sin mezclarnos. Sin mezclar al discurso salvaje de los acontecimientos lo precario de nuestras conjeturas y tribulaciones, que si bien lo entendemos poco son en ese discurso del mundo, y sobre todo porque si pueden tener interés será como emoción artística, nunca como testimonio mondo y lirondo, el cual tendría su sitio, estimable sin duda, pero en otro género (Álvarez, [2004] 2018: 639).

Para concluir este apartado, es interesante resaltar que estas dos vías de metadiscursividad —la negación del proyecto anterior y la exposición de algunas cualidades del nuevo sistema de pensamiento— mantienen puntos de contacto. Si las autopoéticas metadiscursivas tienden a reflejar el estilo de las generaciones, se observa que los autores del 68 denuncian la inmediatez y la efusión sentimental para culminar ese proceso de alejamiento respecto de lo social que ya habían iniciado algunos vates del 50. A su juicio, las características apuntadas solo conducen a la imprecisión y a la falta de calidad poética. Bien sea por la incapacidad del didactismo lírico, por la desactualización de lo social tras el conformismo de los años 70 o por el empeño en elaborar un producto netamente estético, lo que está claro es que en el sesentayochismo se le confiere un nuevo aliciente al panorama lírico español.

#### **4.2. Conflictos autopoéticos: el «equipo *Claraboya*» y José-Miguel Ullán**

Puesto que nadie escribe aislado de su entorno, los proyectos autopoéticos colectivos o individuales entran en contacto con otros proyectos existentes. Todavía más, si tenemos en cuenta que el periodo de publicación de los mayores puede coincidir con el de las nuevas voces, habrá choques o solapamientos inevitables. A propósito del grupo del 50, ya se han analizado algunas autopoéticas en litigio e, incluso, algunos textos autorreflexivos que intervinieron en el debate literario del sesentayochismo, como «Oda a los nuevos bardos», de Ángel González, que decidió parodiar el emblema autopoético de los «novísimos». Igualmente, durante los años sesenta y setenta en España, aparecieron escritores que, aun siendo coetáneos del grupo instaurado por Castellet, disintieron del canon epocal. Este acontecimiento se aprecia con claridad en dos casos diferentes: la continuación de las ideas expuestas en la revista *Claraboya* y la lírica de algunos de los que quedaron fuera del movimiento generacional, como le sucedió a José-Miguel Ullán<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> El caso de este autor es susceptible de clasificarse como anómalo: está, a la vez, fuera —no se incluyó en *Nueve novísimos*— y dentro del movimiento epocal. Algo parecido les ha sucedido a otros poetas

#### 4.2.1. En torno al realismo: *Teoría y poemas* y *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*

Entre los años 1963 y 1968 se difundió la revista *Claraboya*, que, con el tiempo, se ha revelado como «un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta» (Lanz, 2005b). De hecho, esta publicación constituía un rescoldo de la influencia de los proyectos autopoéticos de los autores del 40 y del 50. En palabras de Iravedra, estudiar *Claraboya* apareja «desmentir el tópico de la muerte de la tradición del realismo» (2005: 6). Tanto es así que este «equipo» ha recibido el nombre de «novísimos sociales» (Provencio, 1988: 51), además de haber sido considerado como el responsable de recoger «el testigo del realismo histórico orillado por el canon del 68» (Bagué Quílez, 2021: 164).

Cabe anotar, también, que *Claraboya* se presenta como un proyecto editorial nacido en la ciudad de León, de ahí que en ocasiones se haya vinculado a *Espadaña*, otra revista que había surgido en la misma localidad y que poseía un sesgo ideológico similar —el marxismo—. No obstante, los fundadores de *Claraboya* (Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas) no quisieron estancarse en los proyectos autopoéticos de sus mayores, sino que persiguieron asentar una «poesía dialéctica» que diferenciara a la lírica joven de la anterior (Iravedra, 2005; Lanz, 2005b). Otro elemento que conecta ambas revistas es su corto periodo de vida: si *Espadaña* se extendió a lo largo de siete años (1944-1951), *Claraboya* aguantó cinco (1963-1968). Ahora bien, podría decirse que esta última dio pie a varias «estribaciones» (Lanz, 2005b), como la antología *Equipo «Claraboya». Teoría y poemas* (1971), *Parnasillo provincial de poetas apócrifos* (1975) y *Las cenizas del Fénix* (1985), firmado por Sabino Ordás, un seudónimo de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino. Frente a Lanz (2005b), que ya hemos apuntado que define estas obras como «estribaciones», Valero Gómez estima que son una «consecuencia directa de la frustración y desplazamiento historiográfico que sufre la revista *Claraboya*» (2017: 214).

En lo que concierne a *Teoría y poemas*, conviene resaltar su propósito de autopoética exoliteraria; concretamente, es un manifiesto, pues responde a la reivindicación de un programa. En la contracubierta se expone la unión con el proyecto de *Claraboya*, al mismo tiempo que se defiende su continuidad a pesar de que la revista había dejado de publicarse tres años antes: «[e]l presente libro no es un testamento, sino

---

marcados con la seña del malditismo, como Aníbal Núñez o Leopoldo María Panero. Así, al menos, se han estudiado en diversas historias de la literatura. Véanse Rozas López *et al.* (1999) o Gracia y Ródenas (2011).

un testimonio. No un documento, sino un manifiesto» (Delgado, Díez, Fierro y Llamas, 1971). En la formulación de las ideas literarias, y por tanto dentro del bloque «Teoría», cobra un especial interés el apartado «Aproximaciones a la poesía del futuro». Este se estructura en cinco partes, a saber: 1) «La generación de los años cincuenta y la más joven»; 2) «Sentido del experimentalismo»; 3) «El neo-decadentismo»; 4) «La poesía narrativa. Sus límites»; y 5) «Posibilidades de la poesía dialéctica». En conjunto, los autores promueven la necesidad de que el lenguaje poético se adecue a la complejidad de la realidad, por lo que se hace necesario romper la linealidad del discurso. Sin embargo, la quiebra de la razón no conlleva la descreencia en el lenguaje como base de la dialéctica a la que debe responder la poesía:

las propuestas teóricas de «Equipo *Claraboya*» parecen conectar con la puesta en cuestión del código lingüístico de la razón racionalista, lo que se traduce estéticamente en la impugnación de unas formas expresivas, fundadas en el orden discursivo del realismo tradicional, que juzgan ineptas para la captación de la realidad contemporánea. En la investigación de un discurso dislocado y fragmentario susceptible de penetrar una realidad convulsa y «rota», la nueva técnica evidencia contigüidad con las consabidas fórmulas elípticas de los poemas novísimos; solo que un último resto de fe en el lenguaje, y la función consiguiente que le asigna, separa otra vez al Equipo de la mayoría de aquellos (Iruveda, 2016: 55).

Con objeto de delimitar la poesía del futuro, lo primero a lo que se dedican los claraboyistas es a la revisión del pasado inmediato. Así, el juicio vertido sobre los poetas del grupo del 50 consiste en añadir una virtud —que consiguieron evitar el simbolismo abstracto— y en señalar un defecto —que no llegaron a retratar la realidad hábilmente: «[s]i hubiera que describir globalmente tal distancia diríamos que los poetas de la década de los cincuenta, a fuerza de evitar el simbolismo, corsetearon [*sic*] la materia poética hasta reducirla a esquemas desacordes con la realidad explosiva de los últimos años» (1971: 10)—. Acerca de Claudio Rodríguez y de Eladio Cabañero, comentan que son poetas «lastrados de “castellanidad”»; de Gil de Biedma y Brines opinan que se subyugan a un neorromanticismo estético y que «prolongan el 27 hasta someterlo a la dictadura del yo que contempla la historia»; a propósito de Barral y Goytisolo, critican la creación de «moldes excesivamente faltos de elasticidad para una materia y unas situaciones muy actuales». Solo ven con buenos ojos a José Manuel Caballero Bonald, Carlos Sahagún, Ángel González y José Ángel Valente. Aportan diferentes razones en defensa de ellos, que atañen principalmente a la capacidad expresiva: Valente responde a una «purificación cartesiana del lenguaje [que] le convierte en un poeta europeo»; Ángel González «purifica

en la línea crítica el lenguaje de la poesía social»; Sahagún «ofrece un mundo nítido y sin trabas»; y Caballero Bonald «experimenta fórmulas expresivas adecuadas a la hora en que vive» (1971: 11-12). Este primer apartado, «La generación de los años cincuenta y la más joven», concluye con la proclamación de un acercamiento a la poesía mundial y de una adecuación a las «nuevas realidades socioculturales».

El segundo punto, «Sentido del experimentalismo», trata de llevar la técnica expuesta en su título a las coordenadas materialistas, lo que fomenta la insistencia de la contemplación del arte en su historia: «lo más urgente es dotar al experimentalismo de una dimensión histórica adecuada» (1971: 15). Este segundo apartado sirve para preparar la crítica al «neodecadentismo», que aparece en el siguiente. Por un lado, los autores admiten que su objetivo es denunciar la falta de dialéctica de los «novísimos»: el neodecadentismo, «[l]anzado con la aquiescencia oficial, pese a que sus autores continuamente hacen declaración revolucionaria, alcanza el favor de algunos degustadores exquisitos» (1971: 16). Por otro, reconocen sus méritos expresivos, pero se distancian de sus propósitos artísticos. Desde su perspectiva, el uso del lenguaje por parte de los «novísimos», así como la concepción del poema como sistema de representación, han enriquecido a la lírica y han paliado algunas carencias de la escritura anterior. Pese a esos logros, censuran la ideología neocapitalista que late en los poemas de este grupo:

al estar los poetas empeñados en ofrecer estética pura, productos puros para el mercado, automáticamente eliminan toda posibilidad dialéctica entre el sujeto y el objeto, y sus poemas son, a lo sumo, el reflejo del incipiente neocapitalismo en un sector muy minoritario de la burguesía catalana joven (1971: 18).

Todavía más, el «equipo *Claraboya*» dismantela la estética neodecadentista —léase «novísima»— al enumerar una serie de rasgos degradados que la identifican: 1) la influencia de los aspectos más superficiales del surrealismo (alogicismo, ausencia de puntuación, etc.); 2) la ampulosidad en la expresión de estados de ánimo enfocados únicamente en el individuo; 3) la creencia en que la reelaboración de escenas del pasado genera belleza; 4) el elogio del refinamiento y el abandono de lo indigno; 5) las referencias al decadentismo observado «en sus aspectos más frívolos y esteticistas: Hollywood, Venecia, mitologías adolescentes»; 6) el amparo del arte que saluda al neocapitalismo incipiente en los núcleos urbanos, especialmente en Barcelona; y 7) la finalidad deshumanizada, la meticulosidad como forma de satisfacer al mercado (1971: 17).



Asimismo, en su intento de reforzar la crítica a la antología de Castellet, recopilan los motivos de rechazo que esta ha provocado en críticos, poetas y personalidades ilustres en el ámbito literario. Sagazmente, ofrecen una serie de defectos o discordancias que aparentan ser objetivos, pues no proceden de ellos. Los motivos que se recogen se catalogan a continuación: 1) falta de homogeneidad en la selección; 2) ausencia de ruptura real y prolongación superficial del surrealismo de los años veinte; 3) falso carácter revolucionario; 4) no selección de poetas que sí que estaban desarrollando una ruptura, además de parcialidad en el criterio del antólogo, que dejó fuera «grupos de poetas jóvenes en Barcelona —los “off” Barcelona—, Madrid, Canarias, Málaga, Murcia, Valencia, Salamanca, etcétera»; 5) celebración de la confusión; 6) conformidad y cooperación con el orden establecido; 6) diferentes niveles de calidad: «parece que hay tres o cuatro verdaderos, y el resto han sido llamados para la coreografía»; 7) arbitrariedad y superficialidad; y 8) «que da risa el “slogan” de la faja del libro presentando a “la futura poesía española”» (1971: 19-20).

Finalmente, los autores de *Teoría y poemas* se dedican a reflexionar acerca de la poesía narrativa y los límites que le impone la realidad —hablan sobre José Elías, que recibe la influencia de Pavese; sobre la conexión entre Félix Grande y Vallejo; sobre Vázquez Montalbán y sobre su propio grupo— y acerca de las «Posibilidades de la poesía dialéctica». A este respecto, siguiendo a Kosik —citan *La dialéctica de lo concreto*— y a Antonio Machado<sup>203</sup>, presentan una lista de funciones que gobiernan la naturaleza de la lírica: 1) debe «expresar» la realidad; 2) tiene que «crear» la realidad; y 3) «esa realidad no está fuera ni antes del poema, sino que existe en el poema» (1971: 29). Poco después, añaden cuatro patrones más a lo recién presentado: 1) la raíz poemática se halla en la realidad histórico-social; 2) el poema constituirá una unidad en su origen y tras su repetición; 3) tal unidad reflejará la relación sujeto-objeto; y 4) debe repercutir en la existencia humana (1971: 31). Tras este razonamiento, alcanzan una síntesis que define lo que un poema es:

[e]l poema entonces será:

- a) No un caos de acontecimientos.
  - b) No un caos de situaciones fijas.
  - c) Será unidad de acontecimientos-sujetos.
  - d) Será unidad de las situaciones-creación de las situaciones.
- (1971: 32)

---

<sup>203</sup> A propósito de Antonio Machado, dicen que «Machado entra en nuestro tiempo como uno de los más lúcidos analistas del fenómeno artístico» (1971: 32).

Como se aprecia, la teoría formulada por el «equipo *Claraboya*» es compleja, exigente y a veces se ancla con rigidez a análisis marxistas particulares, como les sucede con los libros de Kosik, que prácticamente siguen al pie de la letra. De ahí que su propuesta no consiguiera contrarrestar la reacción «novísima». Su falta de éxito no se derivó de un problema editorial, pues lanzaron su proyecto en la colección El Bardo. Más bien esta se originó a causa de que llegaron cuando el libro de Castellet ya había logrado cierta popularidad, incluso numerosas críticas, como ellos mismos constataron en *Teoría y poemas*. Iravedra ha demostrado que, si los planteamientos claraboyistas se hubieran introducido con más relajación, esta vertiente habría reunido a no pocos escritores:

la repercusión de esta respuesta tenía que ser necesariamente débil por la misma rigidez de su planteamiento teórico y su timbre dogmático, cuando, desde presupuestos más abiertos y flexibles, hubiera podido integrar a una serie no desdeñable de autores igualmente enfrentados o distantes del culturalismo. En concreto, los primeros libros de José-Miguel Ullán —*El Jornal* (1965), *Amor peninsular* (1965) y *Un humano poder* (1966)— o de Aníbal Núñez —*Fábulas domésticas* (1972)— ilustraban un renovado realismo crítico [...] que no se alejaba de la línea de *Claraboya*; pero la falta de pericia del Equipo para diseñar una estrategia de acción conjunta que [...] reuniese en un frente común a otros «novísimos sociales» asimismo arrumbados por la marea veneciana, abortó cualquier posibilidad de resonancia de la tendencia (2016: 57).

Si *Teoría y poemas* se dio a la imprenta con una intención seria, unos años después, tras el fracaso de la línea intelectual claraboyista, Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino se dedicaron a una tarea mucho más lúdica en *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*. El libro juega con la recopilación de autores inventados para presentar un discurso a medio camino entre las burlas y las veras, de manera que el carácter bienhumorado no resta un ápice de crítica al canon epocal. Además de los poetas apócrifos, el *Parnasillo* también cuenta con críticos inexistentes, como Ovidio Linares del Campillo, responsable del prólogo a la segunda edición y supuesto profesor de la Universidad de Trabajo del Cerecedo, Antimio Rabanal Regalado y Solutor García de Pozalvares, que se encarga del «Epílogo didascálico».

El fingido especialista más importante es el segundo, Antimio Rabanal Regalado, que elabora el «Prólogo-exordio», donde denuncia la situación de la lírica en su época:

[y]o no sé, caro lector, qué caminos nos llevaron a esta Roma decadente tan vagorosa [...]. Acaso, y es un decir, el mero capricho de algunos efebos y ninfas auspiciados por algún profeta eunuco, destilados en las refinerías del tedio y el cultismo metropolitano, tocados en su nenúfar cardíaco por el evanescente canto de las sirenas (1988: 11).

Y, seguidamente, apunta hacia la vacuidad de la renovación poética:

[a]sí, los pretendidos renovadores de la lírica, que en tal se tenían con celo denostador y orgullo sublime, se convirtieron en espantadores, tañeron los cencerros de oropel como para que el vecindario se disolviese, fundaron un cenobio y entre oficientes y acólitos se quedaron en su modorra de mutuas admiraciones (1988: 12).

La crítica al momento histórico-literario también recae sobre los vates que está presentando. De hecho, muestra su contento por prologar una obra «perecedera», cuya función es abrir un pequeño paréntesis entre el tedio de la literatura epocal: «sin otras dimensiones que las de cumplir un trámite de respiro en momentos que bien pudiéramos nombrar de borrón y cuenta nueva» (1988: 12).

El distanciamiento con respecto a la poesía «novísima» asoma a lo largo de toda la obra, unas veces de manera más tímida o sutil, mientras que en otras ocasiones se ahonda directamente en esta temática. En la segunda parte del poema «Divertimentos», atribuido a Fidel Zancón, los versos hacen honor al título, pues por medio de una actitud experimental se introduce una burla sobre la vanidad de la «musa novísima»: «Infame turba / la inane tuba // Oh musa novísima / Oh miss vanidísima // ¿Y volverá? / ¿Y qué más da?» (1988: 20). Igualmente, en «Vítoreas a la sencillez», de Maurilio Fernández Celada, la pretenciosidad y el alarde cultural se formulan a través de la sustitución de *latiniparla* por *beverlyparla*: «Viva la honrada palabra, / la que calla cuando añora / y muera beverlyparla / sagaz colonizadora» (1988: 29).

Con todo, una de las piezas más relevantes para desenmarañar el «pacto apócrifo» se aprecia en la semblanza biográfica y en los poemas de Desiderio Carretero Osorio (Bagué Quílez, 2021). Para Lanz, la presentación de este autor se erige en una «etopeya irónica» de la estética novísima (2017b: 91). A lo largo de ella, vemos algunas alusiones directas a vida de Gimferrer y a las obras de otros antologizados por Castellet. El texto dice así:

Desiderio Carretero Osorio (1946). Joven pulcro de gustos no contaminados, exquisito, valioso, estetizante, tirando a los deleites del adjetivo ruskiniano, un si es no merenguista, y propietario de una cultura acotada con pérgolas de modernismo y

guirnaldas de barroco churriguera. Hijo de notario, novio de hija de ingeniero de caminos con derecho a título de nobleza, veraneante de Lidos y Salinas, experto en glosas esotéricas y en cinema del cuarenta. Crítico del cinematógrafo del Diario Vespertino, donde su Sección dominical «Mitos y Refritos de la Casa Encantada» le valió algunas polcas, diatribas y soflamas de los contestatarios del Cine-forum «Potemkin». Su libro «Norma my Marilyn ma non troppo», editado de su peculio en Gráficas Severiano, fue muy celebrado en determinados medios madrileños y barceloneses y llegó a finalista del José Antonio Primo de Rivera de poesía. De Carretero Osorio ha llegado a decir un eximio poeta vivo del veintisiete que «sus versos fulminan el pateado callejón de posguerra y traen como la luminaria de remozadas texturas que alteran el aburrimiento poético de estos últimos años». Algunos consideran que fue una gran pérdida para nuestra lírica el que Desiderio sacase las oposiciones (1988: 23).

En lo que respecta a Gimferrer, una de las correspondencias más destacadas son las alusiones fílmicas. Basta recordar que publicó *La muerte en Beverly Hills*, participó en el culto a la revista *Cahiers du Cinéma*, colaboró con *Film Ideal* e intervino en el cineclub Monterols. Además, Gimferrer ganó el Premio Nacional de Poesía con *Arde el mar*, por lo que se produce una nueva identificación, ya que en aquella época el nombre oficial del galardón se completaba con el rótulo Primo de Rivera. Otras reminiscencias de la lírica «novísima» son la referencia a Marilyn Monroe, que recuerda el poema «Requisitoria general por la muerte de una rubia» de Martínez Sarrión; la insinuación de la figura de Vicente Aleixandre como maestro —«ha llegado a decir un eximio poeta vivo del 27»—; y la sorna con respecto a la integración en el sistema como desinterés por la lírica, que podría trasladarse al desarrollo de la carrera académica de algunos miembros, como Guillermo Carnero o Félix de Azúa (Lanz, 2017b; Bagué Quílez, 2021).

Después de la descripción de la vida y de la trayectoria de Carretero Osorio, se incluyen los textos. Estos forman un díptico. El título general es «*Veneziana sutilissima*» [sic]; este, además, cuenta con un recurso paratextual mediante el que se recoge una dedicatoria: «a V. A.». De acuerdo con el carácter satírico de la composición, que se sirve del pastiche para burlarse de las convenciones del estilo «novísimo», todo apunta a que «a V. A.» significa «a Vicente Aleixandre», quien actuó como guía de los jóvenes poetas. Centraremos nuestra atención en la primera parte de «*Veneziana sutilissima*», que recibió el nombre de «Showing» para señalar socarronamente el afán cosmopolita, el exhibicionismo erudito, la afición por lo cinematográfico y el predominio de la estética de lo «táctil»:

Oreaba muselina en el vitral del coro,  
pergamino ligustre depredador del alba  
y el rítmico veneno se despojaba malva

sobre mi calavera o capitel sonoro

Oh sándalo y laurel y espuma de alabastro  
cendal de Beatrice en rizo pubescente  
Qué tríaca de musgo flamea en esa frente  
donde muere flamígero el ardor de los astros

Oh céfiros y ónices de las aguas salobres  
espejos de marfil donde el amor miraba  
la anémona del mármol en que Venezia trocaba  
sus pátinas de légamo en relumbre de cobres

Muere mi adolescencia con el perfil Teseo  
amando en Beatrice la floresta de labios  
como muere la alquimia en mano de los sabios  
doblegada a la ciencia pero sin himeneo  
(1988: 24)

Como anotábamos, el comienzo del pastiche se produce con la incorporación de lenguas extranjeras, ya sea el italiano en el título general y en algunas palabras sueltas en los cuartetos («Beatrice», «Venezia») o el inglés en el rótulo de esta primera parte. Por un lado, el sintagma «*Veneziana sutilissima*», con gazapo ortográfico incluido, recuerda la vocación veneciana de los autores criticados, así como su temperamento enfático o efusivo: de ahí el uso del superlativo, que, de hecho, les da nombre como generación («novísimos»). Por otro lado, el término inglés que introduce la primera parte vaticina la importancia que se le concederá a lo sensorial o, en cierto modo, a lo superficial.

El pastiche con fines satíricos continúa con toda una serie de rasgos que se actualizan en la hiperreferencia: la exhibición de una cultura libresca —literaria (Beatrice) y mitológica (Teseo)—, la ausencia de puntuación, el uso de los cuartetos con verso alejandrino, la acentuación de las palabras y la musicalidad del texto —nótese el abuso de esdrújulas (—«rítmico», «sándalos», «flamígero», «céfiros», «ónices», «anémona» o «pátinas»)—, el empleo de paralelismos con interjecciones («Oh sándalo y laurel [...] // Oh céfiros y ónices [...]»), la presentación de imágenes surrealistas («pergamino ligustre depredador del alba»), la raigambre modernista («veneno», «calavera», «Muere mi adolescencia»), la conciencia cosmogónica y la búsqueda de la sonoridad («[...] flamea en esa frente / donde muere flamígero el ardor de los astros») y la complacencia individual de la inaccesibilidad del arte. A propósito de esto último, se añade una burla de connotaciones eróticas: «como muere la alquimia en manos de los sabios / doblegada a la ciencia pero sin himeneo». Dicho de otro modo, el culturalismo ni siquiera les sirve para las conquistas amorosas: «[d]e la vecindad semántica entre el

“himeneo” y las “manos” se deriva una conclusión procaz sobre el talante onanista» de los autores satirizados (Bagué Quílez, 2021: 173).

En síntesis, la aparición de *Claraboya* y sus estribaciones evidencia que durante los años setenta se pueden contemplar opciones literarias que difieren de la archiestética novísima. De acuerdo con la vocación de consolidar un proyecto autopoético, los autores aquí referidos conforman un «equipo» que construye sus planteamientos a partir de la oposición con respecto a otros sistemas de ideas. La dialéctica claraboyista se revela especialmente útil para la comprensión no solo de los aspectos que reivindican sus partícipes, sino también para el entendimiento de las actitudes estéticas a las que se enfrentaron.

#### 4.2.2. Fuera de foco: José-Miguel Ullán

Tras la publicación de *Nueve novísimos*, una de las polémicas más frecuentes se tradujo en el señalamiento de los autores excluidos. Entre ellos se encontraba José-Miguel Ullán, que, a pesar de su tendencia experimentalista, quedó fuera de los intereses de Castellet. Desde entonces, el desagrado de este autor con respecto a los «novísimos» se convirtió en un rumor frecuente en el ambiente literario generacional. Por su parte, algunos de los antologizados tampoco han disimulado su poca estima hacia él. José María Álvarez, por ejemplo, redactó una carta a Castellet en la que afeó la lírica de Ullán: «conjeturo que entregaste en manos de qué dioses quiénes debían ser olvidados y quiénes no. Ahora, en algo acertaste absolutamente: desoír las rogativas del pesadísimo Ullán» (2018b: 298). También Gimferrer (2018b) comentó que «[Castellet] no quiso incluir a Antonio Carvajal o Antonio Colinas, que yo sí lo hubiera hecho. En cambio, estuvo de acuerdo, al igual que yo, en no poner a José-Miguel Ullán, quien se enfadó mucho».

Lo cierto es que el conflicto autopoético entre Ullán y los «novísimos» había comenzado antes de la salida de la antología o a la par que estos últimos se llamaron de tal forma. Sirvan de muestra estas palabras de Ullán cuando se le pregunta por los reproches de la crítica a Castellet por excluirlo:

Me parece perfectamente justa mi exclusión de esa ensalada a lo divino. Castellet, docto ignorante del reino, confundió esta vez la coqueluche con la menstruación. La «Antología», por lo demás, se asemeja a un montaje carpetovetónico de apoteosis revisteril donde algún poeta potable y otros varios muy mediocres han servido de coristas para que resaltase la figura egregia, bilingüe y emplumada de la Celia Gámez de la novísima poesía en castellano, alias Pedro Gimferrer (1970b: 64).

Otra prueba de ello la encontramos en «Segunda visión de marzo» (*Antología salvaje*, 1970), que parodia «Primera visión de marzo» (*Arde el mar*), de Gimferrer. El hiporreferente parodiado comienza de la siguiente manera: «¡Transustanciación! / El mar, como un jilguero» (1997: 121). Si la referencia religiosa se emplea como síntesis de la transformación de la vida al ser retratada en el poema, en Ullán el mismo término se aplica al ámbito de lo sexual, por lo que rebaja la seriedad de lo introspectivo hasta producir una revisión textual con fines críticos —esto es, una parodia satírica—:

*¡Transustanciación!*

(DON DUARDOS). — Señor,  
¡no más, por amor de Vos,  
que ya me siento expirar!

(COSTANZA). — Señora, no sé qué ha;  
sus lágrimas son iguales  
a perlas orientales:  
tan glandes salen de allá.

(FLERIDA). — ¿Qué será?

*¡Transustanciación!*

(CORO). — ¡Ah! ¡Ah!  
(1994: 189)

La postura de José-Miguel Ullán se ubicó en la tensión entre lo social y lo estético (Lanz, 1993; Pérez Bowie, 2009; Zorita Arroyo, 2022), aunque se decantaba por el predominio de una experimentación vanguardista en lo que atañe al lenguaje. Un libro como *Mortaja* (1970) manifestaba el distanciamiento de la tradición nacional y de los «lenguajes establecidos» en favor de una búsqueda personal que supusiera un punto de inflexión en su trayectoria y en el análisis de los proyectos autopoéticos rivales (Casado, 2019: 56; Benítez Andrés, 2019b). Entre sus páginas se leen poemas como «Los bardos delicados», «Los bardos poblados» o «El juicio final (Mínimodrama)». Aun siendo extenso, reproducimos el primero, que no se preocupa por la elaboración técnica, sino que tan solo agrupa acciones que ridiculizan a los autores a los que se refiere el título:

pululan  
pulen  
mueren

dan los gallos al sol  
trancan las palmas  
acarician la masa de la luna

hacen bulla  
restriegan  
amoratan

viajan

palidecen  
se cuelan  
se dilatan  
sangran

no fornican  
no fuman  
sorben rosas  
fulgen

se detienen  
se arengan  
se desatan  
hozan

anegan  
giran  
influencian  
pactan

aman  
dormitan  
estrangulan  
besan

no encallecen  
cobijan  
manan  
maman

ungen  
sorben  
ablandan  
despedazan  
lloran

bullen  
arrullan  
laten  
mascan  
sueñan

sueñan que sueñan  
y al soñar  
entonan



una grotesca y otoñal balada.  
(1970a: 48-49)

De manera general, se ha precisado que, cuando se dirige a los poetas «delicados», podría satirizar a los artistas que trataron asuntos sociales esporádicamente para estar al día (según su enemistad, tal vez apunta al Vicente Aleixandre de *Historia del corazón*, 1954) y a los escritores que huyen de la realidad mediante la dedicación a una lírica hermética<sup>204</sup> —como los «novísimos» (Lanz, 1993)— o «a una concepción convencional del poeta, ajena a la vida y basada en la cursilería» (Casado, 1994: 23). Ahora bien, la negación del hermetismo no implica la total adhesión a las proclamas sociales. Para contrarrestar a los autores afines a esta tendencia, escribe «Los bardos poblados», en cuyo final resuena la petición de paz de Blas de Otero y la maldición de Celaya en «La poesía es un arma cargada de futuro»:

Hartísimos del cielo,  
cantaron lo terreno:  
devotos de Machado,  
amigos del lechero.

Buzones de Neruda;  
de Zorrilla, cangrejos;  
peces admiradores  
del puño hecho soneto.

Allí hablara el poeta  
cantante de la paz:  
—Maldigo la poesía  
exenta de bozal.  
(1970a: 50)

En este caso, imita la simpleza de la lírica socialrealista más degradada, a la vez que cataloga referentes predilectos, como Antonio Machado, los obreros («amigos del lechero»), Neruda, Zorrilla o, más sutilmente, Blas de Otero («cantante de la paz») y Gabriel Celaya («—Maldigo la poesía / exenta de bozal»). Asimismo, denuncia la propensión al contenidismo en este estilo de textos, pues el poema solo señala la inclinación temática («Hartísimos del cielo, / cantaron lo terreno») y su identificación con los copartícipes del proyecto realista.

---

<sup>204</sup> De todos modos, la sátira no marca sus límites de forma radical, por lo que la onda crítica podría extenderse a otras líneas estilísticas como el «garcilasismo» o los versos del «grupo Cántico».

Benítez Andrés y López-Carballo (2016) han establecido un paralelismo entre la manera en que la sociedad definió a Maiakovski y el modo en que podría abordarse la obra de Ullán. La preocupación por lo social y por lo lingüístico, es decir, el interés por la realidad y por el experimentalismo estético, han suscitado indistintamente críticas relativas al formalismo o a la versión contenidista del autor. En cualquier caso, parece que, aun defendiendo la integración de lo externo en el arte, se propugna el compromiso con la capacidad técnica y expresiva. El texto que sucede a los dos poemas recién mencionados, «El juicio final (Mínimodrama)», da a entender esto mismo al concluir con un desquite que reniega de la falta de habilidad: «¡pero coño / qué mal toca el cabrón!» (1970a: 52). De igual manera, en entrevistas Ullán ha reconocido decantarse por una «tercera vía»:

[e]n poesía, al contrario que en política, considero como algo válido y hasta necesario asumir la disidencia frente a las dos canchas tradicionales en eterno y estéril litigio. Lo cual, claro está, no equivale en modo alguno a situarse en el fétido centro; se trata, más bien, de evolucionar en otro plano sin paralelismo alguno con los dos señalados (1970b: 64).

En definitiva, los conflictos expuestos aclaran que siempre existe dinamicidad en lo que concierne al pensamiento literario, a pesar de que haya líneas de fuerza generacionales. Además, estas posturas ajenas a la lírica predominante, bien por discordancias ideológicas o bien por rencillas personales, confluyen con la evolución natural de toda época artística. En otros términos, las grietas en el núcleo del proyecto sesentayochista van agrandándose cada vez más hasta llegar a un momento en el que cabe pensar en un segundo espacio generacional que se separa de la rigidez del proyecto previo.

#### **4.3. Constatación de un segundo tramo generacional: una defensa de la individualidad**

Ya hemos avanzado la dispersión estética que se produce no solo entre los «novísimos», sino también con el grupo de escritores que inician su periodo de publicación en los años 70. De hecho, las autopoéticas exoliterarias recogidas en *Las voces y los ecos* reafirmaban la búsqueda de una nueva identidad lírica. En este apartado analizaremos los proyectos de diversos poetas: en ellos predomina la reivindicación de la individualidad entendida como desmarque de las agrupaciones a la *manera* «novísima». Por ende, frente a los

estudios anteriores, en los que primaba el aliento generacional, en estas páginas se abordarán los proyectos de modo independiente. Para ello, hemos seleccionado algunas de las propuestas más representativas de este cambio. Varias de ellas participaron en *Las voces y los ecos* (Miguel d'Ors, Eloy Sánchez Rosillo y Víctor Botas), mientras que otras tomaron otros caminos, como Pureza Canelo y Luis Alberto de Cuenca.

#### 4.3.1. Pureza Canelo

Pese a que publicó sus primeros libros en unas fechas muy próximas a las del fervor culturalista, Pureza Canelo no tomó el camino de esta línea estilística. En cambio, sus versos optaron por un intimismo imbuido en una naturaleza cómplice. La evolución de su escritura no tardó mucho en plantar la semilla de la autorreflexión en la médula de su proyecto creativo. Así lo ha hecho notar la autora, que considera esencial la introspección no tanto desde fuera de su literatura como desde dentro del propio discurso lírico. Desde esta perspectiva, cabe entender que en sus obras no solo hay diversas autopoéticas endoliterarias, sino que, sobre todo, la mayoría de composiciones albergan un poso autorreflexivo. En otros términos, en los versos de Pureza Canelo debe prestarse atención a las autopoéticas inferidas y a las estructuras secuenciales. Un poema como «Bicicleta» (*Oeste*, 2013) ilustra claramente estas valoraciones. El foco de la composición es el vehículo, al que se alude en la primera y en la segunda estrofas, pero véase que la autorreflexión se halla en el núcleo del texto. En este sentido, el sendero por el que circula la bicicleta equivale al recorrido poético:

Dejémosla en paz. Ha trotado fiel a mi cuerpo y pensamiento. Esta rojita y plateada tantos años por campos y veredas de luces cambiantes y soledad a la espalda, casi al desnudo o lana en la boca, según las estaciones del hacer, deshacer esferas. Ahora está en una habitación a oscuras con sillín y manillar en el suelo. Bici patas arriba; descansa compañera de mi oeste.

Dejémosla con el poema que empezábamos juntas, que continuamos y ahora se atreve a hablar de nuestras almas que descienden por curvas indescifrables. Pero ya no me obedece, está a punto de llamarme ridícula sentimental y joven muchacha.

Parece que se encuentra bien a solas de tanto correr verdadero mundo.  
(2013: 59)

En el caso de la trayectoria creativa de Canelo, las autopoéticas exoliterarias y las endoliterarias reman a favor de un proyecto complejo, pues a lo largo de los años irá

desarrollando ideas autorreflexivas similares que matiza y que completa sin que choquen entre ellas. Ahora bien, que ambos canales actúen conjuntamente no significa que estén a la misma altura. Para Canelo, la prioridad es la estructura lírica: todo lo que provenga de fuera de la literatura se lleva a cabo para aclarar lo que en ella se ha hecho. De ahí que en la mayoría de sus autopoéticas exoliterarias revise su proyecto mediante valoraciones que conectan directamente con los textos.

Sus entrevistas, sus planteamientos en antologías, sus conferencias o sus discursos reflejan cierta incomodidad hacia la divulgación de reflexiones sobre la obra propia. A este respecto, pueden anotarse dos razones por las que hay una ligera desconfianza hacia las autopoéticas exoliterarias. Por un lado, la propia admiración por la poesía conlleva el reclamo de su estatuto verbal y expresivo, de manera que la prosa devendría en insuficiente para su propósito. Por otro, la reelaboración literaria de la experiencia y el intento de hallar la esencialidad convierten la poesía en un habla autónoma que no necesita glosa ni comentario específico por parte de su autor. Así lo hace ver en la introducción del discurso *Oeste en mi poesía* (2016), con el que ingresó en la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes: «[e]scribir o hablar sobre poesía es mayor reto para mí que ir a su búsqueda. No digamos explicarla. [...] El poeta que habla de su poesía se equivoca con facilidad, lo hace desde sus fauces y ya se verá el resultado» (2016: 19). Más explícita fue la autopoética en compendio recogida en la antología *En voz alta* (2007), coordinada por Sharon K. Ugalde:

[m]e han pedido una poética, no extensa; menos mal, porque a estas alturas de una cronología creadora me he ido vaciando en esa dirección; casi todo lo que he escrito se ha cernido en «una poética», siendo esta el núcleo de mi poesía. Núcleo y obsesión. Hoy me cuesta volver a reflexionar sobre mi poesía en particular. Huyo del agotamiento que produce escribir sobre la poesía misma, especialmente si se ha hecho desde la propia estructura lírica: desde el verso, por el verso, contra el verso (2007: 595).

A causa de las advertencias sobre la prioridad de la reflexión desde dentro de la lírica, podría pensarse que Canelo se desentiende de las autopoéticas exoliterarias. Muy al contrario, les dedica la atención merecida para iluminar su obra. La recurrente introspección de sus textos, así como el empeño que se pone en ellos, hallan su razón de ser en la voluntad de trazar un perímetro individual en el campo literario. A menudo, se ha clasificado a la autora en la «generación del lenguaje», aunque ella se ha desmarcado de tal etiqueta. No cabe duda de que en su proyecto la mirada hacia el lenguaje es

fundamental, pero esta clasificación la colocaría al lado de otros autores con cuyas obras no comparte demasiadas características. Canelo se proclamó como voz «independiente» ya en fechas tempranas. En una entrevista con Bonnie M. Brown en el año 1981 contrapuso el intimismo al exhibicionismo intelectual «novísimo» como piedra angular para la distinción: «[e]n esa generación (dicen están Carnero, Siles, Gimferrer) creo que no tenemos mucho que ver. Mi poesía es menos “culturalista” y bastante más “apasionada”» (1981: 269). La preocupación por el lenguaje o la pulsión metapoética sin más, sin atender a los matices, no le servían para estructurar históricamente su obra.

Esta declaración de la autora, que insiste en el carácter «pasional» de su lírica, constituye un signo claro de ruptura con la estética del primer sesentayochismo. De hecho, coincide en su defensa del intimismo como nueva vía con las autopoéticas de algunos autores antologados en *Las voces y los ecos*. Los que se decantaron por una escritura intimista hicieron hincapié en su estilo más depurado y menos pretencioso para levantar una barrera con respecto a los apadrinados por Castellet. Cabe mencionar que García Martín no incluyó a Pureza Canelo en la antología<sup>205</sup>, por lo que esta tampoco compartió espacio con otros autores de la línea intimista. Todo esto refuerza su postura contraria a la vinculación de su obra con diversos cenáculos literarios.

Sucede, entonces, lo mismo que en muchas otras ocasiones con autores distintos: una concepción poética personal implica el rechazo de unos referentes textuales y la aceptación de otros. En este caso, Canelo se desvincula de los más cercanos no tanto por el objeto de lo lírico, sino más bien por la concepción que de este se tiene. Los modelos que se siguen, por ende, se convierten en un emblema de la escritura propia o, por decirlo de otra manera, en los ejemplos por antonomasia. En consecuencia, se produce una translación semántica de índole metaliteraria, mediante la cual el nombre propio acapara significados. Entre sus distintos referentes Pureza Canelo suele destacar dos: Carmen Conde y Juan Ramón Jiménez. Y lo fundamental no son ambos poetas en sí, sino los patrones de significación y las coordenadas de sentido que estos generan. Carmen Conde significa<sup>206</sup> ‘el pórtico de la poesía española escrita por mujeres’; Juan Ramón Jiménez, en cambio, ‘metapoésía, esencialidad y búsqueda de la palabra exacta’.

---

<sup>205</sup> Se refirió a ella, sin embargo, en una nota a pie de página para enumerar a otros poetas que habían comenzado a publicar después de 1970. A propósito de la antología *Poesía extremeña actual* (tres tomos: 1977, 1978 y 1979), escribió lo siguiente: «[d]estacan los nombres de José María Bermejo, Ángel Sánchez Pascual, Pureza Canelo, Santiago Castelo y Felipe Núñez» (1980: 64).

<sup>206</sup> Los nuevos semas que despliega el nombre propio obviamente no se derivan de la arbitrariedad del signo, sino de una motivación específica con efectos pragmáticos. Por tanto, este fenómeno se produce en el «habla» —entiéndase aquí como ‘creatividad’— individual del poeta y sus condiciones de recepción son

Como apuntábamos, las cuestiones tratadas por Pureza Canelo desde fuera de su literatura suelen aparecer a propósito de motivos que se han producido dentro de ella. En lo que concierne a la esencialidad de la poesía, a la preocupación por el estilo individual y al desapego frente a los grupos generacionales, cabe mencionar el poema «A contra moda» (*Pasión inédita*, 1990). Esta autopoética metaescritural desautomatiza una locución de carácter subversivo (*a contrapelo* o *a contracorriente* > *a contra moda*) con objeto de reclamar su independencia en el panorama lírico:

No lo olvidéis  
a contra moda escribo.

Siempre  
a contra moda  
peino, calzo, vivo.

Y si una sola vez no pareciera  
castigadme definitivamente.

En el lugar de los hechos  
el espacio es humilde  
pero mi ambición sagrada  
materia es el alma  
libertad en los versos.

No lo olvidéis  
a contra moda vivo  
y a contra moda escribo  
desde que en este océano  
eché los primeros dientes.

Atreveos ahora  
a pisarme las alas  
granadas y fijas  
a mi cuerpo  
de la palabra a solas.  
(2019: 68)

El poema esculpe un lema autopoético con el que la autora resume su proyecto con orgullo: «a contra moda vivo / y a contra moda escribo / desde que en este océano / eché los primeros dientes». El texto fija el carácter continuista de su sistema estético, ya

---

accesibles para un lector instruido. Concretando esto último sobre la figura de Carmen Conde, puede apuntarse que ha habido muchas escritoras anteriores en la poesía española. La cuestión que el lector debe hacerse es otra: ¿qué significa explícitamente Carmen Conde para Pureza Canelo? Y la respuesta nos la concede la misma autora: «Carmen Conde es el pórtico de toda la poesía femenina española contemporánea. Desde la publicación de su primer libro [...], toda su obra lírica ha sido un ir abriendo caminos» (1981: 269).

que se refiere al abanico temporal entre el inicio de su escritura y el momento del poema. De hecho, el sintagma *dientes de leche* le ha servido para definir sus tres primeros libros: *Celda verde* (1971), *Lugar común* (1971) y *El barco de agua* (1974). Estas tres obras abarcan una época de escritura incesante y de aprendizaje, cuando la juventud la impulsaba a crear tanteando —y tentando— el mundo y la palabra. *Celda verde*, por ejemplo, despertó debido a la curiosidad de una escritora con apenas dieciséis años (Teruel, 2019). Junto al rigor literario y a la entrega al lenguaje, el lector percibe en estos primeros manuscritos la unión de experiencia biográfica, y de recreación literaria, con la expresión de la dificultad para conseguir tal objetivo y de la incertidumbre que ello produce.

Esta sensación de sucumbir ante la fuerza incontrolable de la poesía se aprecia en «El verso» (*Celda verde*). Contémplese el texto desde la perspectiva de una autora que está manifestando el descubrimiento de la poesía. La concreción poemática, «El verso», conforma una metonimia con la que se le concede jerarquía a la isotopía metagenérica:

Es un coloquio  
que me bebe;  
no me orienta, me adentra,  
responde a mi ceguera  
y acaba perdonándome en su rostro.  
Trae fortunas heredadas,  
abrazos de otros, leyendas visibles,  
invisibles, rectas de la muerte,  
volutas del momento,  
cántico rodado de hace mucho:  
el verso.

Resbala del pelo a la garganta,  
me hace tropezar de veras,  
guiña su ojo  
tiende el mar  
y yo me tiento.

El verso es un ojo  
pensado para ciegos,  
para mí,  
un caballo al fondo  
volver a casa  
y encender la lámpara del miedo,  
del miedo o la pregunta.

Tanto  
me estrecha la cintura,  
se escapa de mis brazos,  
me adentra en la campana del llanto,

de oros con llanto, del din don,  
en la plegaria.  
Y coge mi mano recién hecha  
al vacío  
y no me deja en paz  
aunque lo mate.

El verso  
puede con mi vida  
sin pedirme permiso para la muerte.  
(2019: 39-40)

En esta etapa de juventud hay tres factores esenciales que condicionaron su escritura: 1) la «soledad activa», 2) los «juegos en colectividad», entendidos, en general, como experiencias vitales, y 3) el «ámbito rural» (Canelo 2016: 21), que constituye el motor de sus primeros impulsos creativos. Ya en esta etapa se amplía la visión del entorno a causa, principalmente, de sus dos lugares de residencia —Moraleja (Extremadura) y Madrid—. Volviendo la mirada al pasado, Canelo recuerda cómo en su infancia le atraían actividades distintas a las que preferían sus amigos. Cuando, por ejemplo, iban a pescar, no ponía su atención en la tarea, sino que admiraba el reflejo de la luz sobre el agua. Le sucedía, también, al subir a las higueras: cuando todos se bajaban y salían corriendo, ella permanecía para apreciar los rayos de sol que se colaban entre las hojas. Luego escribía; expresaba su conciencia de lo oriundo y celebraba la vida de la naturaleza: «Mi primer poema / lo dediqué al junco, / a la veleta en el horizonte, / a mis perros que ya corrían para alcanzarme / y morder de mi gaviota» («Niñez ayer», *Celda verde*). Todo ello siempre bajo la controversia simultánea de la sospecha y de la fe en el lenguaje escrito, pues, aunque traidor como traductor de las cosas, se mantiene fiel al ejercer de medio de expresión complejo: «Ah, la palabra, qué miedo me da su constancia en mí, / [...] / grandes manchas de poemas y matarlos / es morir más acá de la muerte misma / sin destino posible y sin ojos» («En esta noche, salvándome», *Lugar común*), o «¿Alguien que era ciego / no abrió su maleta / en el campo esperando / el terrible adorno de la luz? / Ni siquiera se me puede consentir / que explique / porque la moneda cayó antes del dominio / propio de la palabra» («El barco de agua», *El barco de agua*) (2019: 36, 44-45 y 51-52).

Los cinco libros siguientes han delimitado un periodo de «gran tensión en la escritura» (2016: 26), que abarca veinte años, desde 1979 hasta 1999. Todavía podría establecerse un intervalo de tiempo mayor, pues las *Cuatro poéticas* las revisa y publica en 2011, lo que daría un total de treintaidós años pasados desde la confección de la primera poética hasta su cierre. El libro *Habitable* apareció en 1979 y avisaba, en el



subtítulo, de sus intenciones: (*Primera poética*). Se configuró como un espacio de búsqueda de lo personal; esto es, trataba de reivindicar la alternancia de poesía y naturaleza como lugares para vivir (Pritchett, 2004): «La cultura me desvanece, también la caminata de la cabra. / Leyendas semejantes las he llamado / como a ÉL, HABITABLE, y ciego» (2011: 42).

Ahora bien, fue en *Tendido verso (Segunda poética)* (1986) donde Canelo alcanzó uno de sus grandes logros expresivos: la consecución de la destreza formal para la instauración de una semántica precisa, que la ha acompañado en todos sus libros posteriores. *Tendido verso* son dos vocablos que actúan, a la vez, de rótulo inicial y de denominación de origen. En otros términos, el título presenta el tipo de verso empleado. Consiste, pues, en la distribución horizontal de los poemas —no sangrados ni en vertical—, para los que la autora rehúye marbetes como «prosa poética» y «verso en prosa». La experimentación formal tiene su razón de ser en la necesidad de indagar en las profundidades de lo poético. Canelo lo ha detallado en una de sus conferencias con una fórmula matemática, muy afín a los eslóganes metapoéticos de sus obras. Dice así: « $5 + 0 = 5$ . En creación no es posible aplicar esta suma numérica. En creación los dedos son de niebla y lo que no suma empieza a restar sin miramiento alguno:  $5 + 0 = 2$ », de ahí surgen las tentativas de un «poema derramado» (2008: 43).

La innovación en *Tendido verso* engloba diferentes recursos, por ejemplo la incorporación de figuras geométricas en el centro del poema. En «P, C, S, P» se observa un triángulo equilátero en cuyas partes principales se escribe una palabra que corresponde con una de las iniciales del título<sup>207</sup>. Así, en el vértice se lee «Palabra»; en el lado izquierdo para el lector, «Cumbre»; en el derecho, «Soledad»; y abajo, «Prado». Seguidamente, se concretan en versos distintos cada uno de los términos anteriores. Sin embargo, la novedad más destacada es la del verso tendido, al que se refiere «Querido libro». Esta autopoética metaescritural conceptualiza, a la vez, la inclinación hacia la claridad poética («trasparencia», «sol», «estrellas», «no conocer las sombras») y la armonía entre la conciencia de la poeta y la vida de la naturaleza —«tendido verso», «tendida al sol»—. Asimismo, conviene destacar las múltiples dimensiones introspectivas del texto. Por un lado, la autora se dirige a su libro para transmitirle su pasión por la escritura y su vocación estilística («Y haré lo que las lavanderas en el río»); por otro, usa

---

<sup>207</sup> En tales iniciales parece haber, también, un recurso autonominativo: «P, C [...]» (Pureza Canelo).

el verso para esclarecer la modalidad métrica que ha inventado. Todo ello bajo el dominio de la isotopía metaescritural:

Tendida al sol, contigo, quiero vivir. La grandeza bajo el astro obliga a desterrar el misterio que padecen las sombras de nuestro amor. Pero ¿qué hacemos en esta circunferencia de yerba, los dos, en el corazón de la mañana que lo sé desnudo si está dándome la vida? ¿Acaso ya te amo mientras escribo en la misma sala que conviene al calor de la leyenda, de la palabra? La transparencia es sabor infinito. La transparencia del aire es el grado en la tinta de la tierra y astro que abrasa. Palabras, palabras ¿o estoy enamorada y toco el azul en el instante en que tu pecho se me ha escapado al agua y la escritura se moja a placer de que estoy viva, fuerte, amante, en la mañana de julio?

Sol. Estrellas. No son inventos del corazón tendido. Son flechas que avanzan y una boca andante recoge, afirmándonos. Ya regresa. Viene el brillante pecho hacia mis ojos, su rostro avanza, mi nuca tiembla y se defiende en el perfil que he buscado, me refugio niña en la espalda que le doy para hacer mayor claridad de la conjura, Sol, verso de la yerba entera. Y este libro va a morir del corazón, va a morir de no conocer las sombras. Sí, va a morir nunca. Viva el Sol.

Floja va esta carta. La conciencia de autor íntima pero sin totales... porque quiero recuperar una libertad de mano poética derramada, que olvida los acertijos que aprehendí de un oficio temprano, de sangrado vertical, próximo a la soberbia que alimenta a la metáfora, a los arranques de una estrofa bien plantada, a los finales redondeados de un poema, a la cita luminotécnica que tomamos de otros para apuntalar torpemente la cuartilla vulgar, mía, nuestra y vuestra, sin humildad al lado.

Pero al Sol, contigo, quiero vivir. Y haré lo que las lavanderas en el río. Frotar la tela con la piedra para tenderla en los juncos que van del puente a la muralla, de la muralla a la huerta, de la huerta a la casa reciente y de la casa al astro que hoy me ordena escribirte, amor.

(2011: 98-99)

La tercera poética se titula *Tiempo y espacio de emoción* (1994). Sin embargo, unos años antes se desvió de este ejercicio literario introspectivo y redactó *Pasión inédita* (1990). El libro supuso un alto en el camino autopoético, pues en el contenido primaba lo amoroso. Fue, entonces, cuando la autora descubrió que el verdadero amor al que se cantaba no era otro que el entusiasmo por la poesía. A este respecto, llama la atención la ambigüedad del adjetivo *inédita*, que, aun haciendo alusión a una pasión ‘nueva’ o ‘desconocida’, no deja de ser un calificativo escritural (Teruel, 2019). En definitiva, *Tiempo y espacio de emoción* constituye un retorno a la escritura de poéticas. Este se basa en la revisión de una serie de composiciones dedicadas a Juan Ramón Jiménez en 1981 a propósito del centenario de su nacimiento. En él hay textos en los que resuenan los ecos del maestro de Moguer junto a los de Bécquer, como «Ella y sus ojos», donde se exprime un recurso también habitual en Canelo: la personificación de la lírica (Díez de Revenga, 2015) y la fascinación que se desprende de ella: «Lo mejor de sus Ojos / es un punto que comienza / en el asombro» (2019: 104). Asimismo, se pueden leer textos con una fuerza

personal que continúa y funda una nueva actitud ante la escritura de mujeres: «Soy el testigo / de una voluntad: / mujer equivocada en su largo pensamiento / que no aprendió a bordar, ni lució trenza, / buscó los Ojos y labios en alto, / habitó la soledad en la materia» (2019: 106).

Tras una larga etapa de publicaciones relativamente continuadas, se produjo un silencio que se rompería con la salida de *No escribir* (1999). Hay que tener en cuenta que *Tiempo y espacio de emoción* consistía en un repaso detallado de algo escrito con anterioridad. Por tanto, el periodo del abandono genuinamente creativo no son solo cinco años, sino unos cuantos más. Finalmente, apareció la cuarta poética, que se aferraba a una afirmación desde una negación ilusoria. En efecto, *No escribir* significaba ‘escribir’: «fue negar la escritura precisamente afirmándola e inició el camino de una poesía cuando ella quisiera volver a visitarme. Tardó en hacerlo mientras esperaba expectante otra vez revelación» (2016: 33). La misma paradoja la hallamos en el poema «Una mujer escribe su primer libro de versos y me lo envía», que consiste en una autopoética genealógica de relación maestra-discípula donde, también, se narra la vivencia propia. La voz experimentada se inclina por ofrecer el mismo consejo que ella no acata: «olvida la palabra y duerme ya / [...] / ofrece tus senos libres solo para el amor». La composición gira en torno al sacrificio que requiere la poesía, y que, además, no siempre produce satisfacción plena ni recompensa con la calidad artística: «tanto sacrificio para la materia poética / insobornable / a la que hoy entrego mi lejana juventud». El texto dice así:

Abro tu libro y sufro  
nada más conocer que es la primera fruta  
arrancada a la joven vida  
de un creyente dispuesto a todo.  
A conquistar estrellas, huecos, mundos  
desde los párpados de la noche.  
Noche que te debilitará hasta el amanecer,  
si a él llegaras.  
Mientras tanto  
trenzarás suspiros como insectos lo hacen  
en las esquinas de tu cuarto  
donde escribes  
y llegarán ráfagas de labios  
que serán la trampa como en aquel  
hermoso manantial de la doncella  
consumado  
en celuloide arte. Lo recuerdo bien.

Abro tu libro y estoy dispuesta  
a ceder la existencia acumulada para ti.  
Sin conocerte, dártela en bandeja que avisa

olvida la palabra y duerme ya  
deja su saliva y entra en otra espuela  
del vivir,  
ofrece tus senos solo para el amor,  
córtate la mano que se llevarán  
los ángeles mejores  
al cielo de tus estrellas imposibles.  
Pero no me escucharás.  
Ahora que como tú vuelvo a estar prendida  
en la noche de insectos grandes  
para seguir nombrándote los peligros  
de que el verso corre con su gesta  
y te seduce para que no lo ganes nunca.

Abro tu libro de juventud  
y me pierdo en la enorme ola  
de antiguos suspiros líricos  
que viví inefables  
como el animal mojado  
que se echaba en tierra blanda  
para hacerse notar  
de otro color entre los suyos.  
Así que escúchame  
a tus veinte y pocos años,  
atisba el deseo de este poema  
si acaso lo leyeras  
cuando un día abras mi primer libro,  
es el tuyo hoy, ahora no sabrías tomarlo  
por inocencia  
que el joven árbol no puede arder de pronto  
si no se ha ido cuarteando de escritura  
vertiginosa siempre  
como el crecimiento de su mundo  
que cuanto más luciérnaga es  
abarcará menos estrellas  
de la palabra y su sinrazón  
pues abrasados al alba  
los insectos, todo será olvido.

Desde el que ahora te hablo  
absorta como tú hasta el amanecer  
haciendo *No escribir*  
con la confianza deshilachada  
en este universo de cantar y sombras,  
engañada de sus esquinas, de su fiebre  
tanto sacrificio para la materia poética  
insobornable  
a la que hoy entrego mi lejana juventud  
por si un día tú comprendieras este anuncio  
de soledad habitada.  
(2019: 113-116)

En *No escribir* Canelo diseña un compendio de meditaciones y principios autorreflexivos que se adhieren a la memoria del lector como si se tratasen de eslóganes

o lemas autorreflexivos. Al igual que en el poema anterior, la gran mayoría versan sobre la dificultad de la escritura y la convivencia entre ambición artística y sencillez: «Ni en sueños salta / el secreto de la poesía. / Jamás» (1999: 28), «En poesía abrazar de lleno no se puede, / afortunadamente» (1999: 32) o esta suerte de *primum vivere, deinde philosophari*: «A la poesía que sirvo es vivir. / Vivir primero, después la mano / que fabular pueda y sepa hacerlo / cuanto más mejor» (1999: 37). El texto más ilustrativo de esta tendencia es el que comparte nombre con el poemario «No escribir». En él se tematiza la escritura y su ausencia:

Digo No escribir  
y conspiro con la ausencia real  
donde algunos años se plegaron  
a otra melancolía:  
daba pereza seguir buscando  
el gemido de la creación, daba rubor  
sembrarme el cereal  
que después la mano  
podría cortar bajo los cielos.

Preferí olvidar palabra, instinto,  
su oración,  
cauce que iba a devorarme  
si no olvidaba bien la carne blanca  
sobre la que ahora vuelvo.

Pero escribía en la calle.  
Dictaba todo lo posible  
entre el aire, sin sabiduría  
y encontré una suerte de vivir  
de andamio puro, solitario,  
hasta hacerme con el torreón  
de otro conocimiento.  
Si viene ahora un poema,  
el oro de la escritura  
nacerá de lo insignificante  
aire a punto siempre  
de olvidarse y perderse.

Extractar el paraíso  
ya no es aventura para mí  
en la creación de las sombras  
bien sangradas.  
Solo me interesa un puente  
de inocencia, de salvación,  
el humo que no nacerá humo,  
la velocidad silente en el alma  
de los días que no pueden  
conquistar un verso.  
En la llanura del cielo

preferido, vivir sin otra ambición  
que el paisaje interior  
y su conjunto,  
como este viento circular de hiedra  
en el altar de una soledad perfecta.

Y quebrarla pertenece a la poesía.  
Ese fue el gran error de la inteligencia.  
El error de los muebles que ocupan  
su sitio, el madrugar de los pájaros  
y colocar sus estrellas para mañana,  
el agua atrevida de los mortales  
que alargan la mano para construir un verso.

Extractar el paraíso, aunque no me creáis,  
ya no es aventura para mí  
en la creación de las sombras  
bien sangradas.  
Pues en ese solar está el mundo  
y nadie más.  
(2019: 108-110)

Este poema consta de tres fases. La primera se localiza en las dos estrofas iniciales, que cuentan que el periodo de no escritura ya ha finalizado. De hecho, poseen una estructura circular en la medida en que la apertura de una estrofa y el cierre de la siguiente relatan el retorno de la creación: «Digo No escribir / y conspiro con la ausencia real / [...] // [...] / si no olvidaba bien la carne blanca / sobre la que ahora vuelvo». Por otra parte, la segunda fase se ubica en la tercera estrofa, que actúa de nexo y de transición. En ella se reconoce que nunca se había abandonado del todo la escritura («Pero escribía en la calle») y se anuncia un cambio de mentalidad, una nueva motivación que ha reactivado la fiebre poética: «el oro de la escritura / nacerá de lo insignificante». Así se guía el discurso hacia la última fase, en la que se siembra el germen del proyecto de *No escribir*. Nuevamente, esta idea se encaja en una estructura circular para reiterar la sencillez y la unión de intimidad, poesía y realidad. Lo grandilocuente («Extractar el paraíso») ya no genera el interés que desprenden la propia vivencia («[...] el paisaje interior») y lo llano («[...] en ese solar está el mundo»).

Al igual que en *No escribir*, Canelo incluye en el título de sus dos próximos libros una negación que afirma. El sintagma *Dulce nadie* (2008) ciertamente se refiere a *dulce compañía*, mientras que *A todo lo no amado* (2011) alude a *todo lo que se ha amado*. Así lo ha considerado Canelo, quien, además, sitúa estas obras en una fase de «desposesión del vivir» (2016: 34), muy influida por el fallecimiento de su madre. Lo autorreflexivo también ocupa su espacio en ambos manuscritos. Destaca el tema de la

«materia», que ya había tratado en publicaciones anteriores, pero que depura al máximo en *A todo lo no amado*. El poema «Se maltrataron» expone la confrontación entre dos materias: la existencia y la poesía, aunadas juanramonianamente bajo el signo de la inteligencia («Las dos reinas / precipitadas / cuerpo a cuerpo / altivas / se maltratan / lo suficiente / hasta el último / verso / que exige / la inteligencia», 2019: 126).

Con todo, son las dos últimas obras de Canelo las que se erigen en los mayores exponentes de su producción poética<sup>208</sup>. En ellas persigue la perfección de la sencillez a través de sus dos líneas de pensamiento más fuertes: la ruralidad y la autorreflexión. El libro *Oeste*, difundido en 2013, se propone como un «testamento» lírico (2016: 41); es decir, la autora pretende legar la grandeza de lo que ha recibido desde su infancia —lo oriundo—. La sola mención a un punto cardinal —el Oeste— reúne en sus páginas un canto a la naturaleza. Este, además, cobra fuerza por el contexto en el que nace: frente al descontrol urbanístico y la megalomanía industrial, Canelo sugiere un retorno lúcido a la modestia de los elementos primarios. Así lo pone de relieve la naturalidad y parquedad —frugalidad, si acudimos a un término apreciado por la autora— de los títulos de las composiciones: «Fruto», «Refugio», «Tierra», «Coros», «Corral», «Siesta», «Rastro», entre otros.

La misma espontaneidad del mundo primario es la que persigue la escritura, aunque esta nunca consiga la calidez de lo vivo. La poeta lo aclara al reconocer para el libro una fábula con la que rechaza el verbo adánico: «nada inventó la escritura ni hubo encantamiento, todo estaba en los cuerpos de tierra, agua, aire y fuego» (2016: 54). Sin embargo, no es necesaria una fábula explícita por parte de la autora, pues la mayoría de los poemas reiteran la misma idea de forma cristalina. Entre la vida y la poesía confiesa, por ejemplo, que existe la misma distancia que media entre el sonido y el lenguaje musical: «La noche es un coro de agua-tierra. No pido más. Mi escritura es torpe ante esta música [...]. El croar sencillamente es canto, y luego un pentagrama la cultura superpuesta» (2013: 17). Una intención semejante revela «Fruto», donde el ensalzamiento de la experiencia casi reduce la literatura a una especie de caverna platónica. El poema versa sobre naturaleza de la ficcionalidad y sobre la dificultad de aprehender la realidad a través del arte:

---

<sup>208</sup> En fecha próxima a la entrega de esta tesis la autora ha publicado otro libro de poemas. Se titula *De traslación* (2022). Conviene atender a él teniendo en cuenta las dos autoantologías —ambas incluyen un texto preliminar firmado por la autora— anteriores a su impresión: *Palabra Naturaleza* (2020) y *Palabra y otros nidos* (2020).

Lo han sajado en pleno camino, las vísceras derramadas. Ahora es un mundo que ofrece su interior iluminado. Ahí queda el fruto que velará la noche y sus depredadores.

Creación. Rojizo atardecer de humo rural y ceguera cambiante. Toda escritura es copia, copia mala del mundo. Así, me inclino por la brevedad de la expresión y dispongo de un caballo para perderme en círculo. Es el holocausto preciso, no valen las palabras ni la mano del poeta que te engañará, doblado de impotencia, errante, sin ofrecer la copia única.

Única, asilvestrada, variable, cruel, toda suya, cuerpo esparcido entre el suelo y la noche. Creación mira el fruto que no puede llevarse a las manos ni a la boca aunque se tire a tierra para morderlo.

(2019: 140)

Una de las obras más recientes de Canelo, que adopta el título de *Retirada* (2018), mantiene el esfuerzo infatigable por captar la realidad mediante la expresión lingüística. Y se defiende que, si fuera posible llegar a tal logro, se debe a la búsqueda de una poesía pura y alejada del excesivo ornato literario: «¿Retórica aquí?» se pregunta en «Escritura» (2018: 52). El libro cobra un especial interés en lo que concierne a la unión de lo autopoético y lo transreferencial. Uno de los métodos autorreflexivos más sugerentes consiste en la confección de anclajes de raíz explicativa e intratextual. Dicho de otro modo, a lo largo de *Retirada* se sitúan estratégicamente autopoéticas que actúan como guías de lectura, concretando las intenciones, la temática y el momento de la obra en que nos encontramos. Asimismo, estos poemas se refieren textualmente unas veces al propio libro y otras a escritos anteriores. Léase la composición que da acceso a *Retirada*:

Qué será *Retirada*. Un volver sobre lo vivido y lo escrito hincada en el adiós, sin pena ni gloria. Contarlo: he estado aquí, compartí sufrimiento, no superé lo desabrido de la especie humana mordiéndose y ajustando sus horribles cuentas, ni mi pertenencia a ella contribuyó a mejorarla.

También hablo de la búsqueda y pequeñez de mi escritura.

De la soledad ante el cosmos en diálogo ciego.

Todo para asumir un claro deseo de fuga y la expiación que lleva dentro.

*Retirada* nació sin brújula. Iban a ser unas líneas que no vería publicadas, lo que no se ha cumplido.

(2018: 7)

Este es el primer poema, que sirve para contextualizar todo el libro. El interrogante inicial, lejos de cumplir una única función, proyecta un triple enfoque que se corresponde con los tres componentes esenciales del esquema comunicativo: emisor,



texto y receptor. Así, una oración simple plantea una codificación múltiple con los siguientes valores: 1) autoexplicación. Consiste en una pregunta desencadenante de tópicos. Es, por tanto, un procedimiento retórico para sistematizar los temas de la obra; 2) autorreferencialidad. En este caso debería hablarse de una llamada de atención sobre una textualidad específica: la literaria. Surge una nueva respuesta que ya no se reduce a la explicación semántica: *Retirada* es un libro de Pureza Canelo, dicho esto con todo lo que significa. Se convoca, de este modo, el conjunto de ideas literarias de los manuscritos pretéritos, sabiendo el lector, además, que la autora se caracteriza por la tendencia a la revisión y a la renovación del pensamiento de su obra; y 3) mimesis autoconsciente. Mediante un proceso de inmanencia textual, se emula la pregunta que podría hacerse el lector al abrir el libro. Por otra parte, este primer texto introduce algunos términos que se repiten a lo largo de la obra casi a modo de referencias intratextuales: «volver sobre lo vivido» deviene en pocas páginas en «[l]a cosecha de lo vivido» (2018: 14), «lo escrito hincada en el adiós» se transforma en «el adiós verdadero e indecible» (2018: 48) y «la expiación que lleva dentro» se convierte en «[e]ste libro me busca como una expiación» (2018: 31) o «Libro expiatorio, de recapitulación» (2018: 34).

Precisamente el poema que empieza por las últimas palabras citadas también se propone como un anclaje autopoético e intratextual. Ubicado hacia la mitad de *Retirada*, consta de tres estrofas: la primera y la tercera sintetizan el contenido y el modo en que se lleva a cabo; la segunda, en cambio, marca un distanciamiento con su libro anterior: «La niña de *Oeste* ya es tercera edad y no tiene casa de hiedra donde se emborrachó de universo, no se pregunte por el exceso» (2018: 34). Algo similar sucede en uno de los poemas finales —«El adiós»—, donde se diserta sobre el sentido de una retirada, a la vez que se examinan las publicaciones anteriores<sup>209</sup>.

Lo autopoético también adquiere consistencia a causa de su conexión con referentes literarios externos y con diferentes tipos de discursos, como el correo electrónico o el grafiti. En *Retirada* también aparecen lemas metaliterarios cercanos a los aforismos juanramonianos: «Consigna: de la vida a la palabra, de la palabra a la vida» (2018: 43). Ahora bien, por la fuerza de su pensamiento y por el hábil empleo de los emblemas textuales, cabe mencionar dos textos. El primero —«Esencialidad»— recoge

---

<sup>209</sup> Véase el repaso que hace por sus cuatro obras más recientes: «Estuve en el desastroso escenario de mi especie compartiendo. No amé lo suficiente (*A todo lo no amado*), ni puse bien palabra con palabra (*No escribir*), hubo llamada de soledad plena (*Dulce nadie*), la vivencia de mis orígenes como refugio de salvación (*Oeste*)» (2018: 48).

la tesis de José Hierro en su poema «El libro», de ahí que la claridad reivindicada por Canelo no requiera iluminación: «Así me interesa hoy la escritura que pueda nacer, con el menor andamiaje posible, sin ruido. Y apagar la luz para verla mejor» (2018: 8). El segundo —todavía más importante— toma la figura de Juan Ramón Jiménez, al que se le aplica la traslación semántica ya mencionada, para admirar la consecución de una lírica fiel a la esencia del mundo. Por cierto, también se incluye veladamente una alusión al otro pilar literario de Canelo: Carmen Conde. Al menos eso parece entreverse en el remate, que lleva la misma palabra que titula el primer libro de la poeta cartagenera —*Brocal*—:

JRJ practica el fracking en el inmenso cuerpo de la poesía. Su extracción es implacable, no tiene límite, deja el esqueleto de la palabra hecho esquirlas que él atesora en su Hacer y Deshacer materia.

El de Moguer es toda aproximación al magma de la poesía. Su taladro hace canales en la profundidad terráquea en el laberinto de la roca.

La escritura de exigencia universal asiste a quien se atreve a buscarla y agujerear mundos. Brocales de luz hacia el centro de la tierra. Como para atrevernos el resto. (2018: 49)

Desde la fascinación por el lenguaje y por la lírica, también desde la inconmensurabilidad de lo poético, el proyecto creativo de Pureza Canelo se prolonga hasta la consecución de un esfuerzo técnico que aúne intimidad, mundo externo y poema. Exigencia sí, pero nunca exhibición; esta ha sido la manera en la que la escritora se ha desvinculado del círculo culturalista. Asimismo, es reseñable su preocupación por la lírica escrita por mujeres y su voluntad de diseñar una genealogía habitada por maestras y discípulas para que, a su vez, estas se conviertan en referentes para las poetisas venideras.

#### 4.3.2. Miguel d'Ors

En los primeros años de la década de los 70 empezó su andadura en el mundo literario Miguel d'Ors. No gozó de un rápido éxito ni de popularidad crítica, a pesar de que *Del amor, del olvido* (1972), su ópera prima, se imprimió bajo el sello de Adonáis. Se han aducido varios motivos: por un lado, a pesar de que consiguió publicar en una colección

por entonces mucho más prestigiosa que en la actualidad, no ganó el premio<sup>210</sup>; por otro, sus versos diseñaban una estética más afín al pasado literario que al movimiento epocal predominante.

Teniendo en cuenta que algunos de los textos más culturalistas, como *Elsinore*, de Luis Alberto de Cuenca, se publicaron en el mismo año, no sorprende que su escritura se viera como «una trasnochada rareza [...] que parecía querer rescatar los tonos arraigados de aquel “realismo intimista trascendente” (Luis Felipe Vivanco) cultivado en la alta posguerra y combatido por los novísimos casi con tanto denuedo como la poesía social» (Iravedra, 2016: 275). Esta conexión con las generaciones anteriores se ha tomado como una seña de identidad no solo de Miguel d’Ors, sino también de otros autores que se desentendieron de la estética heredada del posestructuralismo y de las teorías deconstructivistas. En lo inmediato, el repliegue en la intimidad enlazaba con algunos grupos periféricos, con ciertas corrientes de la lírica del cincuenta e, incluso, con la línea rehumanizadora de los poetas del 27. Así se recobró el interés por la unión de poesía y realidad: «[s]egún esta visión, el lenguaje se refería inevitablemente a la realidad, si bien de modo imperfecto, y la creación poética obtendría de esta los materiales básicos para llevar a cabo su artificio» (Moreno Pedrosa, 2017: 378).

Debido a la sensación de fracaso que le provocó su primer libro, Miguel d’Ors ha explicado que empezó a tomar conciencia autorreflexiva. No obtener el premio lo llevó a cuestionarse el porqué y a indagar en la razón de ser y en la técnica de su escritura. De esta manera, la autorreflexión se acentuó en su siguiente obra, *Ciego en Granada* (1975). Dado el fundamento de su proyecto autopoético —el intimismo—, tampoco entonces despuntó en el panorama nacional, pero logró, en cambio, situarse en la antología que catapultó su fama: *Las voces y los ecos*. Además de sus poemas, en ella se dieron a conocer las ideas del autor, que aprovechó la entrevista de García Martín para plantear detalladamente su sistema de pensamiento. A partir de ese hito, también estableció vínculos de amistad con otros de los antologizados que no compartían casi nada con los «novísimos», como Eloy Sánchez Rosillo, Fernando Ortiz o Víctor Botas.

En esta autopoética exoliteraria se hallan no pocos datos relevantes para la demarcación de su proyecto autopoético global, pues la lírica de Miguel d’Ors sigue una línea progresiva, sin interrupciones ni cambios de dirección bruscos. Por ejemplo, como

---

<sup>210</sup> Miguel d’Ors resultó finalista del premio. El triunfo lo logró José Infante con *Elegía y no*, mientras que los accésits cayeron del lado de Rafael Talavera (*Tres poemas y calcomanías*) y de José María Bermejo (*Epidemia de nieve*).

autor que defiende el intimismo y la claridad, cabría esperar una respuesta sencilla a las preguntas sobre la enumeración de referentes y sobre la tradición que sigue. Muy al contrario, Miguel d'Ors contesta con detenimiento como gesto ostensivo mediante el cual insinúa que la sencillez no significa desconocimiento cultural. Por otra parte, esta seriedad hacia la descripción del oficio la empleó como arma arrojadiza contra la conducta de los apadrinados por Castellet: «es bastante corriente entre los poetas de mi generación el escribir payasadas cada vez que se les pide una poética» (1980: 129).

En lo que se refiere al catálogo de escritores que más influyeron en su trayectoria, decidió estructurar la respuesta en cuatro partes, por lo que proporcionó mucha más información de la que se le había solicitado. En primer lugar, abordó los autores que nunca le habían gustado y que, a su juicio, nunca habían influido sus textos. Véase que se desvincula de la ascendencia «novísima» —la lírica cerebral, pura, vanguardista, tendente a un existencialismo remozado con la quiebra de la razón—. Estos son aquellos con los que no compartía ninguna afinidad:

Unamuno, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre (salvo cinco o seis poemas, casi todos de *En un vasto dominio*), Luis Cernuda, Gerardo Diego, Luis Rosales, el Dionisio Ridruejo de los sonetos, Carlos Bousoño, Vicente Gaos, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero (también con alguna salvedad), Leopoldo María Panero, José Miguel Ullán, etc. (1980: 127).

En segundo lugar, Miguel d'Ors anunció los autores que, aun habiéndole gustado, no habían recalado en sus versos. Algunos ejemplos son Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Lope de Vega o, en una época más cercana a él, Miguel Hernández o Nicolás Guillén. En tercer lugar, indicó los escritores que, sin gustarle, habían condicionado su discurso de algún modo, como César Vallejo, en quien dice haber encontrado «geniales intuiciones técnicas» (1980: 127). Por último, en cuarto lugar, introdujo una serie de autores que le convencían y de los que esperaba haber recibido alguna influencia, a saber:

San Juan de la Cruz, Quevedo, Manuel Machado, el Antonio Machado anterior a *Campos de Castilla*, el Salinas amoroso, el Alberti de *A la pintura y Retornos de lo vivo lejano*, Juan Ruiz Peña, Rafael Montesinos, el primer José María Valverde, Eladio Cabañero, Rafael Guillén, José María Merino, Antonio Colinas, Vicente Sabido, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Baudelaire, Pascoli y algunos poetas anglosajones (Wordsworth, Keats, Thomas Hardy, Alice Meynell, Kipling, Frost, Rupert Brooke, etcétera) [...].

Por otra parte, me parece que en mi formación han sido también decisivos Fernando de Rojas, Santo Tomás Moro, Shakespeare, Cervantes, Flaubert, Chesterton, el primer Valle-Inclán, *Azorín*, Saint-Exupéry, Papini, Alfonso Reyes, el Borges prosista, E. R. Curtius, María Rosa Lida de Malkiel, Mathero Marangoni, Eugène Ionesco, *Hergé*, la pintura, la música, Galicia, mi familia, la Universidad de Navarra y mi condición de alpinista (1980: 128).

Como advertíamos, esta respuesta calculada al milímetro debe entenderse como una reacción contra el exhibicionismo cultural «novísimo». Así, se infiere que Miguel d'Ors considera que no es tan importante presumir de la cultura —algo que cualquier persona docta puede hacer— como saber integrarla en un discurso depurado. Condicionado por el prestigio cultural de su época, en esta autopoética define su vocación como la de un «buen poeta menor», a la vez que se desliga del ánimo rupturista de sus coetáneos. Es reseñable que el esbozo de su proyecto autopoético se realice por oposición al de los «novísimos» (originalidad vs. tradición; intelectual vs. intimista; cosmopolita vs. arraigado; notarial vs. elegíaco; inmediatez urbana vs. recuerdo y armonía con la naturaleza; imaginación vs. realidad; sensualidad vs. emoción; altanería vs. modestia; exhibición vs. disimulo):

[n]o sé muy bien a qué tradición pertenezco. Me considero un poeta poco original —al menos en el sentido vigente de este término—, intimista, «arraigado», elegíaco, especialmente propenso al recuerdo y a la compenetración con la naturaleza, no muy imaginativo, más emocional que sensorial y conceptual, de sentimientos suaves, de «poco fondo» y ahora dueño de una excelente técnica, que dedico principalmente a disimular [...] (1980: 128).

Más específico se vuelve el siguiente juicio: «yo, particularmente, no tengo casi nada en común con los poetas que se suele considerar más representativos de mi generación, dado que lo que yo entiendo por “primacía del lenguaje” no se parece en nada a lo que entienden ellos» (1980: 130). Este enfrentamiento total con los «novísimos» se ha prolongado a lo largo de su trayectoria; incluso la crítica literaria más cercana al autor ha mantenido esta tensión dialéctica<sup>211</sup>. Además, Miguel d'Ors ha defendido con firmeza la continuidad de los productos culturales, de ahí que desconfiara de un movimiento que se reafirmaba a partir de la ruptura. A su juicio, no existen grandes diferencias entre los

---

<sup>211</sup> Para José Luis García Martín, que compartía buena amistad con el poeta, «[l]os poemas de Miguel d'Ors, para deslumbrar, emocionar y seducir a los lectores, no necesitan previamente ser descifrados, analizados, destripados críticamente. Son fáciles de leer, pero no de escribir [...]. // [...] [D]'Ors, a diferencia que los Carnero o los Talens, no habla del poema desde la perspectiva del profesor de semiótica o del teórico de la literatura; nos habla como cualquier artesano nos hablaría del trabajo al que ha dedicado su vida» (1992b: 67 y 69-70).

vates nacidos después de la guerra. Ha resaltado que la ruptura de sus coetáneos se formuló desde una visión sesgada del pasado literario, en el sentido de que censuraban el contenidismo y la función ideológica de una mayoría adscrita al canon del compromiso; sin embargo, no mencionaban otras figuras como Juan Ruiz Peña, Aurelio Valls, el grupo Cántico, Alfonso Canales, Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory, Rafael Guillén, Manuel Alcántara o Carlos Murciano, entre otros.

Para d'Ors, aceptando esta fidelidad contextual, habría que precisar la serie de matices que se acentúan en los textos de los autores más jóvenes. Entre los factores preponderantes señala los siguientes: reivindicación de la función estética de la poesía, preocupación por el lenguaje, apertura al irracionalismo, tendencia a la ironía, gusto por lo suntuoso —estilo neomodernista—, culturalismo, referencias a la baja cultura (el cine, el cómic, lo *camp*), ruptura de la sintaxis tradicional, supresión de los signos de puntuación, libertad ortográfica e incorporación de extranjerismos. Gran parte de los elementos anotados son patrones comunes, aunque no siempre se emplearon de manera uniforme.

La mayoría de ellos, bien por omisión o bien por alarde cultural, estaban vinculados a una concepción específica de la escritura. García Martín le preguntó acerca de la corriente que contemplaba como propia: poesía como comunicación, como conocimiento o como construcción lingüística autónoma. D'Ors inventó una fábula perspectivística en la que tres personas invidentes tratan de describir un elefante por medio del tacto: el que acaricia el costado siente que se asemeja a una muralla; otro abraza una pata y cree que es como un árbol; quien palpa la trompa lo asocia a una serpiente; y, finalmente, el que agarra la cola dice que se parece a una cuerda: «a mí se me pide ahora que elija entre definir el elefante como muralla, como árbol, como serpiente o como cuerda. No puedo, porque quiero definirlo como elefante» (1980: 131).

Con todo, admite que su escritura se inclina hacia una concepción basada en el reconocimiento de la poesía como construcción lingüística, desahogo, confianza y «acto de Amor» (1980: 132). Nótese que no se ha aplicado el adjetivo *autónoma* a la interpretación de la lírica como construcción lingüística. Este es un criterio firme que lo separa de los «novísimos». Miguel d'Ors destaca que no ve coherencia alguna en el hermetismo artístico como núcleo de un proyecto autopoético:

me resulta imposible concebir la poesía como «una construcción lingüística autónoma» porque en la misma naturaleza del lenguaje está el no ser autónomo, el remitir a la realidad. Toda palabra significa algo, lleva consigo algo de la realidad;

tanto de la interna del hablante como de la exterior a él. Esto supone, en definitiva, que disponer unas palabras sobre un papel es también «comunicar un contenido anímico en toda su especificidad», conocer la realidad, etc. (1980: 131).

Las ideas estéticas del autor expuestas hasta ahora resultan bastante claras en lo que se refiere a afinidades y a conflictividades estéticas. Ahora bien, es frecuente que los poetas se expresen con mayor rotundidad una vez que se ven respaldados por su trayectoria o que han construido un proyecto autopoético sólido. Esta entrevista iniciática coincide con muchas de las cavilaciones agrupadas en otra autopoética exoliteraria de la misma índole entregada a las prensas treintaicinco años después; no obstante, se comprueba una crítica más explícita al estilo «novísimo» para reforzar su posición de poeta diferente al resto. A la hora de recordar su irrupción en el panorama artístico, confiesa que la estética «novísima» le fue poco útil como modelo de inspiración:

por un lado, iniciaba su ocaso la llamada poesía social; por otro, iban asomando por el horizonte los «novísimos». Yo conocía bastante bien la primera de estas tendencias, y desde ya 1970 o 71 estuve bastante al tanto de la otra; pero he de confesar que ninguna de ellas me convencía completamente. [...] La poesía de los «novísimos», que como entretenimiento para un rato me parecía divertida, como opción literaria sería, con aquella mezcla de esteticismo decadente, formalismo pedantesco, irracionalismo estrepetoso y culturalismo de guardarropía, me resultaba inservible. Yo era un sentimental (2005: 21-22).

En síntesis, con la publicación de *Ciego en Granada* y su autopoética para *Las voces y los ecos*, Miguel d'Ors ya había comenzado a trazar los caminos de sus siguientes obras. En *Codex 3* (1981), *Chronica* (1982) y *Es cielo y es azul* (1984) perduran la concepción orgullosa de dedicarse a una lírica de tono menor<sup>212</sup>, la unión a la naturaleza o al ámbito familiar —aparejados a la tematización de su ambiente natal (Galicia)—, la recuperación de la infancia y la indagación religiosa (Iruveda, 2016). La tensión introspectiva de los poemas de *Ciego en Granada*, que había atenuado la emoción de *Del amor, del olvido*, progresivamente se va transformando y adueñándose de nuevos recursos como el prosaísmo, el humor, la autonominación (*vid.* «Reproche a Miguel d'Ors» [*Chronica*] o «Blues de una tarde de domingo» [*La música extremada*, 1991]), la mordacidad satírica o la inversión discursiva. Por ejemplo, *Es cielo y es azul* constituye

---

<sup>212</sup> Léase «Pero mis versos» (*Codex 3*): «Yo sé bien que un poema / puede ser un alud de toros incendiados, / que puede tener selvas, relámpagos, desastres, / o levantarse como las noches en Zuriza; / pero mis versos, vedlos: sustancia de mi vida: / apenas una brizna de cristal matutino, / un soplo niño, un pétalo de bruma» (2019: 546-547).

un juego intertextual mediante el que se niega el archiconocido hiporreferente ubicado en un soneto de Argensola.

Si su aparición entre las páginas de *Las voces y los ecos* supuso un gran salto en su carrera, un segundo gran hito para el autor fue la consecución del Premio de la Crítica con *Curso superior de ignorancia* (1987). Luna Borge ha denominado ambos momentos como el tránsito del «bautismo de visibilidad» a la obtención de la «vitola de poeta reconocido» (2020: 204). De igual manera, De Cuenca (2008), quien formó parte del jurado que otorgó el galardón, ha señalado en diversas ocasiones la importancia de este libro para la madurez de la escritura de Miguel d'Ors. Posteriormente, el poeta publicó *La música extremada* (1991), *La imagen de su cara* (1994) y *Hacia una luz más pura* (1999). En todos ellos se aprecian su carácter intimista, casi autobiográfico —de hecho, suele fechar los poemas para recordar el momento de su escritura—, y la prolongación de un proyecto creativo que va identificándose con la artesanía en tanto que síntesis de trabajo y naturalidad.

En cuanto al transcurso posterior de su lírica, el propio Miguel d'Ors ha definido su proyecto como una evolución en espiral en lugar de como una línea recta; es decir, considera su trayectoria como una suerte de remolino que va dibujando círculos más amplios sobre la producción previa. Desde la óptica de la crítica, también se ha señalado la naturaleza progresiva de sus ideas estéticas, que no han entrado en conflicto a lo largo de los proyectos particulares objetivados en cada obra: «Miguel d'Ors no ha mudado los planteamientos que desde el comienzo han gobernado su dedicación a la poesía» (Iravedra, 2016: 279). Así, sus libros difundidos a partir del año 2000 han extendido su concepción clásica y, a la vez, han desarrollado la combinación entre ironía, realidad, preocupación existencial y aceptación de la vida. Esto se observa en *Sol de noviembre* (2005), *Sociedad limitada* (2010), *Átomos y galaxias* (2013), *Manzanas robadas* (2017) y *Viaje de invierno* (2021).

Hasta ahora hemos tratado el desencuentro de Miguel d'Ors con la estética «novísima» y el desarrollo de su propia identidad lírica desde principios de los años 70. Falta, pues, analizar la posición del autor con respecto al otro movimiento canónico que se aposentó cuando él ya había comenzado a marcar la tesitura de su voz poética. A pesar de su inclinación por el intimismo y por el lenguaje transparente, no quiso sumarse a la iniciativa de «La otra sentimentalidad», con la que ha manifestado su desacuerdo ideológico. Miguel d'Ors, que, además de ser poeta, ha ejercido de profesor en la



Universidad de Granada, no ha escondido sus desavenencias con uno de sus colegas y, a la postre, el representante más popular del citado movimiento, Luis García Montero:

[l]a vida literaria en Granada en estos últimos años ha estado muy controlada por la izquierda política. Ha habido un grupo de gente relacionada con el movimiento de «la otra sentimentalidad» que ha tenido demasiada influencia en la vida cultural de Granada. Por ejemplo, en un momento, Luis García Montero [...] dirigía una colección de libros de la Caja de Ahorros y otra de la Diputación, tenía un cargo de Extensión Cultural de la Universidad, y otra cosa en el Ayuntamiento (2005: 23-24).

Para él, resulta pertinente la relajación de la etiqueta «poesía de la experiencia» en contraposición a la rigidez ideológica de «la otra sentimentalidad». Tampoco quiere adscribirse completamente a este rótulo más laxo. Ahora bien, aunque no se reconoce estrictamente dentro de él, llega a la conclusión de que su obra tendría cabida ahí si se aportan matizaciones. Todavía más, en la entrevista de 2005 con Ana Eire, en vez de renunciar a tal identificación, se erige en guía espiritual de ella junto a algunos de sus correligionarios. En cierta manera, viene a decir que ellos, que nada tuvieron que ver con la gestación de ese proyecto, en realidad habían vaticinado tal escritura tempranamente. Cuando Eire le pregunta si acepta la etiqueta o si considera que forma parte de esa tendencia, esta es su contestación:

[s]í, en un sentido amplio. Creo que estoy dentro de un grupo de gente que hemos nacido por las mismas fechas [...] y que, en lugar de seguir la orientación de los «novísimos», hemos dado a la poesía un sentido un poco más clásico, hemos hecho poesía intimista. [...] En los años 70 estuvimos en la sombra porque eso no se llevaba [...]. Ahora mismo [...] nos hemos visto convertidos en maestros sin comerlo ni beberlo [...]. Estoy hablando de poetas como Eloy Sánchez Rosillo, Juan Luis Panero, Fernando Ortiz, Javier Salvago o Víctor Botas (2005: 25-26).

Desde la oposición a proyectos —al «novísimo» o al de «la otra sentimentalidad»— hasta la propuesta personal —intimismo, ironía, poesía *menor*—, las ideas expuestas desde fuera de su literatura se corresponden con sus autopoéticas endoliterarias. En ellas, que completan el entendimiento de este proyecto complejo —conjunto de obras que canalizan ideas similares—, se advierten la preocupación por la relación lenguaje / realidad, el cuestionamiento de la función de la poesía o de la escritura propia e, incluso, la vena conflictiva aderezada con humor en sátiras literarias.

Los problemas derivados de la representación asoman en *Ciego en Granada*, el libro con el que ya había asumido una poética más elaborada tras *Del amor, del olvido*. En «¿Cómo llamar al ave...?», poema fechado en el 25 de febrero de 1974, el título resume

el contenido de la composición, que consiste en el despliegue de varios paralelismos interrogativos con los que se cuestiona cómo se logra impregnar lo literario con la vida de lo real. El *ave*, el *río*, la *rosa*, la *arena*, el *sol*, el *viento*, el *fuego*, los *otoños* no son más que signos dentro de la estructura artística. El reto de la creación, entonces, radica en la capacidad «de disponer los nombres de las cosas» —nótese el eco juanramoniano— para que la ficción conserve la fuerza de la realidad («[...] / permanezcan en el poema [...]]»):

¿Cómo llamar al ave  
de modo que del verso se levante  
y vuele y se extravíe  
de rama en rama, cómo? ¿Cómo llamar al río  
sin detener su canto ni enmudecer su marcha?  
¿Cómo lograr que el nombre de la rosa  
conservase aquel perfume? ¿Cómo decir *arena*  
y sentir la caricia de una mano dorada,  
y cómo conseguir que el sol y el viento  
y el fuego y los otoños permanezcan  
en el poema? Ay, ¿dónde se aprenderá esa magia  
de disponer los nombres de las cosas  
de forma que quien lea nuestros versos  
regrese salpicado de salitre,  
tostado por el sol y confortado  
por el fuego salvaje de la hoguera  
alzada por nosotros con dos o tres palabras?  
(2019: 559)

Muy similar es «Palabras nunca» (*Ciego en Granada*), que, además, acompaña al poema anterior dentro de la configuración del libro. Ahora bien, si «¿Cómo llamar al ave...?» mostraba la incertidumbre ante el poder de la ficción, «Palabras nunca» rinde sus armas ante la realidad, ya que en él se acepta la derrota de la página frente al mundo. El texto se comporta como una suerte de elegía que no encuentra satisfacción debido a la vacuidad del signo:

Sí, puedo escribir *trigo*,  
y *trémulo*, y *de oro*,  
pero nunca una espiga  
brotará de mi verso  
como brota del surco.  
Puedo escribir *jilguero*  
y *trina*, pero nunca  
sonará en mis poemas  
ningún canto.  
Nunca nuestras palabras  
cautivarán las cosas.  
Se acercarán a ellas,

les girarán en torno  
como una brisa débil...  
y volverán vacías.  
Con un perfume acaso,  
con un eco, con una  
memoria desvaída...;  
pero las cosas siempre  
quedarán en su mundo  
y las palabras nunca  
serán más que palabras.  
(2019: 560)

Desengaño y esperanza cohabitan en el proyecto creativo de Miguel de d'Ors.  
Véase, por ejemplo, «Posible arte poética» (*Chronica*):

La flauta que a través del orballo anunciaba el afilador,  
mi abuela regresando de la Novena, con su velo y con la sillita de cuero al brazo,  
las risas de las mujeres de Paraños aquel día en que, con ropas de hombre, iban a  
castrar las colmenas,  
«Benito do Nabal» desgarrando los dedos del conejo que cazó conmigo, para  
colgárselo del cinto,  
las venas de la mano de mi padre mientras me enseña el alfabeto griego en su  
despacho de Santiago,  
la cara de mi mujer cada vez que huele el mar,  
la cima del Monte Perdido el 13 de julio de 1977 (aquel color que no estaba previsto  
en el lenguaje)...  
Acaso solo escribo para que algún desconocido, en algún sitio, se haga cargo de  
alguna de estas cosas  
y tanta hermosura no se confunda con la nada cuando yo ya no esté aquí para decirla.  
(2019: 522)

El título marca el tipo de autopoética. Se trata de una autorreflexión metagenérica porque se proporciona una definición personal de la poesía; más concretamente, se presenta una interpretación de la función de la lírica. Ello no quita que se haga referencia a la escritura como materialización de la poesía y, también, al lector como la figura que da sentido al destino del verso. En contraste con la incapacidad de las palabras para revivir la realidad, en «Posible arte poética» el poeta testimonia que su intención es convertir la realidad en una fuente de vida inagotable. Para ello, introduce toda una cadena de factores que constituyen la piedra angular de su intimismo, como el afecto a la tierra natal (*orballo, Paraños*), la pasión por la naturaleza (*la cima del Monte Perdido*), el amor a la familia y la vuelta a la infancia (*mi abuela, mi padre mientras me enseña, la cara de mi mujer*).

Además de estos poemas de tono más severo, Miguel d'Ors ha compuesto otros de cariz jocoso. Con estos últimos se ha burlado abiertamente del mundo artístico y de la

dedicación interesada a la poesía. En «*Gradus ad Parnasum*» [sic] (*Es cielo y es azul*) se produce la transreferencialidad con esquemas de contenido, puesto que tradicionalmente se han denominado así algunos tratados relacionados con las enseñanzas para los jóvenes artistas. El poema escenifica una reflexión metaescritural que se inicia con el tipo de escritura que predomina cuando un poeta aún es ingenuo y poco docto:

Son las cosas que pasan cuando uno es aún muy joven  
y cree en la luna y en la amistad y en Beethoven:  
uno pone, con voz trascendental y pura,  
mayúscula a la palabra *literatura*  
y versifica con gesto de sacerdocio,  
mojándose en las venas la pluma (mal negocio),  
y dice en sus poemas su intimidad desnuda  
y resulta que ha dicho la de Alberti o Neruda.

Pero pasan las páginas y uno se va dejando  
la vida en los papeles, y de repente, cuando  
aquel torrente ardiente de la sangre se calla  
y el corazón se te va volviendo un canalla  
y a la ilusión apenas le queda combustible,  
empiezas a sentir que quizá, que es posible...  
Y acaban las sospechas y viene lo certero:  
que el Parnaso no dista mucho de un gallinero,  
que los astros del firmamento literario  
tienen caries y vicios y hasta dolor de ovario,  
que escribir, más que mística o magia o profecía,  
es agrupar palabras en paz y compañía.

Entonces te das cuenta de que has llegado al arte.  
... Y de que acaba de dejar de interesarte.  
(2019: 459)

La primera estrofa aborda las torpezas del proceso iniciático: la ingenuidad («[...] cree en la luna y en la amistad y en Beethoven»), la pretensión artística y el fingimiento («uno pone, con voz trascendental y pura»), la sacralización de la lírica («mayúscula a la palabra *literatura*»), la impulsividad, el confesionalismo descontrolado («mojándose en las venas la pluma») y el plagio a los maestros, que, curiosamente, vincula a la poesía impura («y resulta que ha dicho la de Alberti o Neruda»). La segunda estrofa, en cambio, versa sobre la evolución, la madurez, el desengaño o la pérdida de la ilusión por el oficio. Entonces se produce la desacralización, que identifica el Parnaso con un gallinero, además de secularizar a los dioses poéticos («tienen caries y vicios y hasta dolor de ovario») y de definir la escritura como una actividad normal y corriente, sin ningún alcance especial: «que escribir, más que mística o magia o profecía, / es

agrupar palabras en paz y compañía». Finalmente, se incorporan dos versos a modo de tercera estrofa para fijar el tono anticlimático que se ha ido desarrollando a través de la métrica. La rima directa que aparece en las anteriores estrofas se condensa en un pareado con intención ripiosa. En resumen, la enseñanza se reduce al desinterés derivado del mundo del arte: «Entonces te das cuenta de que has llegado al arte. / ... Y de que acaba de dejar de interesarte».

Otra línea que ha ocupado la sátira de Miguel d'Ors tiene que ver con la crítica de la supeditación de la lírica a las consignas ideológicas. En «A un poeta castrado (Epigrama)» (*Es cielo y es azul*) retoma esta forma de poesía menor, afición compartida con algunas de sus amistades, como Víctor Botas, con la intención de ridiculizar al contrario. La autopoética en conflicto se desarrolla con una invectiva contra un sujeto anónimo («Furio») que repite lo que le dicta el poder. Del título se desprende la primera burla de la ideología comunista: la palabra *castrado* insinúa, por semejanza fónica, el adjetivo *castrista*. Esta interpretación se refuerza si se atiende a otros términos que aluden a la isla caribeña, como el *comandante*, los *puros*, el *ron* o la *radio estatal*. La conclusión poemática se sirve de un interreferente extraído de la famosa composición juanramoniana. Así, la inteligencia queda sepultada por el dogma y el control ideológico —el *Servicio de Inteligencia*—:

Eres afortunado, Furio: el comandante te distingue  
con las más melodiosas volutas de sus puros,  
tienes una casa en la arena, compras  
el ron a buen precio, te traducen al persa  
y la radio estatal solo sabe tus versos.  
Pero no te envidio: tu arte poética es:  
«Servicio de Inteligencia, dame  
el nombre exacto de las cosas».  
(2019: 469)

Otro texto que reitera la idea del partidismo ideológico con intereses literarios malintencionados es «Donde el poeta se despide definitivamente del cotarro» (*Es cielo y es azul*). El tono coloquial del título inaugura una autopoética en conflicto a propósito del tipo de escritura a la que el autor se dedica. Bagué Quílez (2016) ha advertido que este poema podría relacionarse con la incorporación del esquema estructural de una referencia musical. La conexión intermedial se establece con la incorporación de la despedida lánguida del tango «Adiós muchachos», de Gardel. Esta deviene en un adiós gobernado por una ironía ácida que se complace del alejamiento de la contaminación ideológica,

aunque ello suponga la condena al ostracismo literario. El resto de referencias al sector de la izquierda son cristalinas. Estas ocupan un amplio rango: medios de comunicación («*El País*», «el Segundo Canal»), maestros generacionales («don Antonio»<sup>213</sup>), orientaciones sexuales —«de esas (menudos pájaros) del nuevo *gay* trinar»—, las ediciones o los editores de prestigio («Carlos Barral»), la camaradería («[...] nunca compañeros / de mi vida [...]») o la originalidad esporádica («Félix Grande»). Asimismo, no es descabellado pensar que el poema constituye una despedida ante el remplazo de una generación («adiós generación del 70, divino / tesoro, te he perdido para nunca jamás») por otra que gozaba de cierta sintonía con el gobierno socialista:

Adiós, adiós revistas, premios, antologías,  
fulgores de *El País* y el Segundo Canal,  
adiós generación del 70, divino  
tesoro, te he perdido para nunca jamás.

Para ser comunista me falta la langosta  
(que no es poco faltar)  
y, como don Antonio, tampoco soy un ave  
de esas (menudos pájaros) del nuevo *gay* trinar,  
y no versificando ni a la izquierda  
ni debajo de nadie, ustedes me dirán.

Adiós entonces, fama, adiós obras completas,  
adiós escalinatas hacia Carlos Barral,  
adiós muchachos, nunca compañeros  
de mi vida (a Dios gracias —y gracias además  
a los sabios consejos sobre las compañías  
que me dio mi papá—).

Pero todos felices: la Poesía  
y yo tendremos más intimidad,  
y vosotros qué gozo: en la carpeta  
de Félix Grande un poco menos de original  
y un poco más de alfalfa en los amenos prados  
del Parnaso local.  
(2019: 485-486)

Definitivamente, el reclamo de la independencia artística y de la intimidad lírica que ocupa estos versos se extiende a lo largo del proyecto autopoético del autor. Desde

---

<sup>213</sup> La crítica al comunismo acompañada de la referencia a Machado también ha aparecido en otros poetas de la época, como Luis Alberto de Cuenca («El enemigo común», *Por fuertes y fronteras* [1996]), con quien d'Ors ha compartido una larga amistad: «Como Machado, yo también soñaba / de niño con los héroes de la *Iliada*, / pero mezclándolos en coctelera / con los padres de la Revolución. / Marat, Robespierre, Babeuf, Lenin y Trotski / vivían en mis sueños de muchacho / junto a Paris, Ayante y Diomedes. / Pese a las discrepancias ideológicas / nunca se peleaban entre ellos, / pues tenían en frente un enemigo / común: la Realidad» (2019: 328).

su gestación, este se ha distanciado de los dos movimientos literarios más populares que han rodeado el desarrollo de su producción. Si bien se ha considerado que Miguel d'Ors es un autor alejado de tales agrupamientos, conviene indicar que esto no implica un desentendimiento de las polémicas literarias epocales ni, menos aún, un abandono de la participación en esos debates. Hemos comprobado que, a la hora de definir su propia obra, Miguel d'Ors no ha evitado la oposición frontal con sus contendientes. El prosaísmo, el humor, la cotidianeidad, el ocultamiento de la técnica o la relevancia de la nota sentimental, entre otros aspectos, han configurado una vocación artística que se reconoce libre, pero acompañada. Tal es la conciencia de cambio frente al sesentayochismo y de inadecuación con respecto a «la otra sentimentalidad» que incluso Miguel d'Ors ha redefinido lo experiencial para situarlo en las coordenadas de este paréntesis histórico-literario.

#### 4.3.3. Eloy Sánchez Rosillo

La primera publicación literaria de Eloy Sánchez Rosillo tuvo lugar cuando el poeta había alcanzado la treintena. Su libro inaugural, *Maneras de estar solo* (1978), se dio a la imprenta tras ganar el premio Adonáis en el año 1977. En esta fecha la estética «novísima» no solo había tenido tiempo para afianzarse, sino también para que sus protagonistas hubieran comenzado a reflejar síntomas de falta de homogeneidad. De todo ello se deduce que Sánchez Rosillo no mantuvo afinidad intelectual con los apadrinados por Castellet. Discurrió, en cambio, por una senda solitaria cuyo trayecto desembocó en una poesía de corte neorromántico. Esta integraba lo autobiográfico, lo confesional y lo elegíaco en una cosmovisión sacralizadora del género y de su artífice.

Si dentro de su escritura se hallan cavilaciones metaliterarias con frecuencia, en el caso de este autor sucede lo contrario desde fuera del ámbito artístico. Aunque forme parte del grupo de poetas-profesores, Sánchez Rosillo no ha ocultado sus reticencias hacia las disciplinas del conocimiento literario —la teoría o la crítica— y hacia la dilucidación de su propio discurso. Paradójicamente, su carácter reactivo confiere más interés a este tipo de textos suyos, que suelen estar condicionados por la inevitable necesidad de promoción. Así las cosas, una de sus autopoéticas exoliterarias más tempranas, la entrevista para *Las voces y los ecos*, plasma de manera fidedigna la decisión de proclamar un espacio autónomo en los dominios del campo literario.

Cuando se le solicita la enumeración de una serie de referencias admiradas, Sánchez Rosillo, en total disonancia con el culturalismo exhibicionista de los «novísimos», responde con un desquite que evidencia el ánimo de no proporcionar nombres. Asimismo, sus palabras denotan una concepción universalista de la poesía: «[s]iento no poder indicarte qué autores me han influido más. [...] Es este un trabajo que no me corresponde y que considero casi completamente inútil. Si la obra de un determinado poeta es válida, lo que primordialmente me interesa de ella es ella misma» (1980: 249).

En las mismas coordenadas se ubica su pensamiento sobre la tradición poética. Frente a la lírica «novísima», Sánchez Rosillo lleva a cabo dos procesos opuestos, pero armónicos. Por un lado, libera a tal repertorio de recortes premeditados y partidistas, pues no se ensaña con ningún estilo; por otro, restringe el concepto de tradición a una atmósfera generada por una alta cultura sacralizada. De hecho, la mitificación de la poesía es tal que el autor considera intercambiables las características de los elementos de la naturaleza —el ruido de un pájaro— y las de los productos culturales —la dedicación artística—. Esta defensa del valor universal de la poesía constituye un pensamiento sacralizador, de envoltura puramente estética, pues obvia que la conducta animal se modifica en función del entorno. Su postura queda planteada en los siguientes términos:

pues, que yo sepa, solo existe una tradición poética, que es la de la poesía verdadera. La voz de los poetas es siempre la misma, aunque las modas o la metodología académica intenten demostrar lo contrario. [...] El ruiseñor cantaba de igual forma en la época de Safo, en la de Catulo, en la de Garcilaso, en la de Keats y Hölderlin y en la nuestra (1980: 249).

Lo cierto es que hay puntos de contacto con los «novísimos», como la universalización o la descreencia en el conocimiento técnico del arte, pero son fácilmente observables los diferentes criterios a la hora de apoyar tales pensamientos. Nótese su displicencia cuando desestima definir el género: «[s]eguramente existen ya demasiadas definiciones de la poesía. No quisiera acrecentar ese catálogo casi infinito. La poesía, como se sabe, admite y rechaza todas las definiciones. Yo qué sé» (1980: 250). Sin embargo, tampoco enjuicia ninguna de las opciones —comunicación, conocimiento o construcción lingüística— que el entrevistador, José Luis García Martín, le proporciona. Ni siquiera hay un atisbo del resentimiento «novísimo» hacia la identificación de lírica y experiencia auspiciada por la vía comunicativa, como tampoco existe denuncia del realismo crítico al que se aplicaron algunos poetas de la vertiente cognoscitiva.



Si bien en esta autopoética, que pertenece a los inicios de su andadura literaria, manifiesta su desapego con respecto a la estética predominante de manera indirecta, no sucede lo mismo en la conferencia para el ciclo «Poética y poesía» organizado por la Fundación Juan March en el año 2005. Probablemente, la causa de esta mayor explicitud estribe en que ha cambiado su posición dentro del campo artístico, pues el tono desinteresado de la entrevista iniciática se vuelve cáustico en la conferencia de un poeta ya considerado como veterano<sup>214</sup>. Encontramos juicios similares, pero en ellos la veta crítica se acentúa o conquista una forma más corrosiva. Desde el exordio a su discurso, Sánchez Rosillo defiende la poesía como medio de reflexión, lo que supone un rechazo de la doctrina abstracta o de la vocación teórica:

no sé si soy un verdadero poeta [...]; ahora bien, lo que estoy seguro de no ser es un teórico de la poesía. [...] Por desgracia, mi capacidad para teorizar sobre estas cuestiones es prácticamente nula. Y tal vez a causa de dicha incapacidad, no he sentido nunca inclinación a reflexionar en abstracto sobre la poesía ni a escribir esas poéticas que a veces se les solicitan a los poetas. Lo que a lo largo de los años he necesitado decir sobre la poesía, lo he dicho por lo general en mis poemas mismos, y si en la presente ocasión hubiera echado mano de alguno de ellos, puede que me hubiera ahorrado en lo que les diré ciertas elucubraciones digresivas (2005: 17).

A lo largo de esta conferencia sí que menciona abiertamente a los «novísimos», a los que erige en ejemplo de lo que evitó en sus primeros pasos. De hecho, califica la escritura de este grupo como una suerte de chiste. Si acaso, admite el contagio de algunos aspectos —el irracionalismo y cierta imaginaria— que desaparecieron rápidamente de su producción. Por encima de todo, Sánchez Rosillo se aplica a destruir cualquier signo de modernidad, que enjuicia desde una actitud ajena al fetichismo:

[d]e 1974 a 1977 fui redactando los poemas del que habría de ser mi primer libro, *Maneras de estar solo*. Los escribí sin tener en absoluto en cuenta el contexto poético inmediato, lo que por entonces hacían los poetas españoles de mi edad, que no eran otros que los llamados novísimos, de los que no sabía demasiado en ese tiempo y que a mi modo de ver escribían como en broma. Nunca he sido un poeta preocupado por «lo que se está haciendo ahora», y menos en mis inicios. Me hallaba al margen de la actualidad, que es algo que aunque sólo sea por curiosidad te empieza a interesar después, cuando te implicas más en el oficio, en la vida literaria. Escribí, pues, mi primer libro como pude y supe, teniendo como referencia a todos los grandes poetas del pasado y sin pretender estar en la onda de lo que hacía la gente de mi generación. Siempre he sido bastante ajeno a tales vecindades. Algo del aire del momento (el irracionalismo y el brillo un poco subido de ciertas imágenes y

---

<sup>214</sup> Parece, además, que Sánchez Rosillo contempla esta autopoética exoliteraria como la definitiva, pues la ha seleccionado para ocupar el espacio denominado «Poética» en su página web oficial: <https://www.elosanchezrosillo.com/poetica/>

espero que poco más) logró colarse de rondón, sin embargo, en aquella obra mía primera (2005: 23-24).

Igualmente, el poeta se enorgullece de haber sido clasificado como un autor propenso a la claridad. Desde su perspectiva, no existe creación artística sin un proceso previo de despojamiento retórico. Esto colisiona con fuerza contra la poética culturalista —o de la dificultad— que había amparado un gran sector de la generación del 68. Nótese la tosquedad con la que desprecia esta vertiente estilística, a la que no concede ninguna posibilidad de virtud:

[n]unca me han interesado los galimatías, esos poemas en los que no se entiende ni pío y que lo mismo da leerlos al derecho que al revés. La vida es compleja y misteriosa, pero es a la vez transparente y nítida. Así es también la poesía que prefiero leer y la que siempre he intentado escribir. La oscuridad sin porqué en cualquiera de las artes me parece un engañabobos. [...] La oscuridad disimula, disfraza, oculta, y siempre habrá tontos dispuestos a comulgar con ruedas de molino y a pensar que lo que no se entiende tiene mucha miga. Que sigan quienes quieran con sus abstrusas tabarras, con sus enrevesadas murgas. Yo le estoy agradecido a la vida por el agua clara, por el aire limpio, por el cristal transparente, y ruego al cielo para que mi poesía nunca los niegue ni los traicione (2005: 34-35).

Como venimos advirtiendo, la crítica a la poesía de cuño «novísimo» no implica que Sánchez Rosillo se alinee con los postulados del realismo. De hecho, al atender a la función de la lírica, el autor sostiene que esta sirve para la participación, que no es lo mismo que la explicación, del misterio del mundo. Desconfía, pues, de la capacidad de transformación social de los versos, así como también desconfía de su eficacia para resolver enigmas existenciales. Ahora bien, la explicación que propone sobre el acto de escritura parece estar en consonancia con la poética cognoscitiva, ya que concibe la literatura como un acto demiúrgico —de creación— que se va desarrollando azarosamente al mismo tiempo que se hace:

el poeta es el primer lector de su poema: lo va descubriendo a la vez que lo hace, y no lo conoce del todo hasta que no lo termina. La poesía no es un espejo ni una máquina fotográfica; si nos diera solo un reflejo o una copia de la vida, no sería vida ella misma, no sería en verdad creación (2005: 28).

Otra peculiaridad de su escritura que lo aleja de los «novísimos» y lo acerca a algunos autores del 50, como a Jaime Gil de Biedma o a Francisco Brines, es el gusto por el tono elegíaco y por la identificación parcial entre el sujeto poemático y la persona que lo construye. Así pues, se ha considerado que su obra es más experiencial *avant la lettre*

que culturalista, ya que Sánchez Rosillo compone «no al modo árido de la reflexión metalingüística de algunos de sus contemporáneos, sino con cariz más vivencial que conceptual» (Iravedra, 2016: 364). No es casual, por tanto, que el título que han recibido las sucesivas compilaciones de sus libros (*Las cosas como fueron*) sintetice esta unión particular entre la escritura y la realidad. Sánchez Rosillo ha llegado a hablar, incluso, del «carácter autobiográfico» de sus textos: «lo autobiográfico bien entendido no excluye todo lo demás. La poesía autobiográfica, cuando no se queda en lo meramente anecdótico y particular, es vida personal trascendida y objetivada» (2005: 30-31).

En el seno de lo autobiográfico y de lo elegíaco se halla el tema del paso del tiempo, uno de los pilares que estructuran la organización de la poesía completa del autor (Gómez Yebra, 2006; Prieto de Paula, 2007; Eire, 2009; Morante, 2014; Lanseros Sánchez, 2017). Tal recurrencia contenidística brota de una concepción efímera de la vida causada tras la temprana pérdida de su padre, que falleció cuando Sánchez Rosillo solo había cumplido los siete años<sup>215</sup>:

aquella muerte me hizo tomar conciencia temprana del tiempo y de los estragos fatales que ocasiona. La ausencia de la figura paterna creó en mí una desprotección que me llevó a replegarme sobre mí mismo, a interiorizarme y a madurar de pronto en muchos aspectos (en otros, en cambio, maduraría con mucha lentitud). Es desde luego muy posible que aquel hecho tremendo por el que dejé de ser niño con tan solo siete años tuviera algo o mucho que ver en mi acercamiento posterior a la poesía y hasta en el signo de una buena parte de los poemas que yo iba a escribir (2005: 20).

Así las cosas, la crítica —y también el propio autor— han separado su trayectoria en una parte elegíaca y en otra hímica. No obstante, Sánchez Rosillo se ha encargado de entrelazar ambos periodos creativos, como si no quisiera romper las conexiones entre estas dos maneras de mirar el mundo:

en el fondo las diferencias entre la poesía elegíaca y la poesía hímica o celebrativa no son tan sustanciales como parece, y a menudo ambas modalidades poéticas pueden darse de manera entremezclada en un mismo poema. En realidad, el poeta auténtico siempre celebra, porque es un enamorado de la vida (2005: 32).

---

<sup>215</sup> Este asunto lo trata en el poema «En mitad de la noche» (*La vida*, 1996): «[...] Porfié, y al fin vino / a mi cuarto, afligida, la sirvienta, y después / de acariciarme un poco y abrazarme, la pobre, / me dijo como pudo que mi padre había muerto, / que había muerto hacía un rato, de repente. / Contaba / siete años yo entonces y tenía mi padre, / cuando murió, la misma edad que tengo ahora. / Casi cuarenta años han pasado y aún / respiro aquella angustia [...]» (2005: 54).

La división que se produce en su escritura se señala al final de sus cinco primeros libros. Obras como *Maneras de estar solo* (1978), *Páginas de un diario* (1981), *Elegías* (1984), *Autorretratos* (1989) y *La vida* (1996) consolidan un tono elegíaco que, en el último volumen de este periodo, deviene en una preocupación melancólica y existencial. Por su parte, Sánchez Rosillo admite que la melancolía se vuelve el punto de arranque de su arte, pero esta nada tiene que ver con una tristeza angustiosa. A partir de *La certeza* (2005), entonces, localizamos ese cambio de actitud que remite al lector a la celebración y a la aceptación estoica de la vida: «mi sexto libro, *La certeza*, [...] culmina una trayectoria de más de treinta años» (Sánchez Rosillo, 2005: 25) e inaugura una nueva etapa en la que vendrán libros como *Oír la luz* (2008), *Sueño del origen* (2011), *Antes del nombre* (2013), *Quién lo diría* (2015) y *La rama verde* (2020). En palabras de Prieto de Paula, «[v]ista en su conjunto, la escritura de Eloy Sánchez Rosillo constituye una obra de progresión lenta e íntimamente congruente» (2007: 112).

La metaliteratura del autor mantiene una línea de actuación parecida a lo largo de todas sus obras. La conciencia autorreflexiva está tan acentuada en sus libros que los tres primeros incluyen sendos poemas metatextuales de apertura y de cierre. Dicho de otra manera, sus manuscritos iniciales, que fueron su carta de presentación en el panorama literario, albergaron intencionalmente una autopoética endoliteraria para estrenar la obra y otra para concluirarla. Esto se ha contemplado como un modo de encumbrar la labor poética, de ahí que, cuando el autor logró afianzar su prestigio, estos recursos metatextuales fueron desapareciendo para situar la unión de vida y poesía en un primer plano (Díez de Revenga, 1999).

Como acabamos de advertir, el libro con el que se lanzó al mundo artístico, *Maneras de estar solo*, contiene en su principio un texto de índole autorreflexiva: «El poeta». En él la soledad del vate implica una sacralización de su figura, ya que tal «costumbre» constituye el signo de pertenencia a una estirpe (vv. 4-6). Antes de presentar el poema, cabe advertir que el libro se inaugura con un recurso perirreferencial que actúa como marco semántico en el conjunto de la obra. Se trata de la incorporación de unos versos de Pessoa que dicen lo siguiente: «Ser poeta no es una ambición mía: / es mi manera de estar solo». Volviendo sobre la autopoética metautorial de Sánchez Rosillo, hemos de entender la soledad como característica indispensable del poeta, quien, en la búsqueda del conocimiento, debe apartarse del resto de los mortales. También es posible que la defensa de la soledad se refiera, disimuladamente, a su distanciamiento de los cenáculos literarios de su época. Este es el poema:

Siempre te he visto así, con esa firme  
aceptación altiva de la noche.  
Sobre tu gesto el tiempo deposita  
la pátina indudable de la estirpe  
que te eligió y dio nombre a la costumbre  
de andar siempre tan solo entre los hombres.  
La ceniza sagrada de otros cuerpos  
acumula en tu voz sus viejos cantos,  
su manojo de huesos y palabras.  
Te han señalado a ti porque adivinan  
que eres la rama verde, el tiempo nuevo  
en el que se prolongan sus afanes:  
a tu modo dirás lo que aprendiste  
en la frecuentación de unas presencias  
que nunca se apagaron ni se fueron.  
Sabén cómo te alcanzan esas sombras  
que te imponen su amor, su deterioro.  
Tu destino es buscar lo que se esconde  
tras la espesa corteza de los días,  
evitar que te escuchen los oídos  
que alimentan su paz en la dorada  
seguridad del pan y los metales.  
Habitarás la tierra de tu culpa,  
la casa amarga de la soledad.  
Pero en tu pecho brillará una herida  
y en tu dolor palpitarán los astros.  
(2018: 19-20)

La autorreflexión de «El poeta» atiende a tres ramificaciones: 1) la sacralización del vate (vv. 1-6), que constituye la introducción poemática para presentar el carácter del escritor y su adscripción al selecto grupo de los que convierten la vida en poesía; 2) la entrega del cetro lírico por parte de una tradición casi divina (vv. 7-17). De hecho, se refiere a ella como «La ceniza sagrada de otros cuerpos». Así se refuerza la mitificación de la figura autorial: la intervención espiritual de la tradición desencadena la proclamación del sujeto como la savia nueva para la lírica («Te han señalado a ti porque adivinan / que eres la rama verde, el tiempo nuevo»). Una vez aceptado el rol de transmisor de una cultura milenaria, el poeta debe asumir la responsabilidad de rehacerla, arrojarla al futuro y convertir la poesía en una fuente inagotable: «a tu modo dirás lo que aprendiste / en la frecuentación de unas presencias / que nunca se apagaron ni se fueron»; y 3) la comprensión del *fatum* que le espera a todo escritor. Este destino irremediable al que lo aboca su tarea se resume en dos conductas. Por un lado, se atestigua la responsabilidad cognoscitiva e interpretativa del vate: «Tu destino es buscar lo que se esconde / tras la espesa corteza de los días». Por otro, se advierte de la necesidad de evadir

la mediocridad y el ruido: «evitar que te escuchen los oídos / que alimentan su paz en la dorada / seguridad del pan y los metales». Todo ello conduce a una desposesión vital que se palia con la grandeza de fundir la conciencia individual con el mundo: «Pero en tu pecho brillará una herida / y en tu dolor palpitarán los astros».

Acompañando a «El poeta», se halla el texto «El poema», de manera que el mecanismo metatextual se duplica. El libro, *Maneras de estar solo*, define la concepción del escritor y, seguidamente, desglosa la noción de escritura literaria. En efecto, aunque el título de la composición se refiera al género («El poema»), la isotopía predominante es la metaescritural. A lo largo de estos versos se despliega, también, un motivo recurrente en las obras venideras de Sánchez Rosillo: la oposición entre la oscuridad, entendida como vacío o ausencia de creación, y la claridad, concebida como la chispa de la pulsión artística.

A veces me tropiezo con tu sonido. Escucho  
un eco que golpea las paredes del sueño  
y oigo en mi pulso un ritmo de aventura y de búsqueda.  
La noche se hace entonces laberinto. Mis pasos  
penetran en el bosque, presienten el encuentro.  
Me acerco a los lugares en que la muerte esconde  
el vértigo y la luz de su relámpago.  
Para todo soy ciego si esta inminencia acecha:  
el peligro que digo es la vida más honda.  
Y no puedo escapar: la voz es cárcel;  
la noche es ya fulgor, llanto, semilla,  
lucidez y delirio, tiempo entero.  
Me rodean las cosas; en la penumbra laten  
y esperan que las nombre, que mis manos  
impriman un color a su destino,  
modelen una forma en su carne reciente.  
Acaba aquí el silencio. Poco a poco,  
la soledad se puebla de música y palabras;  
giran los signos y la sombra acoge  
mi fiebre sacudida, mi pasión, mi inocencia.  
Me pierdo en el camino. Pero de nuevo vuelvo  
al lugar del milagro. Al fin descifro  
la oscuridad que oculta la secreta escritura.  
Todo termina, y callo. Tiembla la noche. Cae  
una gota de lumbre sobre el papel en blanco.  
(2018: 21)

De nuevo, la estructura es tripartita. En el primer bloque (vv. 1-12), se retratan la dificultad y la indecisión del arranque del acto de escritura. Nótese que la mayoría de términos empleados responden a la finalidad apuntada, entre ellos destacan algunos como *tropezarse*, *escuchar un eco*, *sueño*, *aventura*, *búsqueda*, *noche*, *laberinto*, *bosque*,

*presentir, vértigo, no poder escapar o cárcel*. Este apartado da paso al siguiente a través del contraste entre la oscuridad y la luz: «La noche es ya fulgor, [...] / lucidez y delirio, tiempo entero».

El segundo núcleo poemático (vv. 13-20) atañe a la seña demiúrgica de su oficio. La realidad que rodea al poeta despierta de su desvanecimiento tras el acto de creación; nombrar confiere entidad y forma a lo que, de no haber sido expresado, habría perecido: «Me rodean las cosas; en la penumbra laten / y esperan que las nombre, que mis manos / impriman un color a su destino, / modelen una forma en su carne reciente». En síntesis, escribir se erige en la muerte del silencio, de la ausencia, y las palabras no retratan la realidad, sino una visión sobre ella: apréciase que en esta fase ya no son «las cosas» las que rodean al poeta, sino que ahora «giran los signos» en torno a su acción.

Finalmente, la tercera tanda (vv. 21-25) mezcla el contenido de las dos primeras partes para proclamar la pequeña aportación de la poesía al misterio del mundo. De acuerdo con el periodo de versos 1-12, la escritura genera situaciones de desorientación («Me pierdo en el camino [...]), aunque, como sugiere el segundo bloque, lo importante en el proceso artístico es el reencuentro, el hallazgo del «milagro» de la creación: «[...] Pero de nuevo vuelvo / al lugar del milagro [...]». En este apartado se retoman, asimismo, los contrastes entre lo oscuro y lo luminoso, pero la balanza se inclina definitivamente hacia el lado de la luz. La escritura, tomada como la muerte del silencio, también debe dirigirse a él en su final, pero para ese momento algo tiene que haber cambiado: «Todo termina, y callo. Tiembla la noche. Cae / una gota de lumbre sobre el papel en blanco».

Con objeto de reiterar esta conclusión temática, se introducen otros poemas que explicitan aún más esta idea. Concretamente, uno de ellos se titula «La muerte del silencio». Se trata, pues, de una autopoética endoliteraria metagenérica debido a que su contenido revierte sobre la definición de la lírica que anuncia el rótulo inicial. De nuevo, encontraremos en la composición el combate de la luz y de la música frente a la oscuridad o el silencio, así como la reivindicación de lo sencillo como transmisor de la belleza. La «noche» se opone al «alba»; en el «umbral de la poesía» se descubre la «luz de la palabra» y el «fulgor de cada hora»; el hecho de caminar acompañado de un libro provoca que la luz de ese día ilumine «el oscuro verdor de los magnolios / con más amor que otras primaveras»; y, cuando muere la muerte del silencio, aún triunfa la vida de la poesía, pues el silencio que se recobra se ha contagiado de la melodía lírica, como si la lectura hiciera ver el mundo con otros ojos: «Y cuando sus palabras se apagaron, / una flauta afligida se

despertó a lo lejos». Todo esto, en fin, se desenvuelve a la par que la expresión de la belleza de lo cotidiano. Frente a la pasión «novísima» por el testimonio de la belleza en ambientes remotos (geográfica y culturalmente), Sánchez Rosillo la encuentra «en el regazo de lo conocido», por ejemplo en las «frutas silvestres» o en «el canto de un jilguero». A la luz de estas reflexiones, léase «La muerte del silencio»:

Como alguien que después de un largo tiempo de oscuridad  
descubre tras el rostro de la noche  
el milagro del alba,  
halló el adolescente en un momento de su vida  
un tesoro nimbado de misteriosos brillos:  
era la muerte del silencio. Y el muchacho  
penetró en el umbral de la poesía  
con paso decidido y fervor en su pecho:  
allí estaba la luz de la palabra,  
el extraño fulgor de cada hora,  
la ignorada expresión de la belleza  
en el regazo de lo conocido.

Un día, con un libro bajo el brazo,  
anduvo por las calles soñolientas y tibias  
de una ciudad del sur, de su ciudad.  
Se sentó al fin en una plaza silenciosa  
y vio cómo las manos del sol acariciaban  
el oscuro verdor de los magnolios  
con más amor que en otras primaveras.

Abrió entonces el libro. Y solo dos palabras  
en su portada halló: Teócrito, *Idilios*.  
Y el pastor siciliano se aproximó al muchacho  
y comenzó a contarle historias tan hermosas  
como frutas silvestres o el canto de un jilguero.  
Con voz muy dulce le hablaba largamente  
de los amores mitológicos, insondables y simples.  
Y cuando sus palabras se apagaron,  
una flauta afligida se despertó a lo lejos.  
La luz mediterránea descansaba  
en la plata apacible del olivo,  
las cigarras cantaban en la sombra,  
cerca del mar crecían las adelfas.  
(2018: 33-34)

Igualmente, el poema que cierra *Maneras de estar solo*, «Camino del silencio», retoma la idea de que la poesía, pese a que constituye su «muerte», nos conduce a él cuando termina, pero devuelve a sus partícipes al mundo tras un proceso de cambio trascendental. La autopoética que ahora nos ocupa es de índole metaescritural y, por la posición y la función que ocupa, tiene relevancia metatextual. Es una manera de dar fin a



la obra mediante una recapitulación que celebra la inmortalidad de la poesía. El sujeto poético se refiere al acto de escritura para apuntar que ha llegado el momento de abandonar la creación, de no añadir ninguna palabra más. A lo largo del poema, se acumulan los elementos que han protagonizado las páginas de *Maneras de estar solo*, como el silencio, la voz, la falta de sonido, la noche o la soledad: «[...] Que el silencio / venga al papel y que tu voz se apague / en la nocturna soledad [...]». El remate final elogia la capacidad salvífica de la escritura y la eternidad a la que está destinada la lírica. Todo ello bajo el signo de la poética de la luz («y el fulgor de los días [...]») en contraposición con la oscuridad:

Detente aquí. No agregues más palabras  
a las que ya has escrito. Que el silencio  
venga al papel y que tu voz se apague  
en la nocturna soledad. Tu libro  
está al fin terminado. En él, a salvo,  
ha de seguir latiendo la memoria  
de tu vivir, de lo que el tiempo quiso  
darte y quitarte, aquella intensidad,  
y el fulgor de los días que se fueron.  
(2018: 71)

Con el paso de los años, las ideas literarias de *Maneras de estar solo* no fueron olvidadas en *Páginas de un diario*. En este libro encontraremos algunos textos que son fruto de la atmósfera epocal, incluida la influencia de Cernuda o de Gil de Biedma. Hay monólogos dramáticos de carácter autorreflexivo, como «Melville, en la aduana», y poemas afines al culturalismo que repercuten sobre la figura del artista, como «El sur» o «La familia de Carlos IV». A efectos de la progresión del proyecto autopoético de Sánchez Rosillo, conviene recuperar «Otra vez el poema». De nuevo, una composición autorreflexiva actúa como pórtico del libro. La función metatextual es doble: sitúa al lector ante el libro actual —se vuelve a leer un poema del autor—, pero también remite a la obra previa, *Maneras de estar solo*, donde el texto «El poema» daba acceso al resto del contenido. Léase «Otra vez el poema» desde este doble efecto metatextual y desde la óptica de la reflexión metaescritural, que es la que lo estructura:

Hacia mucho tiempo que mi mano  
no escribía unos versos, y a veces a mí mismo  
me he dicho:  
«Puede ser que no vuelvas jamás  
a escribirlos; acaso la poesía  
no quiera ya ser tuya, acompañarte,

ni otorgarte el fervor que hizo hermosa tu vida;  
tal vez no merecieras  
arder en ese fuego, pronunciar las palabras  
que los cielos conceden al que es digno  
de celebrar las cosas y llevar en sus labios  
el sentido del mundo».

Y muchas veces iba  
con estos pensamientos caminando sin paz,  
solo entre tanta noche, lo mismo que un proscrito  
que no aguantara más el peso de su culpa  
ni el dolor de haber sido arrojado a las sombras  
por mandato implacable y justiciero.

Y al mirar esos árboles que crecen  
en una vieja plaza de la ciudad en que vivo,  
el vuelo de un jilguero, los fulgores  
misteriosos de un cuerpo que se entrega,  
sentía que mi palabra no tendría el poder  
de dibujar sobre el papel la gracia  
y el temblor de la vida.

Pero al fin esta tarde, de repente,  
cuando el sol, muy cansado, se alejaba despacio  
y yo no imaginaba ser llamado de nuevo,  
he escuchado una voz que decía:

«Toma la pluma; escribe».  
(2018: 77-78)

La primera y la segunda estrofas avisan del tiempo que ha transcurrido desde la última vez que escribió un poema y, además, expresan las dudas del sujeto acerca de la posesión del don artístico. Esto provoca una suerte de diálogo del autor consigo mismo, en el que sacraliza el oficio al vincularlo a una labor perteneciente a unos pocos elegidos: «tal vez no merecieras / [...] pronunciar las palabras / que los cielos conceden [...]». Este grupo selecto procesa su entorno a través de una sensibilidad imposible de alcanzar por los demás: «[...] al que es digno / de celebrar las cosas y llevar en sus labios / el sentido del mundo». Una vez más, la falta de inspiración, la ausencia de poesía, se presenta mediante la intranquilidad («[...] caminando sin paz»), la oscuridad («solo entre tanta noche [...]»), «[...] haber sido arrojado a las sombras»), la soledad y la condena que apareja la creación («[...] lo mismo que un proscrito / que no aguantara más el peso de su culpa»). También se canaliza la frustración ante la belleza de lo cotidiano a través de la impotencia ante una serie de estímulos frecuentes en los versos de Sánchez Rosillo, como los árboles, la plaza, el jilguero o un cuerpo.

Las estrofas tres y cuatro, sin embargo, muestran un cambio repentino que da alas a la escritura, cuyo origen se halla en una suerte de revelación divina. Justo antes de

la llegada de la oscuridad, cuando aún perduraba la luz, el vate siente la llamada de la creación: «[...] esta tarde, de repente, / cuando el sol, muy cansado, se alejaba despacio / [...] / he escuchado una voz que decía: // “Toma la pluma; escribe”». Lo cotidiano ofrece al escritor el don que creía haber perdido. En la síntesis poemática late la transreferencialidad de dos esquemas de contenido: por un lado, cabe atender a dos relatos bíblicos en los que se obra el milagro. Uno es Juan 5: 8 («El paralítico de Betesda»), donde se halla la famosa frase «Levántate, toma tu lecho, y anda». Otro es Juan 11, donde se cuenta la resurrección de Lázaro. Por otro lado, no debe dejarse al margen el referente literario de tamiz autorreflexivo que subyace en «Otra vez el poema», que es la rima VII de Bécquer. Es ella la que marca la estructura del poema de Sánchez Rosillo y la que, además, aporta no pocos elementos clave, como la oscuridad, la musicalidad, la alusión al pájaro, el pensamiento de frustración por la ausencia del «genio» o la escucha de una voz que impulsa la escritura: «Levántate y anda» se traduce como «Toma la pluma; escribe». Como se comprueba, no hay intertextualidad —no existe contacto directo—, sino que el proceso de relación textual consiste en la recuperación de un esquema de contenido afín a la tradición bíblica y literaria.

Si «Otra vez el poema» da la bienvenida a *Páginas de un diario*, además de conectar con *Maneras de estar solo*, un texto como «*The rest is silence*» cumple la misma tarea, aunque su objetivo consiste en marcar el final del libro. En *Maneras de estar solo* se concluía con «Camino del silencio»; en este nuevo libro se recupera el *dictum* shakesperiano para abordar la satisfacción del poeta ante su obra. Asimismo, se reivindica la estructura lírica como la más adecuada para la reflexión literaria, a la vez que se vuelve a proclamar su inmortalidad. A diferencia de la sensación de intranquilidad que provocaba la falta de inspiración, en «*The rest is silence*» se advierte que la culminación de la obra genera un bienestar ante la llegada de la oscuridad: «[...] Nada tu pecho turba / en esta lenta tarde que se apaga». La luz desaparece, el silencio entra en escena, pero, tras la escritura, debe haber espacio para una contemplación que, sin cambiar absolutamente nada, hace comprender que ya nada es lo mismo:

La pluma se detiene al fin de tus palabras  
y te sientes en paz contigo mismo.  
No digas nada más: que digan estas páginas  
lo que querías decir y acaso has dicho.

El eco de los días que viviste, el reflejo  
de una ilusión, tal vez, guarda tu libro.

Cosas que fueron tuyas un instante y que el tiempo  
te quitó de las manos cuando quiso.

Nada añadir deseas. Nada tu pecho turba  
en esta lenta tarde que se apaga.  
Que las palabras cesen y acabe aquí su música.  
Mira el atardecer. Detente. Calla.  
(2018: 131)

La sacralización de la poesía, la inspiración resultante de lo cotidiano y el elogio del poeta empaparán los versos de los libros posteriores. Poemas como «Sol de invierno» (*Elegías*), «La inspiración» (*Elegías*) o «Versos para un poeta» (*Elegías*) no distan mucho de los ya mencionados. El primero versa sobre la dedicación que exige la claridad con la que han de expresarse las cosas sencillas:

Miro mi mano: qué cuidado pone  
cuando intenta decir en el papel  
este rayo de sol que me regala  
la mañana de enero.  
(2018: 142)

El segundo, «La inspiración», similar a otros del mismo libro como «Invocación» o «Mañana de febrero», se centra también en la sacralización de la escritura, el don celestial que recibe el poeta, la intervención del milagro, la espontaneidad de la creación y la sensación de incredulidad derivada de la artesanía poética. Asimismo, operan en el texto tópicos discursivos del autor, como el conflicto entre la oscuridad y la luz («[...] la manera / de que lo oscuro se haga claro») o la alusión al pájaro, que, en este caso, es indirecta: «En el papel se posa el canto». Léase «La inspiración»:

En ocasiones, cuando intenta  
escribir y resulta vano  
el empeño y se desespera  
ante el hostil papel en blanco,  
de pronto ocurre por sorpresa  
después de mucho, mucho rato  
de tentativas, de paciencia,  
algo que no esperaba, algo  
con lo que el cielo recompensa  
sus sinsabores: un milagro.  
Y casi sin buscar encuentra  
la palabra justa, el vocablo  
que necesita, la manera  
de que lo oscuro se haga claro.  
Surge la luz. Todo se ordena.  
En el papel se posa el canto.

Y cuando al fin queda el poema  
completamente terminado,  
quien lo escribió, confuso, piensa  
que no es verdad, que está soñando.  
(2018: 149)

El tercero, «Versos para un poeta», reitera la creencia en el don heredado por el vate y en la inmortalidad de la lírica. Las palabras que retratan la realidad proyectan un fulgor vivencial que pasa a ser compartido entre poeta y lectores e, incluso, sobrevivirá a unos y a otros: «[...] esa luz tuya / que es más que tú y ha de sobrevivirte». La función que atribuye al escritor esta autopoética metautorial radica en la expresión de la belleza de lo cotidiano:

No te dejes vencer. El don preclaro  
que se te concedió te ayudará a seguir,  
aunque con nadie vayas, si humilde lo recibes  
y altivo lo defiendes; que la fiel hermosura  
de las cosas creadas te acompaña,  
y únicamente a ti  
te fue dado decirla, establecer el orden  
distinto de tu obra, esa luz tuya  
que es más que tú y ha de sobrevivirte.  
(2018: 182)

Finalmente, el libro que acoge estos textos se cierra con dos poemas de cariz autorreflexivo. Nos centraremos solo en el penúltimo, «Separación», que alude a la inmutabilidad de la poesía frente a la maduración del poeta. Se trata de una elegía sobre la fugacidad del tiempo en que nació el poema y, al mismo tiempo, de una reflexión metagenérica sobre la vida propia de todo producto cultural. La intertextualidad con el *Libro de Alexandre* («sus sílabas contadas») —libro de autoría no reconocida— recuerda la supervivencia de la literatura a la persona que la escribió:

Pronto darás los versos de tu libro tercero  
a la imprenta, y entonces dejarán de ser tuyas  
las páginas que fuiste lentamente escribiendo:  
sus *sílabas contadas*, tu verdad, esta música.

Vivirán vida propia tus palabras. Los días  
os harán diferentes y os iréis separando.  
Ajeno a ti, tu libro ya no te necesita.  
Su camino y el tuyo van por distinto lado.

Pasará mucho tiempo, y quizá cuando leas  
alguna vez los viejos poemas de este libro,

dirás que son de otro, que quien los escribiera  
es alguien que muy poco se parece a ti mismo.  
(2018: 190)

Del tono elegíaco a la celebración hímica, el proyecto autopoético de Sánchez Rosillo ha seguido un curso estable. Se puede medir, entonces, como la producción de un sistema de pensamiento complejo, en el sentido de que todas sus obras estructuran nociones autorreflexivas similares. Desde esta perspectiva, es muy significativo el poema «Las palabras que he escrito» (*La certeza*), cuyo título repercute sobre el acto inmediato de escritura, pero también sobre el bagaje literario que llevaba a sus espaldas a la altura de 2005. La composición versiona la archiconocida oda horaciana tomando como referencia su esquema de contenido y, en cierta manera, aspectos de la estructura. La aplicación de este mecanismo de relación textual nos invita a usar nuestro conocimiento compartido, mediante el que llegamos a la conclusión de que, aunque la temática es muy parecida, se han reinterpretado elementos esenciales para la construcción de un discurso autorreflexivo. La autopoética, cuya isotopía distribuye la introspección entre lo metaescritural y lo metautorial, dice así:

Las palabras que he escrito no son mías,  
aunque también a mí me pertenezcan.  
Yo escuché, y dije luego  
con mi voz y a mi modo lo que oí.  
Qué raro patrimonio.  
Al fin y al cabo, soy  
un indigete rico, un rico pobre.  
Y esta hacienda pequeña que es tan grande  
nadie me la disputa  
y hasta se me atribuye con frecuencia  
su entera propiedad.  
Hace ya muchos años que trabajo  
con ilusión en ella,  
y desde que la cuido procuré  
esparcir a su tiempo la semilla  
en surcos bien dispuestos.  
Y en medio de los campos, poco a poco,  
levanté como supe con mis manos  
esta casa que veis.  
No es suntuosa, desde luego, pero  
podrá encontrarse acaso  
alguna estancia en su interior que sea  
cálida y habitable.  
Querría en lo posible mejorarla  
y le voy añadiendo  
de tarde en tarde alguna dependencia.  
Se halla a disposición de todo el mundo;

en verdad es de todos.  
No hay aquí cerraduras, siempre están  
las puertas abiertas.  
(2018: 317-318)

El poema consta de una estructura progresiva. Predomina la unidad en lugar de la división en partes nucleares. Por ello requiere un seguimiento del flujo discursivo. Así las cosas, los dos primeros versos se revelan como la síntesis del texto, pues abordan la comunicabilidad y la pervivencia de la lírica: «Las palabras que he escrito no son más, / aunque también a mí me pertenezcan». Además, no solo el poeta deja su escritura en herencia para los autores venideros, sino que él también ha aprovechado y aprendido con la lectura de la tradición. Nótese que los versos 3 y 4 («Yo escuché, y dije luego / con mi voz y a mi modo lo que oí») tampoco se diferencian mucho de aquellos que inauguraban *Maneras de estar solo*: «a tu modo dirás lo que aprendiste / en la frecuentación de unas presencias / que nunca se apagaron ni se fueron».

Seguidamente, entre los versos 5 y 7 se expresa la fascinación por su oficio para, después, relatar lo que ha conseguido a través de los años de escritura (vv. 8-19). No se ha dedicado al diseño de un monumento al estilo horaciano, sino que ha contribuido a un proyecto humilde: «levanté como supe con mis manos / esta casa que veis». Además de la referencia horaciana, también plantea una versión rural del sintagma del *Libro de Alexandre* aludido previamente: las «sílabas contadas» se transforman en «esparcir a su tiempo la semilla / en surcos bien dispuestos». Tras la presentación de su «hacienda», inmediatamente se describe el estilo de su poesía (vv. 20-23), que concibe como «cálida y habitable» en lugar de «suntuosa». Finalmente, el poeta anota la intención de seguir escribiendo y depurando su escritura (vv. 24-26) para continuar poniéndola a favor de la vida, al servicio de todos (27-30). De hecho, esta última idea es tan importante que se formula mediante cuatro paralelismos sinonímicos: 1) «Se halla a disposición de todo el mundo», 2) «en verdad es de todos», 3) «No hay aquí cerraduras [...]», y 4) «[...] siempre están / las puertas abiertas».

En síntesis, este repaso general por el proyecto autopoético de Sánchez Rosillo demuestra que su concepción de la poesía no es susceptible de ser clasificada en la misma órbita que la del primer núcleo sesentayochista. Tampoco encaja fácilmente en las propuestas autopoéticas posteriores, a pesar de que en ellas lo vivencial adquiere mayor peso. El autor ha puesto tierra de por medio con los «novísimos» desde dentro y desde fuera de su producción artística. Sobre la poesía experiencial, no ha necesitado realizar

grandes precisiones que lo desvinculen. Este espacio individual, esta «casa» poética levantada en medio de los campos de la tradición, ocupa un lugar importante para el entendimiento del pensamiento estético objetivado en la lírica española a la altura de la Transición.

#### 4.3.4. Víctor Botas

El estilo de Víctor Botas se hace difícilmente encasillable en el panorama «novísimo», a pesar de que la fecha de nacimiento del autor (1945) coincide con la de los miembros del grupo amparado por Castellet. Solo tres años lo separan de uno de los «seniors» —José María Álvarez (1942)—; todavía más, nace en el mismo momento que Gimferrer (1945) y es unos años mayor que otros escritores del 70 como Colinas (1946), Talens (1946) o Ana María Moix (1947). Sin embargo, Botas publicó su primer libro en 1979, casi a la mitad de su treintena, lo que implica una desconexión del contexto generacional. De hecho, la crítica ha mostrado que este factor ha repercutido en su nivel de popularidad y, en consecuencia, en el escaso número de estudios sobre su obra. Además de la solidificación de la generación del 68, otros argumentos que se han esgrimido como causa de este fenómeno son la elección de su ciudad natal, Oviedo, como lugar de residencia en lugar de trasladarse a Madrid, la falta de concordancia con la ruptura «novísima» o la difusión de sus textos en colecciones modestas y en editoriales de poco alcance (Ors, 1989; Arenas Cruz, 2003; Bagué Quílez, 2004; Bagué Quílez, 2019).

Mientras que muchos de sus contemporáneos se habían consolidado o habían empezado a darse a conocer a mediados de los setenta, un hito para la expansión de la lírica de Botas lo constituyó la publicación de *Las voces y los ecos*, en la medida en que sus poemas se situaron al lado de los de otros vates más reputados. En la autopoética exoliteraria que ahí se incluye, y que funciona como una entrevista, se pueden observar claros indicadores de ausencia de afinidad con sus coetáneos. Al ser interrogado por sus referentes, Botas propone un catálogo que no excluye ídolos de la generación del 50 y que, además, recoge una preferencia sobre la poesía «novísima» que, en realidad, había quedado fuera del rótulo de Castellet —se trata de Luis Antonio de Villena—. Véase su respuesta, en la que, si bien se aprecia una tendencia culturalista, se rebajan las pretensiones mitificantes y el exhibicionismo intelectual mediante el elogio de la expresión directa y punzante:



Las influencias vendrán, seguramente, de aquellos autores que suelo releer: Horacio, Catulo, Séneca, Shakespeare, Fray Luis, San Juan de la Cruz, Quevedo, Keats, Unamuno, Antonio Machado, Borges, Octavio Paz, Brines y (entre los novísimos) L. A. de Villena.

También frecuento [...] la poesía hispano-árabe y, últimamente, la obra de los poetas chinos y japoneses.

Sin embargo, no todos estos autores conectan con mi visión del mundo; de algunos, solo su forma de hacer, su concisión, su cáustica palabra, me interesan. (1980: 279)

Igualmente, a la hora de definir las actitudes poéticas previas a él, la única crítica la dirige al sesentayochismo, con el que no evita la confrontación. Botas identifica un sector de su industria con el culturalismo rancio y, por otra parte, parece renegar de su impulso autorreflexivo:

me parece que, en la poesía última, se pueden distinguir, al menos, tres grandes líneas o tendencias: los restos de la denominada «poesía social», un culturalismo (en ocasiones pedante) metapoético o no, y lo que yo denominaría la línea «neorromántica» (1980: 279-280).

Tampoco oculta su disensión con los «novísimos» cuando García Martín, el entrevistador, se interesa por su concepción de la lírica. El crítico le ofrece tres opciones que actúan de guía y que, soterradamente, remiten a principios generacionales: comunicación, conocimiento o construcción lingüística autónoma. La respuesta solo se desmarca de la visión más afín a los miembros del 68: «[f]rancamente, ignoro qué es la poesía. // De los ejemplos definitorios que me ofreces, rechazo de plano el que hace referencia a una construcción lingüística (aunque sí que pueda ser un problema para el lingüista)» (1980: 280).

Con todo, cabe establecer algunos lazos entre las obras de los «novísimos» y las de Botas, aunque estos contactos se producen de una manera superficial, pues se comparten elementos a los que se les atribuye una interpretación o un valor diferentes. Sucede así con el gusto por la cultura libresca, lo clásico, la ironía, la transreferencialidad, lo lúdico o lo autorreflexivo (Lanz, 2006; Vara Ferrero, 2011; Bagué Quílez, 2016e). José Luis García Martín (1992a) ha estructurado la producción de Botas en tres bloques teniendo en cuenta la mirada del autor hacia la cultura, que ha servido como distintivo con respecto de los sesentayochistas: 1) *Las cosas que me acechan* (1979) y *Prosopon* (1980) suponen la interiorización del clasicismo; 2) *Segunda mano* (1982) y *Aguas mayores y menores* (1985) presentan una reinterpretación humorística, incluso intencionalmente obscena, de la tradición; y 3) *Historia Antigua* (1987) y *Retórica*

(1992), más el libro póstumo *Las rosas de Babilonia* (1994), constituyen una depuración de la influencia de la Antigüedad clásica y una mayor asimilación de esta a un discurso lírico imbuido en la experiencia individual. En lo que atañe a la importancia de la naturalización del clasicismo, Bagué Quílez (2004) anota que estas tres etapas no han de concebirse de manera aislada, sino como la continuidad de un proyecto autopoético que se enriquece progresivamente y que revela la singularidad del poeta en su contexto creativo.

De hecho, si se presta atención a las autopoéticas endoliterarias de Botas, se comprueba que hay una serie de ideas que estructuran sus libros. Esto no quiere decir que siempre haya una coherencia total en su pensamiento; al contrario, la confusión que se deriva del arte se erige en uno de sus principios compositivos, lo que da lugar a que unas veces se decante por el predominio de la poesía sobre la vida y, en otras ocasiones, intercambie el orden de importancia hasta reconocer la inutilidad de las palabras (Ors, 1989; Núñez Díaz, 2016). Dada la estabilidad de la evolución del proyecto autopoético de Botas, conviene analizar en estas páginas la repetición de bloques de ideas en lugar de la trayectoria individual de cada libro.

De especial interés es la tendencia del autor a la reflexión de índole metaescritural. Ahora bien, a diferencia de las autopoéticas metaescriturales «novísimas», que solían insistir en su oposición al proyecto realista, Botas se concentra en su propio acto de componer. No cabe negar que en sus versos hay dudas acerca de la utilidad del arte, pero estas no se formulan como el cuestionamiento de una verdad absoluta aireada por el realismo social, sino que se expresan como titubeos suscitados por su vocación. Además, en la mayoría de ocasiones, la confianza en la labor de la lírica no brota de la conmemoración de la belleza, sino que se asocia a la voluntad de que la vida perviva a través de la palabra.

Considerando las predilecciones literarias del escritor, no es extraño afirmar que la obra de Víctor Botas responde a una «poética de la modestia» inspirada por los versos horacianos y por los epigramáticos latinos, especialmente Marcial (Cortés Tovar, 1998; Bartolomé Gómez, 2017: 303). Botas escribe con la frescura, el desengaño y el orgullo de quien, aun admitiendo que se dedica a un género marginado, sabe que su tarea posee un enorme valor —al menos personal—. De la conciencia de los límites de la creación nace su estilo desenfadado, que sortea la grandilocuencia con dosis de ironía, humor y prosaísmo.

La confusión sobre la preponderancia del arte o de la vida adquiere tal protagonismo en la obra de Botas que constituye la apertura de su primer libro, *Las cosas que me acechan*, y, por tanto, el inicio de su poesía completa. Así se aprecia en «[Con indecisa pluma...]», donde la reflexión metaescritural otorga ventajas y desventajas tanto a la lírica como a la vida:

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

El poema va preparando hacia esa conclusión confusa de los últimos cinco versos. Para ello, se señala el reto que supone la escritura: vacilaciones («indecisa pluma», «indecisas palabras»), esfuerzo («Es difícil»), propósitos («[...] unas líneas / capaces de emoción»), toma de decisiones («se bifurca el camino y aparecen / otros») y frustración («solo uno, / que no sabré encontrar, es el preciso», «Escribo, pues, errando las ideas»). Tras las peripecias a las que somete el acto de escribir, se alcanzan dos pensamientos que priorizan explícitamente a cada elemento protagonista y que, veladamente, indican las desventajas de cada uno de ellos. Así, componer un poema conforma una labor «pobre» si se la compara con vivir: «[...] Se parece / bastante este oficio a esa otra busca / más rica, que es la vida»); sin embargo, la escritura goza de una mayor libertad para «recomponerse»: «[...] La ventaja / de la ficción consiste en que, si quiero, / rompo la hoja. Puedo repetirme [...]». Como vemos, el sujeto poemático contempla las virtudes y los defectos de cada actividad.

Una actitud semejante hallamos en otro poema metaescritural, «[La nocturna zozobra...]» (*Las cosas que me acechan*), donde la conciencia de traspasar la vida a la página no exime al autor de dudar acerca de la utilidad de tal acto. Nótese que el titubeo formulado en el poema anterior se introduce nuevamente de la misma manera. La «indecisa pluma» se convierte ahora en «extraña pluma»:



y que no amé. En las noches de insomnio,  
una pregunta acaso sin posible  
respuesta me atenaza: ¿lo que digo  
de qué me ha de servir? Tú no me escuchas.  
(2012: 38)

Pese a la negatividad de esta última composición, conviene no dejar de lado otros poemas que, aunque adquieran tintes desacralizadores, inclinan la balanza hacia la confianza en la capacidad de la palabra para conservar la vida. Ya se ha precisado la influencia horaciana que recibe Víctor Botas. Esta no solo se manifiesta de manera casual o camuflada, sino que también aparece explícitamente a través de versiones particulares del poeta latino. Concretamente, en *Segunda mano* reelabora uno de los mayores hitos autorreflexivos de la literatura universal, la afamada oda III 30 de Horacio. Como su nombre indica, *Segunda mano* se comporta como un libro de poemas que se toman prestados, pues ya existían previamente, pero que se reescriben tras pasar por el filtro del autor. La razón de esta recuperación textual se halla en la adhesión a ellos por parte de Botas, quien, en el peritexto que abre el libro, confiesa que siente que sus predecesores se le habían adelantado a la hora de escribir los poemas:

[e]sto no es una fiel antología de textos más o menos venerables, *more universitario*. Mis veleidades eruditas —por otra parte nunca del todo claras— hace tiempo que duermen en un polvoriento anaquel de la Universidad. Esto es —así lo espero— un libro *vivo* y, sobre todo, un libro *mío*: solo habla de mí. Con él no pretendo sino recuperar ciertos poemas (ya irán viniendo otros) que, por razones bastante misteriosas, siempre me produjeron la sensación de haberme sido *pisados* por sus autores. Por lo tanto, es, también, un libro *vengativo*: ahora les doy una segunda mano a estos poemas que, en algunos casos, ya eran de segunda mano (porque yo — que me perdonen los muchos sabios de mi generación— no consigo entender nada de chino, descifro el griego peor que malamente y en el latín me muevo con torpeza de pato entre amapolas); los reescribo a mi modo, y se los birlo a los Horacio, a los Li-Po, a los Donne..., y santas pascuas.

La fidelidad, en ocasiones, lejos de ser una virtud, no es más que una impotencia.  
(2012: 143)

Los autores citados en este fragmento (Horacio, Li-Po, Donne) parecen situarnos en las coordenadas del culturalismo «novísimo»; sin embargo, Botas se desquita del exhibicionismo intelectual de este grupo al admitir abiertamente, con humor, que no accede a ellos a través de las versiones originales. Si volvemos sobre la oda III 30, comprendemos que el elogio de la poesía y la mitificación del poeta no dejan de estar condicionados por el tinte irónico. Este es un aspecto que el poeta latino dejó entrever en

sus versos y que Botas refuerza con pequeños giros de guion. El «Exegi monumentum» de Botas dice así:

Levanté un monumento más perenne que el bronce,  
y más alto que esas faraónicas  
pirámides gastadas, que ni las inclemencias  
ni la incesante fuga de los años  
lograrán destruir. No moriré  
del todo, y buena parte  
de mí burlará a Libitina; siempre joven,  
siempre renovado, crecerá  
mi fama en los que vengan, mientras sigan  
la Vestal sigilosa y el Pontífice  
subiendo al Capitolio. Y correrá  
mi nombre del Aufido  
a los reinos de Dauno, porque no  
en vano fui el primero —pese a mi humilde origen—  
que manejó las formas de la Eolia  
en la lengua latina.

Que Melpómene acepte  
la merecida gloria y de buen grado  
corone mi cabeza con laureles.  
(2012: 161)

En el original ya se incorporaron elementos que discordaban con la solemnidad que se le atribuye al vate. Un buen ejemplo es la referencia a Libitina, que era una deidad relacionada con la muerte y los entierros. Cuando en Horacio leemos «No moriré del todo y gran parte de mí escapará a Libitina», asoma un doble sentido: el de escapar de la muerte, en la línea de que el cuerpo desaparece, pero quedan los textos; asimismo, habría que pensar en la opción de realmente morir. Frente a la *porta triumphalis*, en el anfiteatro romano se hallaba la *porta libitinensis*, por donde sale todo aquel que perece: «[i]n the arena the gate through which the corpses were dragged was called the “Porta Libitinensis”. H’s reference is wry and down-to-earth»<sup>216</sup> (Nisbet y Rudd, 2004: 371).

En la versión de Botas también se incorporan algunos retoques desacralizadores (Bartolomé Gómez, 2017), como frases despectivas («[...] esas faraónicas / pirámides gastadas»), construcciones coloquiales («[...] / crecerá mi fama en los que vengan» o «que manejó las formas de la Eolia») o un sutil encabalgamiento que muestra, a la vez, confianza y recelo en la pervivencia de su poesía y de sí mismo como autor: «[...] No

---

<sup>216</sup> «En la arena, la puerta por la que los cadáveres se sacaban arrastrados se llamó “Porta Libitinensis”. La referencia de Horacio se revela irónica y con los pies en el suelo» (Nisbet y Rudd, 2004: 371) [la traducción es mía].

moriré / del todo [...]». Este recurso se completa con otra troquelación léxica, pues ahora se utiliza el verbo *burlar* para señalar el desafío contra la deidad de los entierros.

El renovado «Exegi monumentum», además, da cuenta de la progresión del autor hacia el tono irónico y desenfadado en tan solo unos años. El poema recién mencionado, que se publica en 1982, contrasta con otro muy similar que se imprime en 1979 y que no apareja ninguna cita a Horacio. Se trata de «[Yo sé que mis palabras...]» (*Las cosas que me acechan*), en el que predomina la seriedad, a pesar de que los dos últimos versos quiebran la formalidad del texto. Pese a que se refiere explícitamente a las «palabras», en este caso la composición es de índole metagenérica, ya que en ella se tematiza una interpretación de la función de la lírica —la proyección inagotable de la vida—:

Yo sé que mis palabras te parecen  
cosas sin importancia; te equivocas:  
perdurarán intactas y el transcurso  
de los días y del tiempo y de sus noches  
no las marchitará. Vendrá un futuro  
momento en que otros labios, aún secretos,  
acaso las pronuncien no sin cierto  
temblor. Tú y yo seremos polvo, y distintos  
mármoles vocearán nuevas victorias  
y el hierro habrá cedido al prepotente  
rumor de la clepsidra. Mas tus ojos  
seguirán alentando en cada línea,  
perennemente jóvenes. También algo  
de aquel jardín que nunca compartimos.  
(2012: 51)

Igualmente, es posible contemplar la diferencia en el tono entre este último texto y otro dado a conocer ocho años después, «Cárcel» (*Historia antigua*). El él no se prioriza el elogio sobre la capacidad de perduración de la lírica, sino que predomina la identificación del poema con una cárcel. Esta se presenta en un comentario al margen, como un aspecto secundario, pero realmente constituye la isotopía del texto. El inciso parentético que rompe la reflexión metaescritural («Te pongo a caminar sobre esta página / en blanco») acaba por invadir el espacio poemático y cambia el rumbo de la composición hasta centrar su reflexión en el género en sí:

Te pongo a caminar por esta página  
en blanco. (No hace falta  
decir que para siempre; no habrá modo  
de que puedas salir: ninguna cárcel

es comparable a esta, que no tiene  
referencia cabal en que orientarse.)  
(2012: 248)

Otros poemas pertenecientes a la primera etapa de Botas que sugieren alguna ventaja de la poesía sobre la vida son «Metamorfosis» (*Prosopon*) y «Pígalión» (*Prosopon*). El primero, cuya isotopía es metaficcional, versa sobre la capacidad que tiene la literatura para amoldar la realidad a una invención con afán de permanencia:

Tú ya no eres tú. Te han transformado  
mis humildes palabras. Pertenece  
a esa quietud del símbolo que nadie  
podrá nunca infringir. Eternamente  
vivirás en las páginas que dicen  
algo sobre una tarde. (No fue nuestra)  
(2012: 81)

El segundo texto, «Pígalión» (*Prosopon*), requiere un análisis más pausado para la detección de la isotopía metaescritural, pues podría pensarse que el contenido amoroso relega al metaliterario. El poema, que alumbra otra faceta autopoética de Botas —la del poder de la imaginación literaria—, es el siguiente:

Te busco por las tardes y las vueltas  
páginas del recuerdo. Hice un mito  
de ti. Un símbolo secreto. Una  
razón elemental de la ternura.  
La otra forma, perdida en el silencio,  
de una tarde que fue. Vuelves ahora  
y pisas la honda arena, y es el agua  
del mar una alta espada amenazante,  
súbita en tus pupilas. Y me miras  
con esos ojos tuyos, siempre tristes,  
como lo es el amor; interrogantes  
como un niño perplejo que no sabe  
que nunca habrá respuesta. Y me sonrías  
y entonces te regalo estas palabras.  
(2012: 86)

Nótese que hay una serie de indicadores que comparten «Metamorfosis» y «Pígalión», como son las apariciones de las palabras *tarde*, *páginas* o *símbolo*. Ahora bien, antes de desentrañar el poema, conviene contextualizar el título. De acuerdo con *Las metamorfosis*, el rey Pígalión, después de decepcionarse en la búsqueda del amor, decidió construir esculturas de mujer, con el resultado de que se enamoró de una de ellas,



a la que finalmente los dioses dieron vida. Desde entonces, el mito de Pigmalión ha servido para aludir a la labor del artista.

Así las cosas, Botas le concede al poema ese título con la intención de resaltar el contenido autorreflexivo, pero, también, el amoroso. Los primeros versos dan cuenta de esta ambivalencia, situando a un lado la vida («Te busco por las tardes [...]») y al otro la memoria como motor de la literatura («[...] y las vueltas / páginas del recuerdo»). Todavía más, el autor juega con la ambigüedad apuntada para indicar que está valiéndose de la transreferencialidad de un esquema de contenido —la historia de Ovidio—: si bien en «[...] Hice un mito / de ti» queda la doble posibilidad (amor / escritura), rápidamente vemos que se insiste abiertamente en el carácter artístico («[...] Un símbolo secreto [...]») y en la imaginación literaria («La otra forma, perdida en el silencio, / de una tarde que fue [...]»).

El hecho de dar rienda suelta a la libertad creativa despliega la fabulación de los amantes: «[...] Vuelves ahora / y pisas la honda arena, y es el agua / del mar una alta espada amenazante, / súbita en tus pupilas [...]». A partir de este momento, en el que el sujeto poemático, cual Pigmalión, empieza a moldear a su amada, se dispara la isotopía meta de manera sutil. Los versos restantes encubren el hiporreferente del proceso intertextual, que es la rima XXI de Bécquer. No parece nada casual la mención a las «pupilas», a la mirada cómplice («[...] Y me miras / con esos ojos tuyos [...]»), a la pregunta de la amada («con esos ojos tuyos [...] / [...] interrogantes») y a la respuesta de cariz autorreflexivo: en lugar del famoso «Poesía... eres tú», Botas recontextualiza la contestación desde sus coordenadas autopoéticas, en las que la poesía es indefinible<sup>217</sup>. Así, se dice que la mujer imaginada mira con unos ojos interrogantes como los de «[...] un niño perplejo que no sabe / que nunca habrá respuesta [...]». Todo ello dirige al lector al broche final, en el que se expone que la imaginación, la capacidad de invención, es lo que genera la escritura. En otros términos, el motivo que suscita el poema no es la sonrisa de la amada, sino la posibilidad de llegar a tal hecho mediante la redacción literaria.

Durante este recorrido por las autopoéticas de Botas, hemos comprobado que el autor no rehúye los recursos de sesgo prosaico, como los incisos, los comentarios humorísticos, la ironía o la ruptura de expectativas. Este es otro cauce autorreflexivo de la obra de Botas: la defensa del prosaísmo como principio estilístico. El texto que mejor refleja este asunto es «El poema (Variación sobre un tema de JRJ)» (*Historia antigua*):

---

<sup>217</sup> En la entrevista para *Las voces y los ecos* sostuvo que «la poesía se puede detectar, intuir o sentir, pero, en modo alguno, puede ser racionalizada o definida» (1980: 280).

No le toques ya más,  
que así es la prosa.  
(2012: 317)

El mismo título anuncia la recuperación de un poema-estímulo, el texto juanramoniano, para la producción de una reescritura paródica que se canaliza a través de un poema-respuesta. El poema de Jiménez es el siguiente: «¡No le toques ya más / que así es la rosa!» (2005: 481). En él se halla el emblema autopoético de su autor, de modo que la rosa se vuelve un trasunto de la perfección lírica, a la que se llega mediante un trabajo de corrección y depuración. En uno de sus aforismos el autor añadía: «[c]rítico de mi corazón, cuando yo digo del poema: // No le toques ya más, / que así es la rosa, // es después de haber tocado el poema hasta la rosa» (1990: 200).

Por su parte, Botas reescribe los versos juanramonianos para, a su vez, sustituir el emblema autopoético que se propugna. Mediante la supresión de la letra *p* y del énfasis expresivo —las exclamaciones—, se niega el carácter demiúrgico del vate y se realzan los valores estéticos afines al «lirismo prosaico», como el empleo del lenguaje coloquial, la inserción de elementos anticlimáticos y la integración de la cultura en la vida cotidiana (Bagué Quílez, 2004; Lanz, 2006; Bagué Quílez, 2018d). Arenas Cruz (2003) ha entendido que este poema reacciona, también, contra el ambiente literario en el que el poeta se vio envuelto: se trataría, entonces, de una crítica al arte cerebral y elitista de los «novísimos».

De manera general, el estudio de las autopoéticas de Botas constata la pérdida de vigencia del primer modelo estético de la generación del 68. Ciertamente, en sus textos hemos advertido algunos factores que escenificaron la ruptura con el realismo, por ejemplo las referencias culturales y el tono lúdico, aunque la sinuosa ironía «novísima» se distancie de las ocurrencias humorísticas de Víctor Botas. Su trayectoria no encaja plenamente en la archiestética «novísima», como tampoco se ajusta estrictamente a la renovación intimista de sus coetáneos. Al igual que el resto de autores que protagonizan este apartado, Botas se caracteriza por la producción de una lírica original difícilmente encasillable, incluso en lo que atañe a las cuestiones estilísticas: no se puede hablar de una obra neoclásica ni posmoderna *stricto sensu* (Bagué Quílez, 2004). Su lírica, pues, proyecta otra línea creativa más en ese paréntesis estético que se abre entre el sesentayochismo y la lírica experiencial, de la que prefigura algunos matices.

#### 4.3.5. Luis Alberto de Cuenca

A diferencia de los autores citados en este apartado, Luis Alberto de Cuenca mantuvo un contacto más estrecho con la estética sesentayochista. De hecho, su primer libro apareció solo un año después de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*. Con él, De Cuenca se convierte en el escritor más temprano de los autores referenciados en este bloque<sup>218</sup>, de manera que sus escarceos con el culturalismo pertenecen a una etapa de iniciación y de búsqueda de adhesión al canon epocal. Al igual que el resto de poetas citados, Luis Alberto de Cuenca ha defendido la individualidad de su escritura; sin embargo, una cualidad que lo distancia de estos últimos consiste en su aceptación de los núcleos culturales de prestigio.

Si bien en un primer momento mostró su simpatía hacia la lírica oscura e irracional, su proyecto autopoético cambió radicalmente en los años 80, cuando sus versos, sin inscribirse plenamente en la estética experiencial, tomaron el rumbo de una sencillez aparente mediante la que se integra la cultura en la vida cotidiana. En síntesis, De Cuenca no forma parte del sesentayochismo más puro ni de la poesía experiencial más canónica, aunque en su escritura se aprecien rasgos de ambas tendencias. Ahí radica su originalidad, en su evolución integradora. No ha de extrañar, pues, su estilo afín a la fusión de la alta y la baja cultura, que reúne la pintura, el cine —de culto, de acción, películas infantiles—, la música de distinta reputación, los mitos clásicos, las figuras espectrales, el parnaso del arte, los paraísos artificiales o el mundo de los tebeos, entre otros elementos (Letrán, 2005; Suárez Martínez, 2010; Lanz, 2011; Bagué Quílez, 2018; Sáez, 2018; Plaza González, 2019; Sáez, 2020).

Desde fuera de la literatura, también se lo conoce por su actividad en otros focos de atención u otros espacios de poder. No solo ha traducido numerosas obras, sino que también es académico de número en la Real Academia de la Historia, ha colaborado en diversos medios de comunicación, ha sido Director de la Biblioteca Nacional de España y ha desempeñado la función de Secretario de Estado de Cultura durante el segundo mandato de José María Aznar. Igualmente, es conocido por haber compuesto letras para la Orquesta Mondragón y por sus lazos de amistad con algunos miembros del *rock*

---

<sup>218</sup> Esto no quiere decir que publicara antes que el resto, pues *Lugar común* (1971), el segundo libro de Pureza Canelo, obtuvo el Premio Adonáis en 1970, un año antes de la publicación de *Los retratos* (1971). Nos referimos a la edad de publicación. De Cuenca da a la imprenta su primera obra con veintiún años, mientras que otros dieron el salto a la escena lírica con veinticuatro (Canelo), veintiséis (D'Ors), treinta (Sánchez Rosillo) o treintaicuatro (Botas).

español, como Loquillo, que musicalizó algunos de sus poemas en *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011).

Para un mejor entendimiento de las ideas artísticas de Luis Alberto de Cuenca, conviene trazar un recorrido simultáneo por su trayectoria lírica, que se constituye como un proyecto autopoético evolutivo, y por sus autopoéticas exoliterarias. De acuerdo con ambos criterios, Lanz (1991 y 1994) ha establecido una división entre «la estética de la oscuridad» y la «estética de la luz». La tendencia nocturna se debe a un exotismo cuádruple (espacial, temporal, cultural y mítico), al irracionalismo, al panteísmo y a la construcción analógica, mientras que la fase diurna niega los aspectos recién anotados. Otros críticos, en cambio, han preferido no tomar esta dualidad al pie de la letra, lo que supone contemplar la producción del autor como una continuidad de temas y motivos que se han ido depurando (Plaza González, 2020). Una postura semejante ha adoptado Barrajón, quien expone lo siguiente:

[s]i tomáramos, aislados, un poema de *Los retratos* y uno de *El otro sueño*, tendríamos la impresión de estar ante composiciones atribuibles a diferentes poetas. Sin embargo, cuando se tiene acceso a la totalidad de la obra de Luis Alberto de Cuenca, y aun percibiendo la enorme diferencia entre los dos modos poéticos, se hace cierta la afirmación de María José Conde Guerri cuando señala que «la obra del poeta experimenta una evolución, pero no disyunciones incoherentes» (1997: 113).

Por consiguiente, no cabe duda de que las obras primerizas del autor poseen unas características que se atenúan o se eliminan en los libros posteriores. Conviene sumar la inaugural, *Los retratos* (1971), al bloque que Ponce Cárdenas (2017) ha denominado el «tríptico de las tinieblas»: *Elsinore* (1972), *Scholia* (1978) y *Necrofilia* (1983). En el mismo año en que se publicó *Los retratos*, De Cuenca entregó una poética para *Espejo del amor y de la muerte*, la antología culturalista coordinada por Antonio Prieto. En esta autopoética exoliteraria en compendio, titulada «Praestanti corpore tremor», el poeta configura un discurso de estilo denso en el que apenas asoma un tímido juicio explícito sobre la poesía: «[l]a poesía es un círculo, grabado a fuego en la frente de los esclavos» (1971: 76). De hecho, lo que él tomó como el núcleo de sus ideas no se hallaba en el texto en sí, sino en un peritexto consistente en una cita de Meleagro de Gádara. Su inclusión resulta una defensa de la oscuridad estética: «πότνια Νύξ» («Venerable noche»).

La misma dinámica intelectual adoptó el siguiente libro, *Elsinore*, donde se observa la fascinación del autor por la cultura. No deja de ser relevante que los años de redacción de estas obras coincidieron con su periodo de adquisición de conocimientos en

la universidad (Iravedra, 2016). El poeta obtuvo la licenciatura en Filología Clásica en 1973 en la Universidad Autónoma de Madrid, donde también logró el título de doctor (1976) por su investigación sobre los textos de Euforión de Calcis.

Si en sus publicaciones tempranas predomina el culturalismo, en las dos posteriores se entrevén resquicios de transición; todavía más, tanto en *Scholia* como en *Necrofilia* germina una modulación tonal que brotará definitivamente en *La caja de plata* (1985), libro con el que se granjeó el Premio de la Crítica. No obstante, cabe hacer algunas precisiones en cuanto a la evolución de su poética entre 1978 y 1982. En la antología *Joven poesía española*, que constituyó un signo más de la fosilización de la estética «novísima», la «Poética» de Luis Alberto de Cuenca persistía en el elogio de la oscuridad como principio discursivo, aunque en ella asomaran nuevas referencias, como las cinematográficas: «[s]eguiré siendo un marginado mientras me sigan fascinando los nombres propios. Acaba de morir Howard Hawks, y tengo un nudo en la garganta» (1979: 351). El autor recordaba, además, su autopoética exoliteraria recién mencionada para repetir la misma idea que entonces:

[h]ace ya siete años que vio la luz mi primera lucubración teórica sobre la poesía. Se llamaba *Praestanti corpore tremor*, e iba presidida por una cita de Meleagro. De algún modo esa cita representaba entonces para mí todos los conceptos poéticos, y continúa haciéndolo ahora. // [...] Ellas son el resumen, la cifra, el símbolo de mi poesía (1979: 351).

Nótese el cambio de tono con la autopoética exoliteraria que concede para la antología *Florilegium. Poesía última española*. La defensa de la sencillez se refuerza con la estructuración del discurso, que ahora no requiere de una enunciación borrosa; al contrario, esta vez el contenido se condensa en un solo párrafo:

«Que nadie confunda lo culto con lo oscuro, que lo oscuro no es culto, sino inculto», solía repetir Bocángel. Y en el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui puede leerse: «Ya veo que la ciega plebe se alarga a llamar cultos los versos más broncos y menos entendidos: tanto puede con su lengua la rudeza. ¡Bien interpretan la palabra *cultura*! ¿Cuál será —me digan— más culto terreno, el de un jardín bien dispuesto, donde se distribuyen con arte las flores y las plantas, y dejan abierto camino por donde todo se registre y se goce, o un bosque rústico, marañado [*sic*], donde no se distinguen los árboles ni dejan entrada ni paseo a sus asperezas?» (1982: 42).

Esta autopoética exoliteraria refleja nítidamente el rumbo de la producción del autor. En ella corrige su proyecto autopoético: niega sus ideas anteriores y, sin embargo, conserva el poso de su estilo previo. En otros términos, relegar la oscuridad no implica

deshacerse de la influencia de la cultura, de ahí que describa su concepción de la lírica a través de citas externas. Con todo, el libro *Necrofilia*, dado a conocer en 1983, mostraba una tendencia más oscura. Lo interesante es que para estas fechas seguía utilizando los mismos procedimientos, pero había decidido cambiar el eje que gobernaba su literatura. Recuérdese que «Praestanti corpore tremor», al igual que esta autopoética, resumía sus ideas con una cita. Ahora bien, la nueva autopoética no interpone la barrera del idioma —el autor usaba el sintagma de Meleagro en griego—, tampoco usa la cultura como obstáculo ni defiende la dificultad.

Transcurridos más de veinte años respecto a esta autopoética que reveló el cambio en su proyecto, De Cuenca pasó revista a su trayectoria en el ciclo «Poética y poesía» organizado por la Fundación Juan March en 2005. Ahí expuso que su vocación por la literatura nació del deslumbramiento cultural; concretamente, su pasión por los libros se derivó del manual con el que estudió historia de la literatura universal en el cuarto curso de bachillerato. Desde entonces, quedó marcado por la épica primigenia (Homero, Valmiki, Turolfo o Per Abbat) y por aquella otra inventada por un autor particular como Apolonio de Rodas, Virgilio, Ariosto, Ercilla o Lord Byron. Después vendría su afición por el griego y el latín clásicos, y a partir de ese momento descubrió la tradición lírica: «[f]ue Safo, no la biología, quien se inventó la pasión amorosa, que luego llevarían a niveles de complicación difícilmente superables Platón en el *Banquete*, los elegíacos latinos, la señora Murasaki, Petrarca, Garcilaso, Lope y Donne» (2005: 21).

En esta autopoética se comprueba, también, que Luis Alberto de Cuenca comparte con los «novísimos» y otros miembros del segundo tramo del 68 el carácter displicente hacia la explicación de la lírica:

[v]erán ustedes adónde quiero llegar: no cabe duda de que hay poetas a los que ilusiona y fascina preguntarse por su labor creativa desde el punto de vista teórico e intentar explicar y definir la poesía propia a golpe de reflexión. Otros, en cambio, nos limitamos a escribir poesía porque nos gustó un libro de «Historia de la literatura universal» en el lejano bachillerato y quisimos emular las hazañas de los héroes que figuraban en ese libro (2005a: 22).

Y añadía:

acaso potenciarían nuestra vocación poética otros factores, como el hereditario en mi caso, o una sensibilidad enfermiza, o hasta, si ustedes me lo permiten, ostensibles problemas de afirmación personal [...]. [E]l porqué de mi escritura y la razón última de mi vocación literaria me importan tan poco como el hecho de que siga lloviendo cuando por fin he llegado a casa. Lo que sí alcanzo a discernir es que escribir poesía

no se elige; allá en el fondo, no me cabe duda de que la creación poética ha de plantearse en términos de necesidad (2005a: 22).

Pese a que concede cierta espontaneidad a la creación, uno de los puntos más importantes en la conferencia del autor lo constituyen la desacralización del vate y el alegato a favor de la habilidad técnica. Esto lo distancia, a la vez, del culturalismo fuerte y de algunas derivaciones de la escritura experiencial. En palabras del poeta, tras cada verso insustituible, no solo está la inspiración, sino que también se esconden muchas horas de trabajo y esfuerzo:

[n]o creo, sin embargo, en modo alguno que ser poeta [...] dé acceso a ninguna realidad paralela, posibilite el diálogo con los dioses o reinaugure el mundo muchos millones de años después de su inauguración oficial. Ser poeta es hallarse en posesión de una determinada *techne* [...], de una técnica, la de hacer versos, que implica, desde luego, oído poético, cultura poética y algo que decir al oyente o lector (2005a: 22-23).

Como se observa, la amalgama de conocimiento cultural y frescura cotidiana, que ya se detectaba en la autopoética de 1982, se mantiene desde ese momento a lo largo de la vida literaria de Luis Alberto de Cuenca. La expresión fehaciente de esta manera de escribir la conforma el libro *La caja de plata*, que se publicó a mediados de los años 80. En este contexto cultural radica la justificación del giro en su proyecto autopoético. Durante esta década, se vivió en la capital la «movida madrileña», que provocó un remolino experiencial en el día a día de quienes salieron a las calles a celebrar el nuevo ambiente. Contagiado por la atmósfera epocal, De Cuenca comenzó a fusionar el culturalismo con lo vivencial hasta el punto de que el primer término, antes abordado de manera específica, llegaba a formar parte esencial en la confección del sujeto (Díez de Revenga, 2018; Prieto de Paula, 2018). Para Bagué Quílez (2018), una obra como *La caja de plata* anuncia el cambio de paradigma que se cristalizará con la proclamación de una poesía de «línea clara», de manera que el paisaje urbano, lo anecdótico, el tono narrativo, la complicidad, la ironía, el humor y las notas coloquiales confluyen con ciertos recursos visionarios o alucinatorios más frecuentes en sus primeros libros.

En definitiva, De Cuenca reemplazó el artificio cultural por la complicidad de dos inteligencias que se buscan —la del autor y la del lector—. De este modo, el sesentayochismo previo se acercó a la vena experiencial de la poesía de los 80. La obra de Luis Alberto de Cuenca no se ajusta estrictamente ni a un grupo ni al otro, y tal vez lo mejor sea destacar ambos aspectos valorándolos en un sintagma sintetizador: el «nuevo

clasicismo» (Ors, 1997; Bagué Quílez, 2003), no ajeno al divertimento posmoderno (o «premoderno», según la enmienda del autor<sup>219</sup>). Su siguiente libro, *El otro sueño* (1987), se ha comprendido como una continuación de *La caja de plata*; a veces, incluso, se han editado juntos. Se reiteran, por tanto, la incorporación de lo artístico al paisaje urbano, las modulaciones narrativas, los juegos con la cuestionada ficcionalidad del género y, dicho con el título de uno de sus ensayos, la necesidad del mito —grecolatino, cinematográfico, literario o pop— por su capacidad de condensar valores humanos. Asimismo, ambas obras convergen en el cuestionamiento del sujeto y en la confrontación del orden con el caos:

[c]uando volví del viaje de los 80 mi bibliografía poética ya incluía *La caja de plata* (1985) y *El otro sueño* (1987), dos libros en los que mezclé las sensaciones literarias que emanaban del viejo manual con las nuevas sensaciones que emanaban del libro de mi vida (2005a: 25).

Frente a las dos obras que marcan el cambio, las de los años 90 —*El hacha y la rosa* (1993) y *Por fuertes y fronteras* (1996)—, aunque no abandonan la ironía ni los tintes de humor, se adentran en la melancolía y en el diálogo entre el arte y la vida, por lo que cobran protagonismo la reescritura o las revisiones poemáticas. Vendrán más tarde

---

<sup>219</sup> Para De Cuenca, el sesentayochismo cobra mayor interés que la poesía de la experiencia. Así lo demuestra, al menos, en sus autopoéticas exoliterarias: «en la poética de la generación del 68 estaban ya en potencia todas las posibles poéticas ulteriores: la poesía del silencio, el minimalismo, la poesía de la experiencia, el nuevo clasicismo, etc.» (2005a: 24). De hecho, acepta su vinculación a tal movimiento: «me adscribí (o, mejor dicho, me adscribieron) a una generación con muchos nombres: del 68, de los “novísimos”, de los 70, del lenguaje... Era y es —porque aún quedamos vivos algunos de sus miembros— una generación proclive al decadentismo, al esteticismo y al culturalismo, y a los *mass media*, el cine y los tebeos. Gente como Ezra Pound, Saint-John Perse, Cavafis, T. S. Eliot o los surrealistas franceses oficiaban como maestros inmediatos de nuestros desatinos, que aspiraban al cosmopolitismo. Entre los españoles —y hablo ya de mi caso personal—, tengo que citar a mis dos grandes obsesiones poéticas, Juan-Eduardo Cirlot y Pere Gimferrer, por cuya obra paseé con una bolsa inagotable en la que iba metiendo los elementos que me interesaban, que eran prácticamente todos, para luego sacarlos, desplegarlos encima de la mesa y mezclarlos en otra proporción, presuntamente original, creyendo que eran míos desde siempre y que era yo quien los había descubierto» (2005a: 24). Esto no excluye que reconozca la influencia de los años ochenta en el desarrollo de su producción, pero, en lugar de la denominación *poesía de la experiencia*, prefiere el membrete de *nuevo clasicismo*. No parece casual que se haya vinculado voluntariamente a autores que se encuentran en una situación similar a la suya, como Miguel d’Ors: «[t]uve la ocasión de participar en el viaje colectivo de los ochenta y no la desaproveché. [...] En el curso del viaje me encontré con personas que no conocía previamente y que enriquecieron mi andadura. Una de esas personas se llamaba y se llama Miguel d’Ors» (2005a: 24-25). Véase, también, la siguiente respuesta a una entrevista que se publicó en el mismo año que la conferencia del ciclo «Poética y poesía»: «no sé muy bien qué significa eso de poesía de la experiencia. Es un marbete tomado sobre todo de los críticos anglosajones, de Langbaum y de su libro *The Poetry of Experience*, y yo no me siento muy cómodo con ese marbete, porque toda poesía es poesía de la experiencia. ¿Qué se puede hacer al margen de someterse a los dictados de la experiencia? Yo he hablado de línea clara, pero tampoco estoy demasiado de acuerdo con ese marbete para utilizarlo en los manuales de literatura. [...] Yo creo que esta generación de poetas es de un clasicismo nuevo, es una generación que apunta a la recuperación de valores y de expresiones que se asientan en la tradición clásica» (2005b: 82-83).



*Sin miedo ni esperanza* (2002), *La vida en llamas* (2006) y *El reino blanco* (2010). En ellos empieza a adquirir mayor fuerza el tema del paso del tiempo. La lírica sensorial del autor, que elogia en no pocas ocasiones la atracción y la unión de los cuerpos, va haciéndose más consciente del deterioro físico que acarrea la edad. Destaca, también, la reafirmación en una literatura de «línea clara» —poética que homenajea al cómic— y en la comunicatividad de la palabra, lo cual no implica la sencillez absoluta. Posteriormente, obtuvo el Premio Nacional de Poesía (2015) gracias a *Cuaderno de vacaciones* (2014) y, más tarde, ha publicado *Bloc de otoño* (2018), donde, manteniendo la atención al ritmo vital, los poemas se estructuran según el orden de redacción, y *Después del paraíso* (2021).

En lo que atañe a la escritura de autopoéticas endoliterarias, cabe advertir que Luis Alberto de Cuenca no se dedica con regularidad a este tipo de composiciones. Pese a que ha marcado la evolución de su proyecto a través de autopoéticas exoliterarias, parece que se impone el desinterés hacia la introspección lírica que ha manifestado en más de una ocasión. Tal vez sea este un rasgo más para su distinción respecto del sesentayochismo y de la poesía experiencial. De Cuenca pocas veces aborda la poesía en sí; suele, en cambio, decantarse por otros temas, como el amoroso o el erótico, y esporádicamente los fusiona con la autorreflexión. Su desdén hacia la isotopía meta se percibe en el modo de versionar textos autopoéticos. En alguno de ellos ha reconvertido la isotopía predominante en una distinta. Véase «Julia» (*La caja de plata*), donde la rima IV de Bécquer se reescribe desde la perspectiva del discurso amoroso:

Mientras haya ciudades, iglesias y mercados,  
y traidores, y leyes injustas, y banderas;  
mientras los ríos sigan vertiendo su basura  
en el mar y los vientos soplen en las montañas;  
mientras caiga la nieve y los pájaros vuelen,  
y el Sol salga y se ponga, y los hombres se maten;  
mientras alguien regrese, derrotado, a su cuarto  
y dibuje en el aire la V de la victoria;  
mientras vivan el odio, la amistad y el asombro,  
y se rompa la tierra para que crezca el trigo;  
mientras tú y yo busquemos el medio de encontrarnos  
y nuestro encuentro sea poco más que silencio,  
yo te estaré queriendo, vida mía, en la sombra,  
mientras mi pecho aliente, mientras mi voz alcance  
la estela de tu fuga, mientras la despedida  
de este amor se prolongue por las calles del tiempo.  
(2019: 155)

De una manera similar, hay otros textos en los que la temática no queda clara. En «Tu musa» (*Por fuertes y fronteras*) el lector se puede preguntar si De Cuenca escribe sobre la inspiración o sobre la atracción de un cuerpo como motor del arte, o, incluso, si está haciendo ambas cosas simultáneamente. Tal ambigüedad se deriva de la construcción del título y de la continuación del poema, pues, aunque se habla de la «musa», no se vuelve a retomar este factor hasta el último verso: «Sin ella, sin tu musa, no eres nadie, poeta». Ahí, también, se da cabida a la ambigüedad entre la opción ideal —la musa del poeta— o la vía terrenal —la conquista de una mujer—. Léase el texto:

Convéncete primero de que le caes simpático,  
de que lo pasa bien cuando sale contigo.  
Llévala a casa luego, sírvele un par de copas  
y, en un momento dado, mordisquéale el cuello.  
Unas veces querrá pasar al dormitorio,  
otras alegrará una indisposición  
y otra te contará su vida por entregas.  
Muéstrale en cada caso la dosis de cariño  
que te pidan sus ojos. Sé generoso siempre.  
Trata de conservarla como sea a tu lado.  
Sin ella, sin tu musa, no eres nadie, poeta.  
(2019: 285)

Este poema no difiere mucho de «Voy a escribir un libro» (*Por fuertes y fronteras*), en el que el juego metaescritural se cruza con la temática amorosa. No obstante, la ambigüedad es menor en este caso, puesto que en este texto se expone la unión entre literatura y vida. Con todo, no se produce en él un grado alto de autorreflexión:

Voy a escribir un libro que hable de las (poquísimas)  
mujeres de mi vida. De mi primera novia,  
que me enseñó el amor y las puertas secretas  
del cielo y del infierno; de Isabel, que se fue  
al país de los sueños con el pequeño Nemo,  
porque aquí lo pasaba fatal; de Margarita,  
recordando unos *jeans* blancos y unos lunares  
estratégicamente dispuestos; de Ginebra,  
que dejó a Lanzarote plantado por mi culpa  
y fundó una familia respetable a mi costa;  
de Susana, que sigue tan guapa como entonces;  
de Macarena, un dulce que me amargó la vida  
dos veranos enteros; de Carmen, que era bruja  
y veía el futuro con ojos de muchacho;  
de la red que guardaba los cabellos de Paula  
cuando me enamoré de su melancolía;  
de Arancha, de Paloma, de Marta y de Teresa;

de sus besos, que izaron la bandera del triunfo  
sobre la negra muerte, y también de su helado  
desdén, que recluyó tantas veces mi espíritu  
en la triste mazmorra de la desesperanza.  
Voy a escribir un libro que hable de las mujeres  
que han escrito mi vida.  
(2019: 315)

Otras composiciones de Luis Alberto de Cuenca, en cambio, manifiestan sus preferencias artísticas. Se tratan, entonces, de autopoéticas exoliterarias genealógicas. En ellas tampoco se suele entregar a la introspección únicamente. El poema «Brindis» (*Por fuertes y fronteras*), que recuerda a otros textos «novísimos» como «El otro poema de los dones» de Álvarez, enumera una serie de referentes, pero, al mismo tiempo, introduce la temática amorosa y, todavía más, presenta el recuerdo de la experiencia —la lectora y la pasional— como motor de la vida y de la creación:

Por los cuadros de William Bouguereau, nuestros hasta las lágrimas.  
Por María de Zayas, que tejió sus relatos con las hebras del sueño.  
Por la cena que Antonio Eslava ofrece a Shakespeare en las *Noches de invierno*.  
Por Miguel de Unamuno.  
Por Caspar David Friedrich, que vio a su hermano muerto  
de espaldas en lo alto de un glaciar de los Alpes  
y lo reprodujo en un lienzo.  
Por las notas que a menudo me dejabas  
en los lugares más secretos.  
Por el fuego que ardía en tus ojos miopes  
cuando el mundo era fuego.  
Por las brasas de nuestro amor.  
¡Larga vida al fantasma del recuerdo!  
(2019: 355)

Sin la temática amorosa, pero igualmente combinando la vida y el arte como formantes del carácter humano, en «Tebeos» (*Sin miedo ni esperanza*) hallamos otra declaración genealógica. Una vez más, se deduce de ella el poco interés de Luis Alberto de Cuenca por las autopoéticas endoliterarias explícitas. La inclusión de este poema en este apartado, como también la del anterior, pretende demostrar que gran parte de las ideas del autor han de estudiarse en autopoéticas inferidas:

Los Katzenjammer Kids, Popeye, Blondie,  
Little Nemo, Flash Gordon y Li'l Abner,  
Mandrake, Daredevil y Prince Valiant,  
Dick Tracy, Spiderman y Silver Surfer,  
los Vengadores y esa cosa tierna  
y acorazada de ojos azulísimos

(me refiero a Ben Grimm),  
sin olvidar una novela gráfica  
del *Ivanhoe* de Scott,  
¿qué haría sin vosotros?

¿Buscaría el amor?, ¿pelearía  
con una espada por un territorio?,  
¿marcaría ganado en las praderas  
infinitas del Middle West?,  
¿navegaría bajo las estrellas  
con una *Jolly Roger* ondeando  
en el palo mayor de mi navío?...

¿Qué haría yo sin mis tebeos?  
(2019: 367)

Sin embargo, también hay autopoéticas genealógicas de carácter explícito. En «Endecasílabos» (*Sin miedo ni esperanza*) recupera un juego que había desarrollado casi una década antes en un poema como «*VBI SVNT?*» (*El hacha y la rosa*). La técnica utilizada consiste en componer el texto según el tipo de verso al que se alude. En «*VBI SVNT?*» el primer terceto decía lo siguiente: «*De todos aquellos amigos / que poblaron conmigo el mundo / solo me quedan enecasílabos*» (2019: 233). A partir de ahí, el resto de la composición se estructura en versos de nueve sílabas. De forma similar, pero añadiendo el componente autorreflexivo, «Endecasílabos» solo emplea este patrón métrico para desplegar todo un catálogo de autores admirados. Solo el verso inaugural constituye un alejandrino. Esta ruptura de la métrica se debe a la voluntad de señalar una voz ajena a la del sujeto poemático. El poema simula la estructura de un diálogo para la transmisión de la idea central:

«¿Y tus endecasílabos? ¿Dónde están? ¿Qué se hicieron?»,  
me preguntas en un alejandrino  
de inequívoco corte manriqueño.  
Yo te respondo: «Dentro de mi alma,  
en el hueco aún caliente donde un tiempo  
latió mi corazón, en la ceniza  
en que va convirtiéndose mi cuerpo,  
en el ritmo del agua y de la música  
de cámara de Brahms, en el silencio  
de ese haiku de Basho, en la blancura  
del oso acorazado de mis sueños.  
En Lope y en sus tercetos familiares.  
En Borges y sus trágicos sonetos.  
En todas partes, como Dios: en misa,  
en Garcilaso y entre los pucheros,  
en tus ojos que brillan en la sombra,  
en el cine de Hawks y en el infierno,

en la Venus de Willendorf, en Nínive,  
en el *Avesta* y en los *Evangelios*.  
Me han hecho compañía tantos años  
que no puedo vivir sin su consuelo». (2019: 423)

Como se observa, las genealogías sostenidas por De Cuenca son plurales, culturalistas y no excluyen sistemas artísticos según su prestigio. Otras veces son, también, intencionalmente polémicas. Uno de los poquísimos textos en los que ha definido la poesía adquiere este carácter lúdico, provocador y de celebración de la cultura. Precisamente, este se titula «El almendro y la espada» (*El reino blanco*), igual que el libro de Agustín de Foxá. La mención a este escritor constituye un recurso arriesgado, pues es sabido que mostró su simpatía hacia el sector falangista. Ahora bien, también se conoce al autor de *El almendro y la espada* por su naturaleza irónica, satírica y, en cierto modo, rebelde. Esta es la herencia que recoge De Cuenca, además de la pretensión de escribir una lírica comunicativa<sup>220</sup>. Obsérvese la mordacidad del texto: la defensa de una poesía entendida como comunicación, que los escritores socialrealistas impulsaron como epicentro estético, se enlaza con un poeta que nada tiene que ver con ellos. Esta autopoética, de índole metagenérica y genealógica, también constituye una autopoética en conflicto, pues se le está usurpando el cetro de la comunicabilidad a la poesía social. La poesía no se concibe como arma ni como espacio para pedir la paz sino como «[...] una fiesta alegre / [...] donde quepamos todos». Asimismo, la crítica de proyectos literarios de «El almendro y la espada» se erige en una palinodia y en un *tirón de orejas* a los degustadores de la oscuridad estética: «Porque la poesía no ha de ser un tedioso / festín esencialista e incomprensible [...]». El poema dice así:

Hace cuarenta años, cuando las calabazas  
hablaban, encontré en casa de mis padres  
*El almendro y la espada*, un libro de Foxá.  
La más alta poesía que surgió de su pluma  
figura en esas páginas, a las que siempre vuelvo  
con fe y con ilusión a la hora del desánimo  
ante el aburrimiento lírico circundante.  
Porque la poesía no ha de ser un tedioso  
festín esencialista e incomprensible para  
los miembros de una secta, sino una fiesta alegre  
y comunicativa donde quepamos todos  
los hombres y mujeres del planeta. Y es eso

---

<sup>220</sup> De acuerdo con los datos que proporciona el autor en *Los mundos y los días*, el libro *El reino blanco* se escribió entre 2006 y 2009. Este poema podría estar influenciado por la edición de la poesía de Foxá que De Cuenca publicó en el año 2005 en la editorial Renacimiento.

lo que aprendí en las páginas de *El almendro y la espada*.  
(2019: 625)

A propósito de la comunicabilidad, Luis Alberto de Cuenca compuso su autopoética más conocida, «Línea clara», que un gran sector de la crítica ha empleado para definir su cambio estético<sup>221</sup>. Este texto constituye una autopoética en conflicto de sesgo metadiscursivo, pues se opone la claridad estilística a otras formas de escritura, como el neosurrealismo o la poesía del silencio:

Dicen que hablamos claro, y que la poesía  
no es comunicación, sino conocimiento,  
y que solo conoce quien renuncia a este mundo  
y a sus pompas y obras —la amistad, la ternura,  
la decepción, el fraude, la alegría, el coraje,  
el humor y la fe, la lealtad, la envidia,  
la esperanza, el amor, todo lo que no sea  
intelectual, abstruso, místico, filosófico  
y, desde luego, mínimo, silencioso y profundo—.  
Dicen que hablamos claro y que nos repetimos  
de lo claro que hablamos, y que la gente entiende  
nuestros versos, incluso la gente que gobierna,  
lo que trae consigo que tengamos acceso  
al poder y a sus premios y condecoraciones,  
ejerciendo un servil e injusto monopolio.  
Dicen, y menudean sus fieras embestidas.

Defiéndenos, Tintín, que nos atacan.  
(2019: 451)

El texto está pronunciado desde una primera persona del plural que reacciona contra las críticas, por lo que se entiende que se enfrenta un tipo de arte contra otros. Con todo, De Cuenca ha visto necesario negar la posibilidad de amparo de un gremio concreto:

[e]n verano de 1994 tuve un sueño: soñé que me encontraba en peligro de muerte y que Tintín me salvaba [...]. Literaturicé el salvamento tintiniano en un poema titulado «Línea clara» [...]. Un poema [...] en el que se habla en un plural meramente poético, porque en él me estoy refiriendo a mí mismo y a mi poesía, pero si alguien se siente

---

<sup>221</sup> El cantante Loquillo versionó el poema en la tercera canción de su álbum *Balmoral* (2008), titulada, también, «Línea clara»: «Tuve muchos nombres. Me vieron con otra cara. Pero siempre fui yo marcando una línea clara». Para Llamas Martínez, «[l]a noción de “línea clara” en la letra de José María Sanz se asocia, por un lado, a la coherencia estilística que mantuvo pese a haber interpretado canciones de compositores diferentes, a haber actuado en solitario o respaldado por bandas como Los Intocables y Trogloditas, y a sus gustos musicales, que van del *swing*, el *jazz*, el *rock 'n' roll* de los años cincuenta, a la *chanson*. Por otro lado, la idea de “línea clara” remite al hecho de que José María Sanz, a diferencia de otros grupos españoles que empezaron componiendo letras en inglés, ha cantado casi siempre en español, y a que se siente parte de la tradición de bandas como Los Cheyenes, Los Salvajes, Los Gatos Negros, Lone Star, Los Sírex, Burning o Bruno Lomas, de los que ha versionado varios temas» (2018: 108).

aludido y se engancha al carro, pues encantado de que se enganche, aunque la verdad es que no simpatizo demasiado con las empresas colectivas (2011: 79).

El sintagma «línea clara» proviene del mundo del cómic. Fue Joost Swarte quien lo acuñó, y también siguió este principio artístico Hergé, el creador de las historietas de Tintín. En este estilo predominaban «la inclinación por el trazo limpio, continuo e idéntico, la preeminencia por los colores planos, sin sombras ni volúmenes, y cierta aspiración al realismo y al detalle» (Giménez, 2021: 372). Con el préstamo de este rótulo, De Cuenca propugna el discurso de la claridad para conseguir una complicidad con el lector que facilite la integración del arte en la vida. Pese a todo, conviene recordar las reticencias del autor a la hora de emplear el sintagma como síntesis de su creación. En cierto sentido, le parece que el término *claridad* se malinterpreta fácilmente, lo que puede provocar que su lírica se conciba como un producto ajeno al trabajo de relojería. Basta advertir que se habla de *línea clara* y no de la *claridad* en bruto; esto es, la *línea clara* implica el desarrollo de una técnica, de un esfuerzo artístico, que busca la comunión con un público amplio.

Sobre la comunicabilidad, la claridad o, en definitiva, sobre el cambio en su escritura, versa «La otra noche, después de la Movida» (*Cuaderno de vacaciones*). El título se deriva de un proceso intratextual; específicamente, De Cuenca recupera el inicio de su «Soneto del amor de oscuro»<sup>222</sup> (*El otro sueño*): «La otra noche, después de la movida / en la mesa de siempre me encontraste / [...]». Temáticamente, el poema que citaremos a continuación nada tiene que ver con «Soneto del amor de oscuro». Por tanto, cabe preguntarse por qué se escoge ese título: «la *otra* noche» indica que ha habido una noche previa. Además, la noche *otra* se produce «después de la Movida»; es decir, se habla de una sucesión que coincide con la rectificación estilística del autor, quien hasta entonces había alabado la dificultad, la «venerable noche». Esta tesis se refuerza si atendemos a que el hiporreferente de la intratextualidad se ubica en *El otro sueño*, que, junto con *La caja de plata*, se ha considerado —incluso De Cuenca lo admite— como el comienzo de un periodo de transición estética. En consecuencia, la composición no solo hace un repaso de las experiencias del autor, sino que, al mismo tiempo, se refiere a su evolución estética a partir de los años ochenta y reivindica la matización de su proyecto —el giro nocturno— frente a la ruptura total —la claridad absoluta—. Esta es la autopoética metadiscursiva de Luis Alberto de Cuenca:

---

<sup>222</sup> Nótese la correspondencia intertextual de este título con *Sonetos del amor oscuro*, de García Lorca.

Hay momentos que brillan tanto, que hasta podrían quemarte las pupilas si los miras de frente durante mucho rato. Goethe, que de momentos brillantes lo sabía casi todo, murió pidiendo luz (o, al menos, eso cuentan las crónicas), pues nunca nos cansamos de pedir luz a gritos cuando avanzan las sombras. Uno de esos instantes que te ciegan los ojos de tanto resplandor fueron los cinco años que duró la Movida madrileña, allá por los últimos setenta y primeros ochenta del siglo XX. Entonces, de repente, Madrid, como si hubiese visto, grabados a cuchillo, en el tronco de un árbol, felizmente enlazados, los nombres de su novia y su rival, se puso furioso como Orlando y perdió los papeles del viejo casticismo, fundando la costumbre de caminar al borde del barranco, que eso es lo que para mí, tantos años después, supuso la Movida. Fue un tiempo mitológico, arquetípico, insano, en el que se cruzaban los puentes que separan la tediosa razón de la alegre demencia como si fuesen sólidas pasarelas de mármol y no hubiese feroces cocodrilos abajo. El que tuvo la culpa de todo fue mi amigo Fernando. Me llevaba a locales de moda, como *El Sol* o *Pachá* o *Rock-Ola* o *La Vía Láctea*. Me desvelaba los secretos de Blondie, de los Pretenders, Pete Townsend y Michael Moorcock, de Christo y de Paul Roberts, David Lynch y Andy Warhol. Con todos esos nombres propios en la cabeza, lo suyo era acabar metiéndose en un lío. Después de introducirme en todo ese barullo, Fernando me animó a que escribiera letras para la Orquesta Mondragón, y tanto caso le hice que surgieron de aquello muchos temas, como *Caperucita* o *Viaje con nosotros*, que marcaron tendencia. Visto desde la cómoda barrera del letrismo, el *rock* hizo que un tipo como yo —un helenista podrido de saberes pretéritos— abriera las puertas del futuro, dejase a un lado sus libros y sus tebeos, se asomara a la calle, rebosante de monstruos, y viese lo que hacían esos monstruos ahí fuera. No hubo local de moda que estos pies no pisaran, ni sensación, por fuerte o terrible que fuese, que esta pobre alma mía, enganchada al tormento de la curiosidad, renunciase a probar. Y es que Madrid bullía como un caldero mágico en aquellos felices años en que *La Luna* dio a las prensas su número 0, donde estuvimos casi todos, y todo contribuía a hacer del mundo un lugar menos aburrido y más loco



y de la enfermedad del vivir una absurda,  
dulce e improductiva convalecencia eterna.  
Y mientras tanto yo escribía poemas  
que no se parecían en nada a los de antes  
y que, en un cóctel raro, mezclaban clasicismo  
con cotidianidad, dejando que la vida  
y la cultura fuesen cogidas de la mano  
en sus versos y, a veces, hasta dándose el pico.  
Éramos *postmodernos* entonces (y subrayo  
el prefijo). Asumiendo que íbamos de eso  
y que quizá algún día nos dé por regresar  
a lo mismo, la cosa es que a los que quedamos  
de aquella Edad de Oro nos ha dado, cumplidos  
los sesenta, por ir de *premodernos*. Y esa  
variación de sufijos nos da muchos problemas,  
pues nuestra nueva *phýsis* es aún más subversiva  
que la anterior y, a poco que bajemos la guardia,  
nos va a borrar la bofia de un plumazo.  
(2014: 87-89)

A lo largo del texto, se aprecian términos relacionados con la luminosidad, como *brillar*, *quemar las pupilas*, *pedir luz*, *cegar los ojos de tanto resplandor*, *El Sol*, *bullir como un caldero mágico* o *Edad de Oro*. Asimismo, se acumulan anécdotas personales que detallan cómo De Cuenca empezó a integrar la cultura en la cotidianidad para escribir «[...] poemas / que no se parecían en nada a los de antes». Ya hemos referido previamente la incomodidad del escritor con el sintagma «línea clara». Aun habiendo constituido una propuesta suya, no le gustó la etiqueta como simplificación de su proyecto autopoético. Con «La otra noche, después de la Movida» insiste particularmente en que su escritura, pese a las claras diferencias con sus obras iniciales, siempre ha formado una prolongación osmótica. La noche cerrada, que actuaba como centro gravitatorio de *Los retratos*, *Elsinore*, *Scholia* y *Necrofilia*, devino en una noche festiva que trasluce el brillo cegador de la urbe.

En conclusión, la obra de Luis Alberto de Cuenca es otra prueba más de la desintegración del primer sesentayochismo. Es, además, una prueba muy interesante desde el punto de vista histórico-literario. Al igual que Víctor Botas o, incluso, que Miguel d'Ors, se ha servido de la integración de elementos culturales para proporcionar a su poesía un aire vivencial. Sin embargo, a diferencia de estos otros autores, su estilo no se ha gestado con anterioridad a los movimientos líricos canónicos. De Cuenca participó del culturalismo «novísimo» cuando este estaba en su apogeo y viró su rumbo tras la explosión de la poesía experiencial. No quiere esto decir que haya desempeñado su labor al rebufo de las tendencias hegemónicas, sino que los fundamentos de su

literatura han ido transformándose de acuerdo con la transición estética, política y vital que se instaló desde finales de los años 70 en España.





## 5. LAS IDEAS LITERARIAS DE LOS POETAS DE LOS 80

La escena lírica de los 80 en España está caracterizada por numerosas tendencias. Esto no solo se debe a la prolongación de movimientos pretéritos, sino también a la gestación de distintas maneras de componer. Durante esta década continuaron imprimiendo sus libros los partícipes de los dos realismos —social y crítico—, aunque para entonces ya hubieran matizado sus postulados iniciales. Igualmente, los «novísimos» tampoco habían rendido sus armas, a pesar de que muchos ya habían protestado contra la uniformidad proclamada por Castellet y a pesar de que otros tantos hubieran empezado a ensayar otras fórmulas estilísticas. Unas pocas referencias pueden ilustrar esta pluralidad: Claudio Rodríguez fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía en 1983 por *Desde mis poemas*, Ángel González logró el Premio Príncipe de Asturias de las Letras<sup>223</sup> en 1985, José María Álvarez organizó el homenaje multitudinario a Ezra Pound en la ciudad de Venecia (1985), Pere Gimferrer tomó posesión como académico de número en 1985, Luis Alberto de Cuenca —con su nuevo estilo— ganó el Premio de la Crítica en el mismo año y Gabriel Celaya obtuvo el Premio Nacional de las Letras en 1986.

Por otra parte, al inicio de la década se desplegaron corrientes no equiparables a la estética de los mayores, que, en cierta medida, ya se habían venido anunciando desde finales de los años 70 con el segundo tramo de la generación del 68. Con todo, a comienzos de los 80 surgen otras vías, que quedan bien vaticinadas por la escisión del premio Adonáis en 1982: Luis García Montero se hizo con el triunfo gracias a *El jardín extranjero*, a la vez que Amparo Amorós alcanzó el accésit con *Ludia*. Por aquel entonces, cuando aún no habían proliferado las clasificaciones, los manifiestos ni las polémicas, ya estaba plantada la semilla de lo que fueron las dos vías aglutinadoras epocales: la poesía de la experiencia y la poesía metafísica.

A propósito de estos acontecimientos, Bagué Quílez (2006) ha dilucidado tres momentos fundamentales para el rastreo histórico de este periodo: 1) de 1977 a 1982; 2)

---

<sup>223</sup> El galardón se denomina actualmente Premio Princesa de Asturias. En la página web de la Fundación Princesa de Asturias se halla el discurso que pronunció González (1985) en la entrega del título. En él plantea una distinción entre poeta y persona no muy lejana a la que propone la tendencia estilística que, influenciada por los miembros del 50, desarrolló una concepción de la poesía que se impondría hacia finales de los 80 y principios de los 90: «[m]e gustaría hablar como poeta, pero no podría hacerlo sin contradecirme gravemente, pues siempre he sostenido que los poetas no existen, salvo en la lectura. Si hablase como poeta les hablaría, en mi opinión, desde la nada. El poeta Ángel González, si es, estará en los libros como una posibilidad, como una propuesta al lector que será quien, en último extremo, decida su existencia o su inanidad. Aquí está, tan solo, el hombre que ha tramado las palabras que le dan vida al poeta, palabras insuficientes en sí mismas, que no tendrían sentido sin el concurso de los otros».

de 1983 a 1988; y 3) los años 90, en los que irrumpieron nuevos autores que tuvieron que ver poco con las tendencias anteriores (Ángel Petisme, Roger Wolfe) o que, en todo caso, encauzaron el confesionalismo hacia la incertidumbre social y adoptaron un tono meditativo que combinaba autobiografía intelectual y anecdótica (Aurora Luque, Juan Antonio González Iglesias). Retomando la periodización centrada en la década de los 80, a partir de 1977 salieron a la luz los primeros libros de muchos de los recopilados por García Martín en *Las voces y los ecos*. Desde ese año hasta 1982, emprendieron su carrera literaria otros poetas más jóvenes con libros no fácilmente encasillables por esas fechas, como *Los devaneos de Erato* (1980), de Ana Rossetti; *Junto al agua* (1980), de Andrés Trapiello; *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), de Luis García Montero; *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981), de Blanca Andreu; *Poemas de Lida Sal* (1981), de Almudena Guzmán; *Tristia* (1982), de «Álvaro Montero» —pseudónimo de Álvaro Salvador y Luis García Montero—; la primera versión de *Las tradiciones* (1982), de Andrés Trapiello; *Muro contra la muerte* (1982), de Juan Lamillar; *Dióscuros* (1982), de Ana Rossetti; *Hiperiónida* (1982), de Aurora Luque; *Paseo de los tristes* (1982), de Javier Egea; y *Paraíso manuscrito* (1982), de Felipe Benítez Reyes.

Posteriormente, desde 1983 hasta 1988, la clasificación histórica de la lírica de los 80 se dificulta porque durante unos años predomina la escritura experiencial, mientras que en otros surgen más obras inclinadas hacia la corriente metafísica. Además, la publicación de obras pertenecientes a una y otra tendencia se realiza de manera simultánea, lo que provoca movimientos pendulares entre el intimismo y la abstracción. Entre los manuscritos editados en estos años encontramos los siguientes: la primera toma de *Europa* (1983), de Julio Martínez Mesanza; *El jardín extranjero* (1983), de Luis García Montero; *La patria oscura* (1983), de Juan Manuel Bonet; *Ludia* (1983), de Amparo Amorós; *Los nadadores* (1985), de Justo Navarro; *Un lugar para el fuego* (1985), de Amalia Iglesias; *La vida fácil* (1985), de Andrés Trapiello; *Diario de un poeta recién cansado* (1985), de Jon Juaristi; *Los vanos mundos* (1985), de Felipe Benítez Reyes; *La secreta labor de cinco inviernos* (1985), de Tomás Sánchez Santiago; *Devocionario* (1986), de Ana Rossetti; *Usted* (1986), de Almudena Guzmán; *Interiores* (1986), de Juan Lamillar; *Un caso sencillo* (1986), de Benjamín Prado; *Los versos del eunuco* (1986), de Luisa Castro; *Antífona del otoño en el valle del Bierzo* (1986), de Juan Carlos Mestre; *La entrada en la cabeza* (1986), de Tomás Salvador González; *De entrada* (1986), de Miguel Suárez; *Jardín de la noche* (1986), de Vicente Valero; *El tercer jardín* (1986), de Olvido García Valdés; *Diario cómplice* (1987), de García Montero; *El último*

*de la fiesta* (1987), de Carlos Marzal; *Cántico de la erosión* (1987), de Jorge Riechmann; *De barro la memoria* (1987), de Menchu Gutiérrez; *Inventario* (1987), de Miguel Casado; *Lugar del elogio* (1987), de Álvaro Valverde; *Arte y memoria del inocente* (1987), de Ada Salas; *Un jardín al olvido* (1987), de José Luis Puerto; *Otra ley* (1987), de Concha García; *Suma de varia intención* (1988), de Juaristi; *La luz de otra manera* (1988), de Vicente Gallego, y *Los días laborables* (1988), de Inmaculada Mengíbar; *Para nunca ser vistos* (1988), de Juan Carlos Suñén; *Capitán Elphistone* (1988), de Blanca Andreu; y *Memorial de amauta* (1988), de Amalia Iglesias.

Pese a este panorama múltiple y complejo, lo cierto es que una de las corrientes, la que recuperaba el intimismo y defendía la normalidad, fue acomodándose en el sistema literario. Por un lado, en 1983 se redactó un manifiesto que, sin polemizar abiertamente, tocaba las teclas suficientes para demostrar que se había ideado un proyecto autopoético colectivo que se apoyaba en la dialéctica contra el culturalismo. Se trata de «la otra sentimentalidad», proyecto que, bajo el magisterio de Juan Carlos Rodríguez, impulsaron Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea (*vid.* 5.1.1.). Las circunstancias históricas acompañaron a estos autores, de manera que la entrada de la democracia abanderó la producción de una literatura «democrática», en la que el autor buscaba la comunión y el entendimiento con el lector por medio de un lenguaje y de unos temas compartidos. Esto suscitó una mayor recepción de la que podría entenderse como una ampliación estética de la otra sentimentalidad: la poesía de la experiencia.

Tanto es así que, como precisa Iravedra (2016), a finales de los 80 y principios de los 90 se proclamó la victoria de la doctrina experiencial. En 1988 Molina Campos ya parecía asumir que la línea realista había despuntado durante la década. Por su parte, García Martín (1988) también demostró un mayor interés hacia esta fórmula, pues, aunque no lo declaró explícitamente en el prólogo, así se aprecia en la selección de autores y de los textos. Con todo, se ha tomado como un punto clave la antología *Fin de siglo*, de Luis Antonio de Villena. En ella Villena (1992) contempla abiertamente la preferencia por una lírica de aliento clásico e inclinada a la experiencia, la cotidianeidad y la melancolía (Villena, 1992; Bagué Quílez, 2006; Iravedra, 2007; Iravedra, 2016).

A partir de este momento, la crítica, aun teniendo en cuenta las diferentes perspectivas creativas de los años 80, no ha discutido la predominancia de la vertiente experiencial. Es notorio el caso de Díaz de Castro, quien veinte años después de la difusión de «La otra sentimentalidad» destaca su derivación estética como una de las facetas más importantes de la poesía del siglo XX:

[v]einte años en los que la llamada poesía de la experiencia se ha constituido como gran cauce de la poesía más representativa del siglo XX, hacia la cual [...] se han ido acercando varios poetas de las propuestas novísimas y en la que han confluído otros poetas de aquellos años (2003: 9).

En la misma línea está el discurso de Sánchez Torre, que también ha puesto el foco de atención en el uso descontrolado de la etiqueta «poesía de la experiencia»:

[l]a opción realista mayoritaria y dominante en las últimas décadas ha sido la denominada «poesía de la experiencia», etiqueta que a estas alturas encierra una vaguedad y una indefinición perturbadoras, por lo que no es de extrañar que algunos de sus principales representantes hayan tratado de matizarla o desmarcarse de ella proponiendo, para su poesía, alternativas que se quieren más precisas y específicas (2004: 21).

Y no falta quien, además de otorgarle este lugar privilegiado en la historia de la literatura, ha aludido a la victoria de esta tendencia no solo en el plano estético, sino también en el ámbito mercantil. Adscrito al círculo de Granada, poeta y a la vez profesor, Juan Carlos Abril (1994), en un artículo a favor de la poesía de la experiencia, ha defendido esta tendencia como una apertura de la poesía al público, de lo que, a su juicio, también se beneficiaron algunos poetas herméticos que saltaron al discurso de línea clara. Respecto a lo que ahora nos concierne (esto es, la predominancia de la poesía de la experiencia en el panorama de los 80), Abril ha apuntado lo siguiente:

[a]hora que la poesía de la experiencia ha comenzado a formar parte de la historia de la literatura, y que se estudia como un fenómeno que ha caracterizado la poesía de la década de los ochenta y prácticamente también la década de los noventa, convendría valorar los pros y los contras de una estética tan denostada como aclamada (2014).

A partir de estas consideraciones, este capítulo se adentrará en la confección del proyecto autopoético colectivo y en su evolución desde «la otra sentimentalidad» a la poesía de la experiencia. Al igual que en las etapas anteriormente estudiadas, atenderemos al contacto de los nuevos autores con los de las generaciones previas, así como a la expresión de sus ideas estéticas desde fuera y dentro de su literatura.



### **5.1. La conformación de un nuevo proyecto autopoético colectivo exitoso: la gestación de «la otra sentimentalidad»**

Los núcleos literarios que se analizan en las páginas de esta tesis corroboran la influencia de la historia en las producciones culturales: la guerra y sus consecuencias —generación del 40, grupo del 50—, la superación del conflicto, el aperturismo y la búsqueda de integración en el panorama internacional —generación del 68— y la entrada de la democracia —«la otra sentimentalidad», poesía de la experiencia— generan la atmósfera necesaria para la proliferación de diversos estilos. En este sentido, en los años ochenta se prolongó el intimismo afianzado a finales de la anterior década para erigirlo en la bandera de la aceptación de una realidad ajena a los grandes relatos y a las grandes esperanzas. Esta «reprivatización de la literatura» (Mainer, 1994) significó la toma de conciencia del valor del individuo como parte de la sociedad y no como un portavoz de la colectividad ni como un ser único aislado en su torre de marfil:

[e]n la nueva situación sociopolítica, restablecidas en España las libertades públicas, cancelados los sueños utópicos del mayo francés y consumada la asimilación por el sistema de quienes habían protagonizado la «revolución de los jóvenes», la poesía asume los recortes respecto de las pasadas esperanzas, acusa el posibilismo moral de los tiempos y sustituye los dogmas por los modelos de vida (Iravedra, 2016: 69).

Antes de la explosión de la poesía de la experiencia, surgió la antología-manifiesto *La otra sentimentalidad* (1983), firmada por Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, todos ellos amparados por las ideas aprendidas en Juan Carlos Rodríguez. Influidos por ciertas corrientes del estructuralismo francés de ascendencia marxista, como las tesis sobre la historia de Althusser, este conjunto de autores granadinos pretendieron asentar una nueva corriente artística fundamentada en tres principios: la historicidad de la literatura y de los sentimientos, la crítica del sujeto burgués y la comprensión del arte como «producto» sujeto a una ideología y a una realidad social. A partir de estas premisas, contemplaron la poesía como un discurso útil para la comunicación entre individuos y, por ende, para la configuración del inconsciente colectivo mediante la expresión de la intimidad cotidiana (Bagué Quílez, 2006).

De acuerdo con Soria Ortega, el rótulo con el que habían descrito la tendencia fue «una etiqueta brindada a la crítica a sabiendas de su voracidad taxonómica, muy laxa como manifiesto de grupo, indicadora, todo lo más, de una actitud moral» (1988: 14). Quizás con ella ya se preveía recoger un carácter epocal aún disperso en manifestaciones

previas para usarlo en los años venideros como ariete estético. De hecho, antes de 1983 surgieron algunas publicaciones y actividades que al menos reflejaban, si no una plena conciencia de grupo, una cierta afinidad entre escritores (Soria Olmedo, 2000; Díaz de Castro, 2003; Bagué Quílez, 2006): las revistas *Tragaluz* (1968-1969) —a cargo de Álvaro Salvador y Manuel Alvar Ezquerro—, *Poesía 70* (1968-1970) —donde colaboraron, entre otros, Fanny Rubio, Justo Navarro, José Carlos Rosales o Joaquín Sabina— y *Letras del Sur* (1978), también coordinada por Álvaro Salvador; el premio de poesía «García Lorca», convocado por la Universidad de Granada, que ganaron Álvaro Salvador (1971), Javier Egea (1972, accésit), Antonio Jiménez Millán (1976) y Luis García Montero (1979); y volúmenes o textos colectivos que iban más allá de lo literario, como la antología *Granada / Tango* (1982, editada por Horacio Rébora y con prólogo de Juan Carlos Rodríguez), el *Manifiesto albertista* (1982, un homenaje lúdico de Javier Egea y de García Montero para Rafael Alberti) y el cancionero *Rimado de ciudad* (1983), que, a propuesta de Mariano Maresca, fue un libro-disco de Luis García Montero en el que participaron el *rock* de Magic y el *punk* de T.N.T. Asimismo, Álvaro Salvador (1994) ha precisado los precedentes literarios de *La otra sentimentalidad*, pues para él ya se había iniciado el proyecto antes de publicar la antología-manifiesto. Las obras que lo vaticinaron fueron *Las cortezas del fruto* (1980), de Álvaro Salvador, *Tristia* (1982), de «Álvaro Montero» —un cruce textual de Álvaro Salvador y Luis García Montero—, *Paseo de los tristes*, de Javier Egea, y *El jardín extranjero*, de Luis García Montero.

Aunque primeramente los nombres asociados al proyecto de esa sentimentalidad «otra» fueron los recién mencionados, la crítica ha ampliado el catálogo de participantes en este fenómeno estético. Díaz de Castro, por ejemplo, ha fijado en ocho el número de poetas que conforman el grupo, a saber: Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Inmaculada Mengíbar, Teresa Gómez, Benjamín Prado y Ángeles Mora<sup>224</sup>. Por su parte, Bagué Quílez (2006) ha señalado que en otros momentos se ha ensanchado la categoría para recibir a diversos autores que funcionaron como satélites o constelaciones de los anteriores, como Javier Salvago, Juan José Téllez, Adolfo García Ortega, Àlex Susanna o Ramiro Fonte. También ha indicado que se ha contemplado la inclusión de otros escritores que llegaron en los años 90, cuando se habían

---

<sup>224</sup> A la hora de la selección, el crítico se ajusta a su valoración de los autores más ligados estrechamente a la estética del manifiesto: «[h]e procurado ofrecer al lector una selección proporcionada de la poesía de los ocho autores más vinculados con los presupuestos de la otra sentimentalidad» (2003: 31). A su juicio, estos documentan «una práctica poética representativa y diferenciada en el contexto de la poesía de la experiencia» (2003: 32).

difuminado los límites entre «la otra sentimentalidad» y la poesía de la experiencia (Luis Muñoz, Carlos Pardo, Rafael Espejo o Andrés Neuman).

#### 5.1.1. Las ideas contenidas en *La otra sentimentalidad*: claves de un proyecto autopoético colectivo

Los tres poetas ya mencionados —Álvaro Salvador, Javier Egea y Luis García Montero— vieron la necesidad de publicar en 1983 lo que se ha denominado la «antología-manifiesto» titulada *La otra sentimentalidad*. Los tres firmaron la publicación, de ahí el carácter de manifiesto, pero conviene destacar que cada uno entregó una autopoética individual para formar un compendio de textos a favor de un mismo sentido. E incluso no todos los textos son exoliterarios, pues Javier Egea prefirió expresar sus pensamientos mediante un poema, lo que constituye un valioso desplazamiento de la función estética hacia la función teórica, que contrasta con la escasez de autopoéticas endoliterarias en su obra.

Ahora bien, para el entendimiento de esta proclamación de principios estéticos, conviene hacer referencia a «La guarida inútil», el prólogo alojado en el libro *Las cortezas del fruto* (Álvaro Salvador, 1980), que redactó Juan Carlos Rodríguez. Sin pretensión explícita de asentar una nueva doctrina literaria, el teórico aludió a una serie de cualidades que, a su valer, justificaban la buena poesía. De esta exposición de la «profesionalización» de Álvaro Salvador se desprende una síntesis del núcleo de ideas que se difunden en *La otra sentimentalidad* (Díaz de Castro, 2003; Iravedra, 2010), por lo que no resulta desacertado pensar que Rodríguez fue uno más de los artífices intelectuales de este proyecto autopoético generacional. Fundamentalmente, en el prólogo se deslindaron las nociones de enfrentamiento a la concepción burguesa del arte, de ruptura de la oposición entre razón y sentimiento, de la concepción del poema como producto y de la toma de consciencia histórica y autorreflexiva.

Para Rodríguez, la «ideología pequeñoburguesa» se había acostumbrado a concebir la poesía como «algo “tonto”, mera cuestión de sentimientos o de palabras, pero nada de conceptos o razones» (2003: 48). Léanse estas líneas en su contexto histórico, en el que la estética «novísima» saludó el carácter lúdico del arte, disfrutó con la experimentación neovanguardista y proclamó la inutilidad de la literatura. Rodríguez, entonces, subrayó la voluntad de triturar la dicotomía razón *versus* sentimiento, así como sus discursos asociados (filosofía *versus* lírica), para hermanar poesía e ideología. De este

modo, sostuvo que existía una alternativa que asumía que la literatura se comportaba, simultáneamente, como una «interpretación subjetiva» y una «producción objetiva» (2003: 49).

En su línea argumentativa, Rodríguez también anunció el conflicto autopoético que estos autores impulsaron contra la escritura sesentayochista. Para ello, comparó el estilo de Álvaro Salvador con el de algunos vates rivales, como Félix de Azúa o Guillermo Carnero, con la intención de favorecer al autor prologado:

mientras Azúa, Carnero, etc. hacen una poesía racionalista o teoricista «aposta», creyendo que la oposición «razón *versus* sentimiento» es algo natural —tratando así, por tanto, de diferenciarse en cierto modo de la poesía «sensible» mayoritariamente al uso en España—, Álvaro Salvador, por el contrario, parece perfectamente consciente de que esa misma oposición razón/sentimiento no solo no es una verdad natural de la «poética», sino que se trata de una mera dicotomía ideológica, una mera cuña teórica propia solo de la problemática burguesa. Es decir, no se trata de estar a favor de la Razón o del Sentimiento, sino, precisamente, de romper con ese círculo de asfixia y marchar afuera (2003: 51).

Todo esto lo condujo a plantear la inserción de la poesía en la historia, desterrando, en consecuencia, el carácter eterno de cualquier escritura estética: «transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos equivale a transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase» (2003: 50). En consecuencia, la inserción de la poesía en la historia supone la vuelta al realismo, que en la década anterior se había equiparado a una «pesadilla estética» (Castellet, 2018). La propuesta de Rodríguez, consistente en fusionar intimidad y razón, constituye el principio de la gestación de un nuevo proyecto autopoético colectivo, pues implica la reformulación del realismo lírico tradicional y la quiebra de la autonomía del arte. Por ello, desde las coordenadas del marxismo, añadió que algunos nuevos poetas de sesgo «materialista», como Álvaro Salvador, habían iniciado una reflexión indispensable para la conformación de una lírica diferente a la de las generaciones previas. Esta consistía, pues, en la evaluación del discurso poético, en general, y de los propios versos. Obsérvese, también, que Rodríguez ya dio testimonio de la unión de autorreflexión y verbo amoroso en estos poetas:

Álvaro Salvador asume el problema crucial para cualquier poeta materialista: ¿qué significa la poesía hoy?, ¿cómo transformarla, utilizándola sin embargo?, ¿para qué, o quién, o cómo escribir? [...] // [...] su preocupación por el propio lenguaje poético —por materializarlo— ha ido siempre unida a su preocupación por el lenguaje erótico (en especial en torno al cuerpo de la mujer [...]) (2003: 52).

Definitivamente, el prólogo de Rodríguez alberga *in nuce* el ideario de *La otra sentimentalidad*. Incluso refleja el carácter conflictivo, renovador, que requiere la construcción de cualquier proyecto autopoético colectivo. Suele pensarse que la propuesta de Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea, con Juan Carlos Rodríguez cubriéndoles las espaldas, no nació con la rabia polémica de la antología de Castellet. Es cierto en lo que atañe a la confrontación directa, pero también cabe apreciar una oposición a otras doctrinas que se formula de manera más sutil. Por lo pronto, la acogida de la sentimentalidad se rebela contra la poesía social, en el sentido de que la batalla política y la portavocía pierden interés e, incluso, quedan relegadas. Asimismo, este planteamiento constituye una nueva reapropiación de Machado —emblema de los realismos— a través de la reinterpretación de las palabras de Mairena: no solo sirve la razón, sino también el sentimiento, y lo importante no es la eternidad, sino el diálogo con la historia. De ahí la vitalidad del sentimiento, que varía según las edades y encierra una carga ideológica derivada de la inmediatez.

Además, el título del manifiesto, que, por si fuera poco, también adquiere forma de antología, invierte los presupuestos de Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*. Frente al catalán, que hablaba de la «nueva sensibilidad» o de la «educación sentimental» del grupo antologizado, en 1983 los nuevos jóvenes defienden una sentimentalidad *otra*. El desapego hacia las corrientes anteriores se aprecia en esta conciencia patente de alteridad. Para ellos, edificar una *nueva* sentimentalidad significaba adscribirse a una concepción burguesa de la «producción» estética, en la que la intervención histórica quedaba desamparada. Por eso optan por la otredad. Citando a Machado —concretamente, la idea de que no existe nueva poesía sin una nueva moral—, García Montero expuso en el manifiesto la finalidad de esta ruptura: «[r]omper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida» (2003a: 40).

Como decíamos, el volumen *La otra sentimentalidad* está compuesto por dos autopoéticas exoliterarias («La otra sentimentalidad», de Luis García Montero, y «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad», de Álvaro Salvador) y una endoliteraria («Poética», de Javier Egea), además de una serie de poemas compilados en la selección antológica. En el primero García Montero reivindica el carácter ficcional de la poesía. Es bien sabido que este género ha provocado incesantes dolores de cabeza a numerosos

teóricos, y que a lo largo de la historia ha habido un sinfín de debates en torno a su identificación (plena o no) con el sujeto y con los sentimientos. Por otra parte, los realismos del siglo XX, salvo algunas excepciones —como Gil de Biedma<sup>225</sup>, a quien tomará como maestro—, habían impulsado el confesionalismo como tendencia. Esta es la atmósfera que lo motivó a redactar una reflexión centrada en el amparo de la ficcionalidad de la lírica, aunque, realmente, García Montero empleó en su disertación términos de un uso más común que especializado («verdad» frente a «mentira» en lugar de «realidad» *versus* «ficción»).

Así, la «intimidad» y la «experiencia», definidas como «las dos cabezas de un mismo dragón», no deben objetualizarse en términos de operatividad, sino en el contexto de la representación: «el poema es también una puesta en escena, un pequeño teatro para un solo espectador que necesita de sus propias reglas, de sus propios trucos en las representaciones» (2003a: 38-39). El distanciamiento, en consecuencia, se tomaba como el método de trabajo que liberaba al escritor del reduccionismo a la sensibilidad propia. En consonancia con Diderot, que en *La paradoja del comediante* sostenía que en toda poesía había un engaño, y con Gil de Biedma, del que cita «El juego de hacer versos», García Montero juzga la literatura, en general, como un arte «deformante» y la lírica, en particular, como un «hermoso simulacro» (2003a: 39). La actitud representacional y la asunción de la intimidad parecen remitir a la poética «novísima» de «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», pero una y otra postura no tienen nada que ver debido a que García Montero opta por el realismo frente a lo simbólico, por el apego a la historia frente a la autonomía artística y por la utilidad frente a la descreencia<sup>226</sup>. Desde esta perspectiva, se comprende mejor la vocación histórica, instrumental y vitalista que se desliza en las siguientes líneas, que fijan la «ternura» como la forma de aproximación a la realidad<sup>227</sup>:

---

<sup>225</sup> Sobre este asunto, véase Payeras Grau 2020b, donde estudia desde diferentes ángulos la vinculación de los autores de «la otra sentimentalidad» con el poeta del 50 (homenajes en revistas monográficas, la aparición de este en las obras de los jóvenes o los contactos en poemas).

<sup>226</sup> Lanz ha advertido que «desde un punto de vista ideológico, *la otra sentimentalidad* reivindicó el papel de la Historia en la escritura creativa, la capacidad de producir y transformar la Historia, que, en cierto modo, habían venido negando las propuestas más radicalmente formalistas de los años sesenta y setenta» (2018: 120).

<sup>227</sup> Por tanto, la mirada hacia el compromiso es bastante diferente respecto de la de la poesía anterior a «la otra sentimentalidad». Se trata, en este caso, de una develación de la ideología camuflada en el entorno: «[l]a otra sentimentalidad no buscó tanto escribir una poesía comprometida como *poner a la poesía en un compromiso*, es decir, separar a la ideología de sus aparentes verdades y reflexionar críticamente sobre ellas. Este proyecto propugna una identificación catártica entre el lector y el poeta, en un intento de compatibilizar realismo y ternura, conocimiento y conciencia moral» (Bagué Quílez, 2006: 108). Dadas estas circunstancias, una tesis doctoral reciente rotula el apartado dedicado a estos poetas como «*La otra sentimentalidad* o el arte de la contradicción» (Tajahuerce Sanz, 2021: 93-105), pues interpreta que la involucración en política de sus protagonistas no está en sintonía con sus prácticas literarias. Ahora bien,

de ahí su importancia histórica, su nueva importancia. Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos (quiero decir, para empezar a conocerlos). [...] // [...] Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía (2003a: 39-40).

De una manera similar, Álvaro Salvador atiende al foco sentimental de la lírica para resaltar la diferencia de su proyecto si se lo compara con el de los poetas anteriores. El punto dialéctico se prioriza desde el título de la autopoética («De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad») y desde el recurso perirreferencial, una cita del apócrifo machadiano Jorge Meneses que insiste en la separación: «*No es que ellos no sintieran; / es, más bien, que nosotros no / podemos sentir como ellos*» (2003a: 41). Dentro del texto, se volverá a servir de Machado para criticar la sensibilidad burguesa por medio de las palabras de Mairena, en la línea de que los sentimientos no son algo trascendente, sino que están sujetos al devenir histórico, y que, por lo tanto, no basta sentir para ser eterno. A juicio del autor, se trata de un elemento importante para establecer una conexión con el lector, ya que sin complicidad no hay literatura:

una poesía que intente reproducir los sentimientos de un modo ahistórico, que intente trasladar los valores sin tener en cuenta el proceso histórico nunca podrá penetrar el inconsciente colectivo de su época: podrá ser un ilustre y valioso artificio, pero en absoluto tendrá la capacidad de conmover, ni de emocionar, ni de conectar con un público que vive unas muy especiales condiciones de vida, condiciones que no podrán ser recogidas ni resueltas por esa poesía ahistórica (2003: 43).

Asimismo, Álvaro Salvador enumera una serie de referentes que ejemplifican la carga intelectual de «la otra sentimentalidad». Los principales son Antonio Machado, en su doble versión de pensador y poeta, Brecht, Gramsci, Pasolini, Alberti o Jaime Gil de Biedma. A partir de ellos, establece que «puede hablarse de *otra sentimentalidad* y de *otra poesía*» (2003: 43).

Precisamente a propósito del reconocimiento de algunos antecedentes inspiradores del estilo de «la otra sentimentalidad», cobra importancia la «Poética» de Javier Egea. En este caso, se emplea el verso para la expresión de las ideas literarias, de

---

lo recién mencionado no encaja plenamente con el término *contradicción*, pues en los mismos textos fundacionales se justificó la ausencia de identificación directa entre el yo cívico, que actúa en el mundo, y el yo poético, que vive en la página: «[y] no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente» (García Montero, 2003a: 40).

manera que un poema se erige en la mejor explicación del resto de composiciones de este proyecto. Sin lugar a dudas, la configuración de la autopoética de Egea respondió a una decisión muy acertada. No obstante, evitaremos entrar ahora en los pormenores del texto, pues conviene abordarlo a la par que los del resto de su generación (*vid.* 5.3.1.).

Cabe anotar, en cambio, la relevancia de este en cuanto a la evolución de los miembros de «la otra sentimentalidad» y a la voluntad de aprovechamiento de estéticas que hasta entonces se habían reprobado. La «Poética» recupera la poesía pura juanramoniana; de hecho, constituye una reescritura de su «Vino, primero, pura» y, además, llama la atención sobre ello a través de la incorporación de un verso como recurso perirreferencial: «Mas se fue desnudando. Y yo le sonreía». Aunque en *La otra sentimentalidad* se recibe de buen agrado la depuración del poeta de Moguer, un año antes de la antología-manifiesto, en 1982, tal pureza se identificaba con la ingenuidad y el ensimismamiento. Así lo corrobora *El manifiesto albertista*, en el que el tono distendido de la composición permitió a Egea y García Montero deslizar una burla de la retórica de Juan Ramón Jiménez y de Rubén Darío:

L.— Yo quería ser poeta, mas no sé, no sé, ¿qué modelo escogeré?

J.— Si te gustan las violetas,  
las purezas y las tretas  
del lenguaje sin pasión  
basta con Juan Ramón.

L.— No sé, no sé.

¿Qué modelo escogeré?

J.— Si te gustan las princesas,  
sus dulces bocas de fresas  
y los prados del Edén,  
confórmate con Rubén.

(2003: 59)

La autopoética recopilada en *La otra sentimentalidad*, que mantiene la estructura del hiporreferente y su defensa de la poesía «desnuda», nada tiene que ver con el gracejo de *El manifiesto albertista*. Nótese, incluso, que el texto deriva de un acto intencional de recoger unos principios ajenos para reinterpretarlos, ubicarlos en el diálogo con la historia y ondearlos como bandera y síntesis del proyecto generacional. En resumen, la composición de Egea cierra la divulgación de las ideas nucleares de «la otra sentimentalidad». A la defensa de la ficcionalidad, del realismo intimista, de la búsqueda de la complicidad y de la combinación de razón y sentimiento, Egea añade el clasicismo,



la sencillez, la depuración retórica y la normalidad expresiva como vías de acceso a la comunión en el «pequeño pueblo» de la poesía.

#### 5.1.2. De «la otra sentimentalidad» a la «poesía de la experiencia»

La transición y la instauración de la democracia condujeron a una suavización de las posturas políticas, de manera que la izquierda se acomodó al desarrollo del neoliberalismo económico. No tardó en trasladarse esta conducta a la poesía de ciertos autores, donde el compromiso se fue desvaneciendo hasta priorizar la confesión de la intimidad. Bagué Quílez ha definido «la otra sentimentalidad» como «la avanzadilla provincial y políticamente comprometida» de la poesía de la experiencia (2006: 46). Por su parte, Benjamín Prado ha explicado el abandono de la reivindicación de la siguiente manera: «el concepto de lo público en la literatura española ha cambiado: ahora no se trata tanto de una poesía social —es decir, política— como de una poesía que sea capaz de reflejar la sociedad —es decir, sociológica—» (2002: 26). Podría señalarse como un punto de inflexión la antología *1917 versos* (1987), en la que participaron Javier Egea, Luis García Montero, Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado, Álvaro Salvador y Javier Salvago. Tanto el rótulo leniniano —1917 fue el año de la «Revolución rusa»— como la finalidad de la compilación —oposición a la permanencia de España en la OTAN— avalan aún más una intención política que no volverá a reflejarse explícitamente en ningún otro proyecto posterior.

La unión de «la otra sentimentalidad» y otras líneas experienciales se ha ubicado en la colección «Maillot amarillo» (1985), dirigida por Juan Vida, Juan Manuel Azpitarte y Luis García Montero. Díaz de Castro (2003) ha observado que allí publicaron no pocos escritores cuyo proyecto comparte características, como Felipe Benítez Reyes, Rafael Juárez, Javier Salvago, Justo Navarro, Fanny Rubio, José Ramón Ripoll, Francisco Bejarano, José Carlos Rosales, Vicente Gallego o Carlos Marzal. También colaboraron otros que no escribían en castellano, como Àlex Susanna, Joan Margarit y Pere Rovira, que empleaban el catalán, o Ramiro Fonte, que componía en gallego.

Aunque finalmente se impuso la etiqueta *poesía de la experiencia*<sup>228</sup>, que proviene de la revisión de Gil de Biedma a un libro de Langbaum, *The Poetry of*

---

<sup>228</sup> Un estudio de Jiménez Millán también reforzó esta denominación. A su entender, la clasificación por generaciones literarias exigía aceptar un «engaño menor», por lo que se revelaba más fiable el sintagma «tradición de *poesía de la experiencia*» (1994: 16).

*Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957), no deben dejar de mencionarse otras muchas denominaciones que estos poetas recibieron. Las múltiples alternativas nominales fueron causadas por la cercanía con el fenómeno estudiado; de hecho, en su desarrollo, se diseñaron diversos rótulos atendiendo a factores muy diferentes, como la forma, el grupo de procedencia o la estética empleada, de modo que se complejizó la clasificación. Entre las etiquetas más destacadas encontramos las siguientes: 1) «postnovísimos», propuesta por Villena (1986) en la antología homónima, en la que se contemplaba la nueva escritura desde la prolongación de una tendencia previa. Ahí estructuró el panorama en tradición clásica, tradición de la poesía pura (o minimalista o del silencio), surrealismo, simbolismo visionario y poesía del *rock*; 2) «poesía figurativa», sintagma acuñado por García Martín (1992) para enfrentar la poesía de los nuevos autores a los sesentayochistas. Frente a la abstracción, en ellos predominaban el realismo, el habla coloquial y la verosimilitud; 3) «generación de la democracia», categoría usada por Lanz (2007); o 4) «generación de los 80», título con el que García Martín (1988) determinó que no se estaba produciendo ningún continuismo «postnovísimo», sino que se habían reconfigurado las admiraciones literarias, lo que conformaba un retorno a la generación del 50.

Como se desprende de este catálogo de etiquetas, la poesía experiencial se impuso a la vertiente metafísica gracias al interés de los críticos y del ámbito editorial. También gracias al diálogo intergeneracional, ya fuera para bien —el magisterio de algunos autores del 50 fue decisivo (Jaime Gil de Biedma, Ángel González)— o para mal —la polémica con los «novísimos» y el cambio de bando de algunos de ellos auspiciaron el proyecto naciente—. Otro aspecto que influyó fue el declive del neosurrealismo y de la poética del silencio, mientras que la poesía experiencial se moldeó según diferentes enfoques vecinos. Así lo ha hecho ver Iravedra:

[l]a llamada poesía de la experiencia [...] es una tendencia estética plural, una tendencia de tendencias que convierte en forzada cualquier tentativa de fijación conceptual inequívoca. Ello no obstante, y asumida la diversidad de sus registros, no es imposible identificar un sistema de referencias, un conjunto de principios teóricos y de procedimientos discursivos que se reconocen como invariantes, cuando menos, de sus expresiones más paradigmáticas (2016: 81).

En efecto, los poetas que estudiaremos en este capítulo, aun siendo de diversa ascendencia, comparten rasgos de lo que podríamos denominar, por analogía con el término que Lanz usó para los sesentayochistas, una archiestética experiencial. A

continuación, introducimos algunos formantes de la genética del proyecto autopoético de estos escritores (Bagué Quílez, 2006; Iravedra, 2007): el pacto autobiográfico, que supone la inclusión de lo anecdótico y de lo vivencial, pero reformulado desde las coordenadas de la ficción; el «pacto realista» (Juaristi, 1994), que conlleva la propensión a un realismo de sesgo posmoderno<sup>229</sup> (Oleza, 1996); la búsqueda de la complicidad, de la normalidad y de la utilidad, que se traduce en el intento de reconfigurar las relaciones con el público, con el individuo y con el género literario, respectivamente. En consecuencia, se regularizan en el discurso poético elementos cotidianos como el paisaje urbano (Scarano, 2004a); y el empleo de la ironía como mecanismo de distanciamiento y relativización.

Igualmente, cabe la posibilidad de considerar que, en lo que respecta a los discursos extraliterarios contra este tipo de lírica, también existe una argumentación conjunta sobre las tachas de la «archiestética experiencial» y de su contexto sociológico, así como también se han producido respuestas muy similares entre las filas experienciales cuando se trata de rebatir a los contrarios. Todo ello lo veremos en el siguiente apartado, que ayuda no solo a entender los rasgos de las obras en sí, sino también a comprender los caracteres y las particularidades de sus hacedores. Así pues, la combinación de estos análisis delimita con claridad la naturaleza del proyecto autopoético de los autores estudiados.

## **5.2. Conflictos autopoéticos: la tensión entre normalidad y vanguardismo**

La difusión de ideas literarias conlleva no solo el diseño de un proyecto autopoético, sino también la aparición de contraproyectos que luchan por la predominancia de sus características. A lo largo de los diferentes capítulos, hemos abordado la conflictividad derivada de las diversas generaciones: la manera en el grupo del 50 corrige a los poetas del 40, en que los sesentayochistas enmiendan la plana a sus mayores, en que los poetas experienciales condenan el hermetismo «novísimo» y, ahora, atenderemos al modo en

---

<sup>229</sup> Joan Oleza ha explicado que hay un sector posmoderno que, al acatar el fin de la modernidad, vuelve sobre una tradición acogedora, rechaza la incompatibilidad entre alta y baja cultura, recupera la historia con voluntad transformadora, se hace amigo de la narratividad e incorpora la desacralización del sujeto como forma de integración en el mundo, de democratización de la cultura: «si del debate de la postmodernidad regresamos a la literatura española no será nada difícil observar cómo a medida que se afianzan los años 80, y sobre todo en su segunda mitad, vuelven a suscitarse las posibilidades de una poética realista, que a la altura del año 95 ha cosechado ya importantes logros estéticos, tanto en poesía —donde se inició antes y donde el debate ha sido mucho más intenso— como en novela —donde se ha impuesto casi tan sin resistencia entre los lectores como sin manifiestos en los autores—» (1996: 6).

que las corrientes opuestas a la experiencia reaccionan y a cómo los damnificados responden. Lo cierto es que la irrupción de estas polémicas, en sus mejores formulaciones, nada tiene que ver con las rencillas personales, sino que atañe a la vitalidad de la lírica y a su configuración en tanto que canalización del pensamiento:

me animo a afirmar que estas polémicas han alimentado saludablemente [...] el debate cultural en la España de las últimas décadas, para definir posturas y opciones programáticas, convirtiéndose en un ejercicio necesario en el proceso cultural de una sociedad. El quietismo del *todo vale y nada importa*, la indiferencia hacia proyectos diferentes y hasta opuestos es más alienante sin duda que la discusión, la confrontación, la polémica. Nos habla de la vitalidad de un género que produce controversias porque sigue vivo (Scarano, 2006).

A continuación, distinguiremos las dos caras de la conflictividad a finales de los años 80 y principios de los 90, cuya intensidad y cercanía histórica han provocado que los choques autopoéticos se extiendan durante las próximas décadas. Por un lado, nos centraremos en las críticas a la lírica experiencial, que han provenido de diversos ámbitos, como el metafísico, el de la «poesía de la diferencia», el de la conciencia crítica, el de los profesores universitarios o el de la defensa de la singularidad. Por otro, trataremos las contraargumentaciones desde el espacio de la poesía de la experiencia. Concretamente, analizaremos algunos escritos de Felipe Benítez Reyes, que, a causa de su naturaleza irónica, incluyen, al mismo tiempo, la perspectiva propia y la de los rivales.

### 5.2.1. Contra la poesía de la experiencia: el protagonismo de Luis García Montero

Las reacciones contra la poesía de la experiencia fueron muy numerosas. De hecho, no solo surgieron entre los partícipes del ámbito creativo, sino que también coparon las páginas de un sector de la crítica. Si bien es cierto que las revisiones se produjeron sobre las particularidades estéticas de un grupo, no es menos verdad que frecuentemente las embestidas dieron a parar en la figura de Luis García Montero. Cabe aducir dos razones: por un lado, el autor granadino se erigió en uno de los protagonistas de la formulación del pensamiento epocal, no evitando, cuando lo consideraba necesario, las polémicas autopoéticas —recuérdese su participación en *La otra sentimentalidad*—. Por otro lado, debe reconocerse la habilidad del poeta para la claridad expositiva de sus principios artísticos, así como la representatividad de su obra. De esta manera, el progreso del autor en el panorama creativo confluyó con su desarrollo en el marco crítico, ya que al tiempo

fue ascendiendo en el escalafón universitario. Este éxito en ambas esferas, que fomenta el establecimiento de una red de contactos y el asentamiento en otros espacios de autoridad —editoriales, premios literarios, política—, se acaba pagando con la conflictividad de quienes adoptan una postura diferente. Nada nuevo bajo el sol: «la otra sentimentalidad» había confrontado a los «novísimos», al igual que estos últimos se habían enfrentado a los realismos, sin ir más lejos. Y a lo largo de estos debates surgen nombres que, por su popularidad y por su rol modélico, se convirtieron en el blanco de los ataques, llámense Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Celaya, Vicente Aleixandre, José Ángel Valente o Pere Gimferrer, entre otros.

Ante esta situación, García Montero redactó «La poesía de la experiencia», donde admite dedicarse a esta estética con la intención de cuestionar la censura de la misma. En su escrito el poeta clarifica que no había planeado tal rótulo para sus versos, pero que acabó aceptándolo debido a su instauración por el uso y a que no discordaba con el proyecto autopoético epocal. Las líneas justificativas iniciales reflejan la tensión autorreferencial hasta la fecha, pero también conforman la prueba de la existencia de una batalla a la que todavía le quedaban muchos años por delante y que, aunque en la actualidad ha menguado, tal vez no se ha dado por concluida:

[m]e acuso públicamente de ser un poeta de la experiencia. Conviene empezar así, con esta confesión pública, aunque no me considere un pecador arrepentido o un alcohólico en busca de terapia, porque hace muchos años que ningún concepto provoca tantos insultos y descalificaciones en la literatura española contemporánea. [...] Yo, por lo menos, a fuerza de cónclaves y vituperios, he acabado tomándole cariño a la poesía de la experiencia. Aunque nunca pensé escoger este título para definir la tradición lírica que me gusta, estoy por darle la razón a la multitud refractaria. El uso, para bien o para mal, impone el vocabulario y los conceptos en la Historia de la Literatura (1998: 13).

García Montero anota los principales reproches dirigidos a la estética experiencial, como la reducción a un grupo dominante y clausurado, la ausencia de intensidad vital, la desaparición del individualismo y la prioridad de la comunicabilidad frente al valor artístico. Todos ellos los contrarresta argumentando que se ha malinterpretado el sintagma de Langbaum y que se ha adoptado una perspectiva reaccionaria que impide el análisis de los textos.

El autor resalta que el marbete *poesía de la experiencia*, desde sus propios orígenes, nunca significó el testimonialismo de la cotidianeidad, sino que, muy al contrario, implicaba un perspectivismo sentimental con el que, a través de la

configuración estética, hacerle accesible al lector la vivencia derivada de ese proceso. Por otra parte, rehúsa la existencia de cualquier grupo definido —no hay un manifiesto experiencial—, destaca que la concepción de la intimidad y la privacidad repercuten sobre la expresión del individuo y niega rotundamente la acusación de que hay una falta de elaboración en los mejores autores de esta corriente. Cosa muy diferente es que la pretensión de normalidad riña con la herencia vanguardista que él asocia a los estertores del franquismo.

A propósito de este último aspecto, García Montero arroja el guante a sus opositores, a quienes sitúa dentro de un «tradicionalismo» lírico pernicioso e ininteligible. Consecuentemente, afirma que el irracionalismo, la experimentación y la sacralización del sujeto acusaron a la falta de rareza, a los tonos coloquiales y a la huida de la exclusividad o del malditismo, debido a la incomodidad que la poesía experiencial les generaba: «[n]o tener vocación de sacerdote levanta muchas iras en los campos de la estética contemporánea» (1998: 14). Se defiende, así, una vuelta a un estilo de tintes realistas que no había desaparecido del todo. Focalizando su crítica en Guillermo Carnero, que había calificado el panorama de posguerra como una tierra baldía, García Montero enumera la variedad de unos referentes que justifican la riqueza del proyecto epocal: «Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines estaban ahí para demostrar que el pretendido desierto realista era un campo fértil, lleno de matices y sugerencias» (1998: 14).

Finalmente, el poeta propugna el razonamiento de corte ilustrado, que mantiene la creencia en el artificio humano derivada de la modernidad. No termina sin abrir una puerta a otras miradas acerca de lo poético, pues confiesa que, como lector, ha disfrutado de muchos tonos. Sin embargo, concluye en unos términos que sugieren que el irracionalismo y la poeticidad esencialista son fruto de una impostura y una excentricidad que a él, al menos, le provocan una sensación de ridículo:

por una motivación emocional que tiene que ver con los pliegues más íntimos de mi poesía. Más que de discusión teórica, se trata al final de estado de ánimo. Si levanto los tonos, si abro las riendas del esteticismo, si me convierto en un pozo de verdades filosóficas, me asalta enseguida una terrible sensación de ridículo (1998: 21).

Como decíamos, este texto de García Montero nace a partir de una serie de demandas antiexperienciales interpuestas por no pocos formantes del circuito literario. A

modo de ejemplo, resulta llamativo el artículo «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años 80», firmado por Amparo Amorós. La autora, que, desde el título parece adoptar el rol de crítica, no evita la configuración del texto como una autopoética exoliteraria en la que ofrece sus preferencias como poeta. El objetivo del texto se vuelve doble: 1) demostrar que se discernen diversas tendencias tras la euforia «novísima», que ella clasifica en «la otra sentimentalidad», la poesía de la experiencia, la nueva épica, los mundos clausurados, la poesía de la intrahistoria, la poética del silencio y la recuperación de las formas métricas clásicas; y 2) reivindicar su independencia como escritora. Con motivo de las propuestas recién mencionadas, Amorós sostiene que, «[a]demás de estos *archipiélagos*, hay, sin duda, *islas* (yo me declaro una de ellas [...]) que, voluntariamente, permanecen al margen de grupos y cofradías, aunque participen de las principales inquietudes de la sensibilidad estética de su tiempo» (1989: 67).

En lo que atañe a la descripción de «la otra sentimentalidad», lo cierto es que la autora manifiesta su falta de aprecio hacia esta corriente. Primeramente, pone en entredicho su originalidad, pues, a su juicio, sus autores comparten ideas programáticas con los ya anticuados «novísimos», verbigracia el rechazo de la lírica como lenguaje de la sinceridad, ciertos referentes intelectuales —como Diderot, que había sido traducido por Félix de Azúa— y algunas inspiraciones literarias relativas a la ficcionalidad del sujeto (Pessoa). Luego establece una comparativa entre los poetas del 27, los sesentayochistas y los del grupo mencionado basándose en la aquiescencia del «mercado editorial».

Hasta aquí podría entenderse que Amorós, con más o menos acierto crítico, trata de revisar este periodo sin juicios de valor, aunque el tono discursivo empleado da pistas de lo contrario. En cualquier caso, las dudas se disipan al detectar agravios comparativos. A la vez que desliza algunos comentarios relativistas sobre el tino de «la otra sentimentalidad», manifiesta abiertamente la admiración por otras concepciones. Compárese la valoración del fenómeno que nos atañe con la de la nueva épica. Sobre el primero dice que, «en cuanto a eco y repercusión, no cabe duda de que lo consiguen [la formación de un grupo]. En cuanto a consecuencias estéticas, a quiebro formal, hay que admitir que también. Que las realizaciones específicas y concretas nos interesen más o menos, eso es harina de otro costal y depende de gustos». Acerca de la nueva épica, en cambio, anota que «[e]n esta tendencia [...] se han producido —a mi modo de ver— algunos de los libros más interesantes de este periodo» (1989: 65).

Por si fuera poco, la autora aborda con crudeza las razones por las que «la otra sentimentalidad» se expandió, denunciando que «una toma de poder así no se hace sin respaldos». A este propósito, señala la contribución del Partido Comunista Español (PCE) gracias a la intermediación de Rafael Alberti, y aprovecha para dirigir los embates a Luis García Montero, considerado artífice intelectual: «su estrecha relación [la de Alberti] con García Montero y el grupo es de sobra conocida y nunca ocultada». También apunta el apoyo municipal y autonómico para la consolidación del movimiento, así como el espaldarazo técnico y académico que reciben para asentar algunas editoriales —cita a Renacimiento— y revistas como «cotos cerrados para todos los otros tipos de estética y lugares de habitual denostación». A esto se suma, la acusación, con comentario parentético corrosivo incluido, sobre la afinidad con «varias voces (curiosamente femeninas) críticas» (1989: 65), como Aurora de Albornoz o Fanny Rubio.

A decir verdad, no todas las críticas se formularon de manera virulenta, aunque estas predominen porque introducen una conflictividad estilística que refleja la lucha entre centro y periferia. Hubo autores, como Fernando Beltrán, que habían sido afines a la poesía de la experiencia —el «sensismo» en las coordenadas del escritor—, que no tardaron mucho en apreciar que había que corregir el camino del nuevo realismo. Véase la diferencia entre un texto suyo de 1987 y otro de 1989. En el primero, «Perdimos la palabra», Beltrán atendía a la frialdad «novísima» y a la vitalidad de una lírica sentimental que conectara con lo humano: «[s]e trata, por tanto, de salvar el naufragio, retornando un pulso emocional para cuya percepción y disfrute hay que nadar contra corriente y empaparse de tiempo existencia [*sic*], entorno y uno mismo» (1987). Sin embargo, dos años más tarde, en «Hacia una poesía entrometida (manifiesto fugaz)», rectificó el individualismo experiencial y amparó la necesidad de que los versos recayeran en asuntos sociales: «[o]lvidar que lo que aquí está en juego no es la hegemonía de una u otra estética, sino la validez de cualquiera de ellas superando esa insoportable incomunicación con los lectores. Y es ahí donde nuestra poética de la cotidianeidad ha sufrido un estrepitoso fracaso» (1989: 32). Otro indicio de que se habían recalculado los postulados del realismo de los 80 se halla en la antología *10 menos 30* (1997), coordinada por Luis Antonio de Villena, que ahondó en *La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*. Los autores seleccionados fueron Álvaro García, Ángel Paniagua, Lorenzo Plana, Luis Muñoz, Juan Bonilla, José Luis Piquero, Alberto Tesán, José Luis Rendueles, Juan Carlos Abril y Carlos Pardo.



Ahora bien, como veníamos advirtiendo, las críticas a la poesía de la experiencia normalmente se vertieron de un modo más tajante o, en algunos casos, irascible. Tal es el caso de la «poesía de la diferencia», impulsada a finales de los 80 y principios de los 90 por Antonio Rodríguez Jiménez. Este movimiento surgió en torno a «Cuadernos del Sur», el suplemento cultural del diario *Córdoba*. Asimismo, planearon algunas recopilaciones como *El hilo de la fábula: una antología de poesía española actual* (1995), editada por Antonio Garrido Moraga, o *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos* (1997), diseñada por Rodríguez Jiménez. Pese al deseo de reunir a autores que disientan de la lírica experiencial, la «poesía de la diferencia» no aglutina una serie de rasgos comunes que consolide a sus miembros como grupo.

Más allá de la aplicación de este rótulo —«poesía de la diferencia»— a la corriente que así se autodenomina, algunos críticos han concebido esta etiqueta como un sintagma que serviría para agrupar históricamente diversas reacciones antiexperienciales. Bagué Quílez (2006), por ejemplo, ha englobado con él a distintos núcleos literarios, como «Voces del extremo», el colectivo Alicia Bajo Cero o la poesía de la conciencia (Jorge Riechmann). Posteriormente, han surgido otros estudios que aspiran a la clasificación histórica del mismo fenómeno, pero que le otorgan un nombre menos dependiente de la estética que se quiso enfrentar, de ahí el concepto de «poesía de la conciencia crítica», propuesto por García-Teresa (2013).

En lo que atañe a «Voces del extremo», cabe señalar la adscripción de diversos poetas, como Santiago Aguaded Landero, Diego J. González, Antonio Padua Díaz, Eva y Francis Vaz, Eladio Orta, Manuel Moya, Vicente Muñoz Álvarez, Isabel Pérez Montalbán o Antonio Orihuela, que es el que mayor empeño puso en reunir a poetas diferentes. La escritura de estos autores se caracteriza, generalmente, por una insaciable protesta, por la búsqueda de la transparencia referencial y por una suerte de antipoesía inclinada hacia el «terrorismo cultural» (Bagué Quílez, 2006: 161). Asimismo, denuncian la aquiescencia de las estéticas dominantes con los poderes económicos, de manera que su integración en el sistema capitalista supone trabas y límites en la producción literaria.

Antonio Orihuela, por ejemplo, demuestra que el conflicto autopoético impulsado por la «poesía de la diferencia» no se agota ni en los años 80 ni en los 90. En un reciente artículo, equipara el panorama lírico a la fábula sobre «El traje nuevo del emperador». A este sintagma, que titula su reflexión, añade una glosa que no esconde su falta de afecto al discurso de la historia de la lírica reciente: «endogamia, nepotismo,

clientelismo, ídolos y mitos en la trastienda de la poesía española contemporánea». A lo largo del texto, nos encontramos con la crítica a la poesía de la experiencia, que se focaliza a través del éxito de García Montero. La queja no se dirige tanto al proyecto de «la otra sentimentalidad», pues, al fin y al cabo, este se granjeó menos protagonismo por sus restricciones geográficas; la censura, en cambio, se ejerce sobre la deriva experiencial de «la otra sentimentalidad», que considera que diluye todo afán social hasta el extremo de convertirse en un hermetismo parecido al «novísimo» si no fuera por la tendencia al realismo: «podríamos decir que la poesía de la experiencia prácticamente concluía en las prácticas que había denunciado entre los novísimos o los poetas de la diferencia: idealismo y narcicismo se daban la mano también en ellos para producir un relato conservador, cuando no sencillamente reaccionario» (2018: 25).

En definitiva, Orihuela sostiene que la literatura experiencial se convirtió en un refugio para una socialdemocracia que, aposentada en el neoliberalismo, había negado las posibilidades de transformación social. Los poetas de esta corriente, en consecuencia, quedan definidos como una pequeña burguesía con aires de malditismo «de baja intensidad» o una clase media conformista y deleitada por la «cultura del dúplex». A juicio del autor, esta comodidad vital implicó una despreocupación generalizada en la que lo colectivo se reemplazó con «lo próximo conocido»; además, los autores, en su afán por reflejar una intimidad cómplice, abandonaron el pensamiento complejo y confundieron «el imaginario privado del poeta con el de cualquiera. Abandonada la lógica materialista de la lucha de clases, [...] concluirán que escriben poesía para personas normales. [...] Había nacido *la poesía de la experiencia*». Para Orihuela, esta «normalidad», que conquistó los espacios de control y de gestión, cercenó la escena lírica. En este momento deja caer la crítica a Luis García Montero, que resulta agraviado tras la comparación con Javier Egea:

[e]l mercado, como ya había demostrado Julio Vález, controla el mundo de los libros y lo que se debe escribir en ellos. Y para servir al mercado, se empiezan a organizar los líderes de la norma y los grupos, aglutinados en torno al control de premios, publicaciones, críticas y subvenciones. Frente a un Javier Egea que pondrá fin a sus días clamando «¡Me quedo solo pero no me vendo!», en los siguientes veinte años, los poetas de la experiencia irán copando el campo literario a la zaga del irresistible ascenso de Luis García Montero (1998: 24).

El conflicto autopoético antiexperiencial, que se inició con «Voces del extremo», se prolongó y adquirió mayor fuerza teórica con el colectivo Alicia Bajo Cero,

formado en torno a la Unión de Escritores del País Valenciano. Así, en 1993 sus protagonistas presentaron un «Manifiesto poético» en el marco de las jornadas «Al filo del milenio», que apareció un año después en la revista *Diablotexto*. La fecha más señalada para el colectivo fue 1996, cuando dieron a la imprenta *Poesía y poder*, donde sus partícipes revisaban los fundamentos de la poesía de la experiencia a partir de la concreción en el análisis de la escritura de Benítez Reyes y en la presentación de esta por parte de García Montero. Entre las tachas apuntadas destacan las siguientes: narcisismo, imposición de uniformidad, conformismo, conservadurismo ideológico, desatención de los asuntos públicos, falta de ética, domesticabilidad de la creación, despreocupación por el presente, ausencia de transgresión y acomodación en lugar de resistencia (Colectivo Alicia Bajo Cero, 1996; Iravedra, 2006; Molina Gil, 2022).

En una línea cercana a la del colectivo Alicia Bajo Cero, se situó Jorge Riechmann, que planteó que, si un extraterrestre nos visitara y quisiera tratar de entender la realidad a través de la poesía, obtendría una imagen superficial y desconectada de la sociedad. En «El derrotado duerme en el campo de batalla» (1994) mostró su descreencia hacia la concepción de la poesía como arma, pero afirmó la necesidad de que, tras la lectura, el poema no deje el mundo intacto. Por medio de la defensa del realismo, el autor concibe el género como una «intimación» con la finalidad de acompañar al ser humano.

Su crítica no versa sobre el concepto historiográfico *poesía de la experiencia*, pues, a su entender, el conocimiento de la experiencia es el combustible de la escritura —y cita a José Ángel Valente como autoridad intelectual—. La conflictividad nace cuando tal rótulo se emplea como juicio valorativo y, sobre todo, cuando no se cuestiona qué significa abordar la experiencia. De ninguna manera, esta habrá de reducirse a un «producto fabricado en serie» o a una «convención impuesta por la hegemonía de una escuela» (1994: 31). En este momento Riechmann confiesa haber percibido cierto patrón recurrente con el que se posiciona en total desacuerdo. Desde su perspectiva, hay cabida para cualquier temática dentro de la lírica y la tensión entre lo privado y lo público debe resolverse mediante la ambición estética y filosófica. Al igual que lo social no debe pecar de sustituir la experiencia del otro, la intimidad debe evitar circunscribirse a un ambiente gris, sin más repercusión que lo anecdótico. Este último aspecto constituye la plantilla reiterada que Riechmann detecta en la evolución de la lírica experiencial:

[u]no empieza a escamarse ante el enésimo «poema de la experiencia» cuya experiencia se resume, más o menos, en lo siguiente: anoche fui de copas, vi a muchas tías buenas, sentí la melancolía de la juventud perdida. Y vuelta a empezar.

Si esta es la experiencia prototípica, a mí más bien me angustia su escualidez. Se empieza diciendo que uno quiere aceptar la finitud de la vida, y a renglón seguido ya se ha reducido la vida a la barra de un bar. Francamente (y con todos los respetos al *barmen* y clientes de bar), yo prefiero espacios más abiertos (1994: 32).

Si en el texto recién mencionado advertimos una revisión crítica del contenido de los poemas experienciales, la cuestión estructural, formal, también se ha convertido en una fuente de conflicto. A este respecto, Antonio Méndez Rubio —poeta y ensayista—, que reivindicó que «Otra poesía es posible», acusó de tradicionalismo estético a los escritores experienciales para señalar que sus ideas de izquierdas se habían desfigurado a causa de la simplicidad. En consecuencia, ubicó este tipo de prácticas en la misma órbita que «las vertientes más conservadoras del panorama contemporáneo» (2004: 48). Ahora bien, resulta todavía más curiosa la crítica sobre la poesía de la experiencia que publicó Jonathan Mayhew en «The Avant-Garde and its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry», desde el momento en que la intervención la hace un crítico (esto es, no es un poeta).

El artículo de Mayhew vio la luz en 1999, como respuesta a las autopoéticas exoliterarias de García Montero similares a la que encabeza este apartado. Posteriormente, el crítico norteamericano recopiló el mismo trabajo en su libro *The Twilight of the Avant-Garde: Spanish Poetry 1980-2000* (2009), donde trata al poeta granadino como un antagonista<sup>230</sup>. Decíamos que este conflicto resulta llamativo porque lo protagoniza un crítico; específicamente, este no persigue la objetividad que se le presupone a la disciplina, sino que abiertamente reconoce haber adoptado una concepción sobre lo poético opuesta a la experiencial: «[l]ike the Spanish poets I most admire, I see poetry as a mode of knowledge or *conocimiento*, not a trivial genre of mere “literature”»<sup>231</sup> (2009: 10).

---

<sup>230</sup> Esto último debe entenderse como el sentimiento de admiración y de disenso que provocan los grandes rivales. Nótese la intención conflictiva del crítico, que en los agradecimientos del libro indica que no hubiera sido posible su publicación sin la existencia del poeta de «la otra sentimentalidad»: «[t]his book would not have existed without Luis García Montero. Although I doubt he will welcome a book that calls his aesthetic values into question, I must admit that his energy in pursuing his vision of poetry has shaped the recent history of Spanish poetry. If I had not read his eloquent essays outlining the ideological basis for the “poetry of experience”, I would never had begun this project» («este libro no habría existido sin Luis García Montero. Aunque dudo que reciba con agrado un libro que cuestiona sus valores estéticos, debo admitir que su perseverancia a la hora de defender su visión sobre la poesía ha determinado la historia de la poesía española. Si no hubiera leído sus elocuentes ensayos que delinear las bases de la “poesía de la experiencia”, nunca habría emprendido este proyecto») [la traducción es mía] (2009:8).

<sup>231</sup> «Al igual que los poetas españoles que más admiro, concibo la poesía como un modo de conocimiento, no como un género trivial de mera “literatura”» [la traducción es mía].

Así las cosas, Mayhew se dedica a invertir los puntos que Luis García Montero desarrolló en autopoéticas similares a la referida al principio, «La poesía de la experiencia». Si el granadino argumentaba que lo vanguardista se había quedado anticuado y que se había convertido en un tradicionalismo estético, para el norteamericano es la propia poesía de la experiencia la que reforzaba un conservadurismo artístico que empobrecía el discurso poético<sup>232</sup>; si uno rechazaba el malditismo, el costumbrismo derivado de la transgresión y la efusión sentimental, el otro protesta contra la censura de la diferencia —y el ostracismo de la marginalidad—, la presuposición de que los discursos deben ajustarse a las convenciones y la parquedad expresiva, que, a su juicio, se justifica en que el proyecto posee más importancia que el hecho literario en sí.

Principalmente, la crítica de Mayhew condena la supuesta falta de originalidad de García Montero y de Benítez Reyes, a los que les reprocha la ausencia de ambición estética. Asimismo, el crítico estima inaceptable que esta característica de sus obras se deba a una declarada sensación de ridículo cuando se trata de factores estéticos, lo que les ha impulsado a proclamar una «normalidad» existente, en todo caso, por la gestión de los núcleos de poder y por la comodidad del lector:

[w]hat is most striking in this passage is the overriding preoccupation with public opinion. The poet's stylistic limitations are determined, not by any artistic necessity, but by a fear of social ridicule! The derogatory language used to describe poetry that departs from a rather narrowly defined stylistic norm responds to a socially defined norm of polite behavior, so that the avant-garde poet is cast in the role of an unwelcome and boisterous party-guest<sup>233</sup> (1999: 350).

En suma, lo que Mayhew propone es una recuperación del aliento vanguardista para, desde su perspectiva, ensanchar el panorama literario y para alcanzar una mayor calidad estética. Con objeto de rematar la conflictividad expresa, termina valorando como

---

<sup>232</sup> García Montero ha replicado estas premisas. Véase cómo se refiere a Mayhew para descalificar la interpretación de su proyecto autopoético y su defensa de las minorías: «Cuando publiqué “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)”, quise abrir una discusión algo más profunda de la que luego han planteado algunos poetas vociferantes, muy orgullosos de la diferencia, o ciertos filólogos tan norteamericanos como desorientados, políticamente correctos y defensores de las minorías por amor a las reservas indias. Cometí la imprudencia de esperar que para interpretar mi poética se tomarían la molestia de leer mis libros y no tuve miedo de que la normalidad aludida se entendiese como una defensa de los valores establecidos o como una negación de la disidencia» (García Montero, 2003b).

<sup>233</sup> «Lo que resulta realmente impactante en esta cita es la preocupación excesiva por la opinión pública. Las limitaciones estilísticas del poeta vienen determinadas, no por cualquier necesidad artística, sino ¡por el miedo al ridículo social! El lenguaje despectivo empleado para describir la poesía que se sale del corsé de una norma prestablecida responde a una norma sobre el buen comportamiento definida socialmente, así que el poeta vanguardista queda dibujado como un invitado inoportuno y bullicioso» [la traducción es mía].

únicamente interesante el libro *Vidas improbables*, de Benítez Reyes —que este suele dejar fuera de la recopilación de su obra completa—. En el caso de García Montero, opina que se da una contradicción entre la voluntad de atraer al lector y la carencia de vuelos imaginativos o alardes formales:

[t]he risk inherent to García Montero's poetics is not extravagance or marginality, but lack of ambition. [...] García Montero is evidently a talented writer of verse, but his poetry aims to impress the reader in a deliberately restrained way, in keeping with his disdain for grandiloquence and intellectual pretension<sup>234</sup> (1999: 354-355).

Para finalizar este apartado, cabe mencionar el libro *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (2006), de Vicente Luis Mora, que constituye una prueba de la dilatación del conflicto a principios del nuevo siglo. El autor, que, en este caso, sí que se dedica a la creación, adopta la perspectiva del ensayo crítico, aunque a veces se refiera a sí mismo como poeta. Su análisis tampoco queda exento de juicios de valor, como cuando define al «poeta español medio» como un «enano que se erige altas estatuas». En lo que atañe a la poesía de la experiencia, Mora percibe una «indiferencia de fondo hacia la calidad de la obra», mientras que, a propósito de la escritura al margen de la poética de la normalidad, estima que «hay una indiferencia de fondo ante la acogida» (2006: 47-48). Desde esta postura, la lírica experiencial se considera dócil y poco amenazante, un pasatiempos para los poderes políticos o literarios, que, a juicio del autor, han orquestado el «clan» de la poesía:

[e]sta oligarquía está compuesta por un grupo variable de poetas que *ya llegaron*, varios editores con distribución nacional y una nómina corta de críticos literarios, cuyo poder no está ni en su prestigio (en algunos casos, dudoso o inexistente) ni en su número, sino en su presencia en suplementos culturales de los diarios de mayor tirada o en su profesión antologadora (2006: 49).

En *Singularidades* el detonante del conflicto es, también, la defensa de una poética de la normalidad. De hecho, Mora se remonta a la historia de la teoría de la literatura para denunciar que el concepto de norma (o de sistema normativo) se asemeja a un *apartheid* estético. Con la intención de desvelar las fallas, la homogeneidad y la malicia de la lírica experiencial, Mora inventa el rótulo de «poesía de la normalidad».

---

<sup>234</sup> «El riesgo inherente de la poética de García Montero no es la extravagancia o la marginalidad, sino su falta de ambición. [...] García Montero es evidentemente un buen versificador, pero su poesía aspira a impresionar al lector de manera intencionalmente limitada, teniendo en cuenta su desidia por la grandilocuencia y la pretensión intelectual» [la traducción es mía].

Este tipo de escritura la ejemplifica a propósito de García Montero; concretamente, a colación del análisis de un texto propio iniciático que pretendía imitar la escritura del granadino. A pesar de todo, el autor extiende la etiqueta a otro tipo de líneas estilísticas más o menos exitosas: «el círculo de mandamases ha crecido y ha permitido en los últimos tiempos una apertura de espectro» (2006: 53) que incluye nombres como el de José María Álvarez, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Miguel Ángel Velasco, Gallego Ripoll o Antonio Cabrera.

A lo largo de un solo párrafo extenso, que, incluso, ocupa varias páginas, Mora agrupa las características de la «poesía de la normalidad». Cabe apreciar que algunas de ellas las repite, y que el interés, entonces, deriva de la insistencia o de la acidez de algunos comentarios hacia ciertos factores estilísticos. Entre los rasgos o las instrucciones que delimitan este supuesto espacio de control literario se recogen los siguientes: 1) el poeta joven no debe mostrar ambición; 2) la poesía ha de responder a un discurso compacto, por lo que se evita la fusión con juicios teóricos; 3) la profundidad autopoética tiene que compensarse con el humor; 4) el título del poemario persigue aclarar la síntesis del contenido para facilitar la tarea del lector; 5) los poemas se crearán teniendo en cuenta una no excesiva brevedad, además de la sencillez estructural, las consideraciones morales conclusivas y la referencia a ambientes urbanos y cotidianos; 6) se ha de desterrar el surrealismo; 7) se utiliza el lenguaje coloquial para identificarse con el lector; 8) la subjetividad impregnará el contenido del libro, pero siempre por medio de la construcción de un sujeto ficticio; 9) la sentimentalidad del texto se debe a la melancolía y a las variantes elegíacas, que se amoldarán a una expresión lacónica; 10) se prefiere desentenderse de las citas y, cuando se incluyen, suele hacerse al inicio del libro o de un apartado, aludiendo a escritores españoles de corte intimista (Machado, Cernuda o Brines). Asimismo, se condena al ostracismo a autores de corrientes ajenas, como a Juan Ramón Jiménez —del que se toma solo una pequeña parte—, Celan, Valente, Bachmann o Huidobro; 11) se persigue la inteligibilidad y, por tanto, el respeto a las pautas gramaticales; 12) la planificación del libro limita su extensión entre veinte y sesenta poemas. Además, consolida a los demás miembros del «clan» por medio de citas y dedicatorias; y 13) se siguen los criterios de humildad, contención y corrección política<sup>235</sup>.

---

<sup>235</sup> A pesar de ser un párrafo largo, conviene reproducirlo para dar fe de la posición que Mora adopta frente a la lírica estudiada en estas páginas: «[e]n concreto y en poesía, la *norma* establece que un joven no debe mostrar demasiada ambición. No debe contaminar la poesía con la teoría ni con otros géneros [...]. Es conveniente que en la metapoesía aparezca algún elemento de humor, para evitar rigidez. Si hay alguna preocupación intelectual, debe acomodarse al estrecho patrón de la poesía mal llamada “metafísica” [...] y

Como apreciamos, el conjunto de críticas interpuestas por Mora y por el resto de los poetas o críticos citados (Amorós, Orihuela, Riechmann, Méndez Rubio o Mayhew) afectan no solo a lo literario —la forma (negación del vanguardismo y de la experimentación) y el contenido (reducción a lo anecdótico)—, sino que repercuten también sobre la coyuntura histórica y sobre los aspectos sociales (el éxito, la afinidad política o el control editorial). De manera general, se entiende que la poesía de la experiencia y la de la conciencia crítica se enfrentan a la pérdida de la identidad del sujeto posmoderno, pero una y otra doctrina luchan en función de una metodología opuesta de acceso a lo real (Bagué Quílez, 2006). Si los escritores experienciales admiran el pensamiento ilustrado, una poesía para ser leída en voz baja y la complicidad con el lector de a pie, que justifica la normalidad expresiva, para los valedores de esta conflictividad autopoética la lírica no tiene por qué ajustarse a una razón monolítica, la poesía se puede leer en voz alta y escribir con vuelos imaginativos, y, además, el poeta tiene que ser exigente consigo mismo, de la misma manera que al lector se le presupone un esfuerzo intelectual.

---

no excederlo. El título del poemario aspirante será una especie de resumen de las claves estéticas de la obra, para que nadie se pierda. Los poemas han de ser cortos, no más de setenta y no menos de doce versos. Debe rechazarse en lo posible el uso de los poemas en prosa. Han de cerrarse en sí mismos, presentar una clara estructura, [...] terminar con un corolario de tipo moral, describir ambientes urbanos con referencias utópicas (en el sentido etimológico de "fuera del lugar", no muy concretables o referentes a lugares bien conocidos por el imaginario del lector), situarse en entornos sociales burgueses de clase media/alta, estar armados siempre en estructura cerrada, inatacable: prohibidas las ideas de flujo o torrente verbal o de conciencia, así como cualquier elemento de corte surrealista. Prohibidas las imágenes visionarias o muy bien atadas. [...] Se intentará hablar de los asuntos cotidianos en un tono de lenguaje coloquial, de modo que las preocupaciones habituales del lector medio queden reflejadas, en el mismo idioma *mental* que este las piensa. El contenido, la semántica poética, ha de tener relación con la subjetividad del autor, [...] creando un sujeto elocutorio ficticio, irónico, distanciado o fingidor; mejor si es todas esas cosas a la vez. Los *topoi* serán el sentimiento de pérdida, una melancolía digerible, un leve rechazo desencantado ante la vida, [...] recreación de la soledad y ajuste del entorno [...] a la atmósfera sentimental del texto. En general debe existir un cuidado exquisito en el uso del sentimentalismo, rechazando toda expresión exagerada, cursi, desesperada, verbosa, declamatoria o suntuaria. Pocas o ninguna cita, siempre al principio del libro o de cada parte, de autores consagrados preferiblemente españoles y que se llamen Machado o Cernuda; Brines para los más jóvenes. [...] Medir el uso de Juan Ramón y excluir por completo a Celan, Valente, Bachmann, Huidobro y demás "prestidigitadores" o "funambulistas" del verso. Se prohíben los saltos sincopados, los encabalgamientos no justificados, los espacios en blanco y la ausencia de signos de puntuación. Todos los poemas llevarán título, no demasiado descriptivo ni chirriante y relativo a la sustancia semántica del poema. Todo el contenido del discurso será comprensible, y deberá ser entendido de un solo vistazo, preferiblemente sin necesidad de relectura [...]. El libro no tendrá menos de veinte ni más de sesenta poemas, a menos que sea una antología, y responderá a una estructura semántica global [...]. A su vez, la estructura responderá a una idea o sentimiento compositivo [...]. Dedicatorias amigables al resto de miembros del clan y solicitantes mejor situados. Prohibida la inclusión voluntaria de poéticas como no sea[n] en verso y muy levemente alusivas. Nada de textos de acompañamiento: el poema se explica solo [...]. Una vez publicado el libro, hay que adoptar una mueca de humilde resignación y declarar que se ha hecho lo que se ha podido [...]. Todo el proceso debe estar regido por los principios de contención, corrección política, actitud ligeramente irónica ante el hecho literario y respeto a los mayores» (2006: 49-53).



### 5.2.2. Contra la «poesía de la diferencia»: las respuestas de Felipe Benítez Reyes

Hemos abordado las reacciones contra la estética experiencial, pero son reseñables también algunas contraargumentaciones que los partícipes de esta corriente llevaron a cabo con motivo de las protestas de los poetas de la diferencia. Entre el amplio catálogo de textos que formaron parte de este debate destacan, por su carácter irónico y su tono humorístico, los de Benítez Reyes. A lo largo de su trayectoria, el autor ha exhibido su gusto por la simulación de otras concepciones sobre la literatura. Basta pensar en su libro *Vidas improbables* (1995, luego ampliado y reeditado en 2009) para comprender la actitud lúdica que estimula su escritura socarrona, perspectivística y dialogante con otros proyectos autopoéticos<sup>236</sup>. Así, durante la década de los 90, Benítez Reyes entregó varios textos que contribuyeron al asentamiento de la polémica, como «La nueva poesía española. Un problema de salud pública» y «Lo que sostiene Rodríguez». En estas páginas nos centraremos en dos de ellos: *El sindicato del crimen. Antología poética dominante* (1995, reeditado en 2020) y «Confesiones de un poeta de la experiencia arrepentido» (1996).

En cuanto a *El sindicato del crimen. Antología poética dominante*, cabe destacar la ocultación de la autoría a través de la atribución de la edición a un apócrifo llamado Eligio Rabanera, cuyo nombre recuerda a uno de los responsables de *Parnasillo provincial* (Antimio Rabanal Regalado). De hecho, en el *copyright* del libro no se menciona al poeta que nos referimos en el rótulo de este epígrafe, sino que se alude a los «herederos de Eligio Rabanera», a «los autores» de los poemas recopilados y a Ana Eire, que se encarga del prólogo. En cualquier caso, parece asumido que la autoría se debe a Benítez Reyes, que recibió el apoyo de Andrés Trapiello y de Abelardo Linares. La obra, que alberga diversos indicios irónicos como el recién apuntado, consta de cinco partes bien diferenciadas para la canalización de las ideas autorreflexivas, a saber: 1) la introducción de Ana Eire<sup>237</sup>, 2) la entrevista de Eligio Rabanera, que se engarza en el

---

<sup>236</sup> La obra le valió al autor el Premio Ciudad de Melilla (1995), el Premio de la Crítica (1996) y el Premio Nacional de Poesía (1996). Pese a todo, Benítez Reyes la ha dejado fuera de la recopilación de sus versos, tal vez por constituir una imitación de la polifonía estética epocal en lugar de presentarse como un poemario estrictamente personal. Ahora bien, esto no quita que *Vidas improbables* se erija en un libro que excede los límites del juego. En él, de acuerdo con Bagué Quílez (2014c), se halla un «intento de reafirmación estética» y una indagación en las particularidades del sujeto.

<sup>237</sup> Esta introducción no apareció en la edición original. Se incluye, por tanto, en la reedición de 2020.

prólogo, 3) el ensayo de Rabanera, 4) la circular número 115, y 5) la posdata con la noticia de la muerte del antólogo.

La sección más destacada es la que atañe a la reflexión de Rabanera, titulada «Poesía española contemporánea: el discurso impermeable (*O dominar por dominar*)»; las otras, en gran medida, sirven de marcos semánticos satelitales. Concretamente, el discurso del fingido editor representa la vertiente intelectual de la «poesía de la diferencia». Eligio Rabanal es el disparador de la parodia sobre la doctrina diferencial que se desenvuelve en *El sindicato del crimen*, incluyendo el idiolecto crítico de sesgo posmoderno, posestructuralista, con el que se admiraba al vanguardismo a través de una proclividad a la oscuridad formal y de contenido. Véase la pirueta retórica del primer párrafo, que actúa de síntesis argumental. En él se configura una dialéctica entre la «tendencia dominante» y la dominada, a la vez que se critica la escritura obediente, despersonalizada, ajustada a una norma que desfigura la emoción y afincada en los chiringuitos del «Poder» —con mayúscula inicial—:

premisas ideometodológicas: la tendencia dominante consiste en un aberrante fenómeno de serialización poética que se resuelve en una grafía traslaticia —y, por lo mismo, intercambiable— y en una emocionalidad indistintamente aceptada como norma y no como discrepancia con respecto al hecho real [...], sumiéndose en una complacencia estética que colabora subrepticamente a la perpetuación del Poder, de la norma burguesa establecida y de una reaccionaria sentimentalidad cuyo objeto y fin es acaparar viajes internacionales del Ministerio de Cultura, subvenciones para sus productos de-creativos/re-creativos (2020: 9).

El objetivo de Rabanera, en suma, consiste en la definición de la estética dominante —«estética de la aberrante dominio-serialización, auténtica plaga contemporánea» (2020: 12)— y de los poetas que la conforman, que oprimen al resto como si se comportaran como una mafia. Acerca de los escritores de este grupo, condena que persigan el éxito rápido, logrado por la benevolencia hacia el consumismo y hacia la ramplonería del lector, e insinúa, además, que han alcanzado un consenso mediante el que destierran la originalidad en favor de una fuerza coral, verbigracia: «[u]n poeta dominante es todos los poetas dominantes, y viceversa» (2020: 10); «son legión, indistinta e intercambiable» o «el nombre del firmante es solo un accidente, ya que todos y cada uno de los poemas responden a una idéntica manufacturación (estilemas seriados) y a una sensibilidad tan grotesca como uniforme (bastarda *brotherhood* creativa)» (2020: 11).

Más específicamente, Rabanera expone una serie de guiones que terminan de perfilar el retrato robot (o, mejor dicho, la caricatura) de los poetas dominantes. Estos, a causa de la burla planificada por Benítez Reyes *sottovoce*, provocan que Rabanera se contradiga, ya que estropea la celebración de su rigor analítico con la aportación de valoraciones subjetivas. A continuación, señalamos los rasgos de los poetas dominantes según el antólogo, que pretende describirlos «sin apriorismos ni prejuicios»: 1) aprovechan la institucionalización del discurso poético para sacar tajada de los beneficios obtenidos por el control del panorama literario; 2) son «corruptos a niveles generales»; 3) ansían las invitaciones a los foros del «Poder»; 4) conciben la poesía como una fábrica de dinero, y no como una afición o una vía para canalizar la desesperación; 5) se garantizan la concesión de premios, así como formar parte de los jurados, de las antologías, de las historias de la literatura, de los suplementos literarios, de las revistas, de los congresos, de las editoriales y, en fin, de todo lo que les rodea —«asociaciones de vecinos, clubs de caza y pesca, cursos de verano, endecasílabos»—; 6) niegan la «su(b)versión»; 7) emplean el endecasílabo como símbolo del «Poder establecido»; 8) no atienden al regeneracionismo; 9) son promiscuos; 10) no son buenas personas; y 11) sobornan y endulzan a la crítica.

Como advertíamos, este discurso se refuerza con la acumulación de ideas similares en otras secciones. Así, en la entrevista entre Rabanera y Agustín Maello que Ana Eire reproduce, se observa que el antólogo había explicado que su motivación era denunciar el éxito injusto que ha alcanzado un grupo de poetas mediocres. La obra, entonces, fue el fruto de la siguiente situación:

[a]nte todo, de un imperativo moral, que no es otro que el de desenmascarar a un populoso grupo de poetas que, sin disponer de un nivel poético ni siquiera mediano, se ven ocupados al prestigio gracias a una serie de componendas con el poder, ya sea mediante el control editorial, tanto público como privado; ya mediante la monitorización de premios institucionales, ya mediante su capacidad de influencia en los *mass media* (2020: X)

Y Rabanera añadía que su texto aspiraba a dejar un legado a los lectores del futuro: «[q]ue dentro de 20 o 30 años la gente se eche las manos a la cabeza al comprobar cuál fue la corriente lírica dominante durante unos años oscuros» (2020: XIII). A este respecto, la sección relativa a la introducción de Ana Eire dialoga con las intenciones y los resultados que obtuvo el antólogo. La crítica anota que los padres de la «poesía de la diferencia» —que también elaboraron antologías—, Antonio Rodríguez Jiménez y

Antonio Garrido Moraga, ejercieron de maestros del editor de *El sindicato del crimen*. Asimismo, Eire juega con el elogio y la crítica a Rabanera, de manera que admite que estuvo acertado, pero concluye que este se equivocó; en otros términos, Eire se burla del ensayo de Rabanera al considerar que este atinó con la selección antológica, pero no con su voluntad teórico-crítica.

Este aspecto se percibe en la reiteración de la victoria de lo experiencial sobre la estética de la diferencia, que se formula a propósito del criterio del «gusto». Compárense los siguientes dos fragmentos: «[s]u tiro dio de lleno en la diana, pero en vez de ser mortal y eliminar a aquellos poetas mafiosos —como él deseaba— estos han pervivido y su prestigio ha aumentado. Ese fue su único fracaso: su gusto perdió»; y «Rabanera estaría orgulloso de su gran éxito: aunque su gusto perdió, las reticencias a la poesía realista y lírica todavía hoy subyacen [en] mucha de su apreciación crítica, sobre todo si esta es académica» (2020: XIV). Por otra parte, este último aserto se utiliza como censura de los reparos antiexperienciales que aparecieron después de la publicación de *El sindicato del crimen*. Así, estos profesores y especialistas en poesía se encasillan en una genealogía liderada por el apócrifo. Concretamente, Eire dirige su atención a Mayhew y a su *The Twilight of the Avant-Garde*: «Rabanera no habría imaginado que su influencia llegaría tan lejos y tan alto» (2020: XVI).

Además de la introducción de Eire, de la entrevista y del ensayo de Rabanera, cobran importancia autorreflexiva la «Circular número 115. A todos los estrictos dominantes» y la posdata. Por un lado, la primera referencia consiste en un mensaje interno en el que se da aviso de las circunstancias —Rabanera ha preparado una antología que los deja en mal lugar— y de las consecuencias: «[s]irva como consuelo la fulminante destitución del Comisionado para el Control de Antologías» (2020: 13). Ante esta situación, la «Dirección General del Sindicato» conviene hacer saber a sus miembros que, puesto que ya no pueden ocultar más lo obvio —lo que Rabanera denuncia en su obra—, han promovido la edición del libro: «en contra de su costumbre ha decidido no vetar esta antología [...], sino patrocinarla» (2020: 13). Por otro lado, aunque la organización del sindicato había acatado el «suicidio colectivo», se incluye una posdata en la que, al estilo del cine negro y de las películas de mafiosos, se lamenta la muerte —el asesinato— de Eligio Rabanera, que, en un giro literario, acaba sus días en el río que Góngora equiparó a las cloacas de la urbe. Todavía más, la mención de Valladolid tampoco es inocente, pues en los años 90 se hablaba del «grupo de Valladolid»

(configurado por Olvido García Valdés, Miguel Casado y otros), del que había dado nutrida muestra la antología *La prueba del nueve* (1994), editada por Antonio Ortega:

[a]l cierre de esta antología nos llega la ingrata noticia de la muerte de Eligio Rabanera. Su ametrallado cuerpo fue encontrado por la policía flotando en las turbas aguas del río Esgueva a su paso por Valladolid, ciudad de la que era natural el difunto. Este poco higiénico río, como no ignoran los aficionados, fue cantado burlescamente por Góngora, lo que no hace sino añadir patetismo a las circunstancias de esta absurda e inútil muerte (2020: 13).

Un año después de *El sindicato del crimen*, Benítez Reyes publicó «Confesiones de un poeta de la experiencia arrepentido». Ambos textos están relacionados no solo por su idea nuclear —la ironía sobre la perspectiva de la «poesía de la diferencia» y sobre la maldad de la poesía de la experiencia—, sino también por las conexiones que este último establece con el primero. Partiendo de la base de que el «alma es tan imperfecta como un endecasílabo escrito por un poeta abstracto», el autor se inculpa de haber participado en la estética experiencial, lo que implica haberse despreocupado del entorno, haberse aprovechado de la amistad con el poder y haber sido cómplice del sindicato del crimen:

[h]e sido un poeta de la experiencia; es decir, un tipo sin escrúpulos, un mediopelo literario protegido por el poder socialista, un intrigante sin conciencia humanitaria, un síndico del crimen poético y un coleccionista de subvenciones. Lo reconozco. Me avergüenzo. Me arrepiento (1996: 84).

El tono humorístico del artículo se produce debido a la confesión entendida como una traición interesada. En su texto Benítez Reyes delata a muchos de los que participaron en la corriente experiencial, deformando sus vidas, atribuyéndoles delitos de escasa moralidad y desfigurando su ideología —por ejemplo, se vincula a Miguel d’Ors con el comunismo y a Luis García Montero con el *Opus Dei*—. En ocasiones, también, el autor tira de la invención para resarcirse de sus pecados. Así, acusa a José Ángel Valente de ser un poeta experiencial; es más, sostiene que se trata de un seudónimo utilizado por Andrés Trapiello. Entre los motivos que caracterizan a los poetas experienciales predominan los siguientes: la riqueza, los triunfos literarios gracias a los amaños —por ejemplo, se dice que los numerosos Premios de la Crítica conseguidos se deben al Ministerio de Hacienda, a los chantajes, al PCE y a la amistad con los jurados (cita a García de la Concha)—, el control del mercado, el dominio de la docencia en literatura, la simpatía del poder político hacia ellos y la organización endogámica de antologías y colecciones.

A la hora de referenciar los nombres de los culpables, Benítez Reyes, además de apuntar el de los autores, entrega el de alguna editorial. Este es el catálogo ofrecido: Abelardo Linares, Francisco Bejarano, José Luis García Martín, Andrés Trapiello, Luis García Montero, Carlos Marzal, Vicente Gallego, José Julio Cabanillas, Juan Lamillar, Luis Muñoz, Luis Antonio de Villena, Eloy Sánchez Rosillo, Luis Alberto de Cuenca, José Mateos, Pre-Textos, José Manuel Benítez Ariza, Ángel Guache, Álvaro García, Juan Bonilla, Vicente Tortajada, Antonio Jiménez Millán, Javier Salvago, Rafael A. Téllez, Álvaro Salvador, Lorenzo Oliván, Pedro Sevilla, Alejandro Duque Amusco, Javier Almuzara, Jacobo Cortines, Ramiro Fonte, Jon Juaristi, Francisco Díaz de Castro, Martín López-Vega, José Carlos Llop, Joan Margarit, Antoni Mari, Julio Martínez Mesanza, Inmaculada Mengíbar, Silvia Ugidos, José Antonio Mesa Toré, Amalia Bautista, Ángeles Mora, Juan Antonio Olmedo, José Luis Piquero, Manuel Vilas, Benjamín Prado, Pere Rovira, Miguel d'Ors, Leopoldo Sánchez Torre, José Daniel M. Serralle, Germán Yanke, José Luna Borge, Juan José Lanz, José Carlos Rosales, Carlos Jiménez, Carlos Pardo, Justo Navarro, Pere Pena, Juan Peña, Juan Luis Tapia, Vicente Sabido, Lorenzo Plana, Antonio Manilla, Julio Herranz, Julián Rodríguez, José Ángel Cilleruelo, José Ángel Valente y Pelayo Fueyo.

Por debajo del humor, se aprecian diversos aspectos que responden a una mirada seria hacia la evolución de la historia de la literatura y hacia la conflictividad autopoética de los años 80 y 90. Primeramente, el tono irónico acerca de la culpabilidad de la mafia experiencial denota que es una ingenuidad pensar que las corrientes estéticas no se generan en función de núcleos de poder. Esto se comprueba en la justificación a propósito de la desvinculación de sus antiguos compañeros. Se trata, en realidad, de ganarse el favor de otros cenáculos:

que los futuros gobernantes del país tengan en cuenta la valentía de mi acción y que, valorándola, me otorguen [...], llegado el momento, sus subvenciones, ya que me convierto desde este preciso instante en un proscrito para la *famiglia* de la experiencia y voy a necesitar todos los apoyos morales y económicos (1996: 84).

Asimismo, la inclusión de tantos nombres en la lista de culpables sugiere que el grupo experiencial no es tan homogéneo como parece, ni estética ni ideológicamente. De ahí las alusiones humorísticas desprendidas de las atribuciones chirriantes a grupos religiosos y a partidos políticos. Ya hemos mencionado la conexión burlesca que se genera a raíz de la descripción de Miguel d'Ors y de Luis García Montero. Algo similar

se observa en la nota sobre Luis Alberto de Cuenca. En una lista de miembros supuestamente afines al poder político después de la Transición (al gobierno del PSOE), solo cabe entender que el autor de *La caja de plata* actúa de agente infiltrado en el Partido Popular. Asimismo, el señalamiento de los no pocos premios obtenidos por los poetas experienciales se liga a una crítica por el control del campo artístico, pero, veladamente, constituye una suerte de defensa de esta línea estilística, en la que, a través de la multiplicidad de nombres y de perspectivas creadoras, se da a entender que estos méritos no solo podrían explicarse de esa manera y que, además, parece que no son casualidad.

En conclusión, tras atender a los principales escritos sobre la polémica (anti)experiencial, se puede apreciar que en los años 80 y 90 no solo estaba en juego la hegemonía de un proyecto autopoético, sino que también los que moraban en la periferia trataban de asaltar el centro mediante la censura de un éxito que, a su entender, era innecesario. Al final, el proyecto del realismo, que había sido criticado por su escaso impacto en la sociedad, se renovó desde la perspectiva de lo privado y desencadenó reacciones que afectaban a la relación entre literatura, verdad, público e instituciones implicadas en el campo artístico.

### **5.3. Las autopoéticas endoliterarias líricas en la poesía de la experiencia**

La descripción histórica de los periodos estéticos no depende exclusivamente de lo exoliterario desde el momento en que tal catalogación es deudora de la práctica artística. Así las cosas, conviene escrutar detenidamente, al menos, las autopoéticas que nacen desde dentro de la literatura. Llama la atención que, en el grupo que ahora abordamos, perviva lo secuencial, que ya constituía una tendencia común en los «novísimos»; ahora bien, las secuencias autorreflexivas se insertan en poemas de muy diferente índole con respecto a los de los vates sesentayochistas. De acuerdo con el proceso de reprivatización de la literatura, observamos destellos autorreflexivos en composiciones de temática personal, como aquellas sobre las relaciones amorosas<sup>238</sup>, la preocupación por el paso del tiempo<sup>239</sup>, la celebración de la amistad<sup>240</sup> o el elogio de la naturaleza<sup>241</sup>.

---

<sup>238</sup> Entre otros, algunos poemas destacados son «Subiendo por tu cuerpo», de Javier Egea; «Recado de escribir», de Vicente Gallego; «Nuestra noche», de Luis García Montero; «El guerrero» o «Encargo y envío», ambos de Felipe Benítez Reyes.

<sup>239</sup> Véase «Las cosas han cambiado», de Carlos Marzal.

<sup>240</sup> Así sucede en «Mi homenaje», de Vicente Gallego.

<sup>241</sup> Véase «Tronco podrido», de Vicente Gallego.

Con todo, la información más determinante se halla en las «autopoéticas recibidas» o, dicho de otra manera, en aquellas que llegan a las manos del crítico con una función autorreflexiva —una isotopía meta— específica. Cabe insistir en que la introspección en los poetas experienciales se fusiona con otras líneas de contenido, pues, al fin y al cabo, estos autores destierran la noción de la autonomía del arte. Pese a todo, hay textos más que suficientes para la demarcación de un proyecto autopoético epocal. Entre los aspectos recurrentes en los poemas que veremos a continuación destacan los que siguen: el gusto por las definiciones de poesía, aunque, a la vez, se admita un relativismo descriptivo que quiebra la rigidez artística y admite la existencia de posturas contrarias; la rectificación del realismo tradicional, ya que no importan tanto las correspondencias con la realidad como la creación de un efecto de lo real sujeto a la vivencia; la corrección del compromiso, pues se abandona la vocación social en favor de una conciencia ética; la reivindicación de la lírica como espacio individual, privado e íntimo que busca la identificación personal con el lector —lejos de la proyección colectiva—; la constatación de que no solo los sentimientos, sino también los productos culturales, están sujetos a la historia y que, por tanto, no existe universalidad, sino una contingencia que se abre camino hacia el futuro; la negación del utilitarismo en poesía, que no entra en conflicto con la creencia en la habitabilidad de la literatura, en su utilidad como mensaje con ánimo comunicativo; la asunción del carácter representacional de la lírica, que, sin embargo, no supone el reconocimiento de la autonomía artística, sino su dependencia de lo real para el éxito de la recreación; el impacto de la vida en la escritura, que unas veces supone la concepción del texto como reflejo de la existencia, mientras que otras se entiende que el arte, aun logrando la vivencia, no iguala la pasión de lo vivo; la proclamación de la sencillez, de la claridad, de la normalidad y del despojamiento retórico, que surgen como reacción a la dificultad, al preciosismo, al ornato injustificado, al ensimismamiento o al vacío de la metafísica; la bienvenida a la pureza comprendida como depuración, pero, simultáneamente, su rechazo si se concibe como frialdad, perfección imposible o esencialismo; y la poesía, en definitiva, comprendida como el juego cómplice de hacer versos.

### 5.3.1. Autopoéticas endoliterarias metagenéricas y metalingüísticas

A lo largo de los capítulos relativos a las generaciones anteriores, hemos comprobado que las autopoéticas endoliterarias metagenéricas son la piedra de toque de los proyectos



creativos y de las afinidades entre escritores. A través del estudio de este tipo de poemas, se logra comprender mejor las definiciones sobre el género, la función que se le atribuye y los rasgos que se le consideran propios. En los poetas de los 80 la vertiente definicional cobrará un especial interés, de manera que un recurso a priori de cariz objetivo se reconsidera desde el ámbito de la subjetividad con objeto de situar la intimidad en el centro del proyecto autopoético epocal. Además, abordaremos en este apartado algunas autopoéticas endoliterarias metalingüísticas. Debido a su escasez, estas no constituyen un núcleo independiente, sino que refuerzan algunos aspectos que ya vienen especificados en la concepción del género.

Uno de los poemas más representativos de esta corriente es «Poética», de Javier Egea. Como anotamos a propósito de la antología-manifiesto *La otra sentimentalidad*, este poema constituye la formulación del pensamiento estético del autor. A diferencia de Luis García Montero y de Álvaro Salvador, que optaron por autopoéticas exoliterarias, Egea corroboró que «su [...] manera de escribir sobre poesía era escribir poesía» (Rovira, 2004: 120). La composición, cuyo proceso transreferencial constituye una reescritura, desarrolla algunas de las premisas fundamentales de la lírica de los 80, como la unión de la intimidad con la expresión de un pensamiento cívico.

La «Poética» de Egea establece un contacto directo y prolongado con uno de los poemas sin título de Juan Ramón Jiménez en *Eternidades* («[Vino, primero, pura] »<sup>242</sup>, 1918). De hecho, Egea inserta una cita como elemento perirreferencial para guiar la lectura y para resaltar que el de Moguer y él alcanzan una conclusión común («*Mas se fue desnudando. Y yo le sonreía*»); esto es, la idea nuclear radica en una definición particular de poesía que refleja una evolución artística que aboca en lo sencillo. Se trata de una reinterpretación de la estética de la desnudez:

Vino primero frívola —yo niño con ojeras—  
y nos puso en los dedos un sueño de esperanza  
o alguna perversión: sus velos y su danza  
le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas.

Mas quisimos su cuerpo sobre las escombreras  
porque también manchase su ropa en la tardanza

---

<sup>242</sup> Reproducimos el poema de Jiménez para que se aprecie con claridad la reescritura de Egea: «Vino, primero, pura, / vestida de inocencia. / Y la amé como un niño. / Luego se fue vistiendo / de no sé qué ropajes. / Y la fui odiando, sin saberlo. / Llegó a ser una reina, / fastuosa de tesoros... / ¡Qué iracunda de yel y sinsentido! / ... Mas se fue desnudando. / Y yo le sonreía. / Se quedó con la túnica / de su inocencia antigua. / Creí de nuevo en ella. / Y se quitó la túnica, / y apareció desnuda toda... / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!» (2005: 378).

de luz y libertad: esa tierna venganza  
de llevarla por calles y lunas prisioneras.

Luego nos visitaba con extraños abrigos,  
mas se fue desnudando, y yo le sonreía  
con la sonrisa nueva de la complicidad.

Porque a pesar de todo nos hicimos amigos  
y me mantengo firme gracias a ti, poesía,  
pequeño pueblo en armas contra la soledad.  
(2003: 127)

Este hiperreferente establece conexiones claras con su hiporreferente, aunque deje el rastro de una troquelación intencionada. Así sucede con la envoltura métrica, que en el caso de Egea se vuelve más clásica —soneto en alejandrinos—. Esta clasicidad, aparejada a la recuperación de la depuración juanramoniana, subvierte los principios del realismo programático en lo que atañe a la visión del compromiso desde dentro de la lírica. En cualquier caso, esta tensión entre identificación y diferencia que se produce entre el texto fuente y el texto meta enriquece la formulación de las ideas estéticas. Para la confección de una definición de poesía, Javier Egea mantiene la organización de la autopoética juanramoniana, pues conserva sustantivos, partículas discursivas, vocativos e incluso versos completos del poema previo. Asimismo, en «Poética» se desarrollan correspondencias con la autorreflexión que Jiménez sistematiza en tres etapas (Bagué Quílez, 2018d):

ETAPAS	JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	JAVIER EGEEA
1. <sup>a</sup>	Ingenuidad juvenil (inocencia)	Descubrimiento infantil (musa romántica)
2. <sup>a</sup>	Estilo modernistas (sensorial y retórico)	Poesía impura
3. <sup>a</sup>	Desnudez como eje de su poesía	Desnudez comprometida como eje de su poesía

Tabla 9. Correspondencias entre los poemas de Juan Ramón Jiménez y Javier Egea

En la estrofa inicial comienza la primera etapa con la permutación del adjetivo del primer verso juanramoniano («pura») por su opuesto («frívola»), que también sirve para aludir al carácter de la escritura «novísima». La poesía, entonces, llega como una musa romántica y melancólica (Bagué Quílez, 2018d). Esta concepción juvenil se deduce de la inquietud del autor («yo niño con ojeras»), de la defensa de las utopías («y nos puso

en los dedos un sueño de esperanza»), de la rebeldía («o alguna perversión»), de la atracción por el misterio literario («sus velos y su danza») y de la unión de poesía y mujer («le ceñían las sílabas, los ritmos, las caderas»), que retoma el recurso juanramoniano del estriptis como tránsito hacia la esencialidad.

En la siguiente estrofa irrumpe la segunda etapa. Se alude en ella a las ansias de libertad, que conllevaban el rechazo de la pureza y la defensa de aquello que había quedado apartado del territorio de la poesía: «[...] esa tierna venganza / de llevarla por calles y lunas prisioneras». El gusto por lo urbano y la mirada bohemia del poeta (Díaz de Castro, 2002), se suman a la oposición de suciedad frente a limpieza como síntesis de la lucha contra el régimen. No obstante, lo propio de esta etapa, aunque permanece en la siguiente, se corregirá inmediatamente para relegar la tosquedad de las escombreras por medio de la defensa de la sencillez y del calor de un pequeño pueblo.

En la tercera etapa, que se desenvuelve en los dos tercetos finales, Javier Egea recupera una partícula discursiva empleada por el de Moguer —*Luego*— para situarla en un nuevo lugar y presentar, así, sus ideas poéticas a través de la oración adversativa que cambia el rumbo del texto. Dicho de otro modo, los versos de Juan Ramón Jiménez («Luego se fue vistiendo / de no sé qué ropajes / [...] ... Mas se fue desnudando. / Y yo le sonreía») se transforman en «Luego nos visitaba con extraños abrigos, / mas se fue desnudando, y yo le sonreía / con la sonrisa nueva de la complicidad». Cabe destacar, además, que en los dos poemas se apela a la poesía en el penúltimo verso («¡Oh, pasión de mi vida, poesía!» [Jiménez] o «y me mantengo firme gracias a ti, poesía» [Egea]). Mediante la invocación de la poesía, se resume el poema y se proporciona la definición del género como producto cultural cómplice, privado y, al mismo tiempo, pendiente a lo social. De hecho, Javier Egea manifiesta su compromiso con la lírica, *a pesar* de que posee la conciencia de estar ante un arte de tradición burguesa y de limitado alcance: «Porque a pesar de todo nos hicimos amigos / y me mantengo firme gracias a ti, poesía, / pequeño pueblo en armas contra la soledad».

A propósito de la renovación de un arte burgués y de la maleabilidad de los sentimientos en función de la historia, García Montero escribió «Garcilaso 1991» (*Habitaciones separadas*, 1994). En esta autopoética ofrece una exposición en verso sobre la historicidad de la lírica, que ya había perfilado en prosa en *La otra sentimentalidad*. Desde el propio título, se produce una actualización temporal, ya que a Garcilaso, poeta y soldado del siglo XVI, se le atribuye la extraña fecha de 1991. Esta coincide con el momento vital del sujeto poético y, además, con el periodo de la guerra

del Golfo. Autorreflexión, discurso amoroso y trasfondo reivindicativo se entremezclan en una composición que define el género a partir de la contingencia:

*Mi alma os ha cortado a su medida,*  
dice ahora el poema,  
con palabras que fueron escritas en un tiempo  
de amores cortesanos.  
Y en esta habitación del siglo XX,  
muy a finales ya,  
preparando la clase de mañana,  
regresan las palabras sin rumor de caballos,  
sin vestidos de corte,  
sin palacios.  
Junto a Bagdad herido por el fuego,  
mi alma te ha cortado a su medida.

Todo cesa de pronto y te imagino  
en la ciudad, tu coche, tus vaqueros,  
la ley de tus edades,  
y tengo miedo de quererte en falso,  
porque no sé vivir sino en la apuesta,  
abrasado por llamas que arden sin quemarnos  
y que son realidad,  
aunque los ojos miren la distancia  
en los televisores.

A través de los siglos,  
saltando por encima de todas las catástrofes,  
por encima de títulos y fechas,  
las palabras retornan al mundo de los seres vivos,  
preguntan por su casa.

Ya sé que no es eterna la poesía,  
pero sabe cambiar junto a nosotros,  
aparecer vestida con vaqueros,  
apoyarse en el hombre que se inventa un amor  
y que sufre de amor  
cuando está solo.  
(2015: 324-325)

La primera estrofa reitera la marca temporal establecida por el título. El verso de apertura, intencionalmente redactado en cursiva, conforma un interreferente extraído del soneto V de Garcilaso. La autopoética de García Montero se inicia con la simulación de la lectura de ese poema con la voluntad de preparar una clase para el día siguiente, de manera que se produce un efecto de realidad al equiparar el oficio del escritor y el del sujeto poemático —profesor de literatura—. La lectura del primer verso del soneto V produce una identificación con el sentimiento amoroso, lo que nos sitúa en el plano de lo universal, pero rápidamente se resalta el condicionante histórico de todo producto

cultural: «con palabras que fueron escritas en un tiempo / de amores cortesanos». De esta manera, se contraponen las dos situaciones históricas —el texto de Garcilaso y su lectura—, por lo que a la «habitación del siglo XX» solo pasa el sentido del texto despojado de la tramoya histórica que lo vio nacer: el rumor de los caballos, los vestidos de corte o los palacios. Nuevamente insistiendo en el aquí y ahora de la lectura, se introduce el marco contemporáneo («Junto a Bagdad herido por el fuego») y no solo se aborda la lectura, sino también la producción literaria inspirada por el pasado histórico. Así se observa en las fórmulas de tratamiento: principio y fin de estrofa señalan un mismo contenido, pero de un verso a otro la poesía ha mudado su piel en función de la historia («*Mi alma os ha cortado a su medida*» desemboca en «Mi alma te ha cortado a su medida»).

Consecuentemente, la segunda estrofa prosigue con la creación literaria actualizadora, de ahí que se señale el abandono de la lectura («Todo cesa de pronto [...]») y se dé rienda suelta a una imaginación ubicada en el presente («[...] y te imagino / en la ciudad, tu coche, tus vaqueros, / la ley de tus edades»). Nótese la ambigüedad de la descripción, que alude de forma explícita a una persona, pero que tácitamente habla sobre las cualidades de la lírica. A este mismo efecto, se produce la acomodación del tópico del *ignis amoris* al contexto poemático: el sujeto se abrasa por amor, pero, al mismo tiempo, se quema con las llamas causadas por la guerra de Irak, que, aunque reales, no lo tocan, pues se hallan en el contexto de una doble representación (la del discurso televisivo, pero también la del espacio literario).

Una vez conjugados intimidad, análisis de la realidad y autorreflexión, las siguientes dos estrofas consolidan la isotopía meta. De acuerdo con la perspectiva del autor, la poesía, en particular, y la literatura, en general, recrean la realidad, la reinterpretan no para transformarla, sino para indagar en ella a través del efecto de lo real. Esta es la importancia de la vivencia en el verso y de la habitabilidad (Scarano, 2004b) de la lírica: «las palabras retornan al mundo de los seres vivos, / preguntan por su casa». En esta atmósfera García Montero inserta su conclusión poemática, con la que resuelve el conflicto entre universalidad y mutabilidad del arte: «Ya sé que no es eterna la poesía, / pero sabe cambiar junto a nosotros, / aparecer vestida con vaqueros». Asimismo, el poeta hace hincapié en el estatuto representacional de los versos, lo que conecta con sus asertos acerca de las «mentiras verdaderas» que atesora lo literario: «apoyarse en el hombre que se inventa un amor / y que sufre de amor / cuando está solo».

Otro texto de García Montero en el que se reivindica la conexión entre ética e intimidad es «Martes y letras» (*Completamente viernes*, 1998). En él también se superponen diversos motivos, pero predomina la isotopía metagenérica. El discurso íntimo, que atañe al contenido amoroso, se combina hacia el final con un pastiche del discurso académico (una conferencia) para reflexionar sobre qué es un poema y cuál es la función de la lírica:

Un asiento sin nadie en una conferencia  
tiene ojos y mira con un frío absoluto.  
Sobre todo si estás al otro lado  
del azul de los mapas,  
separada de mí por ciudades nocturnas,  
el campo de las nubes, la luz de algún navío  
y costas dibujadas con espuma  
y casas con piscina.

Cruza un avión  
el rojo turbio del amanecer  
igual que el sueño cruza por tu noche,  
cercano y lejanísimo,  
en busca de otra tierra que no es mía,  
aunque está junto a mí.  
A veces me pregunto si yo soy  
el que hace de mí cuando vivo en tus sueños.

El agua ya servida. Me deja frente al público  
el verbo exagerado de mi presentador.  
Es un martes de octubre. Debo hablar  
sobre la utilidad de los poetas  
y en la silla vacía no se sienta  
ni el silencio de Bécquer encerrado en un álbum,  
ni la desguarecida multitud  
que Baudelaire metió en una botella,  
como se mete un barco,  
como se mete el humo,  
el rojo turbio del amanecer.

En la silla vacía se sienta tu recuerdo  
y la imaginación del viento norte  
que ahora te persigue, las calles que te miran  
y los escaparates  
en los que te descubres reflejada.  
Yo estoy donde tú estás, pero en la vida  
hay cosas que no pueden compartirse.  
Por eso sigo aquí y voy contigo,  
cercano y lejanísimo,  
en busca de otro mundo que no es mío,  
aunque está junto a mí.

La poesía es la voz del que se sabe

vivo y mortal, lo dice Blas de Otero,  
y en conclusión, señores, el poema  
no nace del esfuerzo de hablar solo,  
es la necesidad de estarle hablando  
a una silla vacía.  
(2015: 389-390)

La primera estrofa introduce el motivo de la ausencia y la combinación de planos: el físico, que se concreta en un sillón vacío en una conferencia, y el psicológico, que se debe a la distancia que media entre el sujeto y la persona querida. Si en la primera estrofa el anclaje es el asiento, en la tercera será «el agua» que acompaña al conferenciante el elemento que redirige la situación hacia el plano físico. El vaso de agua, la presentación del organizador y el tema de la charla, que es de cariz metagenérico —la utilidad de la poesía—, se entremezclan con el plano psicológico, en el que la ausencia no se llena con el estudio de lo literario, desde el romanticismo de Bécquer hasta el malditismo de Baudelaire.

A diferencia de la estrofa recién abordada, cuyo inicio remitía al plano físico, la cuarta desliza al lector desde lo inmediato hasta el plano psicológico: «En la silla vacía se sienta tu recuerdo / y la imaginación del viento norte». Este bloque de versos actúa de preparación de la mixtura discursiva final. El discurso íntimo, que había primado la confesión del sujeto, se ve intercalado con el estilo de una conferencia. El pastiche estilístico se acoraza mediante una definición de lírica objetivada por la tradición («La poesía es la voz del que se sabe / vivo y mortal, lo dice Blas de Otero») y por la fórmula conclusiva, que, por otra parte, constituye no solo un anclaje metatextual para la conferencia, sino también para el poema, pues se está presentando la verdadera idea del texto. Esta definición de poema que se proporciona en «Martes y letras» coincide, asimismo, con la que se había presentado a propósito de Blas de Otero, en el sentido de que la lírica constituye la expresión de un individuo que reacciona ante el mundo. No obstante, la composición de García Montero reformula el concepto de realismo y lo erige en emblema de una intimidad consciente: «y en conclusión, señores, el poema / no nace del esfuerzo de hablar solo, / es la necesidad de estarle hablando / a una silla vacía».

Sobre la utilidad de la lírica, también versa «La poesía» (*Completamente viernes*). Esta autopoética desacraliza el género negando su utilidad de manera irónica. El rechazo de cualquier aprovechamiento contrasta fuertemente con la inocente expresión con la que se describe el sino del género. Una vez más, el carácter reivindicativo o el análisis consciente de la realidad se combinan con la proclamación de la intimidad. Desde





duros» (*Metales pesados*, 2001), por ejemplo, se sirve de la desacralización para proporcionar su propia concepción del género, que también constituye una defensa de la intimidad. El chocante título nace de la intertextualidad con un fragmento de *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese. Así lo resalta el propio autor al incluir el siguiente peritexto: «No bastan las veleidades, las furias y los sueños, / se necesita algo más: cojones duros». La autopoética de Marzal dice así:

El extraño artilugio de un poema  
es una imperturbable realidad  
que soporta flemática, sin daño,  
cualquier definición.  
Es una joya  
que resplandece en sus palabras justas,  
las ágatas pulidas de una lengua.  
Un silogismo para concebir  
el hecho inconcebible de estar vivo.  
Un camarada fiel que cobijamos  
y en la noche del alma nos cobija.  
Una semicorchea en el concierto  
que interpretan los astros infinitos.

Y es una forma rara de aventura  
que nos conduce hasta un país insólito:  
esa estepa glaciar de la emoción.

Para viajar allí, donde el poema,  
un escritor requiere algunos víveres:  
cierto devoto amor por los difuntos,  
cierto olfato verbal, cierto talento,  
cierta ebanistería del oficio,  
cierto dios sabe qué de inexplicable.

Y en especial tener cojones duros,  
para no sentir miedo de perderse,  
para el delirio de apostar con fe,  
para adentrarse solo en tierra extraña,  
para el forzoso puerto del fracaso.

Una fuerza moral.  
Consiste en eso:  
una fuerza moral contra el destino.  
(2005: 326-327)

La estructura del texto es circular, pues empieza como termina: con una definición de poema. A este respecto, los primeros cuatro versos mantienen el impulso desacralizador del título al aceptar cualquier descripción para el género. El poema, considerado «extraño artilugio», adquiere diversas definiciones a lo largo de las estrofas

primera y segunda: una joya sencilla (vv. 5-7), una razón de la existencia —un «silogismo» del estilo *escribo, luego existo*— (vv. 8-10), compañía y protección (vv. 10-11), música y expresión efímera (vv. 12-13) y aventura, descubrimiento y emoción (vv. 14-16).

Las estrofas tres y cuatro desvían momentáneamente la atención sobre lo metagenérico para incorporar, en cambio, una secuencia metautorial. Entre los versos 17 y 27 se enumeran una serie de rasgos que ha de poseer el escritor. Igualmente, Marzal juega con la seriedad y la desacralización del poeta, de ahí que plantee que un autor necesita desarrollar el gusto por el pasado, una sensibilidad aguda —sinestésica: «cierto olfato verbal»—, habilidad, dedicación estética y suerte: «cierto dios sabe qué de inexplicable». A estas cualidades ha de sumarse la constancia, que en el lenguaje rompedor del poema se formula a través de la conexión con Pavese: «Y en especial tener cojones duros». Esta expresión coloquial se añade para sintetizar la necesidad de que el escritor se enfrente a la sensación de estar desorientado, al vértigo de la apuesta, a la soledad, a lo desconocido y al fracaso. Tras esta estrofa anticlimática, la última cierra el círculo definicional al fijar de manera seria todo lo que anteriormente se había presentado de modo relativizador y espontáneo. El poema queda descrito, con una repetición que busca otorgar mayor seriedad a la conclusión, como «una fuerza moral contra el destino»; esto es, como una expresión consciente del individuo sobre los avatares que lo rodean.

En una línea similar se halla otro poema que Carlos Marzal publicó diez años antes del recién mencionado. Se trata de «Insistencias en F. B.» (*La vida de frontera*, 1991). El texto es una autopoética metagenérica y genealógica, pues las iniciales inscritas en el título aluden al poeta Francisco Brines, que se toma como referente para la confección de la definición de poesía que se presenta. En «Insistencias en F. B.» se hallan, de nuevo, la desacralización («[...] y cuyos pormenores / ahora no vienen a este cuento»), las contradicciones y la relativización definicional:

Ocurrió en un penoso tiempo,  
un tiempo de perder, y cuyos pormenores  
ahora no vienen a este cuento,  
aunque solo pensarlo por escrito  
aturda y duela en el recuerdo.  
Y es que no resultaba fácil encajar  
que era un castigo tener cuerpo.

Había abandonado la lectura,  
porque esa forma de consuelo  
solo me interesaba para apreciar la vida,

y de apreciarla estaba lejos.  
Hasta que en las profundas horas de un insomnio,  
por la memoria de sus versos  
alcancé cierta resignación, volví sobre sus libros  
y el dolor fue más llevadero.  
(Yo supe siempre que a nadie salvan las palabras,  
y me salvaban, aun sabiéndolo)

Porque entre muchas cosas que se nos escapan,  
la poesía es tal vez eso:  
reconfortar, enseñar la belleza y hacer daño,  
romper la tapa de los sesos.  
(2005: 117)

El poema consta de tres partes diferenciadas y progresivas, ya que cada estrofa previa desencadena el contenido de la siguiente. En cierto modo, la estructura poemática se corresponde con la presentación de un discurso según introducción, nudo y conclusión. La primera estrofa, entonces, aporta la contextualización temporal —un pasado doloroso— y la situación que genera la autorreflexión: «Y es que no resultaba fácil encajar / que era un castigo tener cuerpo». La segunda estrofa, en cambio, expone las reacciones que se derivaron de esa situación mencionada: el abandono de la lectura, que se define como «forma de consuelo», y el posterior recuerdo de unos versos de Brines que lo condujeron a sus libros. Aquí se suma la contradicción sobre el poder salvífico de la palabra —«(Yo supe que a nadie salvan las palabras, / y me salvaban, aun sabiéndolo)»— que desencadena, en la estrofa final, la definición de poesía vinculada al ámbito de lo privado. Insistiendo en la posibilidad de atribuirle múltiples valoraciones («Porque entre muchas cosas que se nos escapan»), Marzal formula una visión del género conforme a su intimidad y a su experiencia: «la poesía es tal vez eso: / reconfortar, enseñar la belleza y hacer daño, / romper la tapa de los sesos».

Otra faceta de la autorreflexión metagenérica en los poetas de los 80 es la proclamación de la sencillez estética para la expresión de la sencillez de lo vital. Con «El juego de hacer versos» de Gil de Biedma al fondo, Marzal ha escrito «Juego de niños» (*Los países nocturnos*, 1996). Al igual que en el poema de Gil de Biedma, confiesa que la poesía, que se define como juego, se encarga de asuntos que van más allá de lo lúdico. Para Marzal, la poesía se define también como «Cuatro o cinco palabras aprendidas / [...] / para nombrar los dos o tres asuntos / que merecen nombrarse en esta vida»:

Cuatro o cinco palabras aprendidas  
en la noche del tiempo, siendo niños,  
nada más que esas cuatro o cinco

palabras aprendidas son precisas,  
para nombrar los dos o tres asuntos  
que merecen nombrarse en esta vida.

El resto es lo que queda cuando a la poesía  
le hemos quitado todo lo que es la poesía.  
(2005: 201)

Una reivindicación similar de la sencillez se halla en «Cantar de ciego» (*Cantar de ciego*, 2005), de Vicente Gallego. La propia alusión a los cantares de ciego medievales ya conduce a la llaneza y a la espontaneidad de la literatura oral. En el caso de Gallego, el sintagma «Cantar de ciego» también resalta la peculiaridad de su lírica, que quiere nacer de la oscuridad para arrojar luz sobre las cosas. La anáfora que se produce entre las dos últimas estrofas, que defiende la facilidad poética («Es sencillo el milagro»), funciona también para destacar la esencialidad de la poesía, que, a juicio del autor, complementa a la realidad y la hace más reconocible:

De ciego es mi cantar,  
porque halla cuerda  
donde nunca lo sabe,  
y allí aprende  
su letra y mi verdad,  
que es el decirlo.

Pasado lo pasado,  
malgastadas  
la carne y las razones,  
y no habiendo  
noticia del propósito,  
cantemos,  
y que sea el trabajo más liviano.

De ciego es mi cantar,  
pero no es mío,  
que lo escuché de boca  
de la que yo más quiero.  
Y si cuatro monedas os sobraran,  
ponedlas a su cuenta, que en mi plato  
yo no busco dineros.

Es sencillo el milagro  
cuando el milagro ocurre:  
que encontrada  
su música parece  
mejor la flor al que la ve, mejor  
y aun acaso más cierta.

Es sencillo el milagro  
y de tal suerte

que hace luz en la cripta,  
abre la nuez,  
y pone en danza lúbrica a la muerte.  
(2016: 45-46)

Además de las autopoéticas de cuño metagenérico, en este apartado también recogemos algunas que atañen a la reflexión sobre la palabra. Las autopoéticas metalingüísticas no abundan en los escritores de los 80 y, sobre todo, confirman algunos de los principios que se propugnan en otros tipos de composiciones, como la intimidad o el predominio de la vida frente a la página, que intenta reflejarla. Uno de los poemas que siguen esta línea es «Un idioma» (*Vista cansada*, 2008), de Luis García Montero. En él se halla un perirreferente —una cita de Hernando de Acuña— que sirve para anotar todo lo que ha expirado: «Un Monarca, un Imperio y una Espada». García Montero, con su título, añade lo que verdaderamente ha permanecido de aquel proyecto de la España imperial, que no consiste en la grandeza de los poderes políticos y militares, sino en la hermandad que se gestó gracias a la acomodación de una lengua en la vida cotidiana de los individuos:

Oigo una voz, me llaman por mi nombre,  
y recuerdo aquel mapa de océanos y mundos  
dibujado en el patio del colegio,  
que era un charco, un imperio y una espada  
en los pobres otoños nacionales,  
y se fue deshaciendo con la lluvia  
hasta sentirse tierra.

Oigo decir la luz, el árbol, las llanuras  
teñidas por el cielo  
de una tarde heredada con canciones  
en la lengua de Roma,  
compuesta y descompuesta,  
crecida en español,  
como niños vestidos de uniforme  
que buscaban dos labios  
para sentirse cuerpo.

El idioma, según nos explicaron,  
salió del mundo hacia otro mundo,  
y regresó con voces de leyenda.  
Oigo el vuelo del cóndor en sus sílabas.  
Pasa el viento, reúne  
los nombres y el olvido  
no respeta el puñal de los kilómetros.

Naciendo de sus muertes y de sus lejanías,  
reconoció los puntos cardinales,

comprendió los rumores  
de las plazas usadas por la gente,  
encontró la violeta del rincón apartado  
para que yo viviese  
en las calles de Borges y Neruda,  
entre Machado y Juan Ramón Jiménez.

La lluvia, que no corta,  
pero oxida los filos de una espada,  
cayó también sobre el pasado,  
como aprendiendo a hablar  
en las hojas del bosque.  
Oigo una voz,  
recuerdo aquellos mapas del colegio.

Más constantes que el odio y la avaricia,  
más fuertes que el rencor y las prisiones,  
más heroicas que el sueño de un ejército,  
más flexibles que el mar,  
han sido las palabras.  
(2015: 391-392)

A lo largo del poema, la lluvia se erige en el símbolo de la erosión que provoca el paso del tiempo, que ha destruido todo lo que elogiaba Hernando de Acuña, pero que no ha podido eliminar la cohesión que produjo una lengua aprendida en sociedad —«comprendió los rumores / de las plazas usadas por la gente»— y en una intimidad cómplice: «encontró la violeta del rincón apartado / para que yo viviese / en las calles de Borges y Neruda, / entre Machado y Juan Ramón Jiménez». La última estrofa, cuyo fin es presentar la conclusión poemática, no solo celebra la comunidad forjada en el hispanismo, sino que también estructura la isotopía meta que, ilustrada previamente a través de la interreferencialidad nominal —el contacto directo con los nombres de los autores—, ahora expresa sin rodeos la constancia, la fuerza, la heroicidad y la flexibilidad de las palabras con las que el individuo enfrenta la nobleza a las ambiciones desmedidas.

Otra defensa de la intimidad cómplice se halla en «Un cántico de nada» (*Metales pesados*), de Carlos Marzal. La intertextualidad del título revela que se actualiza el conocido «[Farai un vers de dreyt nien]», de Guillermo de Aquitania, según la visión experiencial del autor. El resumen del contenido del poema de Marzal se localiza en los dos primeros versos: «Cuando hemos despojado a las palabras / de su primer destino material». El texto, en general, versa sobre la ausencia de referencialidad directa de la palabra poética y, mediante un golpe de efecto final, sobre la complicidad y la unión entre seres humanos gracias a ella. El sentimiento, lo íntimo, actúa como motor de la escritura («este trabajo de nombrar las cosas / bajo la advocación del sentimiento»), en

contraposición a la búsqueda de la operatividad lírica («cuando dejan de ser utensilio, / un arma primitiva [...]»), de la divinización o de la sacralización del verso («[...] se desvisten / de su sacramental valor rupestre, / y ya no son símbolo de nada») y de su mero valor deíctico («cuando se ha desprendido la sutura / que daba a las palabras un hilván / atándolas al mundo más cercano»). Como colofón, Marzal expone que el valor de las palabras en poesía radica en la pérdida de su carácter práctico para ganar una utilidad afectiva: «a veces las palabras sacrifican / la herencia que las hace poderosas, / y en el delirio de su propia música / descalzas se convierten en un cántico». El poema es el siguiente:

Cuando hemos despojado a las palabras  
de su primer destino material,  
ese trabajo de nombrar las cosas  
bajo la advocación del sentimiento  
—porque nombrar las cosas significa  
consagrarlas al orden riguroso  
con que nuestro deseo adora el mundo  
y lo aborrece por las mismas causas—;  
    cuando dejan de ser un utensilio,  
un arma primitiva, un duro hueso,  
una punta de flecha auxiliadora.

Cuando nuestras palabras se desvisten  
de su sacramental valor rupestre,  
y ya no son el símbolo de nada;  
    cuando se ha desprendido la sutura  
que daba a las palabras un hilván  
atándolas al mundo más cercano,  
y van por las afueras del sentido.  
Cuando se obstinan en su propio vuelo,  
y dejan de anidar, hasta perderse.  
Cuando después de tanto andar desnudas  
no atienden a razones nunca más.

Como cuando se adueña el descarrío  
de nuestras aventuras terrenales  
y en vez de sentir miedo nos parece  
que ya no queda nada por perder,  
y en la estrechez sentimental flotamos,  
    a veces las palabras sacrifican  
la herencia que las hace poderosas,  
y en el delirio de su propia música  
descalzas se convierten en un cántico.  
(2005: 353-354)

Finalmente, alguna autopoética metalingüística también se ha dedicado a la priorización de la experiencia, de la vida, frente a la literatura. Sucede así en «En torno a

las palabras» (*La misma luna*, 2006), de Felipe Benítez Reyes, cuyo proyecto tiende a lograr la verosimilitud a través del análisis de la vivencia y de la emoción con relación al paso del tiempo (Bianchi, 2014). En el poema que nos atañe se observa, además, la propensión del autor a lo elegíaco (Payeras Grau, 2014). Benítez Reyes despliega un abanico de posibilidades para la palabra poética con la intención de mostrar que su concepción se ajusta a la expresión de lo que se pierde o no se comprende: «para que cada cosa exista en este caos / como una sombra armónica / de algo que no podemos comprender». Véase el poema:

Aquella que se engasta  
en la fría razón como una joya.  
El adjetivo incierto que corona  
el concepto difícil de la nada.  
La que dice en secreto la conciencia,  
la que calla ante todos la memoria.  
La que designa el sol que en ella arde.  
La luna que es la luna en cuatro letras.  
El conjuro: esa llave  
capaz de abrir las puertas del prodigio,  
alterar un destino,  
teñir la realidad de irrealidades.

La palabra fingida del silencio.  
El grito que resuena  
al cabo de los años como el eco  
de un cristal destrozado.  
La que nombra la niebla  
y mana como niebla entre los labios.  
La que se dijo en falso  
y cumple en el olvido su condena.  
La que suena a mentira y es verdad.  
Las verdades que suenan a leyenda.  
Las palabras del mar,  
de tempestad y espuma. Las estrellas  
y su mágico morse,  
su escritura de enigmas en la noche.

Las palabras, también, que dice el río,  
fugitivo de sí, clave del tiempo:  
lo idéntico y lo mismo,  
sin ser jamás lo mismo ni lo idéntico.  
Las que dicta el reloj,  
el vigilante insomne  
de un fluido fugaz. Las que responden  
con temerosa luz a los misterios.  
Las palabras de amor,  
que aspiran a ser cifra de algo eterno.

Estamos condenados a este pacto:



expresar cada cosa  
para que cada cosa exista en este caos  
como una sombra armónica  
de algo que no podemos comprender.  
El mundo se refunda cada vez  
en la palabra mundo,  
y exhala claridad nombrar el día.  
Qué extraño formular lo que se tuvo,  
qué impuras las palabras por sí mismas,  
qué infieles a sí mismas las palabras  
a fuerza de ser fieles y puras.  
Y, al final de esta fábula,  
qué poco de la vida al decir vida,  
qué encuentro de la nada con la nada:  
ver el tiempo llegar y ver su fuga.  
(2009: 338-339)

En síntesis, las autopoéticas endoliterarias metagenéricas, principalmente, y las escasas autopoéticas metalingüísticas de los poetas adscritos a la vertiente experiencial reformulan algunos de los principios constituyentes de las generaciones previas. Por ejemplo, las definiciones de poesía, que se habían erigido en uno de los núcleos del realismo, se desentienden de la defensa explícita de la capacidad transformadora del género y de la reivindicación del compromiso como finalidad prioritaria. Al contrario, frente a lo social, los autores se inclinan a la expresión de la conciencia del individuo, cuya intimidad conforma, junto a otras sensibilidades, el tapiz de lo social. Lejos de lo aristocrático, de lo dificultoso y de la concepción del poema como ente autónomo —ni espejo, ni celada, ni sofisticado reloj—, se proclama la sencillez de las cosas para acceder a ellas a través de una normalidad que brota de la pura necesidad vital. La complicidad, el reconocimiento del artificio y el efecto de lo real se vuelven las nuevas vías de encuentro para el análisis del mundo.

### 5.3.2. Autopoéticas endoliterarias metaficcionales y metautoriales

El asunto de la ficción cobró especial relevancia con los «novísimos», que asociaron esta línea temática al amparo de la independencia del arte frente a la realidad. En este apartado se observará que la insistencia en el carácter representacional de la lírica también aparece en los poetas de los 80; no obstante, las intenciones del grupo sesentayochista y las de los vates experienciales difieren. Por otra parte, las autopoéticas metautoriales en los años 80 también actualizan ideas formuladas por generaciones anteriores, como la del 50. En los autores de este periodo se aprende el distanciamiento de la portavocía y la importancia

del sujeto como ente individual. Esto explica la frecuente fusión de lo metautorial con lo genealógico.

En lo que concierne a las autopoéticas metaficcionales, una de las que más entronca con la tradición es «El juego de la rosa» (*La vida de frontera*), de Carlos Marzal. En ella se aprecia la bienvenida que los poetas de los 80 le concedieron a la pureza y a la sencillez estilística de sesgo juanramoniano —la imagen de la rosa no parece casual—, así como la deuda con el tono intimista y elegíaco de algunos autores del 50, como Francisco Brines. El reconocimiento del magisterio de este autor se esconde en un recurso intertextual («la rosa *del otoño de las rosas*» [la cursiva es mía]). Véase el poema, cuyo rótulo ya sitúa la poesía en un marco desacralizado en el que los versos constituyen las piezas de un juego con el que se reconstruye la realidad:

Hay una rosa escrita en esta página,  
y vive aquí, carnal pero intangible.

Es la rosa más pura, de la que otros han dicho  
que es todas las rosas. Tiene un cuerpo  
de amor, mortal y rosa, y su perfume  
arde en la sinrazón de esta alta noche.  
Es la cúbica rosa de los sueños,  
la rosa del otoño de las rosas.  
Y esa rosa perdura en la palabra  
rosa, cien vidas más allá de cuanto dura  
el imposible juego de la vida.

Hay una rosa escrita en esta página,  
y vive aquí, carnal e inmarcesible.  
(2005: 111)

La primera estrofa, conformada únicamente por dos versos, funciona como síntesis del contenido: se está objetualizando conceptualmente una rosa, de modo que se llama la atención sobre la pertenencia de la flor a la página en lugar de a la realidad, de ahí que no se pueda tocar. No obstante, como se expone entre los versos 3 y 11, la rosa del poema, cuya vida se ha prolongado en la tradición literaria, descuella sobre el resto porque se inserta en un espacio inagotable —la poesía—. Para Marzal, la palabra *rosa*, que evoca las sensaciones de la flor (su forma, sus colores, su olor), se impone a la realidad hasta el punto de considerar que «El juego de la rosa» —esto es, la representación— honra «el juego de la vida»: «Y esa rosa perdura en la palabra / rosa, cien vidas más allá de cuanto dura / el imposible juego de la vida». Finalmente, la última estrofa cierra una estructura circular que desautomatiza el aserto de los primeros dos

versos. Si al inicio se descubriría la debilidad de esa rosa («y vive aquí, carnal pero intangible»), ahora la flor ha logrado que el sujeto poético olvide su ausencia de referencialidad gracias a su naturaleza imperecedera: «Hay una rosa escrita en esta página, / y vive aquí, carnal e inmarcesible».

Por su estructura circular y por su alusión a la página como fuente de existencia de lo real, el poema «XXV» (*Diario cómplice*, 1987), de Luis García Montero, se asemeja al recién mencionado de Marzal. El tema de la intimidad, que anteriormente veíamos proyectado en la imagen de la rosa, en este caso se refleja en la simulación de un mensaje destinado a una persona amada:

Recuerda que tú existes tan solo en este libro,

agradece tu vida a mis fantasmas,  
a la pasión que pongo en cada verso  
por recordar el aire que respiras,  
la ropa que te pones y me quitas,  
los taxis en que viajas cada noche,  
sirena y corazón de los taxistas,  
las copas que compartes por los bares  
con las gentes que viven en sus barras.  
Recuerda que yo espero al otro lado  
de los tranvías cuando llegas tarde,  
que, centinela incómodo, el teléfono  
se convierte en un huésped sin noticias,  
que hay un rumor vacío de ascensores  
querellándose solos, convocando  
mientras suben o bajan tu nostalgia.  
Recuerda que mi reino son las dudas  
de esta ciudad con prisa solamente,  
y que la libertad, cisne terrible,  
no es el ave nocturna de los sueños,  
sí la complicidad, su mantenerse  
herida por el sable que nos hace  
sabernos personajes literarios,  
mentiras de verdad, verdades de mentira.

Recuerda que yo existo porque existe este libro,  
que puedo suicidarnos con romper una página.  
(2015: 155-156)

El primer verso, que se presenta al margen de la parte principal del cuerpo del poema, contiene la clave de la isotopía meta: la existencia de todo cuanto esté en la página de un libro de poesía siempre es virtual. El «tú» del poema solo existe en virtud de su demiurgo. La vida está fuera de la literatura, pero, como precisa la secuencia metaescritural de la segunda estrofa, la poesía se nutre del mundo a través del efecto de

realidad, ejemplificado con la cotidianeidad, desde respirar, pasando por ponerse y quitarse la ropa, hasta viajar en taxi o tomarse una copa en un bar. Desde esta perspectiva, la «libertad» dentro del verso queda limitada, pero la lírica compensa, en cambio, con la «complicidad», que deviene en una manera de tomar conciencia sobre el entorno. En consecuencia, saberse «personajes literarios» contribuye a que la ficción, que no transforma ni modifica la realidad («mentiras de verdad»), al menos condicione la visión sobre ella («verdades de mentira»). Para concluir la composición, el binomio versal último, también incluido como estrofa aparte, cierra la estructura circular reforzando la isotopía metaficcional. Frente al tú del principio, se desliza en esta ocasión la condición textual del propio hacedor: «Recuerda que yo existo porque existe este libro». Además, el reflejo de lo real, a pesar de no tomarse como la vida en sí, se entiende en términos de vivencia, pues, si se destruye la página, se acaba la recreación de la vida. Nótese el verbo empleado para la quiebra de la ficción: «que puedo *suicidarnos* con romper una página» [la cursiva es mía]. Por ello la crítica ha considerado el sujeto poético en Luis García Montero como «una criatura amasada con palabras» (Scarano, 2004b: 189) o como un «ente di carta» —«un ente de papel»— (Calabrese, 2016).

Si García Montero emplea la contradicción entre verdad y mentira como resumen de la ficcionalidad, al igual que ya lo había hecho en *La otra sentimentalidad*, Carlos Marzal ha optado por el sintagma *verdad a medias* para definir la esencia de la lírica. En su autopoética titulada «Las verdades a medias» (*La vida de frontera*), el poeta convierte la ficción en una verdad relativa que, en último término, no se desemeja de la verdad directa. Dada esta interpretación de literatura y vida, el poema constituye una desacralización de ambas. Por una parte, el sujeto poético defiende la capacidad de representación de la escritura: no interesa la intimidad en sí, sino la manera en que esta se formula («[...] Nos atañen, si cabe, / los íntimos poetas. Y eso basta»); o, en otros términos (vv. 4-9), no importa el vivir como tal, sino la habilidad de nombrar la vida y hacerla brotar en el poema. Por otra parte, el elogio de la representación y de la expresión literaria pronto se contrarresta con la confusión que se desprende de la verdad desnuda («Desnuda, la verdad, a fin de cuentas, / resulta un personaje a medio desvestir») y con la inoperatividad y el sinsentido de vida y escritura, que desembocan en el «silencio» o en la literatura («medias verdades»). El caos de vida y literatura culmina con un quiasmo para aumentar la confusión y rebajar ambos aspectos: «[...] Son dos actos / de esencia muy distinta: uno es triste e infecundo / y el otro es infecundo, y también triste».

La intimidad de quienes escribieron, en verdad,  
nos es desconocida. Nos atañen, si cabe,  
los íntimos poetas. Y eso basta.  
Quien más suele dañarnos, quien nos alienta más,  
no es el que de ordinario ha frecuentado  
los pozos del dolor, ni aquel al que la dicha,  
caprichosa, respeta, sino quien al nombrar  
el daño y el placer sabe más daño hacemos  
o conferir un más certero aliento.

Las verdades a medias, que son, como nosotros,  
insuficientes, vanas, tortuosas,  
nos suelen acercar a la entera verdad.  
A fin de cuentas, la verdad desnuda  
es un ámbito siempre tan breve como estéril,  
y no por conocido  
se nos suele mostrar menos ridículo.  
Desnuda, la verdad, a fin de cuentas,  
resulta un personaje a medio desvestir.

¿Qué nos puede enseñar la certidumbre?  
¿Adónde nos conduce haber adivinado  
la extraña condición del mundo merecido?  
Nos dirige al silencio, o tal vez a contar  
nuestras medias verdades. Son dos actos  
de esencia muy distinta: uno es triste e infecundo,  
y el otro es infecundo, y también triste.  
(2005: 109-110)

De forma similar, en «Arte poética» (*La misma luna*), de Felipe Benítez Reyes, existencia y ficción confluyen hasta llegar a ser casi lo mismo. La literatura se comporta como una sombra de la realidad y el ser humano también adopta un rol evanescente. La isotopía metaficcional del texto se gesta en la concepción de la poesía como «prestidigitación» que refleja el mundo o que hace las veces de eco de la realidad. Para alcanzar esta conclusión poemática, Benítez Reyes despliega una serie de versos que aluden a la materialidad textual de lo literario, como la reducción de la lluvia a un nombre, el fingimiento que apareja lo artístico («y la sangre fingida de un corazón que sangra en un poema»), la faceta simbólica del arte, el valor fónico del poema («y el otoño irreal que en el poema deja / tres vocales caídas»), la imposición métrica («Alguien escribe *lago* y alguien escribe *lágrima* / ambos miden lo mismo en el final de un verso»), el vuelo metafórico de las palabras («la luna sigue intacta [...]»), la construcción retórica del texto («La evocación de un jardín racionalista / o la de algún amanecer sostenido / [...] / traza un idéntico espacio silábico») o la ausencia de referencialidad de la literatura («que suplantán la vida en un poema»):

Hay quien levanta  
estructuras de sal que se diluyen  
con la lluvia  
de quien nombra la lluvia en un poema.

Palabras que conocen el sabor de la sangre,  
y la sangre fingida de un corazón que sangra en un poema.

El símbolo cansado de la rama escarchada en el otoño  
y el otoño irreal que en el poema deja  
tres vocales caídas.

Alguien escribe *lago* y alguien escribe *lágrima*:  
ambos miden lo mismo en el final de un verso.

Si en un verso leemos que la luna  
es la sombra metálica de un vacío en la noche,  
la luna sigue intacta: es la luna en la noche.

La evocación de un jardín racionalista  
o la de algún amanecer sostenido  
por los dedos mojados de la niebla  
traza un idéntico espacio silábico  
en el que sopla el viento de una voz.

Alguien escribe *yo* y alguien *tú* eres,  
y ambos están nombrando a estos espectros  
que suplantán la vida en un poema.

¿Hay quien habla del mar y el mar se oye?

¿Alguien habla de sí y el tiempo calla?

En esta prestidigitación el mundo existe  
del modo en que existimos en él:  
reflejados y errantes de nosotros,  
eco de unas palabras confundidas,  
sin nada que perder, y tan perdidos.  
(2009: 370-371)

Hasta ahora los textos presentados han configurado una imagen de la concepción de los poetas de los 80 sobre la ficción. Sin embargo, conviene también atender a las autopoéticas metautoriales para determinar las funciones y las características que se le atribuyen a la figura del poeta, sobre la que, igualmente, se insiste en su carácter ficcional. En la línea elegíaca del anterior texto, Felipe Benítez Reyes también ha compuesto «El poeta» (*Escaparate de venenos*, 2000). En él hallamos una definición de poeta, un elogio de la sencillez y un reconocimiento de que la expresión de la intimidad no garantiza el reflejo fiel del mundo. La concepción del vate se formula de manera desacralizada al desacreditar la magia del demiurgo y considerarlo poco menos que un embaucador:

No aquel que ante la noche,  
al mirar el folclore espectral de las estrellas,  
se afana en describirla con exóticas  
metáforas y rimas maquinales,  
sino aquel que no acierta  
a encontrar la palabra que contenga el espíritu  
hechizado y radiante de la noche

y agita

su tosco sonajero  
de huesos de difuntos y de cisnes  
ante el ordenador,  
igual que el falso mago que en la bola  
que revela el destino  
tan solo logra ver su propia imagen  
de farsante solemne

y pronuncia palabras

cuya música muere en ella misma  
como muere una rosa  
—su hermética tragedia— sin abrirse.

Igual que el falso mago ante la bola  
incógnita y brumosa del futuro,  
tú,  
que sientes la vergüenza de tu propia impostura  
y, sin embargo, aquí,  
febril e insobornable, procurando  
que la noche o el mundo  
se cifren en las sílabas contadas  
que el tiempo borraré tarde o temprano  
como borran las olas —se ha dicho muchas veces—  
los dibujos trazados en la arena.

(2009: 307-308)

La primera estrofa ofrece el haz y el envés de la autoría, en el sentido de que se perfila la actitud que no ha de adoptar un poeta (vv. 1-4), como la expresión intrincada ante la sencillez del entorno, y aquellos otros rasgos que lo definen (vv. 5-19). Estas cualidades son la voluntad tentativa («sino aquel que no acierta / a encontrar la palabra [...]»), el esfuerzo más allá de la mera referencialidad y de la significación («y agita / su tosco sonajero / de huesos de difuntos y de cisnes / ante el ordenador»), la aproximación al misterio y la indagación en la esencia humana y en el porvenir («igual que el falso mago que en la bola / que revela el destino»), la transparencia de un yo irreal («tan solo logra ver su propia imagen / de farsante solemne») y la conciencia de la dedicación a una tarea insatisfactoria («y pronuncia palabras / cuya música muere en ella misma / como muere una rosa / —su hermética tragedia— sin abrirse»).

Seguidamente, la estrofa final ejerce una concreción mediante la cual se salta de la reflexión metautorial en general a la consideración sobre el propio sujeto de la escritura. Esta especificación se lleva a cabo a través del empleo de la segunda persona del singular, pues el sujeto no habla consigo mismo, sino con su reflejo de falso mago proyectado en una bola de cristal, que lo hace consciente de su impostura. En otros términos, el sujeto se dirige a un «tú» que es un «yo reflejado» en el poema. A este efecto, se repite la idea presentada en la primera estrofa sobre el mago embaucador: «igual que el falso mago que en la bola» > «Igual que el falso mago ante la bola». Ahora bien, admitir el fingimiento y la artificiosidad que produce todo autor, así como el alcance íntimo e interpretativo de su lírica, no está reñido con el ánimo de bucear en las profundidades de la vida: «y, sin embargo, aquí, / febril e insobornable, procurando». Pese a todo, persisten las dudas acerca de la vitalidad y la prosperidad de la autoría, en su faceta abarcadora —todos los poetas— y privada —el autor Felipe Benítez Reyes—. El tono elegíaco de los últimos versos, en los que se formula la destrucción causada por el paso del tiempo, no deja de resultar curioso debido a su pesimismo optimista. Es cierto que se menciona el olvido —«que el tiempo borrará tarde o temprano»—, pero también se sugiere que la expresión forjada en el verso vive mucho más que el habla cotidiana e, incluso, que la persona que a ella se dedicó. Nótese que la intertextualidad con el *Libro de Alexandre* —«sílabas contadas»—, cuya autoría ha sido imposible precisar, testimonia la vida de una idea —la del esfuerzo estético del autor para captar la realidad— y de su forma material frente al rápido deceso de la expresión y del razonamiento diarios: «que la noche o el mundo / se cifren en las sílabas contadas / que el tiempo borrará tarde o temprano / como borran las olas —se ha dicho muchas veces— / los dibujos trazados en la arena».

El patrón estructural que acabamos de analizar —la negación de lo que hacen unos poetas y la definición de los objetivos del sujeto— también se aprecia claramente en «Poética» (*Completamente viernes*), de Luis García Montero. Al igual que en Benítez Reyes, la isotopía metautorial elabora un retrato del escritor dedicado a la sencillez, a la intimidad y al apego al mundo:

Hay momentos también en que dejamos  
las palabras de amor y los silencios  
para hablar de poesía.  
Tú descansas la voz en el pasado  
y recuerdas el título de un libro,  
la historia de unos versos,  
la noche juvenil de algunos cantautores,



la importancia que tienen  
poetas y banderas en tu vida.  
Yo te hablo de comas y mayúsculas,  
de imágenes que sobran o que faltan,  
de la necesidad de conseguir un ritmo  
que sujete la historia,  
igual que con las manos se sujetan  
la humedad y los muros de un castillo de arena.  
Y recuerdo también algunos versos  
en noches donde comas y mayúsculas,  
metáforas y ritmos,  
calentaron mi casa,  
me hicieron compañía,  
supieron convencerme  
con tu mismo poder de seducción.

Ya sé que otros poetas  
se visten de poeta,  
van a las oficinas del silencio,  
administran los bancos del fulgor,  
calculan con esencias  
los saldos de sus fondos interiores,  
son antorcha de reyes y de dioses  
o son lengua de infierno.

Será que tienen alma.  
Yo me conformo con tenerte a ti  
y con tener conciencia.  
(2015: 397-398)

El poema consta de tres partes estructuradas por la propia división estrófica. En primer lugar, la autopoética diseña el efecto de lo real. A través de la construcción de dos personajes que comparten no pocos rasgos con lo extraliterario (las profesiones —poeta y novelista—, el afecto —relación amorosa— y las aficiones compartidas —la literatura y la canción de autor—), se presentan una serie de motivos atinentes a lo humano (vv. 1-15) que adelantan las propiedades que se le otorgan plenamente a la poesía (vv. 16-22). Así, inicialmente se desarrolla una interacción íntima y cómplice entre dos amantes que deciden reflexionar sobre la lírica y la narración. Este intercambio, en el que se han desplegado una serie de elementos constituyentes de lo literario, da paso a la autorreflexión explícita, en la que se recolectan algunos de los términos diseminados («[...] comas y mayúsculas, / metáforas y ritmos»), para mostrar abiertamente las nociones que antes se habían introducido de manera velada, como la intimidad habitable («calentaron mi casa»), la complicidad («me hicieron compañía») y el carácter vivo de lo artístico («supieron convencerme / con tu mismo poder de seducción»).

Una vez delimitadas las propiedades de la lírica y los rasgos del sujeto poemático, la segunda parte plantea la conflictividad autopoética: se deja claro con qué no se identifica el sujeto, aunque este no niega la labor de los otros, sino que reconoce su oficio, pero se aleja de ellos («Ya sé que otros poetas / se visten de poeta»). La posición que se rechaza fundamentalmente atañe a la poesía del silencio o, sobre todo, a los procedimientos retóricos de la vertiente metafísica, que ejerció de oposición a la poesía de la experiencia. Los aspectos que se seleccionan para introducir la crítica son la impostura («se visten de poeta»), el hermetismo («van a las oficinas del silencio»), la efusión visionaria («administran los bancos del fulgor»), la búsqueda de la trascendencia y la proclamación del esencialismo («calculan con esencias / los saldos de sus fondos interiores»), la mistificación del vate («son antorcha de reyes y de dioses») o el encumbramiento del malditismo («o son lengua del infierno»).

Frente a los poetas que se adhieren a una escritura gobernada por alguno de los principios anteriores, la parte final concluye con la definición del propio sujeto en cuanto a lo que para él significa ser poeta. Mediante la reiteración de la oposición a lo metafísico, a la que se alude sutilmente a través de la palabra *alma* («Será que tienen alma»), se defiende una mirada materialista en la que los aspectos que priman son las relaciones humanas y el habitar lo real por medio de la razón. Normalidad, intimidad e individualidad crítica resumen el perímetro de actuación que se considera propio de la definición de poeta: «Yo me conformo con tenerte a ti / y con tener conciencia».

Por otra parte, hay algunas autopoéticas que, además de ser metautoriales, confluyen con las de corte genealógico. Es difícil deslindar la isotopía predominante en estos textos porque, aunque representan nítidos homenajes, también se comportan como reflexiones sobre la autoría o sobre la conformación del sujeto. Así se puede comprobar en «Jaime» (*Vista cansada*, 2008), de Luis García Montero. El elogio del poeta barcelonés nace desde el propio título, que alude a Jaime Gil de Biedma, aunque el poema en sí constituye una exposición de cómo García Montero ha construido su rol autorial gracias a la influencia del poeta del 50:

Que la vida y los libros  
son brazadas de un mismo nadador,  
resulta fácil de entender.  
A la luz del recuerdo  
la lluvia sucedida en una página  
suele caer en los tejados  
de la ciudad más nuestra.

De mil formas se puede comprender  
la existencia real  
de lo que vive a cuenta de las nubes.  
Yo lo aprendí leyendo  
a Jaime Gil de Biedma.

A cuenta de aquel joven que buscaba  
la civilización de las noches de junio,  
y de una Barcelona de posguerra,  
con sótanos, licores y días de oficina,  
yo habité los poemas  
que me fueron haciendo como soy,  
en mitad de una tarde,  
en el cruce velado  
de la prudencia y de la tentación,  
con dos llaves, dos ropas y una luz  
que viene de otra parte.

He llegado al espejo de una casa  
vestido con las ropas del otro domicilio.

Sensato para el brujo,  
perdido entre los cuerdos,  
desclasado, dispuesto a ser feliz  
por puro compromiso de tristeza,  
reconozco la noche para entender la luz  
y me gusta reírme con la duda  
que siempre va conmigo  
igual que una certeza,  
mojarme con la nube que sucede  
en una tarde antigua  
al doblar una página.

La herencia literaria  
se pide como un crédito.  
Yo lo aprendí en Granada, meditando  
palabras de familia  
con Jaime Gil de Biedma.  
(2015: 634-635)

La composición podría dividirse en cuatro partes. La primera se corresponde con la estrofa inicial. Esta comienza con un verso que, intertextualmente, recuerda «No volveré a ser joven» («Que la vida [...]»). El propósito de esta introducción es demostrar la unión de vida y literatura, no como conexión directa entre ambos términos, sino como espacios de transferencia a partir del recuerdo, que se apropia de la vivencia para recrearla: «A la luz del recuerdo / la lluvia sucedida en una página / suele caer en los tejados / de la ciudad más nuestra».

La segunda parte se inaugura con la estrofa dos y termina en la tres. Por un lado, el poema anuncia abiertamente el magisterio de Gil de Biedma («Yo lo aprendí leyendo / a Jaime Gil de Biedma»), del que se hereda, principalmente, el interés por la poesía de la experiencia. Esta se ejemplifica a propósito de la alusión a lo que en otro poema se había denominado «verdades de mentira»: «la existencia real / de lo que vive a cuenta de las nubes». Por otro lado, se relata el intercambio provechoso entre vida y literatura, en el sentido de que ambas se nutren mutuamente; además, se testimonia la formación del sujeto en la lectura. El razonamiento de la tercera estrofa es el siguiente: la vida de Gil de Biedma abonó sus poemas para que las generaciones venideras, a partir de su propia experiencia, recogieran los frutos y construyeran su identidad artística. Y esta identidad queda marcada por el juego de máscaras que Gil de Biedma enseñó: «A cuenta de aquel joven [...] / [...] / yo habité los poemas / que me fueron haciendo como soy / [...] / con dos llaves, dos ropas y una luz / que viene de otra parte».

Seguidamente, la tercera parte ocupa las estrofas cuarta y quinta. En ellas se propugna la ficcionalidad del sujeto («He llegado al espejo de una casa / vestido con las ropas del otro domicilio») y de la escritura. En torno a esta última, se recupera el contenido de la primera estrofa, en la que una lluvia perteneciente al recuerdo adquiriría operatividad. En este caso, se ejemplifica con una nube. Cuando dobla una página, se vuelve a «una tarde antigua» en la que una nube moja al sujeto.

Para terminar, la sexta estrofa da cierre a la composición no solo refiriéndose al autor, sino también mediante un guiño intertextual que remite a «Arte poética», de Gil de Biedma. El sintagma *palabras de familia* procede del hipotexto del poeta barcelonés, en el que se defendía la adscripción del lenguaje a la intimidad frente a la persecución de heroicidades dentro de la lírica. Por tanto, la reflexión sobre la autoría que se objetualiza en «Jaime» tiene que ver con lo aprendido en el poeta del 50: la diferencia entre persona y autor, la distancia (y, a la vez, la cercanía) entre vida y literatura o la expresión de la individualidad frente a las grandes narrativas.

Además de «Jaime», otra autopoética metautorial y genealógica es «Después de las noticias de su muerte (J. G. de B.)» (*Los países nocturnos*), cuyo título, que contacta intertextualmente con «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», señala que en este texto el fallecimiento es real, pues se ha convertido en «noticia». La composición, que se publica pasados seis años de la muerte del poeta — fechada en 1990 —, apareja un perirreferente («¿Oyen los muertos lo que los vivos dicen luego de ellos?») que remite a «Birds in the night», de Luis Cernuda. Este recurso no es nada inocente: de hecho, forma

parte de la intención de señalar la transreferencialidad con el esquema de contenido del texto cernudiano. En «Birds in the night» Cernuda critica la hipocresía hacia las figuras de Verlaine y Rimbaud después del fallecimiento de ambos. En «Después de las noticias de su muerte (J. G. B.)», Marzal satiriza a quienes aprovecharon tal acontecimiento para calumniar a la persona y para acaparar protagonismo. Simultáneamente, hay un eje isotópico que va más allá del homenaje a Gil de Biedma. Este consiste en la reivindicación de la diferencia entre persona y poeta, en tanto que el último constituye una figura de papel que no se agota:

Qué curiosa, cuando muere un poeta —es decir,  
cuando termina el tiempo del hombre que trazó  
los versos de un poema que no muere en el tiempo—,  
qué curiosa y qué estúpida  
la forma en que la tribu lo despide.

Toda la estupidez habitual y la curiosidad  
aumentan en su caso. Pues a quien los demonios  
quieren perder, hoy día, no le otorgan desdicha,  
ni amor insatisfecho, ni amor correspondido que se apague,  
sino que lo convierten en carne de periódico.  
Lo peor de la muerte no es nuestra muerte misma,  
sino que nuestra muerte sea noticia  
a juicio de unos cuantos. Quienes todo lo ignoran,  
pero de todo escriben,  
remueven las cenizas de no importa qué muerto,  
en nombre de un deber para con sus lectores,  
que nadie solicita. Esos que nunca leen, esos mismos  
que piensan que un poema es la efusión de un tipo  
que contrajo fiebres del sentimiento siendo joven,  
en ciertas ocasiones —con cadáver por medio, si es posible—,  
se descubren como incondicionales de la Literatura,  
que escriben con mayúscula.

Toda la estupidez, repito, se acrecienta en su caso.  
Por si no fuera poco el castigo diario  
del diario papel de los periódicos, algún antiguo amigo,  
antiguo compañero de aquel antiguo viaje,  
aprovechó el momento para corroborar lo ya sabido:  
que solo los cobardes atacan a los muertos,  
y que la estupidez es para algunos  
el único caudal que atesoran los años.

Después de las noticias de su muerte,  
su muerte era noticia —parecía—, a pesar de su obra,  
y no gracias a ella. Al fin y al cabo, solo su enfermedad,  
o su reputación de bebedor, o lo que fornicaba,  
interesaron a la gran mayoría a quien nada interesa.

De esta crónica extensa se desprende



«[...] Esos que nunca leen, esos mismos / que piensan que un poema es la efusión de un tipo / que contrajo fiebres del sentimiento siendo joven, / en ciertas ocasiones —con cadáver por medio, si es posible—, / se descubren como incondicionales de la Literatura / que escriben con mayúscula».

Será en las estrofas tres y cuatro cuando en la autopoética se mencione a Gil de Biedma a través de la alusión intertextual y de la enumeración de algunos de los sucesos de su vida. Por un lado, se inserta una referencia a él mediante la conexión con *Compañeros de viaje*, que sirve para censurar a los viejos conocidos de Gil de Biedma que lo criticaron: «[...] algún antiguo amigo, / antiguo compañero de aquel antiguo viaje». Por otro, se desprecia la confusión de vida y literatura, de persona y poeta («su muerte era noticia —parecía—, a pesar de su obra»), mediante la enumeración de una serie de elementos ajenos a su producción artística y que, sin embargo, fueron frecuentes en sus necrológicas (la enfermedad —el sida—, la afición a la bebida o la lujuria).

Las tres estrofas finales actúan al unísono para realizar un movimiento de tránsito que va de la defensa de Gil de Biedma a la intención inicial: la reflexión sobre la autoría y la propia configuración autorial. Así, se expresa explícitamente la finalidad de la composición (estrofa 5), el deseo que encierra (estrofa 6) y una valoración personal (estrofa 7). Primeramente, se condensa la función moral de la sátira y el consejo que ofrece el sujeto: ayudar «[...] a no ser estúpido / en la muerte de otros». Luego, se presenta una clasificación de las relaciones humanas para insistir en que persona y autor son entes diferentes. Incluso se repite que los versos sobreviven al hombre. La clasificación recién mencionada distingue las reacciones que son connaturales a los amigos —el duelo—, que deben aprender a tener los enemigos —el silencio respetuoso—, que deben sentir los lectores —el agradecimiento íntimo— y que conviene que sigan quienes no poseen vínculo ninguno —no aparecer repentinamente—. En este momento se retoma la ambigüedad del término *poeta* que ya hemos analizado en la primera estrofa para reforzar la separación entre hombre y autor: «[...] si algo necesitan los poetas / —y los poetas muertos siguen siéndolo—». Finalmente, el texto desemboca en una formulación autoconsciente en la que el sujeto se identifica como autor y anota, con sarcasmo, su voluntad de que no le suceda lo mismo que al referente admirado. El sarcasmo aludido nace, sobre todo, de una concepción desautomatizada de la muerte («recompensa») y de lo vivo, que no solo se circunscribe a los miembros de la «tribu», sino también a los poemas: «pueda gozar en muerte lo que la muerte debe / tener de recompensa: / no escuchar a los vivos, / incluida esta crónica».

A modo de conclusión de este apartado, cabe plantear la observación de que las autopoéticas metaficcionales y metautoriales coinciden en su voluntad de resaltar la irrealidad de la poesía, pese a que su realismo guía a los lectores a una mejor comprensión del mundo. Sin embargo, el diálogo generacional que establecen estos tipos autorreflexivos varía. Por una parte, las autopoéticas metaficcionales polemizan con las de cariz sesentayochista. Estas últimas tienden a la proclamación de la autonomía del arte y, consecuentemente, a la delimitación de la poeticidad como contrapartida de lo real. En cambio, los poetas de los 80 examinan la ficcionalidad para mostrar su ligazón con lo externo a lo literario. Bien es cierto que niegan la plena identificación entre mundo y poema, pero igualmente señalan los estrechos vínculos entre estas dos esferas. Por otra parte, las autopoéticas metautoriales entroncan con los versos del grupo del 50. Estos escritores tomaron conciencia de que lo social en la lírica se había concebido como un proyecto ilusionante, pero incapaz de cumplirse. La solución propuesta fue la sustitución de la portavocía por la instauración de un sujeto cívico con conciencia ética. Esta actualización del realismo es la que recuperan los poetas de los 80, para quienes parece fundamental la separación conceptual entre persona —con capacidad operativa— y poeta —un sujeto de papel—. Por medio de la sencillez y a través de la intimidad, la familiaridad y el carácter humano —no divino, sacralizado ni maldito—, las consideraciones metautoriales plantean la configuración de un sujeto que ha transformado la «experiencia fáctica» y la «vida» en «vivencia» y «experimentación de lo real».

### 5.3.3. Autopoéticas endoliterarias metadiscursivas

A partir de los análisis de las generaciones anteriores en lo que concierne a las autopoéticas metadiscursivas, se ha corroborado que este tipo autorreflexivo se vuelve especialmente rentable para la determinación de los estilos de diferentes periodos literarios. La codificación de esquemas formales o de contenido no solo delinea el perímetro de actuación propio, sino que inevitablemente desencadena un diálogo con las codificaciones previas. Al igual que sucede con las autopoéticas metautoriales, en este apartado podremos comprobar que los poetas de los 80 optaron por la continuidad con el grupo del 50 en lugar de prolongar la naturaleza autónoma de la creación y la denuncia de la corrupción de los sentimientos que había patentado el sesentayochismo.

Piéñese en «La oscuridad del borrador» (*Los países nocturnos*), de Carlos Marzal. Este poema aparenta ser una autopoética metalingüística, ya que se enfoca sobre



la palabra poética; sin embargo, la isotopía predominante es la metadiscursiva: lo relevante no es la palabra como tal, sino la defensa de la claridad expresiva como batalla contra lo abigarrado y contra la confusión vital. De ahí la inclusión de un perirreferente que remite a uno de los sonetos de *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega («Oscuro el borrador y el verso claro»), por lo que la cita sirve, además, como señalamiento de la decantación por una transreferencialidad de tercer nivel. Especialmente, este soneto se compuso como autopoética en conflicto contra el culteranismo, sobre todo contra Góngora. Como reacción a la llaneza de la que le acusaba el vate cordobés, Lope redactó un texto en el que se enorgullecía de tal característica al considerar que lo difícil de leer, por lo confuso, era el borrador, pero nunca el poema. Por su parte, Carlos Marzal, que hereda el esquema de contenido de Lope, se vale, también, de la oposición de términos codificadores —la oscuridad (lo difícil o lo confuso) frente a la luz (lo sencillo y lo comunicativo)—:

Estas palabras aspiran a la luz.  
Pero sé que la luz y las palabras  
son iluminaciones en la sombra.  
Por mucho que refuljan,  
por más que nos alumbren,  
por más puentes que tiendan en lo oscuro,  
las palabras son siempre tenebrosas.  
Callan lo que afirman decir,  
y a menudo confiesan  
lo que dicen guardar bajo secreto.

Tras de cualquier palabra que persiga la luz,  
hay noche y hay insomnio,  
hay miedo, indefensión.  
Eso las ennoblece,  
nos las vuelve cercanas, aunque no  
les otorga la luz, ni las transforma  
en dignas, por eternas, de leerse.

Ahora bien, las palabras  
crecen hacia la luz. Deben hacerlo.  
Por más oscuro  
que sea el borrador de nuestras vidas  
y el papel tenebroso que se nos ha asignado,  
nuestras palabras deben crecer hacia la luz.  
(2005: 205)

El poema consta de tres estrofas de jaez sinonímico en la medida en que reiteran una misma idea a la que añaden algún matiz. Así, en la primera se anota la necesidad de la claridad expresiva, a pesar de que esta nazca de la confusión: «Estas palabras aspiran

a la luz. / Pero sé que la luz y las palabras / son iluminaciones en la sombra». Este anhelo del poeta se describe como dificultoso —«las palabras son siempre tenebrosas»— y como sorprendente, puesto que la esencia de la poesía es contradictoria, en el sentido de que anula la referencialidad —«Callan lo que afirman decir»— y, al mismo tiempo, logra una capacidad expresiva inigualable: «y a menudo confiesan / lo que dicen guardar bajo secreto».

La segunda estrofa vuelve sobre el elogio de la sencillez formulado a través de la claridad. Ahora, sin embargo, se dedica más atención al esfuerzo que implica el acto creativo, que exige superar las dificultades técnicas y vitales: «Tras de cualquier palabra que persiga la luz, / hay noche y hay insomnio, / hay miedo, indefensión». Desde esta perspectiva, la batalla por la accesibilidad lírica ennoblece el resultado, pero el arte no ha de conformarse con las «buenas intenciones», pues la sencillez no justifica exclusivamente la calidad artística: «nos las vuelve cercanas, aunque no / les otorga la luz, ni las transforma / en dignas, por eternas, de leerse».

Finalmente, la última estrofa concluye con la proclamación de la claridad como un código deóntico para los poetas: «[...] las palabras / crecen hacia la luz. Deben hacerlo». Asimismo, de acuerdo con la estética experiencial, se reconfigura el significado de la palabra *borrador*. La autopoética rompe las expectativas al mostrar que el borrador no alude al mismo elemento que el hiporreferente —al papel en sucio, a los intentos de redacción—, sino que se refiere a la propia vida como motor de la escritura. A pesar de las trabas y de la confusión que la realidad impone, Marzal defiende la expresión gobernada por la claridad vitalista: «Por más oscuro / que sea el borrador de nuestras vidas / y el papel tenebroso que se nos ha asignado, / nuestras palabras deben crecer hacia la luz».

La admiración de la sencillez en poesía también protagoniza la isotopía de «El secreto profesional» (*La misma luna*), de Felipe Benítez Reyes. Sin embargo, en él la luz se vincula a la ornamentación y al preciosismo, que son los aspectos que se deben evitar en favor de la naturalidad. El texto simula una conversación con otro poeta, al que se le advierte sobre las particularidades de la empresa poética. De hecho, el título ya implica un cierto tono conversacional, pues se avisa de la revelación de algo que normalmente no debe decirse. El poema, cuyo contenido se estructura en tres partes (estrofas 1-4, estrofa 5 y estrofa 6), dice así:

Comenzarás pensando y valorando



La segunda parte, en cambio, constituye una negación de la inicial. En sus versos se rechaza la definición ingenua de poesía que se considera propia de los comienzos. Para ello, se repiten los anclajes que habían servido para la codificación de lo alambicado, como el fulgor expresivo («Pero este no es un arte / que se avenga a los brillos del orfebre»), la perfección formal («ni a la hermosura exacta de un cristal») o la ostentación retórica («No se trata de gemas ni de cálices»).

La parte final, introducida por la estrofa última, presenta la concepción del autor acerca de la naturaleza discursiva de lo poético. El apego a la vida requiere el abandono de la impostura («Y allí estarás tú mismo») y la aceptación de la sencillez como forma de acceso a la realidad: «Más bien de extrañas cosas sin valor / acabarán tus versos siendo objeto». Además, Benítez Reyes añade una secuencia final de cariz elegíaco mediante la que se considera que el poema es el reflejo de la vida, que, en fusión con el arte, también se transforma en espejo del yo: en «cristal» bruto que, imposible de moldear con los versos, solo el tiempo modifica.

Si en las dos autopoéticas anteriores se ha abordado la dedicación a la sencillez, otro de los esquemas de contenido que se revisan desde la autorreflexión es el de la pureza. Léase «Tentación del vacío» (*Metales pesados*), de Carlos Marzal:

Hay una tentación del pensamiento,  
cuando persigue, ansioso, la pureza,  
cuando se instala, al raso, entre las cumbres,  
pájaro de sí mismo transparente;  
una proclividad hacia la nada,  
cuando se quiere hablar en absoluto  
y se reclama de alimento el aire,  
cuando se busca estar tan en la médula  
que la sombra del cuerpo es un estorbo,  
si nos alumbra el sol que no se extingue:  
la inmune inteligencia enamorada  
donde nos festejamos de ser hombres.

La vocación fantasma es un fracaso,  
un vicio de soberbia hacia el sentido  
que el arte nos descubre con su empresa:  
nuestra íntima alabanza en el enigma,  
por ocurrir, humanos, sobre el tiempo.

No hay desnudez ninguna en eclipsarse,  
no hay ninguna pureza en consumirse.  
La invisibilidad no es una cúspide.  
No existe nuestra patria en el vacío.

Solo nos salvas, música, si sueñas.

Solo nos curas, verso, si nos hablas.  
(2005: 365)

El tema de la composición consiste en la diatriba contra la pureza, el esencialismo y la lírica metafísica, que da lugar a la defensa de la materialidad del arte y de la complicidad comunicacional de la poesía. En la primera estrofa se nos presenta la «ansiedad» provocada por la consecución de la pureza, que acarrea los delirios de una grandeza despojada de significación («cuando se instala, al raso, entre las cumbres, / pájaro de sí mismo transparente»), la afición por la metafísica («una proclividad hacia la nada»), la expresión afectada («cuando se quiere hablar en absoluto / y se reclama de alimento el aire») y la irrealidad de los esencialismos («cuando se busca estar tan en la médula / que la sombra del cuerpo es un estorbo»).

Las siguientes dos estrofas inciden en la incapacidad de la «Tentación del vacío». Por un lado, se expone que la pureza extrema, considerada como «vocación fantasma», conduce a un ensimismamiento y a una ausencia de referencialidad que chocan con el valor humano de la poesía. Por otro, se resalta que la estética de la desnudez, en realidad, conforma la estética del ocultamiento, que la pureza de por sí desencadena una lírica agónica y que la metafísica constituye un proyecto fallido por irreal («No existe nuestra patria en el vacío»). Para culminar el poema, se aportan únicamente dos versos separados por una nueva estrofa con la que se contrarresta todo lo anterior. La humanidad del arte procede de su voluntad experiencial y comunicativa: «Solo nos salvas, música, si sueñas. / Solos nos curas, verso, si nos hablas».

Ahora bien, dentro de los poetas experienciales, también algunos de ellos desarrollaran una «ruptura interior» con la que se acercaron a otro tipo de estéticas, como sucede con Vicente Gallego (Villena, 1997; Iravedra, 2016). En el texto «Con el hueso» (*Mundo dentro del claro*, 2012), que dedica a Ada Salas, el autor se adhiere a la poética del silencio. Observamos esta aproximación en la brevedad, la expresión de la duda por medio de interrogaciones, la persecución de la esencialidad («dar con el hueso»), el despojamiento retórico, los juegos sensoriales («hueso, «servido en blanco», «Apaga», «hervidero», «descárname») y cierta tendencia visionaria («y abre mundos»). Pese a todo, el texto de Gallego, si bien se arrima a otro estilo, no se distancia en exceso de la isotopía metadiscursiva de las poéticas experienciales que reivindican la depuración retórica y la sencillez como maneras de acceder al mundo:

¿Se puede dar el hueso del poema  
pelado del decir, servido en blanco?

Apaga mi hervidero,  
descárname, palabra, y abre mundos.  
(2016: 81)

Al fin y al cabo, el poema de Gallego se encuentra en las mismas coordenadas de sentido que, por ejemplo, «Hipatia de Alejandría» (*Zonas comunes*, 2011), de Almudena Guzmán. De nuevo, la prioridad es la defensa de la sencillez y de la depuración expresiva:

Quién pudiera exfoliar el pensamiento  
con un guante de crin  
y dejarlo tan claro y tan suave,  
tan dulce y tan fresco  
como los albaricoques.  
(2012: 363)

En el breve poema de Guzmán la sencillez se erige en la garante de la transmisión de un contenido preciso y fiel a la realidad. Cabe destacar, asimismo, que Guzmán emplea la referencia a la filósofa griega como un emblema genealógico ascendente, que sirve para el elogio de la clarividencia intelectual. Con todo, otro texto recogido en *Zonas comunes* representa con mayor notoriedad la concepción metadiscursiva de la autora. Se trata de «Carolina» (*Zonas comunes*), cuya tesis radica en el amparo del despojamiento retórico. De hecho, esta isotopía no se descubre únicamente en el tema o en la forma, sino también en el procedimiento transreferencial. El poema «Carolina» es una parodia-homenaje de cariz metaliterario. Sus cuatro estrofas conforman una poda de los esquemas formales y de contenido de «De invierno», de Rubén Darío<sup>243</sup>. Guzmán niega uno a uno los elementos de la escenografía del poeta nicaragüense, pero, en cambio, sí que se queda con la acción que le daba sentido a la composición:

Rubén era poeta  
y ya se sabe cómo son los poetas,  
pero yo nunca he tenido un abrigo  
de marta cibelina  
ni un biombo del Japón.

---

<sup>243</sup> Para leer el poema de Darío véase la nota número 22.

Mi gato no es de angora,  
es callejero,  
y para qué quiero una chimenea  
si en casa hay calefacción central.

Queda la puntualización más importante:  
no nevaba en París,  
llovía en Roma.

Pero besarme sí que me besó.  
(2012: 377)

El título de la hiperreferencia y el de la hiporreferencia ya informan de sus pretensiones diferentes: el de Darío, de acuerdo con el esteticismo modernista, prioriza lo externo —«De invierno»—, mientras que el de Guzmán se centra en la historia, pues acude al nombre de un personaje —«Carolina»—. En segundo lugar, llama la atención el intercambio de roles. En «De invierno» habla el poeta para dirigir su mirada a Carolina, que actúa como trasunto de la poesía. Sin embargo, en «Carolina» Guzmán se convierte en la mujer de dicho nombre y utiliza el de Darío despersonalizado —«Rubén»— como representación de la lírica opuesta.

En cuanto al texto, el resto de procedimientos implican la negación de los de «De invierno». Frente al soneto en alejandrinos con alternancia de rima, el hiperreferente otorga a sus cuatro estrofas un carácter de gradación versal, casi a modo de cuenta atrás para la ruptura de expectativas: estrofa 1 (5 vv.), estrofa 2 (4 vv.), estrofa 3 (3 vv.) y estrofa 4 (1 v.). Las tres primeras estrofas incluyen la serie de rasgos esteticistas rechazados (el abrigo de marta cibelina, el biombo japonés, el gato de angora, la chimenea o la nieve en París) que, en algunos casos, reciben otro distanciamiento: «es callejero», «para qué quiero», «hay calefacción central», «llovía en Roma», etc. Para mayor complejidad, todos estos argumentos en contra se matizan en el último verso mediante un marcador contraargumentativo (*pero*); es decir, no se comparte el entramado modernista del poema, *pero* sí la acción principal. Esto adquiere dos significados: por un lado, la defensa de unas ideas poéticas que, además, concuerdan con su trayectoria, en la que la expresión sencilla y sincera de lo amoroso y lo íntimo ha sido determinante. Por otro, se trata de un homenaje al poeta nicaragüense, de manera que «Carolina» sugiere la recepción trascendental del Darío modernista.

Para concluir este apartado, conviene reseñar que las autopoéticas metadiscursivas de los autores experienciales revelan sus afinidades creativas y su disensión con respecto a otras generaciones. Por la visión común sobre la importancia de

la sencillez lírica, de la claridad expresiva, de la negación del ornato o del verbo ostentoso, de la anulación de la pureza como fin, pero también de su actualización como depuración retórica, y de la referencialidad, cabe consignar la constatación de que el proyecto experiencial recibe la herencia del sistema diseñado por el realismo crítico. Precisamente a propósito de la predominancia de lo real, aunque no de forma plena, sino a través del efecto artístico, los autores de los ochenta hacen uso de lo aprendido en el grupo del 50 para invertir los procedimientos discursivos de los «novísimos».

#### 5.3.4. Autopoéticas endoliterarias metaescriturales

Resulta interesante que las autopoéticas metaescriturales de los poetas de los 80, al ejercer de concreción individual y material de la labor poética, muestran nítidamente la inclinación de estos autores hacia la privacidad. A diferencia de los del grupo del 50, la atención al compromiso no ocupa un plano preponderante, sino que de ellos heredan la parcela relativa a la conciencia individual del sujeto; igualmente, tampoco observamos en sus textos la asunción de la inutilidad del arte que se había plasmado en algunos sesentayochistas. Estas autopoéticas están a medio camino entre una y otra generación debido a que admiten sus dudas acerca del alcance de la escritura, pero, al mismo tiempo, la erigen en una vía de desahogo individual para la consecución de una comunicación cómplice.

Un buen ejemplo de esto es «Oficio de intimidad», de Felipe Benítez Reyes. Aun constituyendo una autopoética temprana —apareció en *Paraíso manuscrito* (1982)—, en la que todavía se aprecian algunos rasgos del sesentayochismo, el propio título ya proporciona una definición de la escritura como labor sentimental. El poema, que se estructura en tres partes, dice así:

##### I

Es un arte vacío, que dice de la muerte, la escritura,  
el ave funeral que acude a los latidos de esa muerte  
para hacer argumento de sí misma lo extinto.

##### II

Los candiles alzados sobre el agua  
iguales son al texto, igual es la escritura:  
un reflejo de luz. Pero esa lumbre  
no puede dar calor. Y enciende las ruinas.



Como un reloj de arena, que solo mide el tiempo  
 por la memoria fría de playas que ha perdido.  
 (2009: 22)

Las dos primeras partes, que sostienen la isotopía metaescritural, versan sobre la tarea de redacción, mientras que la última se centra en el poema, como indica el comentario parentético que precede a los versos. En lo que se refiere a la escritura, Benítez Reyes, con una clara resonancia «novísima», la contempla como un «dibujo de la muerte» («Es un arte vacío, que dice de la muerte, la escritura») o, mejor dicho, como un rescate con un alcance sémico tímidamente vivencial: «el ave funeral que acude a los latidos de esa muerte / para hacer argumento de sí misma lo extinto». De forma similar, mediante los contrastes sensoriales y las contradicciones funcionales (el fuego —la escritura— *versus* el agua —la vida—), se tematiza la ausencia de referencialidad y de capacidad transformativa de su labor («[...] Pero esa lumbre / no puede dar calor. [...]»), a la vez que se defiende su fuerza expresiva para la redención del mundo con el canto elegíaco («[...] Y enciende las ruinas»). Esta misma idea se repite a propósito de una secuencia metagenérica en la tercera estrofa, en la que se afirma que el poema se comporta como la rememoración de una vida que se escapa.

Ciertamente, Benítez Reyes es uno de los autores que se ha dedicado con mayor insistencia a la autorreflexión de cariz metaescritural. Véase «El joven artista» (*Los vanos mundos*), donde el autor emplea una técnica frecuente en sus autorreflexiones —el uso de la segunda persona para hablar del yo—:

El día te sorprende corrigiendo unos versos.  
 Y en aquella metáfora en la que cifraste  
 toda una larga historia de amor adolescente  
 el lector desganado no verá  
 sino un alarde técnico, una desangelada brillantez  
 propia del que comienza y necesita  
 demostrar su pericia y sus lecturas.

Has pasado la noche corrigiendo poemas  
 y la imaginación a ratos se dejaba llevar  
 por el ensueño grato de tus libros futuros,  
 páginas que constituirán más que nada tu vida  
 porque su perfección habrá de ser más rara que la misma  
 rareza de vivir (y de los hombres queda  
 apenas la leyenda que ellos mismos

asumen como propia).

Toda la noche a solas con tus versos,  
fumando demasiado, buscando apoyo a veces  
en los viejos maestros —ese tono de voz, inconfundible  
de la gran poesía, que habla siempre en voz baja...—.

Ahora estás ya cansado y la luz inconsciente  
del amanecer filtra sus láminas de plata  
por las cortinas de tu biblioteca.  
El esfuerzo ¿fue en vano? Eso nunca se sabe.  
Tú no buscas  
sino la aprobación cortés de los pocos amigos  
que verán en tus versos algo de tu carácter:  
un indicio de miedo, una brasa de amor  
aún del todo no extinta.  
Tú no buscas  
sino la ambigua sensación —tan irreal a veces—  
de encontrarte a ti mismo a través de unos versos  
que corriges y afinas con afán enfermizo,  
buscando perfección y la verdad a medias  
de tu existencia propia, destinada a afirmarse  
en las noches a solas con tu arte,  
en las noches a solas  
con los cuerpos que amaste y que tal vez te amaron.  
(2009: 62-63)

A lo largo de la composición, aparecen los contrastes entre oscuridad y luz como síntesis del tránsito desde el esfuerzo contra el caos y la confusión hasta la claridad del resultado poemático. De ahí que la escritura tenga lugar en la noche y el poema nazca con los primeros rayos del sol. La primera estrofa, de hecho, anuncia que el proceso de corrección es el último paso para la obtención de una palabra depurada que trasluzca la vida: «El día te sorprende corrigiendo unos versos». Con todo, se sugiere que la revisión de los textos tampoco se vuelve una tarea fácil. Véase la nueva alusión a la noche en la segunda estrofa: «Has pasado la noche corrigiendo poemas». Asimismo, se justifica tal labor en virtud del anhelo de lograr atrapar la vida dentro de la página: «páginas que constituirán más que nada tu vida / porque su perfección habrá de ser más rara que la misma / rareza de vivir [...]».

Tras la reiteración, en la tercera estrofa, del reto que supone la escritura —«Toda la noche a solas con tus versos»—, en el bloque final se alude a la llegada de la luz después de tanto esfuerzo y cansancio. Todo ello conduce a la conclusión poemática, que constituye una respuesta a la pregunta acerca de la utilidad de la escritura: «¿fue en vano?», se interroga el sujeto. No exento de dudas —«[...] Eso nunca se sabe»—, este opta por la expresión de la satisfacción de sus expectativas humildes, que cobra vigor con

la estructura anafórica encabezada por «Tú no buscas». Por un lado, la intención de la escritura consiste en el refuerzo de la complicidad y en la transparencia del yo: «Tú no buscas / sino la aprobación cortés de los pocos amigos / que verán en tus versos algo de tu carácter». Por otro, la finalidad de la labor creativa reside en el desarrollo de una autoconsciencia imaginativa («Tú no buscas / sino la ambigua sensación —tan irreal a veces— / de encontrarte a ti mismo a través de unos versos») que explora en lo real para reafirmar la existencia y recrear la vida que ya se ha desvanecido: «buscando perfección y la verdad a medias / de tu existencia propia, destinada a afirmarse / en las noches a solas con tu arte».

Frente al optimismo existencial atribuido al joven poeta en el texto anterior, en Benítez Reyes la visión elegíaca parece imponerse. Esta, aunque da lugar a la aceptación de alguna virtud de la escritura, desencadena la confesión de la prioridad de la vida sobre el oficio de escribir. Esto se puede comprobar en «Miseria de la poesía», que pertenece al mismo libro que «El joven artista» (*Los vanos mundos*):

La lenta concepción de una metáfora  
o bien ese temblor que a veces queda  
después de haber escrito algunos versos  
¿justifica una vida? Sé que no.  
Pero tampoco ignoro que, aun no siendo  
cifra de una existencia, esas palabras  
dirán que quien dispuso su armonía  
supo ordenar un mundo. ¿Y eso basta?  
Los años van pasando y sé que no.

Hay algo de grandeza en esta lucha  
y en cierto modo tengo  
la difusa certeza de que existe  
un verso que contiene ese secreto  
trivial y abominable de la rosa:  
la hermosura es el rostro de la muerte.  
Si encontrase ese verso, ¿bastaría?  
Tal vez no. Su verdad, ¿sería tanta  
como para crear un mundo, para darle  
color nuevo a la noche y a la luna  
un anillo de fuego, y unos ojos  
y un alma a Galatea, y unos mares  
de nieve a los desiertos? Sé que no.  
(2009: 60)

En la primera estrofa observamos que la escritura en sí o la sensación posterior a tal acto («La lenta concepción de una metáfora / o bien ese temblor que a veces se queda / después de haber escrito algunos versos») no compensan el tiempo invertido porque ni

lo devuelven ni con él modifican la realidad. A la pregunta sobre si «justifica[n] una vida», se aporta la oración «Sé que no», que se convertirá en el *leitmotiv* de la composición para la configuración de la mirada elegíaca. El sujeto reconoce una ventaja que la escritura posee. Esta conforma la verdadera isotopía poemática: la escritura, que casi logra condensar la existencia, consigue acercarnos a una mejor comprensión del mundo. Con todo, el tono elegíaco se impone y vuelve la negación de la satisfacción autorial («sé que no»).

La estrofa segunda culmina el poema con la misma inercia que caracterizaba a la primera. El sujeto no logra contentarse con la capacidad indagadora de la escritura, que, aunque se aproxima al secreto de la vida, carece de la vitalidad de la realidad. La ausencia de potencia referencial encuentra una expresión similar a la diseñada en «Oficio de intimidad» en cuanto al vacío de las palabras: «la hermosura es el rostro de la muerte». Ahora bien, ante la obtención de un verso que se acerque a la esencia de la vida, la negación de la conformidad ya no recurre al *leitmotiv* asertivo, sino que utiliza un marcador de modalidad epistémica, que deja una mínima posibilidad de agradecimiento a la tarea de escribir: «*Tal vez no*» [la cursiva es mía]. Cabe destacar, asimismo, que estamos leyendo un poema, por lo que el pesimismo elegíaco no ha agotado la confianza en la labor poética. Pese a todo, Benítez Reyes concluye con la obstinación de la falta de «verdad» del producto resultante de la redacción: «[...] Su verdad, ¿sería tanta / como para crear un mundo, para darle / color nuevo a la noche y a la luna / un anillo de fuego, y unos ojos / y un alma a Galatea, y unos mares / de nieve a los desiertos? Sé que no».

En una misma línea, Benítez Reyes también ha publicado «La diferencia» (*Sombras particulares*, 1992), donde mide la distancia entre la escritura y la vida. En las dos primeras estrofas utiliza la segunda persona para referirse a su oficio. La gestación de una metáfora, la consecución del ritmo, la pretensión de musicalidad o la expresión de la intimidad se nublan por una oscuridad que representa la ausencia de vida. Frente a las tinieblas de la creación, la tercera estrofa relata el brillo del mundo a través de un planteamiento metatextual mediante el que se formula que la realidad supera a la escritura del poema que estamos leyendo: «la vida se destroza en su esplendor, / [...] en nada parecida / a ningún ejercicio de elegía». Este giro final atestigua que el *tú* del texto funciona como un *yo*:

Tú dando a una metáfora  
su sigiloso espectro de sentido.  
Tú cuidando ese ritmo, la cadencia

de sombra de tu verso, y a su música  
dejando confiada la memoria.

Tú afanado en un verso que te exprese,  
tú entre la oscura luz.

Mientras afuera  
la vida se destroza en su esplendor,  
inocente y rotunda, y en nada parecida  
a ningún ejercicio de elegía.  
(2009: 153)

Las autopoéticas metaescriturales de los 80 no solo se ajustan al tono elegíaco, sino que también encontramos alguna que tiende al empleo del humor y a la desacralización de la lírica. La privacidad, la intimidad y, en consecuencia, la utilidad personal de la escritura aparecen en «Las buenas intenciones» (*El último de la fiesta*), de Carlos Marzal, a causa del distanciamiento con la euforia autorreflexiva. La temática del texto consiste en la burla sobre la costumbre de dejar por escrito en qué consiste el oficio cuando, a su vez, puede interpretarse de múltiples formas. No obstante, el poema convierte las burlas en veras porque trasluce la concepción del autor sobre la escritura y sobre otros muchos aspectos —hay diferentes tipos de secuencias—. Ello no quita que Marzal relativice absolutamente la descripción de lo literario, aunque este propio hecho constituye una de sus bases para la comprensión de su concepción de lo poético. A imitación de algunas poéticas clásicas que usaban el terceto encadenado, en «Las buenas intenciones» se aportan diferentes bloques de tres versos que introducen no pocas razones de ser de la escritura:

Como, mal que le pese, uno en el fondo es serio,  
debe dejar escrita su opinión del oficio  
(los muertos aplicados dejan su testamento

aunque a los vivos, luego, no les complazca oírlo).  
Hablo con la certeza de que mis impresiones  
serán para los tristes una fuente de alivio.

¿Me estará agradecida la juventud del orbe,  
siempre desorientada y falta de modelos,  
y me idolatrarán los investigadores?

Escribo, simplemente, por tratarse de un método  
que me libra sin daño (sin demasiado daño)  
de cuestiones que a veces entorpecen mi sueño.

Por tanto, los poemas han de ser necesarios  
para quien los escribe, y que así lo parezcan

al paciente lector que acaba de comprarlos.

Se me ocurre, además, que trato de dar cuenta  
de una vida moral, es decir, reflexiva,  
mediante un personaje que vive en los poemas.

Esas ciertas cuestiones que he mencionado arriba  
son las viejas verdades que a la vida dan forma,  
y la forma en que urdimos nuestras viejas mentiras.

Ahora bien, reconozco que no solo me importan  
estas pocas razones. Escribo por capricho,  
y por juego también, para matar las horas.

Porque puede que sea un destino escogido,  
pero también, sin duda, para obtener favores  
de algunas señoritas amigas de los libros.

Me es grata la figura del artista de Corte,  
riguroso y mundano, descreído y profundo,  
que trata por igual la muerte y los escotes.

Sobre qué es poesía nunca he estado seguro;  
tal vez conocimiento, o comunicación,  
o todo juntamente. Lo cierto es que el asunto

carece de importancia, no afecta al creador.  
Doctores tiene ya nuestra Sagrada Iglesia  
y en futuros Concilios harán salir el sol

para todos nosotros. Sin embargo, quisiera  
que se tuviese en cuenta el hecho de que existe  
poesía por vicio, porque es una manera

que tienen unos pocos de vivir su declive,  
pero ignoro si hacerla los convierte en más sabios  
y si esa obstinación los vuelve más felices.

Aspiro a escribir bien y trato de ser claro.  
Cuido el metro y la rima, pero no me esclavizan;  
es fácil que la forma se convierta en obstáculo

para que nos entiendan. La mejor poesía  
acierta con deslices, convierte lo imperfecto  
en un arte y se olvida de los juicios puristas.

Aunque he escrito bebido, cuando escribo no bebo.  
Trabajo siempre a mano, y no me enorgullece  
no tener disciplina ni ser dueño de un método.

No suelo, me figuro, romper lo suficiente,  
tal vez porque tampoco escribo demasiado,  
al pasar media vida ocupado en perderme.

Del lector solícito como único regalo

que esboce alguna vez una media sonrisa:  
tan solo busco cómplices que sepan de qué hablo.

No reclamo, por tanto, privilegios de artista:  
me limito a ordenar, quizá sin merecerlo,  
asuntos que una voz ignorada me dicta.

De entre los infinitos poetas, yo prefiero  
a aquellos que construyen con emoción su obra  
y hacen del arte vida. De los demás descreo.

Y para terminar, confieso que esta moda  
de componer poéticas resulta edificante.  
Con ella se demuestra que son distintas cosas  
lo que se quiere hacer y lo que al fin se hace.  
(2005: 63-65)

El poema consta de seis partes bien diferenciadas. La primera la conforman las tres estrofas iniciales. En ellas se alude a la moda de redactar autopoéticas y al gusto por la autorreflexión entre los escritores, debido a su carácter de herencia doctrinal, y entre los críticos, por ser un tipo de discurso que se desplaza hacia el análisis literario. El poeta se desvincula de ambos sectores mediante una burla aderezada con un lenguaje coloquial y afectado: «Como, mal que le pese, uno en el fondo es serio, / debe dejar escrita su opinión del oficio / [...] // [...] // ¿Me estará agradecida la juventud del orbe, / siempre desorientada y falta de modelos / y me idolatrarán los investigadores?».

La segunda parte se localiza entre las estrofas 4 y 7, que definen la escritura de acuerdo con los principios de la poesía de la experiencia. Esta es una manera de ofrecer a los receptores lo que cabría esperar del autor, por lo que estas líneas constituyen la preparación para la posterior enumeración de rasgos en las siguientes partes, con las que se resalta que la escritura poética puede tener cualquier explicación. En las tiradas de versos que ahora nos atañen se aborda el oficio desde la corriente estilística en la que Marzal se inscribe, lo que da paso a las siguientes propiedades: 1) la justificación de la escritura como necesidad individual ligada a la intimidad: «que me libra sin daño (sin demasiado daño) / de cuestiones que a veces entorpecen mi sueño»; 2) la reivindicación de la complicidad con el lector, que no está exenta de un ligero sarcasmo con el que el autor burla las críticas sobre la mercantilización de la lírica experiencial: «Por tanto, los poemas han de ser necesarios / para quien los escribe, y que así lo parezcan / al paciente

lector que acaba de comprarlos»<sup>244</sup>; 3) la relevancia de una conciencia ética que no opera sobre la realidad, pero que ahonda en la vivencia habitable producida por la ficción: «[...] dar cuenta / de una vida moral, es decir, reflexiva, / mediante un personaje que vive en los poemas»; y 4) la afirmación de la ficcionalidad, que, de acuerdo con la poética experiencial, se verbaliza mediante el juego entre las verdades y las mentiras: «son las viejas verdades que a la vida dan forma, / y la forma en que urdimos nuestras viejas mentiras».

A continuación, el tercer apartado se encuadra entre las estrofas 8 y 10. Estos versos aportan otras razones que van más allá del abecé experiencial y que, en realidad, sirven para cuestionar la precisión de los intentos definicionales. Así, se concibe la lírica como tarea lúdica y caprichosa («[...] Escribo por capricho, / y por juego también, para matar las horas»), como vocación («Porque puede que sea un destino escogido»), como acto puramente egoísta y sicalíptico («pero, también, sin duda, para obtener favores / de algunas señoritas amigas de los libros»), y como una forma de sacarle rentabilidad a lo artístico para disfrutar de la vida («Me es grata la figura del artista de Corte, / [...] / que trata por igual la muerte y los escotes»).

Hasta ahora el poema se ha concentrado en la escritura, pero en la cuarta parte —desde la estrofa 11 a la 14— hallamos una secuencia metagenérica. Las cuatro estrofas que nos ocupan conforman un bloque de sentido unitario. A este respecto, nótese que quedan interconectadas por encabalgamientos. La intención que encierran es la minusvaloración del acalorado debate definicional que protagonizaron los dos realismos —social y crítico—, de ahí que la determinación de la comunicación o el conocimiento se reduzca a un asunto que «carece de importancia». Seguidamente, el discurso se encauza hacia lo metaescritural para señalar que otra razón de la escritura de poesía es el «vicio» con el que se palia la decadencia vital.

La quinta sección del texto corresponde a las estrofas 15 y 16. De nuevo, Marzal emprende un desvío secuencial: esta vez se opta por la combinación de lo metaescritural con las valoraciones metadiscursivas. Desde esta perspectiva, la labor creativa se ajusta al rigor y a la claridad expresiva («Aspiro a escribir bien y trato de ser claro»), a la libertad creadora frente a los condicionantes formales («Cuido el metro y la rima, pero no me esclavizan»), a la comunicatividad («para que nos entiendan [...]») y a la negación de la

---

<sup>244</sup> Estos versos recuperan intertextualmente uno de los juicios de Ángel González en la autopoética exoliteraria para *Poesía última*: «el poema ha de ser necesario para quien lo escribe, si se quiere que luego sea legítimo para quien lo lee» (1969: 59).



pureza en cuanto conducta aséptica que olvida la fidelidad con lo real («La mejor poesía / acierta con deslices, convierte lo imperfecto / en un arte y se olvida de los juicios puristas»).

Finalmente, la sexta parte, deslindada entre las estrofas 17 y 22, ofrece una síntesis de lo que el poeta hace, de lo que evita, de sus preferencias y de la desacralización de la escritura de autopoéticas. A lo largo de estos versos, reitera la variación a la que está sujeto el oficio («[...] y no me enorgullece / no tener disciplina ni ser dueño de un método»), reafirma el predominio de la vida («tal vez porque no escribo demasiado, / al pasar media vida ocupado en perderme»), encomia la complicidad con el receptor («que esboce alguna vez una media sonrisa: / tan solo busco cómplices que sepan de qué hablo»), deja ver la normalidad del creador y la aleatoriedad de la inspiración («No reclamo, por tanto, privilegios de artista: / me limito a ordenar [...] / asuntos que una voz ignorada me dicta»), repite la idea de que la verdadera literatura se preocupa por la intimidad, la emoción y la vivencia («[...] yo prefiero / a aquellos que construyen con emoción su obra / y hacen del arte vida. De los demás descreo») y termina con un envío para añadir la expresión del eje isotópico, que constituye la burla de la escritura de autopoéticas y la fijación de la multiplicidad de rasgos de la labor literaria: «[...] confieso que esta moda / de componer poéticas resulta edificante. / Con ella se demuestra que son distintas cosas / lo que se quiere hacer y lo que al fin se hace».

Por último, otro ejemplo que conduce la concepción de la escritura al terreno de la privacidad es «El habla de los pájaros» (*Cuaderno de brotes*), de Vicente Gallego. En esta composición se bordean la definición y la explicación de la escritura para abanderar la naturalidad del oficio. A juicio del autor, detallar cómo se escribe es igual de complicado que pedirle razones de su desarrollo a la lluvia o al fruto. La negación de la descripción racional de la escritura se lleva a cabo, incluso, mediante una redundancia pragmática que liga lo inteligible a los procesos naturales: «Escribo escribiendo, respiro respirando». En consonancia con el título, la escritura se equipara a «El habla de los pájaros», como si su finalidad consistiera en trasladar el canto de las aves a la página. Esta es una faceta de la evolución particular de algunos autores del ochenta, como Gallego, que sitúan lo vital por encima de lo puramente racional, de manera que la poesía del pensamiento da paso a una lírica espontánea:

Si alguien quisiera saber cómo escribo a estas alturas, le sugeriría que preguntara a la lluvia cómo cae, al fruto cómo crece. Escribo escribiendo, respiro respirando. ¿Qué hay aquí, entre lo verdadero, que no se nos ofrezca de natural? Escribo como

el que oye el habla de los pájaros y nada ambiciona añadirle, pues sabe que ellos se entienden con sus cosas. No se escribe poesía con el pensamiento, nace con palabras sueltas, apenas con sonidos, escuchando los asomos musicales, dejándolos decirse y desdecirse, casi casi con nada.

(2016: 103)

Como colofón, cabe resaltar que las autopoéticas metaescriturales particularizan las propiedades expuestas por los otros tipos autorreflexivos en una identidad autónoma para el grupo experiencial. La naturaleza de materialización de la creatividad en estas autorreflexiones aclara la manera en que los poetas de los 80 actualizaron el realismo y desmontaron la pretensión de autonomía o la actitud «notarial» del sesentayochismo. Con el predominio de la vida como divisa, en esta tendencia literaria la escritura responde a un oficio privado, gobernado por la emoción y la intimidad, y siempre a la caza de la chispa de la existencia. Desde la experiencia más remota hasta la más elemental, como el canto de un pájaro, la escritura se concibe unas veces como responsable de la captación del mundo, mientras que en otras ocasiones se denuncia su incapacidad para atrapar la vida y para actuar en ella; en cualquier caso, ni la pulsión vitalista ni la nostalgia elegíaca niegan la utilidad personal, por mínima que sea, de la labor de escribir entendida como canalización del estado del individuo, que posee la voluntad de una comunión con los otros.





## CONCLUSIONES

Una de las mejores cosas que le pueden suceder a un apartado de conclusión es convertirse en una nueva introducción. Al principio, anotábamos que el presente trabajo aspira a no proporcionar unas conclusiones definitivas; esto es, recordábamos que una tesis doctoral suele mirar hacia el pasado —el estado de la disciplina—, arroja luz sobre el presente y supone un avance para futuras investigaciones. En consecuencia, la pregunta que el lector ha de realizarse a estas alturas atañe a qué diferencia existe entre las páginas iniciales y estas últimas o, también, a cómo ha cambiado la situación de los estudios sobre autorreflexión, transreferencialidad o historia de la poesía española después de estas líneas. Sintéticamente, la idea general estriba en que se ha pretendido a depurar y a sistematizar algunas técnicas, a la vez que se ha proporcionado una serie de herramientas metodológicas que han contribuido al análisis histórico-literario, con el que nos hemos propuesto aclarar diversos aspectos y hemos aspirado a alcanzar datos relevantes acerca de la concreción de estos fenómenos culturales. Sería imposible atreverse a pronunciar esta noción global de la tesis sin la exposición de unas conclusiones específicas que justifiquen esta valoración final y su afán «introdutorio».

Desde el enfoque teórico, la tesis has desbrozado los aparatos conceptuales concernientes a la autorreflexión y a las relaciones que establecen los textos con objeto de reorganizarlos y de iluminar algunos puntos ciegos. Sin lugar a dudas, en ambos terrenos había aportaciones muy valiosas, pero la mayoría funcionaban en un plano individual: la proximidad del surgimiento de estos campos de estudio había dificultado un acercamiento abarcador y compendioso. Asimismo, imperaba la necesidad de revelar que la popularidad de la autorreflexión y de la transreferencialidad en el último siglo no ha sido casual, puesto que una y otra suelen hallarse interconectadas y responden a unos intereses comunes. De ahí que los escritores empleen catálogos de referencias cuando presentan su pensamiento literario o, por el contrario, evalúen una serie de textos de acuerdo con sus concepciones artísticas.

Centrándonos en la autorreflexión, el primer paso para acotar la categoría ha consistido en la denuncia de la destrucción del rol autorial por parte de algunas escuelas teóricas. Esto ha repercutido sobre la denominación predominante hasta la fecha: el término *metapoesía*, en realidad, es un espejismo si no se es consciente de que se usa de manera retórica —la poesía no reflexiona sobre la poesía—. Es el autor quien se dedica a la reflexión sobre uno de los componentes de su tarea desde las fauces de la propia

creación o desde fuera, por lo que conviene utilizar un rótulo que se ajuste a tal efecto, como el de *autopoética*.

Lo recién apuntado parece un dato irrelevante, pero la ligereza conceptual con que dicho término se ha empleado en ocasiones apareja la misma distancia que media entre ver las ramas o atisbar el bosque. De hecho, a partir de un reconocimiento no sesgado del circuito comunicativo, la tesis añade unas condiciones de lectura para la identificación de la autorreflexión que, a la par que admiten valoraciones formales y de contenido, destacan la importancia de los índices sociológicos. Así nace el concepto de *participación de autopoeticidad*, que no olvida al emisor (con su poder fáctico y ficticio), ni la obra en sí (el flujo autopoético), ni la dinamicidad del pensamiento (el texto causante) ni la recepción (la relevancia cómplice).

A una misma finalidad responde la exigencia de trazar una horquilla que va desde el *espacio autopoético* hasta lo que hemos denominado *proyecto autopoético*. De acuerdo con la teoría del espacio autopoético, el crítico puede configurar una suerte de base de datos de textos autorreflexivos pertenecientes a un autor. Sin embargo, en esta investigación acordamos que, por encima del criterio cualitativo, se halla el factor locativo, pues, a fin de cuentas, la distinción más pertinente reside en el carácter *endoliterario* o *exoliterario* de las autopoéticas. Como resultado de la reconfiguración del espacio autopoético —esto es, de la ordenación de los materiales introspectivos—, se ha facilitado la clasificación tipológica de las autorreflexiones que se producen desde fuera o desde dentro los géneros.

Ambas tipologías adquieren una importancia crucial para el estado de los estudios sobre autorreflexión. Tradicionalmente, las investigaciones han recurrido a nociones como *metapoesía* o como *poética*, sin mayor concreción, para el análisis crítico y para la formulación de las historias de la literatura. Sin embargo, en algunos casos no han importado los cauces del pensamiento estético ni las particularidades del objeto al que se refieren los poemas. Las clasificaciones aludidas palian la abstracción o la indeterminación de los acercamientos más asistemáticos o excesivamente abarcadores. Más allá de las autopoéticas exoliterarias, que hemos tratado de manera sucinta —convencional, en compendio, manifiestos, conferencias o discursos, mesas redondas y entrevistas—, debe resaltarse la vitalidad de la estratificación de las autopoéticas endoliterarias para la apreciación de la relevancia comunicacional. No es lo mismo que la isotopía predominante recaiga sobre las condiciones del género —metagenéricas—, sobre el lenguaje —metalingüísticas—, sobre la ficción —metaficciones—, sobre la

autoría o el gremio —metautorales—, sobre las codificaciones discursivas —metadiscursivas—, sobre el proceso de escritura —metaescriturales—, sobre el lector —transitivas— o sobre los precursores estéticos —genealógicas—. A cualquiera de estos tipos los escritores pueden añadir una dosis de conflictividad que tampoco ha de quedar desatendida —autopoéticas en conflicto—.

Por otra parte, otro de los grandes problemas de la teoría de la autorreflexión reside en la aceptación o en la negación de las modalidades autopoéticas, de manera que, para unos teóricos, solo cobra relieve lo explícito y, para otros, también conviene atender a lo implícito. Ahora bien, como consecuencia de la desaparición del lector o del intérprete en la atribución de criterios modales, el foco de las disensiones se localizaba en la mixtura de la identificación del texto como mecanismo práctico y como análisis teórico. En estas páginas, la introducción de la disparidad entre el mecanismo práctico y el análisis teórico resuelve la cuestión: desde el punto de vista del autor, se producen *autopoéticas explícitas* —las que contienen la isotopía meta— e *implícitas*, que, sin albergar tal isotopía, son reconocidas por el autor como esfuerzos autorreflexivos velados; desde la óptica del crítico, existen las *autopoéticas recibidas* —contienen una función predominante (la autopoética)— y las *autopoéticas inferidas*, que son aquellas en las que el crítico advierte la predominancia de rasgos autorreflexivos distribuidos de modo camuflado.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos particulares, la tesis no descuida la intención autorial desde una perspectiva más generalizada y dinámica. Es cierto que el concepto de espacio autopoético es estático, pues alude al conjunto de textos susceptibles de ser clasificados como autorreflexivos. Por ello se incorpora la categoría de *proyecto autopoético*, que se refiere a la red de las relaciones que el crítico puede establecer en función del material introspectivo e intencional de un escritor. Todavía más, el proyecto autopoético conforma una de las bases del diseño del proyecto creativo. Por medio de esta noción, no solo atendemos a la gestación individualizada del sistema de ideas objetualizado en un libro, sino que también se escudriña la trayectoria de un poeta para observar si ha programado un conjunto de ideas a lo largo de una vida literaria —proyecto autopoético complejo— o si ha evolucionado su doctrina o ha rechazado una postura previa para adecuarse a otras ideas. Asimismo, el concepto de proyecto autopoético no restringe su aplicabilidad a un solo autor: también se puede emplear para indagar en la consolidación de un sistema de pensamiento grupal —*proyecto autopoético colectivo*—.

Acompañando a la teoría de la autorreflexión, ya que, como hemos anotado, la trascendencia referencial suele estar condicionada, el esfuerzo teórico de esta tesis ha exigido la inspección de la metodología subyacente en el análisis de las relaciones que establecen los textos. Este ámbito goza de una mayor tradición filológica y, a su vez, provoca sinfín de conflictividades y de desencuentros que, definitivamente, habían estancado la situación de las investigaciones: los conceptos más pertinentes han funcionado por separado, nunca insertos en un marco operativo, tal vez a causa de un pesimismo derivado de los incontables solapamientos nominales y de la acumulación de doctrinas supuestamente irreconciliables.

En lo que concierne a las relaciones textuales, la principal ambición de esta investigación radica en la voluntad de integrar las aportaciones de la disciplina en un fenómeno cultural en el que el protagonismo del texto no cercene el dinamismo de los productos artísticos. A su vez, la tipología de la transreferencialidad toca uno de los fundamentos de la literatura —la referencialidad y la vinculación de la palabra literaria al mundo— con la intención de hermanar las conexiones recogidas con dos de las características que distinguen al ser humano de otros animales: la invención y la autorreflexión. Es este un proyecto ambicioso en el que había persistido la tradición teórica a través de tipologías o ramificaciones conceptuales como las de transtextualidad, hipertextualidad o intertextualidad. Sin embargo, la disciplina comenzó a solidificarse cuando aún no había adquirido una forma convincente, a pesar de que los propios creadores de las primeras tipologías, como Genette, habían destacado el carácter transitorio de las clasificaciones, así como la necesidad de revisarlas. La misma inamovilidad de la palabra *texto* en una estratificación que pretende acaparar otro tipo de materias artísticas resulta, al menos, sorprendente.

Así las cosas, en estas páginas se ha considerado oportuno un cambio de prisma mediante el que la «trascendencia textual de los textos» se reemplaza por la «trascendencia referencial». A partir de ahí, los tres niveles de clasificación en función de la distancia referencial salvaguardan la armonía conceptual, la compatibilidad de fenómenos, la dinamicidad con la que se comunica la cultura y la relevancia contextual que supone que un hiperreferente incluya un interreferente extraído de un hiporreferente. Además, los tres niveles del nuevo constructo teórico han contribuido a la depuración de rasgos y a la delimitación del perfil de las categorías básicas de relación: 1) el contacto directo (intertextualidad, intratextualidad, reescritura, paratextualidad e intermedialidad); 2) las modalidades transreferenciales (parodia y parodia satírica); y 3) la



interdiscursividad, entendida como la reproducción de esquemas formales o de contenido (pastiche, interfiguralidad o variantes temáticas).

Todos los hitos teóricos de esta tesis están al servicio de los textos literarios y de su análisis histórico. Antes, sin embargo, conviene señalar la relevancia de haber vinculado los fenómenos teóricos al marco histórico-cultural que los ha impulsado. A propósito de la transreferencialidad, se ha comprobado que numerosos especialistas se han referido a la intertextualidad, en un sentido muy amplio, o a la parodia como claves de la posmodernidad cuando, verdaderamente, dicho eje posmoderno consistía en la transacción de referencias. La indagación en este periodo, bien en el ámbito internacional o bien en el nacional, demuestra que factores esenciales, como la heterogeneidad, el eclecticismo o la fusión de alta y baja cultura, se deben a un ánimo transreferencial. El creciente interés por las conexiones del texto en el último siglo no se explica por el placer de atestiguar un mero contacto; al contrario, se le ha concedido especial atención porque esos posibles contactos alumbran el pasado artístico y lo actualizan con una clara vocación autoconsciente.

En las coordenadas de la autoconsciencia y de la autorreflexión se han cruzado la transreferencialidad y lo autopoético. Tanto es así que también se ha hablado del último término como definidor de la posmodernidad, igual que se ha afirmado que las relaciones del texto se acentúan en el siglo XX por las mismas causas que hemos asignado a la autorreflexión (la evolución de la lingüística, de la teoría de la literatura y de las ciencias). En cuanto a la autorreflexión, hemos desmentido que constituya un recurso puramente posmoderno, así como que se ha producido un aumento reseñable en la cantidad de textos gobernados por ese eje isotópico. En este sentido, el rastreo histórico de la autorreflexión a lo largo de la poesía española era una tarea pendiente. La mayoría de trabajos han anotado que existía una «metapoesía» previa, aunque no la hayan terminado de especificar.

Debido a que los trabajos sobre autopoéticas endoliterarias líricas suelen centrarse en la poesía del siglo XX, las razones que se han aducido para explicar su profusión son las siguientes: el discurso lírico como testimonio de la existencia, el desafío a los malos tiempos para la lírica o los trasvases del plano de lo ideal al de lo real. Y añadimos: la justificación del arte en una sociedad preocupada por el desarrollo económico, la situación del género en el mercado editorial, la conciencia de autoría o la defensa de reclamos ideológicos. Y seguimos añadiendo: el siglo XX, también conocido como el siglo de los formalismos, en realidad es el siglo de la autorreflexión en el ámbito

humanístico. No solo se institucionalizan ciencias de lo humano (historia, psicología, lingüística, etc.), sino que la teoría de la literatura indaga en qué es la literatura y en cómo esta evoluciona —y aquí se reitera la conexión de lo autorreflexivo con lo transreferencial—.

Con todo, determinar las propiedades de las autopoéticas en la actualidad y en la última centuria nos ha exigido saber cómo estas se han manifestado a lo largo de la historia. A decir verdad, los estudios sobre autopoéticas habían comenzado a insistir en exceso en la contemporaneidad; en consecuencia, había un predominio de lo nuevo, aun haciéndose notar que no era tan nuevo, que eximía de la identificación global del fenómeno. Simultáneamente, la autorreflexión en poesía, considerada como relativamente novedosa, no ha motivado los estudios compactos liderados por especialistas de otras etapas estéticas. Por tanto, ante la incógnita acerca de la evolución de lo autorreflexivo, estas páginas han puesto su empeño en delinear un recorrido tan representativo como explicativo.

El descubrimiento más básico, pero vital, es que las autopoéticas endoliterarias líricas del siglo XX y las de las centurias pasadas no se distinguen, fundamentalmente, por la cantidad, sino por la cualidad. Esto desencadena un descubrimiento de más amplio alcance. A partir de este razonamiento, la tesis logra discernir dos momentos —de carácter contiguo— decisivos para la comprensión del fenómeno: 1) desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX; 2) desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. En lo que concierne al primer bloque, gracias a la revisión histórica, aprendemos que en la Edad Media se gesta el nacimiento de la autorreflexión en la lengua nacional, aunque en literatura aparece de forma tímida o secuencial, a diferencia de lo que se observa en los paratextos. Su reafirmación, en cambio, llega con el Siglo de Oro, en el que la complejidad de sus procedimientos, la permeación de géneros y su popularidad niegan que en el siglo XX se dispare la cantidad de autopoéticas. Así las cosas, para los escritores del siglo XVIII las autopoéticas endoliterarias líricas ya formaban parte de la cotidianeidad, y estos, fruto de la cosmovisión epocal, empiezan a incluir aspectos relacionados con las ciencias, la filosofía y la didáctica en las artes. Llegados al siglo XIX, en consecuencia, las autopoéticas van redirigiéndose hacia lo individual y hacia la introspección filosófica, lo que, sumado al prestigio de sus poetas, asentará una modificación de la conducta que florecerá en el segundo nivel.

En efecto, en este segundo nivel, al que contribuyen decisivamente algunos autores hispanos, pero no españoles —como Rubén Darío—, no existe una ruptura con el

anterior, sino una prolongación mediante la que se mantendrán las consideraciones estéticas, filosóficas y el ritmo de la tradición. Esto da lugar a la irrupción de nuevos temas recurrentes, como la preocupación por la esencia del género, la función del poeta, el papel que desempeña el lenguaje en la captación del mundo o la ficcionalidad del contenido literario. Cabe destacar, asimismo, que el interés por la metapoesía en el siglo XX se ha manifestado en autores que han elogiado e imitado con frecuencia a los vates auriseculares —los verdaderos instauradores de la autorreflexión en el mundo hispánico—. Por otra parte, la autorreflexión adquiere tanto peso en la literatura de inicios del siglo XX que comienzan a desarrollarse ciertas costumbres autopoéticas, como la publicación del pensamiento literario en autopoéticas exoliterarias en compendio, fundamentalmente en antologías. Por si fuera poco, a lo largo de la década de 1930, los factores históricos impulsan la autorreflexión y condicionan la formulación de las ideas sobre poesía: el estallido de la guerra y sus consecuencias asentaron nuevas vías, como la preocupación por la utilidad del género, la búsqueda de la conexión con el lector o la confesión existencial.

La trayectoria histórica de las líneas anteriores conforma el bagaje cultural de la autorreflexión hasta la mitad de siglo, momento que hemos señalado como el inicio de los análisis grupales. El estudio del pensamiento del grupo del 50, así como la influencia que recibe de los poetas del 40, ha corroborado la utilidad de los conceptos de *proyecto autopoético colectivo*, *autopoéticas exoliterarias* y *autopoéticas endoliterarias*, entre otros. Igualmente, estas nociones se han aplicado al desentrañamiento de las particularidades de la generación del 68, su posterior ruptura estilística y la lírica de los años 80.

La puesta en marcha de la noción de proyecto autopoético colectivo ha servido para entender que la autorreflexión, que constituye la piedra de toque de los grupos literarios, no se puede contemplar desde criterios puramente textuales, sino que hay que tener en cuenta las intenciones autoriales y los factores sociológicos. Específicamente, adquiere relevancia que la construcción de un proyecto tiende a la destrucción de otro o, por lo menos, a la adopción de la conflictividad. Esto es una prueba más del dinamismo al que está sujeta la autorreflexión, pues se emplea porque los núcleos literarios estudiados coexisten.

Desde esta perspectiva, se ha conseguido fijar un análisis de las autopoéticas exoliterarias —dadas frecuentemente en compendio— que surgen con la intención de desplazar al rival para consolidar los principios estéticos propios. En el caso de los autores

del 50, estos decidieron reaccionar contra la faceta comunicativa heredada de sus mayores (Blas de Otero, Gabriel Celaya, Vicente Aleixandre o Carlos Bousoño) para defender el valor cognoscitivo del arte, idea con la que se presentaron en el panorama artístico. Se actualizó, por tanto, la relación entre literatura y realidad para concluir que, sin abandonar cierto compromiso ético, la poesía no reelaboraba la experiencia, sino que la ejecutaba en el poema y en el proceso de lectura. Al mismo tiempo, las autopoéticas exoliterarias en compendio, aparejadas a actos sociales que agrupaban autorreflexiones —los homenajes a Antonio Machado y la creación de colecciones literarias— sirvieron para la apropiación de unos referentes y la desvinculación de otros.

De manera similar, hacia finales de los 60 aparece en la escena lírica una nueva generación, la del 68, que también construyó su proyecto autopoético colectivo polémicamente. En concreto, una antología, acompañada de autorreflexiones, otorgó reputación a los «novísimos», cuya estética se asoció a la ruptura. En general, en las autopoéticas exoliterarias impugnaron el realismo, más efusivamente el de los autores del 40, y solo compartieron con los del 50 algunos aspectos atinentes a la vía cognoscitiva cuya influencia tardarían en reconocer. El objetivo prioritario consistió en propugnar la autonomía del arte, lo que desembocó en la sustitución de los referentes previos por otros de cariz cultural y cosmopolita. La generación del 68 también afrontó contraproyectos colectivos, como el del «equipo *Claraboya*», que aceptaba la experimentación lingüística pero criticaba la falta de dialéctica, o contraproyectos particulares, como el de Ullán.

Una vez el culturalismo entró en crisis, aparecieron autores que reivindicaban la necesidad de confeccionar proyectos autopoéticos particulares menos conflictivos. Así, a finales de los 70 hallamos una ruptura estilística que ejerce su oposición desde el planteamiento de un proyecto autopoético sustentado por la sentimentalidad, el intimismo y el detalle autobiográfico. Con el tiempo, esta tendencia se asentará y encontrará su lugar en la etiqueta vasta de poesía de la experiencia. No obstante, esta nace gracias a que anteriormente otros escritores presentaron su proyecto autopoético colectivo por medio de una conflictividad en voz baja: su propia denominación, «la otra sentimentalidad», ya enmendaba la plana de «la nueva sentimentalidad» castelletiana. Y otra vez se desplazaron unos referentes y se retomaron otros (como la síntesis armónica que idearon a partir de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado). En este caso, los poetas de la experiencia se apartaron del culturalismo y se intentaron apropiarse de algunas de sus afinidades, como sucede con la figura de Gil de Biedma. Asimismo, trataron de conectar

con los vates del 50 para la defensa de la ética, del alcance ficcional del arte y de la privacidad. Igualmente, en los 80 y en los 90 surgieron diversos proyectos que promovieron el conflicto contra la estética experiencial (bien a propósito de la búsqueda de acentuación del compromiso o bien con motivo del amparo del vanguardismo), que, a su vez, obtuvieron una contraargumentación conflictiva. En síntesis, se advierte que la evolución histórico-literaria se aprecia con mayor propiedad si se parte de nociones como la de proyecto autopoético o la de autopoética en conflicto.

En lo que respecta a la pertinencia del concepto de *autopoéticas endoliterarias líricas* y a la clasificación tipológica, cabe resaltar que el cuidado de cada vía de significación favorece el análisis objetivo y pormenorizado de los proyectos autopoéticos. Con objeto de condensar la aportación de las páginas correspondientes a la historia de la literatura, expondremos las conclusiones en función de la categoría tipológica:

a) Autopoéticas endoliterarias líricas metagenéricas: el grupo del 50 reformula el concepto de realismo, de manera que la asignación social de la poesía cambia de óptica. La confianza en la capacidad transformadora del género se pone en suspensión y se admite que la lírica ha de reforzar el componente estético, del que se deriva la experiencia (que no brota de la realidad). De esta manera, la poesía se abre a nuevos temas, que se expresan desde la conciencia de lo individual y de lo colectivo, al mismo tiempo que la lírica deja de ser un arma para convertirse en un instrumento útil —o un «arma de doble filo»— que, si bien mira de reojo a la reivindicación, se revela incapaz de condicionar la realidad.

Los autores sesentayochistas, en cambio, destierran cualquier acción protestataria de la definición del género. De hecho, frente a la instrumentalización del poema, estos autores ahondan en índices inmateriales o aparentemente insustanciales (la poeticidad, un mechón de pelo, una fábrica de producción metafísica), así como asocian el género a objetos o a actos no restringidos por lo social (el reloj, el sistema de espejos o un brindis, por ejemplo).

Por su parte, los poetas de la experiencia rechazan la concepción del poema y del género como esferas autónomas, por lo que se sirven de un elemento propio del realismo, las definiciones de poesía, para distanciarse del culturalismo y para reconsiderar la aproximación a la realidad a través del verso. En suma, cobra protagonismo la defensa de la intimidad, la identificación de lo literario como artificio y la búsqueda de la complicidad a través del poema.

b) Autopoéticas endoliterarias líricas metalingüísticas: este tipo de autopoéticas predominan en los autores del 50. De hecho, con ellas se distancian de los escritores del 40 y, al mismo tiempo, reciben su herencia. Ello hará que unas veces confíen en la utilidad de las palabras y otras se resignen ante su falta de alcance. Asimismo, el lenguaje, la mirada hacia la lírica como construcción lingüística, los diferenció de la vertiente comunicativa, pues el grupo del 50 insistió en la importancia de la elaboración estética para que aconteciera la experiencia en el texto. En consecuencia, la expresión cotidiana, que no deja de apreciarse, no debe actuar en contra de lo estético.

La generación del 68 coincide en el interés por el lenguaje con los autores del 50, pero avanza hacia posiciones diferentes. Si los poetas del 50 buscaban el conocimiento por medio de la elaboración lingüística y de la lectura, los «novísimos» cuestionaron el lenguaje como medio de conocimiento y denunciaron su carácter de barrera ante la transmisión de la realidad. De ahí que fusionaran este tipo de autopoéticas con las metaficcionales.

En lo que respecta a los poetas de los 80, la preocupación por el lenguaje mengua hasta el punto de que cuesta hallar textos gobernados por esta isotopía. Cuando los hay, estos suelen complementar lo expuesto en otro tipo de autopoéticas endoliterarias. Así, el lenguaje refuerza la expresión de la intimidad, de la privacidad, de la complicidad entre poeta y lector o del predominio de la vida sobre la literatura.

c) Autopoéticas endoliterarias líricas metaficcionales: mientras que las autopoéticas endoliterarias líricas metaficcionales ni siquiera conforman un núcleo de contenido recurrente para los poetas del 50, el tema de la ficción acapara protagonismo en los autores del 68. Esto constituye una prueba más del contraproyecto «novísimo», pues, para defenestrar al realismo literario de su trono, había que poner en tela de juicio la capacidad representacional del discurso poético. De hecho, uno de los textos emblemáticos de la generación, la «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», se enmarca en esta categoría. Lejos del confesionalismo y de la atribución directa de referentes, en los sesentayochistas predomina la autonomía artística, la revelación de que entre el mundo y la página existe una barrera.

Además, resulta llamativa la actitud de los poetas de «la otra sentimentalidad», en particular, y de la poesía de la experiencia, más generalmente. Estos erigen a diversos miembros del grupo del 50 en maestros, como a Jaime Gil de Biedma y a Ángel González,

quienes no profundizaron en lo metaficcional en sí, pero reflexionaron sobre el papel del realismo, la interpretación del término *experiencia* y las limitadas condiciones de verdad de la literatura. Por ende, el afán metaficcional de estos poetas, que incluso estructura el manifiesto de 1983, se explica, sobre todo, por la revisión del proyecto autopoético colectivo del sesentayochismo. En los años 80 era imposible negar la ficcionalidad desde dentro de la lírica; sin embargo, se podía defender el artificio y, a la par, la conexión de la literatura con el mundo no mediante la ligazón directa a lo real, sino mediante la confección de su efecto.

d) Autopoéticas endoliterarias líricas metautoriales: a diferencia de lo metaficcional, lo metautorial sí adquiere relieve en las obras de algunos autores del grupo del 50, desde la perspectiva autofictiva, desde la figuración del yo o desde las consideraciones generales sobre el gremio. El punto común de este tipo de autopoéticas en estos escritores se detecta en la voluntad de desacralización. Es cierto que este procedimiento se hallaba en los versos de los poetas sociales; ahora bien, mientras que en estos la desacralización funcionaba como reivindicación política (figura del poeta obrero), en los autores del 50 responde a un afán de normalización que liga la literatura al mundo debido a que el poeta se considera una persona más, sin ningún atributo especial.

En el contexto del sesentayochismo, existen dos reacciones opuestas. Por un lado, la sacralización del vate, concebido como un ser sobresaliente entre el resto de su especie, bien por su cultura o bien por la tarea que desempeña (la celebración de la belleza). Por otro, cuando optan por la desacralización, los autores del 68 tienden a la exhibición de la inutilidad del arte.

Finalmente, los poetas de la experiencia adoptan una perspectiva semejante a la llevada a cabo por el grupo del 50. En ellos aprenden la desconfianza en la portavocía social y la concepción del sujeto como individuo preocupado por la ética. La vivencia y la experimentación de lo real reemplazan a la vida y a los hechos reales, de modo que hay que establecer una separación entre la persona, que posee capacidad de actuación, y el poeta, que es un sujeto de papel.

e) Autopoéticas endoliterarias líricas metadiscursivas: las autopoéticas endoliterarias líricas metadiscursivas acentúan la conflictividad, pues, al fin y al cabo, versan sobre el estilo, por lo que se prestan fácilmente a los contrastes. En cuanto a los

autores del 50, los patrones discursivos que se amparan son la claridad expresiva, la denuncia de la hipocresía, la defensa de la comunicabilidad y de la precisión, la ética basada en la correspondencia con el mundo (la referencialidad) y la vinculación del arte con la historia.

Los escritores sesentayochistas, por su parte, aprovechan estas autopoéticas para desmontar la faceta comprometida del realismo. De este modo, el didactismo y lo social se convierten en objeto de crítica o de burla. Además, en este tipo de textos presentan algunas convicciones estéticas que confrontan con las de las generaciones previas, por ejemplo el distanciamiento frente a lo sentimental y a lo biográfico.

En cambio, los poetas experienciales cortaron de raíz la proclamación de la autonomía artística y la denuncia de la sentimentalidad. Al ser este tipo de autopoéticas una suerte de síntesis del punto de vista estilístico, se aprecia nítidamente que estos autores heredaron no pocos rasgos del proyecto colectivo de los miembros del 50, como la claridad expresiva, la proclamación de la sencillez, el desagrado hacia la ostentación, hacia lo decorativo y hacia lo retórico, la queja ante la pureza como vocación artística y el aventajamiento de la referencialidad.

f) Autopoéticas endoliterarias líricas metaescriturales: en cuanto concreción de la literatura, las autopoéticas metaescriturales del 50 reflejan el carácter de transición y de renovación que ejercieron sobre el proyecto colectivo del 40. La concepción de la escritura, por tanto, se debate entre un entretenimiento placentero y la denuncia cívica, entre el compromiso ético y el estético, y entre la comunicación y el conocimiento.

Al respecto de los «novísimos», este tipo de textos se liga al contenido que imprimen las autopoéticas metaautorales. Se disponen, entonces, juicios aparentemente contradictorios sobre el aprovechamiento del arte. En realidad, no existe confusión, sino que se distingue el plano social, en el que se reconoce la inutilidad del arte, del plano individual, que alude a la satisfacción personal hacia la tarea de componer.

En lo que atañe a los poetas experienciales, lo metaescritural se muestra especialmente rentable para la canalización de la conciencia individual del sujeto. Sin la confianza en el poder transformador del oficio y con alguna duda acerca de la repercusión de la poesía, la escritura deviene en una labor personal útil para el desarrollo de la autoconciencia, la comprensión de la intimidad o de las emociones y la comunión ausente con el receptor.



Con el análisis comparativo de las autopoéticas exoliterarias y de las endoliterarias producidas por los grupos mencionados, además de por los autores generacionalmente contiguos, estas páginas han perseguido desentrañar el pensamiento literario que subyace en los tres periodos más afianzados en el canon de la historia de la poesía española reciente. Esto último, sumado a las propuestas teóricas de la autorreflexión y de la transreferencialidad, así como a la historia general de lo autopoético, conforma el desafío que ha afrontado la presente tesis doctoral.

Finalmente, la vocación introductoria de este apartado conclusivo nos conduce a proporcionar una serie de posibilidades de continuación que determinan que nuestro tema de investigación no se agota en estas páginas. Resulta pertinente en los próximos años fijar una historia global de la autorreflexión en la lírica española, ejercida en volúmenes que formen una historia literaria regida por las ideas estéticas formuladas desde dentro y desde fuera de la literatura. Asimismo, a tal fin habrá de tenerse en cuenta los procesos de relación que establecen los textos, ampliando la teoría, incluso, desde enfoques interdisciplinarios que abunden en la repercusión cognitiva de la transacción de referencias. En cuanto a la lírica española contemporánea, aún quedan por emprender dos caminos: por un lado, una vez delimitados los proyectos autopoéticos colectivos del 50, del 68 y de los años 80, se hace oportuno examinar los proyectos autopoéticos de sus protagonistas de manera individualizada; por otro, la clasificación histórica de estas páginas ha pretendido mostrar la pertinencia de estos tipos de análisis para que sea posible seguir ejecutándolos en investigaciones sobre periodos menos afianzados críticamente, como la producción lírica de los años 90, e incluso sobre aquellos otros que aún están por delimitar, como la poesía del 2000. Estas labores pendientes, a cuyo desarrollo contribuye este trabajo, se conciben como los principales objetivos para la etapa de investigación posdoctoral y años posteriores.



## CONCLUSIONS

One of the best things that can happen to a concluding section is to become a new introduction. At the beginning, we noted that the present work does not aim to provide definitive conclusions; that is, we recalled that a doctoral thesis usually looks at the past (the state of the discipline), sheds light on the present and represents a step forward for future research. Consequently, the question that the reader must ask himself at this point concerns what difference exists between the initial pages and these last ones or, also, how the situation of studies on self-reflection, transreferentiality or history of Spanish poetry has changed after these lines. Synthetically, the general idea is that we attempted to refine and systematize some techniques, while providing a series of methodological tools that have contributed to the literary-historical analysis, with which we aimed to clarify various aspects and reach relevant data about the concreteness of these cultural phenomena. It would be impossible to dare to pronounce this global notion of the thesis without the presentation of some specific conclusions that justify this final evaluation and its "introductory" eagerness.

From the theoretical point of view, this dissertation has unraveled the conceptual apparatuses concerning self-reflection and the relations established by the texts in order to reorganize them and to illuminate some blind spots. Undoubtedly, there were very valuable contributions in both fields, but most of them worked on an individual level: the proximity of the emergence of these fields of study had made a wide and full approach difficult. There was also a need to reveal that the popularity of self-reflection and transreferentiality in the last century has not been accidental since they are often interconnected and respond to common interests. Hence, writers use lists of references when they present their literary thought or, on the contrary, evaluate a series of texts according to their artistic conceptions.

Focusing on self-reflection, the first step to delimit the category has consisted in denouncing the destruction of the authorial role by some theoretical schools. This has had repercussions on the predominant denomination to date: the term *metapoetry*, in reality, is an illusion if one is not aware that it is used in a rhetorical way —poetry does not reflect on poetry. It is the author who is dedicated to the reflection on one of the components of his task from the jaws of his own creation or from the outside, so it is convenient to use a label that fits the purpose, such as autopoetics.

What has just been pointed out seems an irrelevant fact, but the conceptual lightness disclosed by some approaches equals the difference between seeing the trees and seeing the forest. In fact, from an unbiased recognition of the communicative circuit, the thesis adds reading conditions for the identification of self-reflection which, while admitting formal and content evaluations, highlight the importance of sociological indexes. Thus, is born the concept of *autopoeicity participation*, which does not forget the issuer (with its factual and fictitious power), nor the work itself (the autopoetic flow), nor the dynamicity of thought (the causative text) nor the reception (the complicit relevance).

To the same end responds the demand to trace a path that goes from the *autopoetic space* to what we have called the *autopoetic project*. According to the theory of *autopoetic space*, the critic can configure a sort of database of self-reflexive texts belonging to an author. However, in this research we agree that, above the qualitative criterion, there is the locative factor, since, after all, the most pertinent distinction lies in the *endoliterary* or *exoliterary* character of the autopoetics. As a result of the reconfiguration of the autopoetic space (that is, of the arrangement of introspective materials), the typological classification of self-reflections produced from outside or inside the genres has been facilitated.

Both typologies are of crucial importance for the state of studies on self-reflection. Traditionally, research has resorted to notions such as *metapoetry* or *poetics*, without further specification, for critical analysis and for the formulation of histories of literature. In some cases, neither the aesthetic thought channels nor the particularities of the object to which the poems refer have been taken into account. The aforementioned classifications palliate the abstraction or indeterminacy of the most unsystematic or excessively comprehensive approaches. Beyond the exoliterary autopoetics, which we have briefly dealt with (conventional, in compendium, manifesto, conferences or speeches, round tables and interviews), the vitality of the stratification of endoliterary autopoetics for the appreciation of communicational relevance should be emphasized. It is not the same that the predominant isotopy falls on the conditions of genre (metageneric), language (metalinguistic), fiction (metafictional), authorship or guild (meta-authorial), discourse codifications (metadiscursive), the writing process (metawriting), the reader (transitive) or aesthetic precursors (genealogical). To any of these types, writers can add a dose of conflict that should not be left unattended either (autopoetics in conflict).

On the other hand, another of the biggest problems of the theory of self-reflection lies in the acceptance or denial of autopoietic modalities, so that, for some theorists, only the explicit becomes relevant and, for others, it is also convenient to pay attention to the implicit. However, as a consequence of the disappearance of the reader or the interpreter from the attribution of modal criteria, the focus of dissent was located in the mixture of the identification of the text as a practical mechanism and as theoretical analysis. In these pages, the introduction of the disparity between the practical mechanism and the theoretical analysis resolves the issue: from the author's point of view, there are *explicit autopoietics* —those containing the meta isotopy— and *implicit autopoietics*, which, without harboring such isotopy, are recognized by the author as veiled self-reflexive efforts; from the critic's point of view, there are *received autopoietics* —containing a predominant function (the autopoietic)— and *inferred autopoietics*, which are those in which the critic notices the predominance of self-reflexive features distributed in a disguised way.

Taking into account all these particular aspects, the thesis does not neglect the authorial intention from a more generalized and dynamic perspective. It is true that the concept of autopoietic space is static, since it alludes to the set of texts susceptible of being classified as self-reflexive. Therefore, the category of *autopoietic project* is incorporated, which refers to the network of relationships that the critic can establish based on the introspective and intentional material of a writer. Moreover, the autopoietic project forms one of the bases of the design of the creative project. By means of this notion, we not only attend to the individualized gestation of the system of ideas objectualized in a book, but also scrutinize the trajectory of a poet to observe whether they have programmed a set of ideas throughout a literary life —a complex autopoietic project— or whether they have evolved their doctrine or rejected a previous position in order to adapt to other ideas. Likewise, the concept of autopoietic project does not restrict its applicability to a single author: it can also be used to investigate the consolidation of a group's system of thought (*collective autopoietic project*).

Accompanying the theory of self-reflection, since, as we have noted, referential transcendence is usually conditioned, the theoretical effort of this thesis has required the inspection of the methodology underlying the analysis of the relationships established by the texts. This field enjoys a greater philological tradition and, at the same time, provokes a host of conflicts and disagreements that, eventually, had stagnated the research situation: the most relevant concepts have worked separately, never inserted in an

operative framework, perhaps because of a pessimism derived from the countless nominal overlaps and the accumulation of supposedly irreconcilable doctrines.

As far as textual relations are concerned, the main ambition of this research lies in the will to integrate the contributions of the discipline in a cultural phenomenon in which the prominence of the text does not curtail the dynamism of artistic products. In turn, the typology of transreferentiality touches on one of the foundations of literature (referentiality and the linking of the literary word to the world) with the intention of linking the connections gathered with two of the characteristics that distinguish human beings from other animals: invention and self-reflection. This is an ambitious project in which the theoretical tradition had persisted through typologies or conceptual ramifications such as transtextuality, hypertextuality or intertextuality. However, the discipline began to solidify when it had not yet acquired a convincing form, despite the fact that the very creators of the first typologies, such as Genette, had stressed the transitory nature of the classifications, as well as the need to revise them. The very immobility of the word text in a stratification that pretends to cover other types of artistic subjects is, at least, surprising.

Thus, in these pages a change of prism has been considered convenient, whereby the “textual transcendence of texts” is replaced by “referential transcendence”. From this point on, the three levels of classification according to referential distance safeguard conceptual harmony, the compatibility of phenomena, the dynamicity with which culture is communicated and the contextual relevance of a hyperreferent including an interreferent extracted from a hyporeferent. In addition, the three levels of the new theoretical construct have contributed to the refinement of features and the delimitation of the profile of the basic categories of relationship: 1) direct contact (intertextuality, intratextuality, rewriting, paratextuality and intermediality); 2) transreferential modalities (parody and satirical parody); and 3) interdiscursivity, understood as the reproduction of formal or content schemes (pastiche, interfigurality or thematic variants).

All the theoretical milestones of this thesis are at the service of literary texts and their historical analysis. First, however, it is worth noting the relevance of having linked the theoretical phenomena to the cultural-historical framework that has driven them. With regard to transreferentiality, it has been noted that many specialists have referred to intertextuality, in a very broad sense, or to parody as keys to postmodernity when, in fact, this postmodern axis consisted in the transaction of references. Inquiry into this period, whether at the international or national level, shows that essential factors, such as

heterogeneity, eclecticism or the fusion of high and low culture, are due to a transreferential spirit. The growing interest in the connections of the text in the last century is not explained by the pleasure of witnessing a mere contact; on the contrary, it has been paid special attention because those possible contacts illuminate the artistic past and update it with a clear self-conscious vocation.

In the coordinates of self-consciousness and self-reflection, transreferentiality and autopoetics have intersected. So much so that the latter term has also been spoken of as defining postmodernity, just as it has been affirmed that the relations of the text are accentuated in the twentieth century for the same reasons that we have assigned to self-reflection (the evolution of linguistics, of the theory of literature and of the sciences). As for self-reflection, we have denied that it is a purely postmodern resource, as well as that there has been a notable increase in the number of texts governed by this isotopic axis. In this sense, the historical tracing of self-reflection throughout Spanish poetry was a pending task. Most works have noted that a previous “metapoetry” existed, although they have not specified it.

Since works on lyric endoliterary autopoetics tend to focus on twentieth century poetry, the reasons given to explain its profusion are the following: lyric discourse as a testimony of existence, the challenge to the bad times for lyric poetry or the transfers from the plane of the ideal to that of the real. And we add: the justification of art in a society concerned with economic development, the situation of the genre in the publishing market, the conscience of authorship or the defense of ideological claims. And we continue to add: the 20th century, also known as the century of formalisms, is actually the century of self-reflection in the humanistic field. Not only are the sciences of the human (history, psychology, linguistics, etc.) institutionalized, but the theory of literature investigates what literature is and how it evolves—and here the connection of the self-reflexive with the trans-referential is reiterated.

However, determining the properties of autopoetics today and in the last century has required us to know how they have manifested themselves throughout history. Indeed, studies on autopoetics had begun to frequently insist on contemporaneity; consequently, there was a predominance of the new, even while noting that it was not so new, which exempted the global identification of the phenomenon. Simultaneously, self-reflection in poetry, considered as relatively novel, has not motivated compact studies led by specialists of other aesthetic stages. Therefore, in the face of the unknown about the

evolution of self-reflexivity, these pages have endeavored to outline a path as representative as it is explanatory.

The most basic but vital discovery is that the lyrical endoliterary autopoetics of the twentieth century and those of the past centuries are not fundamentally distinguished by quantity, but by quality. This triggers a more far-reaching discovery. From this reasoning, the thesis manages to discern two moments (of contiguous character) decisive for the understanding of the phenomenon: 1) from the Middle Ages to the end of the nineteenth century; 2) from the end of the nineteenth century to the present. As far as the first block is concerned, thanks to the historical review, we learn that the birth of self-reflection in the national language took place in the Middle Ages, although in literature it appears in a timid or sequential way, unlike what is observed in the paratexts. Its reaffirmation, on the other hand, comes with the Golden Age, in which the complexity of its procedures, the permeation of genres and its popularity deny that in the twentieth century the number of autopoetics soars. Thus, for eighteenth-century writers, lyrical endoliterary autopoetics were already part of everyday life, and these, as a result of the epochal worldview, began to include aspects related to science, philosophy and didactics in the arts. Consequently, by the nineteenth century, autopoetics were redirected towards the individual and towards philosophical introspection, which, added to the prestige of its poets, would establish a modification of behavior that would flourish in the second level.

Indeed, in this second level, to which some Hispanic, but not Spanish authors (such as Rubén Darío) contribute decisively, there is no rupture with the previous one, but a prolongation through which the aesthetic and philosophical considerations and the rhythm of tradition will be maintained. This gives rise to the irruption of new recurring themes, such as the concern for the essence of the genre, the function of the poet, the role played by language in capturing the world or the fictional nature of literary content. It should also be noted that the interest in metapoetry in the twentieth century has manifested itself in authors who have frequently praised and imitated the aurisecular bards in the Hispanic world (the true instigators of self-reflection). On the other hand, self-reflection acquired so much weight in the literature of the early twentieth century that certain autopoetic customs began to develop, such as the publication of literary thought in exoliterary autopoetics in a compendium, mainly in anthologies. As if that were not enough, throughout the 1930s, historical factors drove self-reflection and conditioned the formulation of ideas on poetry: the outbreak of the war and its consequences established



new paths, such as the concern for the usefulness of the genre, the search for a connection with the reader or existential confession.

The historical trajectory of the previous lines conforms the cultural baggage of self-reflection until the middle of the century, a moment we have pointed out as the beginning of group analysis. The study of the thought of the 50's group, as well as the influence it receives from the poets of the 40's, has corroborated the usefulness of the concepts of collective autopoetic project, exoliterary autopoetics and endoliterary autopoetics, among others. Likewise, these notions have been applied to the unraveling of the particularities of the '68 generation, its subsequent stylistic rupture and the lyric of the 1980s.

The implementation of the notion of collective autopoetic project has served to understand that self-reflection, which constitutes the touchstone of literary groups, cannot be contemplated from purely textual criteria, but that authorial intentions and sociological factors must be taken into account. Specifically, it becomes relevant that the construction of a project tends to unravel the destruction of another or, at least, the adoption of conflict. This is further evidence of the dynamism to which self-reflection is subject, since it is employed because the literary nuclei studied coexist.

From this perspective, it has been possible to set an analysis of exoliterary autopoetics (often given in compendium) that arise with the intention of displacing the rival in order to consolidate one's own aesthetic principles. In the case of the authors of the 1950s, they decided to react against the communicative facet inherited from their elders (Blas de Otero, Gabriel Celaya, Vicente Aleixandre or Carlos Bousoño) to defend the cognitive value of art, an idea with which they presented themselves in the artistic panorama. Thus, the relationship between literature and reality was updated to conclude that, without abandoning a certain ethical commitment, poetry did not rework experience, but rather executed it in the poem and in the reading process. At the same time, the exoliterary autopoetics in compendium, coupled with social acts that grouped self-reflections (the tributes to Antonio Machado and the creation of literary collections) served for the appropriation of some referents and the dissociation of others.

Similarly, towards the end of the 1960s, a new generation appeared on the lyric scene, that of '68, which also built its collective autopoetic project polemically. In particular, an anthology, accompanied by self-reflections, gave a reputation to the "novísimos", whose aesthetics were associated with rupture. In general, in the exoliterary autopoetics they contested realism, more effusively than that of the authors of the 40s, and

only shared with those of the 50s some aspects related to the cognitive path whose influence they would take time to recognize. The main objective consisted in advocating the autonomy of art, which led to the substitution of previous referents for others of a cultural and cosmic nature. The '68 generation was not exempt from facing collective counter-projects, such as that of the “*Claraboya* team”, which accepted linguistic experimentation but criticized the lack of dialectics, or particular counter-projects, such as that of Ullán.

Once culturalism went into crisis, authors appeared who claimed the need to create particular autopoetic projects that were less conflictive. Thus, at the end of the 1970s we find a stylistic rupture that exerts its opposition from the approach of an autopoetic project sustained by sentimentality, intimacy and autobiographical detail. With time, this tendency will settle down and find its place in the vast label of poetry of experience. However, it was born thanks to the fact that other writers had previously presented their collective autopoetic project by means of a low-voiced conflict: its own denomination, “the other sentimentality”, already corrected the “new sentimentality” of Castellet’s “la nueva sentimentalidad”. And once again, some referents were displaced and others were taken up again (such as the harmonic synthesis that they created based on Juan Ramón Jiménez and Antonio Machado). In this case, the poets of the experience moved away from culturalism and tried to appropriate some of its affinities, as is the case of Gil de Biedma. Likewise, they tried to connect with the bards of the 1950s in defense of ethics, the fictional scope of art and privacy. Likewise, in the 80s and 90s, several projects emerged that promoted the conflict against experiential aesthetics (either due to the search for the accentuation of commitment or because of the protection of avant-gardism), which, in turn, obtained a conflictive counter argumentation. To sum up, the literary-historical evolution can be more appropriately appreciated if we start from notions such as the autopoetic project or the autopoetics in conflict.

Regarding the relevance of the concept of lyrical endoliterary autopoetics and the typological classification, it should be emphasized that the care of each way of meaning favors the objective and detailed analysis of the autopoetic projects. In order to condense the contribution of the pages corresponding to the history of literature, we will present the conclusions according to the typological category:

a) Metageneric lyric endoliterary autopoetics: the 1950s group reformulates the concept of realism, so that the social assignment of poetry changes its optics. Confidence

in the transformative capacity of the genre is suspended and it is admitted that lyric poetry must reinforce the aesthetic component, from which experience (which does not spring from reality) is derived. In this way, poetry opens up to new themes, which are expressed from the awareness of the individual and the collective, at the same time that lyrical poetry ceases to be a weapon and becomes a useful instrument (or a “double-edged sword”) which, although it looks askance at vindication, reveals itself incapable of conditioning reality.

The '68 generation authors, on the other hand, banish any protest action from the definition of the genre. In fact, faced with the instrumentalization of the poem, these authors delve into immaterial or apparently insubstantial indexes (poeticity, a lock of hair, a factory of metaphysical production), and associate the genre with objects or acts not restricted by social concerns (the clock, the system of mirrors or a toast, for example).

For their part, the poets of experience reject the conception of poem and genre as autonomous spheres, so they make use of an element typical of realism, the definitions of poetry, to distance themselves from culturalism and to reconsider the approach to reality through verse. In short, the defense of intimacy, the identification of the literary as artifice and the search for complicity through the poem gain prominence.

b) Metalinguistic lyrical endoliterary autopoetics: this type of autopoetics predominates in the authors of the 1950s. In fact, within them they distance themselves from and, at the same time, receive the inheritance of the writers of the 40s. This means that sometimes they trust in the usefulness of words and at other times they resign themselves to their lack of scope. Likewise, the language, the look towards lyric poetry as a linguistic construction, differentiated them from the communicative aspect, since the 50's group insisted on the importance of aesthetic elaboration for the experience to take place in the text. Consequently, the daily expression, which does not cease to be appreciated, should not act against the aesthetic.

The generation of 1968 coincided in its interest in language with the authors of the 1950s, but moved towards different positions. If the poets of the 1950s sought knowledge through linguistic elaboration and reading, the “novísimos” questioned language as a means of knowledge and denounced its character as a barrier to the transmission of reality. Hence, they merged this type of autopoetics with metafictional ones.

Regarding the 1980s poets, the concern for language diminishes to the point that it is difficult to find texts governed by this isotopy. When they do exist, they tend to complement what is exposed in other types of endoliterary autopoetics. Thus, language reinforces the expression of intimacy, of privacy, of complicity between poet and reader or of the predominance of life over literature.

c) Metafictional lyrical endoliterary autopoetics: while metafictional lyrical endoliterary autopoetics do not even form a nucleus of recurrent content for the poets of the 1950s, the theme of fiction takes center stage in the authors of 1968. This constitutes a further proof of the “novísimo” counter-project, since in order to defenestrate literary realism from its throne, the representative capacity of poetic discourse had to be called into question. In fact, one of the emblematic texts of the generation, the “Oda a Venecia ante el mar de los teatros”, falls into this category. Leaving aside confessionalism and direct attribution of referent, in the '68 generation predominates artistic autonomy, the revelation that there is a barrier between the world and the page.

Moreover, the attitude of the poets of “the other sentimentality”, in particular, and of the poetry of experience, more generally, is striking. They set up various members of the 1950s group as masters, such as Jaime Gil de Biedma and Ángel González, who did not delve into the metafictional per se, but reflected on the role of realism, the interpretation of the term experience and the limited conditions of truth in literature. Therefore, the eagerness of these poets for the metafictional, which even structures the 1983 manifesto, is explained, above all, by the revision of the collective autopoetic project of '68 generation. In the 1980s it was impossible to deny fictionality from within the lyric genre; however, it was possible to defend the artifice and, at the same time, the connection of literature to the world not by means of a direct link to reality, but by means of the confection of its effect.

d) Meta-authorial lyrical endoliterary autopoetics: unlike the metafictional, the meta-authorial does acquire prominence in the works of some authors of the 50's group, from an auto-fictional perspective, from self-figuration or from the general considerations about the guild. The common point of this type of autopoetics in these writers is detected in the desacralization. It is true that this procedure was found in the verses of the social poets; however, while in these the desacralization worked as a political vindication (figure of the working poet), in the authors of the 1950s it responds to a desire for normalization

in which literature is linked to the world because the poet is considered just another person without any special attributes.

In the context of the sixties, there are two opposing reactions. On the one hand, the sacralization of the poet, conceived as a special being among the rest of their species, either because of their culture or because of the task they perform (the celebration of beauty). On the other hand, when they opt for desacralization, the authors of 1968 tend to exhibit the uselessness of art.

Finally, the poets of the experience adopt a similar perspective to that developed by the group of the 50s. They learn from them the distrust of social spokespersonship and the conception of the subject as an individual concerned with ethics. The experience and experimentation of the real replace life and real facts, so that there is a separation between the person, who has the capacity to act, and the poet, who is a paper subject.

e) Metadiscursive lyric endoliterary autopoetics: the metadiscursive lyric endoliterary autopoetics accentuate the conflict, since, after all, they deal with style, so they easily lend themselves to contrasts. As for the authors of the 50s, the discursive patterns that are protected are expressive clarity, criticism to hypocrisy, defense of communicability and precision, ethics based on correspondence with the world (referentiality) and the linking of art with history.

The '68 generation writers, for their part, take advantage of these autopoetics to dismantle the compromised facet of realism. In this way, didacticism and the social become the object of criticism or mockery. Moreover, in this type of texts they present some aesthetic convictions that confront those of previous generations, for example the distancing from sentimental and biographical aspects.

In contrast, the experiential poets nipped in the bud the proclamation of artistic autonomy and the criticism to sentimentality. As this type of autopoetics is a sort of synthesis of the stylistic point of view, it can be clearly seen that these authors inherited many features of the collective project of the members of the 50s, such as expressive clarity, the proclamation of simplicity, the dislike of ostentation, of the decorative and the rhetorical, the complaint about purity as an artistic vocation and the advancement of referentiality.

f) Meta-writing lyrical endoliterary autopoetics: as a concretion of literature, the meta-writing autopoetics of the 1950s reflect the character of transition and renovation

that they exercised on the collective project of the 1940s. The conception of writing, therefore, is debated between pleasurable entertainment and civic denunciation, between ethical and aesthetic commitment, and between communication and knowledge.

With respect to the “novísimos”, this type of text is linked to the content that imprints the meta-authorial autopoetics. Thus, apparently contradictory judgments are made about the use of art. In reality, there is no confusion, but rather a distinction between the social level (in which the uselessness of art is recognized) and the individual level (which alludes to personal contentment with the task of composing).

Regarding experiential poets, the meta-writing proves to be especially profitable for the channeling of the individual consciousness of the subject. Without confidence in the transforming power of the craft and with some doubts about the repercussion of poetry, writing becomes a useful personal work for the development of self-consciousness, the understanding of intimacy or emotions and the absent communion with the recipient.

With the comparative analysis of the exoliterary and endoliterary autopoetics written by the aforementioned groups, as well as by neighboring authors, these pages have sought to unravel the literary thought that underlies the three most entrenched periods in the canon of the history of recent Spanish poetry. This, added to the theoretical proposals of self-reflection and transreferentiality, as well as to the general history of autopoetics, makes up the challenge faced by this doctoral thesis.

Finally, the introductory vocation of this concluding section leads us to provide a series of possibilities for continuation that determine that our research topic does not end in these pages. It is pertinent in the coming years to establish a global history of self-reflection in Spanish lyric poetry, carried out in volumes that form a history of literature governed by the aesthetic ideas formulated from within and outside literature. Likewise, to this end, it will be necessary to take into account the processes of relationships established by the texts, extending the theory, even from interdisciplinary approaches that abound in the cognitive repercussion of the transaction of references. As far as contemporary Spanish lyric poetry is concerned, there are still two paths to follow: on the one hand, once the collective autopoetic projects of the 1950s, 1968 and the 1980s have been delimited, it is appropriate to examine the autopoetic projects of their protagonists individually; on the other hand, the historical classification of these pages has sought to show the relevance of these types of analysis so that they can continue to be carried out

in research on periods that are somewhat less fixed, such as the lyric production of the 1990s, and even in those that have yet to be delimited, such as the most current poetry. These pending tasks, to the development of which this work contributes, are conceived as the main objectives for the post-doctoral research stage and the upcoming years.





## BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Juan Carlos (2014). «El mercado de la poesía de la experiencia, *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, n.º 26.
- Agudelo, Pedro Antonio (2011). «Los ojos de la palabra: la construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria», *Lingüística y Literatura*, n.º 60, pp. 75-92.
- Aguilar Piñal, Francisco (1981). «La poesía filosófica de Cándido M.<sup>a</sup> Trigueros», *Revista de Literatura*, vol. 43, n.º 85, pp. 19-36.
- Alarcón, Pedro Antonio de (1878). *De Madrid a Nápoles*. Madrid: Gaspar Editores.
- Alarcón Sierra, Rafael (2008). El mal poema de Manuel Machado. *Una lírica moderna y dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Albaladejo, Tomás (2005). «Sobre lingüística y texto literario». En J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 260-275.
- Alberti, Rafael (2003). *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe, edición de Jaime Siles.
- Alberti, Rafael (2007). «Poética». En G. Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, pp. 362-363 y pp. 793-794.
- Albornoz, Aurora de (1975-1976). «“De mi cartera”. Teoría y creación», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 304-307, tomo II, pp. 1014-1028.
- Albornoz, Aurora de (1986). «Rosalía de Castro, en los inicios del modernismo hispánico». En *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (III). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Universidade de Santiago de Compostela, pp. 235-244.
- Alcázar, Baltasar del (2001). *Obra poética*. Madrid: Cátedra, edición de Valentín Núñez Rivera.
- Aldana, Francisco de (1997). *Poesías castellanas completas*. Madrid: Cátedra, edición de José Lara Garrido.
- Aleixandre, Vicente (1950). *Vida del poeta: el amor y la poesía*. Madrid: Real Academia Española.
- Aleixandre, Vicente (2001). *Poesías completas*. Madrid: Visor, edición de Alejandro Duque Amusco.
- Aleixandre, Vicente (2007). «Poética». En G. Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, pp. 426 y 820-821.

- Aleixandre, Vicente (2009a). «Poesía, moral, público». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 61-66.
- Aleixandre, Vicente (2009b). «Poesía: comunicación. (Nuevos apuntes)». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 67-69.
- Aleixandre, Vicente (2009c). «Poesía, comunicación». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 73-76.
- Allen, Graham (2000). *Intertextuality*. London / New York: Routledge.
- Alemaný Bay, Carmen (2013). *Miguel Hernández, el desafío de la escritura. El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid: Visor.
- Alonso, Amado (1986). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1963). «¿Tradición o poligénesis?», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 39, pp. 5-27.
- Alonso, Dámaso (1972). *Obras completas II*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1989). *Poesía española y otros estudios*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (2007). «Poética». En Gerardo Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, p. 265-266.
- Alonso, Dámaso (2017). *Hijos de la ira*. Barcelona: Austral, edición de Fanny Rubio.
- Alonso, Martha Asunción (2014). *Ut graffiti poiesis: caminos poéticos, audiovisuales y digitales del graffiti y del postgraffiti españoles en el umbral del s. XXI (2001-2014)*. Trabajo de Fin de Máster: Universidad de Zaragoza.
- Álvarez, José María (1971). *87 poemas*. Madrid: Helios.
- Álvarez, José María (2013). *Como la luz de la luna en un Martini*. Sevilla: Renacimiento.
- Álvarez, José María (2016). *Museo de cera*. Sevilla: Renacimiento  
<[http://www.josemaria-alvarez.com/Descargas/poesia/museo\\_de\\_cera.pdf](http://www.josemaria-alvarez.com/Descargas/poesia/museo_de_cera.pdf)>.
- Álvarez, José María (2018a). «Poética». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, p. 109.
- Álvarez, José María (2018b). «Carta para Castellet». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 297-298.
- Álvarez, José María (2018c). *Los decorados del olvido*. Sevilla: Renacimiento.

- Álvarez de Miranda, Pedro (2007). «Quevedo en la lexicografía española». En F. B. Pedraza y E. E. Marcello (eds.), *Sobre Quevedo y su época: homenaje a Jesús Sepúlveda*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 521-549.
- Álvarez Ramos, Eva (2013). «El clasicismo posmoderno de la última poesía española», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, n.º 11, pp. 73-90.
- Amorós, Amparo (1989). «¡Los novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta», *Ínsula*, n.º 512-513, pp. 63-67.
- Anderson Imbert, Enrique (1984). «Estudio preliminar». En R. Darío, *Poesías completas*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. VIII-LII.
- Angenot, Marc (1997). «La “intertextualidad”: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, pp. 36-52, traducción de Desiderio Navarro.
- Anónimo (2007). *Libro de Apolonio*. Madrid: Cátedra, edición de Dolores Corbella.
- Anónimo (2010). *Alexandre*. Madrid: Crítica, edición de Jorge García López.
- Aparicio Maydeu, Javier (2013). *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arboleda, Carlos Arturo (1991). *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Arce, Joaquín (1981). *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra.
- Arellano, Ignacio (2003). *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Arellano, Ignacio (2012). *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- Arenas Cruz, María Elena (2003). «Culturalismo y poesía: la mirada de Víctor Botas», *Artifara*, n.º 3, pp. 7-21.
- Aristóteles (1991). *Poética*. En A. González (ed.), *Aristóteles. Horacio. Artes Poéticas*. Madrid: Taurus, traducción de Aníbal González.
- Azúa, Félix de (2018a). «Poética». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 133-136.

- Azúa, Félix de (2018b). «El mejor jefe de marketing que he tenido». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 299-301.
- Badía Fumaz, Rocío (2017a). «De la obra al autor. El acto de creación como instauración del autor literario contemporáneo», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, n.º 13, pp. 21-37.
- Badía Fumaz, Rocío (2017b). «El lugar de las poéticas explícitas en los estudios literarios», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, n.º 32, pp. 1-22.
- Badía Fumaz, Rocío (2018a). «Hacia una caracterización de las poéticas explícitas. Elementos comunicativos, funciones y tipologías textuales», *Castilla: Estudios de Literatura*, n.º 9, pp. 87-113.
- Badía Fumaz, Rocío (2018b). «Las poéticas explícitas como género», *Rilce*, vol. 34, n.º 2, pp. 607-628.
- Badía Fumaz, Rocío (2019). «Orígenes y evolución de la poética explícita: del manifiesto a la antología poética», *AnMal Electrónica*, n.º 46, pp. 75-94.
- Badosa, Enrique (2009a). «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 159-170.
- Badosa, Enrique (2009b). «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento (Conclusión)». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 171-188.
- Baena, Juan Alfonso de (1984). *Prologus Baenensis*. En F. López Estrada (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus.
- Bagué Quílez, Luis (2003). «La recuperación del sentido clásico en la última poesía española», *Hesperia: anuario de filología hispánica*, n.º 6, pp. 27-41.
- Bagué Quílez, Luis (2004). *La poesía de Víctor Botas. Una relectura de los clásicos grecolatinos*. Gijón: Llibros del Peixe.
- Bagué Quílez, Luis (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos.
- Bagué Quílez, Luis (2009). «Una derrota compartida: Antonio Machado en la poesía española reciente», *Ínsula*, n.º 745-746, pp. 47-50.

- Bagué Quílez, Luis (2009-2010). «Trabajar la mirada: la poesía de las cosas en Miguel Hernández», *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert»*, n.º 56, pp. 34-47.
- Bagué Quílez, Luis (2012). «Introducción al concepto de écfrasis». En P. Aullón de Haro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*. Madrid: Dykinson, pp. 231-240.
- Bagué Quílez, Luis (2014a). «Pasajeros en el museo. Poetas frente al lienzo», *Fakta. Teoría del arte y crítica cultural*, n.º 12. En: <<https://revistafakta.wordpress.com/2014/05/12/pasajeros-en-el-museo-poetas-frente-al-lienzo-por-luis-bague-quilez/>> [Fecha de consulta: 05 de junio de 2020].
- Bagué Quílez, Luis (2014b). «“No acaba aquí la historia”. Ángel González en la poesía española actual», *Prosemas*, n.º 1, pp. 241-264.
- Bagué Quílez, Luis (2014c). «Un sujeto cualquiera: identidades improbables en la poesía de Felipe Benítez Reyes». En J. Jurado Morales (ed.), *Felipe Benítez Reyes, la literatura como caleidoscopio*. Madrid: Visor, pp. 109-123.
- Bagué Quílez, Luis (2016a). *La Menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0*. Madrid: Fórcola.
- Bagué Quílez, Luis (2016b). «La écfrasis: instrucciones de uso», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 838, pp. 32-33.
- Bagué Quílez, Luis (2016c). «Carlos Sahagún: *Poesías completas (1957-2000)*. Sevilla: Renacimiento, 2015, 275 pp.», *Diablotexto Digital*, vol. 1, pp. 312-316.
- Bagué Quílez, Luis (2016d). «La importancia de llamarse Jaime: identidad privada y memoria colectiva en la poesía de Gil de Biedma», *CeLeHis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 31, pp. 35-50.
- Bagué Quílez, Luis (2016e). «Tiempo al tiempo: el clasicismo posmoderno de Víctor Botas». En J. García Rodríguez (ed.), *Mañana es hoy: Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 11-27.
- Bagué Quílez, Luis (2018a). «Dichos y hechos: la poesía “social” de Carlos Sahagún». En L. Bagué, *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Madrid: Visor, pp. 135-144.
- Bagué Quílez, Luis (2018b). «La poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)». En L. Bagué, *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Madrid: Visor, pp. 182-190.

- Bagué Quílez, Luis (2018c). «Aníbal Núñez (1944-1987)». En POESCO: <<https://www.poesco.es/fichas-biobibliograficas/item/55-anibal-nunez-1944-1987.html>> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2021].
- Bagué Quílez, Luis (2018d). «“Vino primero frívola”: la recepción de Juan Ramón Jiménez en algunos poetas recientes». En L. Bagué, *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Madrid: Visor, pp. 13-30.
- Bagué Quílez, Luis (2018e). «“Es solo cine, pero me gusta”: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En A. J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, pp. 25-47.
- Bagué Quílez, Luis (2019). «Víctor Botas (1945-1994)». En POESCO: <https://www.poesco.es/fichas-biobibliograficas/item/69-victor-botas-1945-1994.html> [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2021].
- Bagué Quílez, Luis (2021). «Un pacto apócrifo: disfraces paródicos en Parnasillo provincial de poetas apócrifos y en Vidas improbables». En M. Payeras Grau (ed.), *Ecos, pláticas y representaciones: el diálogo intergeneracional, intertextual e interartístico en la poesía de la transición*. Sevilla: Renacimiento, pp. 161-184.
- Bagué Quílez, Luis, y José Ángel Baños Saldaña (2017). «¿Cargada de futuro? Del manifiesto al eslogan», *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. V, n.º 2, pp. 317-335.
- Bagué Quílez, Luis, y Susana Rodríguez Rosique (2013). «La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente», *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 90 (3), pp. 295-310.
- Bajtín, Mijaíl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Minuit.
- Bajtín, Mijaíl (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, traducción de T. Bubnova.
- Ballart, Pere (1994). *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Ballart, Pere (2005). «La musa irónica. Recursos distanciadores en los poetas españoles contemporáneos», *Texte. Revue Critique et de Théorie Littéraire*, n.º 35-36, pp. 235-295.
- Baños Saldaña, José Ángel (2017a). «Fue, será y es. La consolidación de Quevedo como clásico en la literatura contemporánea», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, n.º 33.

- Baños Saldaña, José Ángel (2017b). «La pervivencia de las poéticas juanramonianas. Ironía, intertextualidad y espacios discursivos en la lírica española contemporánea», *La nueva literatura hispánica*, n.º 25, pp. 167-188.
- Baños Saldaña, José Ángel (2018a). «Nuevas formas de expresión en la lírica reciente: el lenguaje literario y la ruptura del horizonte de expectativas», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 11, pp. 111-126.
- Baños Saldaña, José Ángel (2018b). «*La poesía es infinita*: la reflexión metaliteraria en *Museo de cera*, de José María Álvarez», *Diablotexto Digital*, n.º 4, pp. 24-43.
- Baños Saldaña, José Ángel (2019). *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea. La tradición grecolatina y la Biblia*. Córdoba: UcoPress.
- Baños Saldaña, José Ángel (2020a). «Metapoesía y publicidad: el poeta en la sociedad de consumo», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VIII, n.º 1, pp. 157-176.
- Baños Saldaña, José Ángel (2020b). «Cosmopolitismo y transtextualidad como señas metaliterarias: la geografía italiana en el *Museo* de José María Álvarez», *La Nueva Literatura Hispánica*, n. 24, 159-176.
- Baquero Goyanes, Mariano (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Baquero Goyanes, Mariano (1993). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia.
- Barbagelata Simões, Helena (2014). «La poesía como filosofía creadora y *praxis* de resistencia en Eugenio de Andrade y José Agustín Goytisolo», *Mitología hoy*, n.º 9, pp. 130-138.
- Barnatán, Marcos-Ricardo (1989). «La polémica de Venecia», *Ínsula*, n.º 508, pp. 15-16.
- Barrajón, Jesús María (1997). «La poesía de Luis Alberto de Cuenca: diversa y semejante», *Revista de Literatura*, n.º 117, pp. 113-125.
- Barral, Carlos (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 308-310.
- Barral, Carlos (1978). *Los años sin excusa. Memorias II*. Barcelona: Barral.
- Barral, Carlos (2009). «Poesía no es comunicación». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 131-136.

- Barth, John (1967). «La literatura del agotamiento», *The Atlantic Monthly*, vol. 220, n.º 2 (agosto), en <<http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1NR1NXG0M-185CF4P-5KP>>.
- Barthes, Roland (1968). «Texte (théorie du)». En *Encyclopaedia Universalis* (XV). Paris.
- Barthes, Roland (1973). «Literatura y meta-lenguaje». En R. Barthes, *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, pp. 127-128, traducción de Carlos Pujol.
- Barthes, Roland (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairos.
- Barthes, Roland (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1986). «Retórica de la imagen». En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, pp. 27-43, traducción de C. Fernández Medrano.
- Barthes, Roland (1994a). «La muerte del autor». En R. Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 65-72, traducción de C. Fernández Medrano.
- Barthes, Roland (1994b). «De la obra al texto». En R. Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 73-82, traducción de C. Fernández Medrano.
- Barthes, Roland (1994c). «El discurso de la historia». En R. Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 163-178, traducción de C. Fernández Medrano.
- Bartolomé Gómez, Jesús (2017). «El Horacio lírico de Víctor Botas», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, n.º 2, pp. 291-316.
- Batlló, José (ed.) (1977). *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen.
- Baudelarie, Charles (1988). *Lo cómico y lo grotesco*. Madrid: Visor, traducción de Carmen Santos.
- Baudrillard, Jean (1994). *Simulation and simulacra*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Beccadelli, Antonio (2008). *El hermafrodito*. Madrid: Akal, traducción de Enrique Montero Cartelle.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (2013). *Rimas*. Madrid: Alianza Editorial, edición de Jesús Rubio Jiménez.
- Bell, Aubrey F. G. (1928). «The Chronology of Luis de León's Lyrics», *The Modern Language Review*, vol. 23, pp. 56-60.
- Bellini, Giuseppe (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia.
- Beltrán, Fernando (1987 [6 de febrero]). «Perdimos la palabra», *El País*, en <[https://elpais.com/diario/1987/02/07/cultura/539650803\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/02/07/cultura/539650803_850215.html)>.
- Beltrán, Fernando (1989 [6 de febrero]). «Perdimos la palabra», *Leer*, n.º 24, pp. 32-33.



- Beltrán Almería, Luis (1994). «Notas para una teoría de la parodia». En VV. AA., *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 49-57.
- Benítez Andrés, Rosa (2019a). «Poesía como conocimiento frente a poesía como comunicación: una querrela de largo recorrido», *Rilce*, vol. 35, n.º 2, pp. 347-370.
- Benítez Andrés, Rosa (2019b). *José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Benítez Andrés, Rosa, y López-Carballo, Pablo (2016). «El 68 de José-Miguel Ullán: procedimiento, revolución y vanguardia», *Estudios filológicos*, n.º 57, 7-24.
- Benítez Reyes, Felipe (2009). *Libros de poemas*. Madrid: Visor.
- Benjamin, Walter (2017). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- Bejarano, Francisco (1980). «Francisco Bejarano» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 215-219.
- Ben-Porat, Ziva (1979). «Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires», *Poetics Today*, vol. 1, n.º 1-2, pp. 245-272.
- Bergson, Henri (1973). *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe, traducción de María Luisa Pérez Torres.
- Bertens, Hans (1997). «The Debate of Postmodernism». En H. Bertens y D. Fokkema (eds.), *Internacional Postmodernism*. Amsterdam / Philadelphia: Jonh Benjamins, pp. 3-13.
- Bianchi, Marina (2014). «La trayectoria poética de Felipe Benítez Reyes: entre la experiencia, la elegía y algo más». En J. Jurado Morales (ed.), *Felipe Benítez Reyes, la literatura como caleidoscopio*. Madrid: Visor, pp. 55-91.
- Bianchi, Marina (2016). «Modernidad, Postmodernidad, Vanguardia y Neovanguardia». En M. Bianchi, *De la modernidad a la postmodernidad. Vanguardia y neovanguardia en España*. Sevilla: Renacimiento, pp. 23-39.
- Bianchi, Marina (2017). «Poesía y transtextualidad, desde los cincuenta hasta hoy: razones de un monográfico y notas contextuales», *La Nueva Literatura Hispánica*, n.º 21, pp. 9-20.
- Blasco Pascual, Francisco Javier (1981). *Poética de Juan Ramón*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Blecua Teijeiro, José Manuel (1951). *Historia y textos de la literatura española II*. Zaragoza: Librería General.
- Blesa, Túa (1994). «Parodia: literatura». En VV. AA., *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo II*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 57-65.
- Blesa, Túa (2002-2004). «La poesía de Jaime Gil de Biedma, leída desde “Canción final”», *Archivo de filología aragonesa*, vol. 59-60 (2), pp. 1869-1880.
- Bloom, Harold (1976). *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven: Yale University Press.
- Bloom, Harold (1997). *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
- Bocángel, Gabriel (1989). «A un retrato del autor, muy semejante, que hizo Juan de Van der Hamen, pintor insigne», edición de Antonio Orozco en «La muda poesía y la elocuente pintura. Notas a unas décimas de Bocángel», *Temas del Barroco. De poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, p. 50.
- Booth, Wayne C. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, traducción de Jesús Fernández Zulaica.
- Borges, Jorge Luis (2018). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- Boscán, Juan (1995). *Obras completas*. Madrid: Turner, edición de Carlos Clavería.
- Botas, Víctor (1980). «Víctor Botas» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 279-281.
- Botas, Víctor (2012). *Poesía completa*. Sevilla: La isla de Siltolá.
- Bou, Enric (1992). «Sobre mitología (a propósito de los Novísimos)». En J. R. Resina (ed.), *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Anthropos, pp. 191-200.
- Bou, Enric, y Andrés Soria Olmedo (1997). «Postmodernity and Literature in Spain». En H. Bertens y D. Fokkema (eds.), *Internacional Postmodernism. Theory and literary practice*. Amsterdam / Philadelphia: Jonh Benjamins, pp. 397-404.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Bousoño, Carlos (1983). «El poeta y sus gustos» y «Antología». En F. Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Prometeo, pp. 21-39.

- Bousoño, Carlos (1985). «La poesía de Guillermo Carnero». En C. Bousoño, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid / Gijón: Júcar, pp. 227-301.
- Bousoño, Carlos (2009). «Teoría de la expresión poética». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 109-125.
- Brines, Francisco (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 310-313.
- Broich, Ulrich (1997). «Intertextuality». En H. Bertens y D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and literary practice*. Amsterdam / Philadelphia: Jonh Benjamins, pp. 249-256.
- Broich, Ulrich (2004). «Formas de la marcación de la intertextualidad». En D. Navarro (ed.), *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: UNEAC, pp. 85-105, traducción de Desiderio Navarro.
- Bruhn, Singlind (2011). «Reflexiones sobre écfrasis musical». . En S. González Aktories e I. Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas, pp. 51-60.
- Bueno, Gustavo (1995). *¿Qué es la filosofía?*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
- Bueno, Gustavo (1997). *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica.
- Bueno, Gustavo (2009). «Ética y moral», *Fundación Gustavo Bueno*, tesela n.º 2: <http://www.fgbueno.es/med/tes/t002.htm> [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2020].
- Burgin, Victor (1986). *The End of Art Theory: Criticism and Posmodernity*. Michigan: Humanities Press International.
- Caballero Bonald, José Manuel (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 313-315.
- Cabañero, Eladio (1969). «Notas para una conducta poética». En F. Ribes (ed.), *Poesía última*. Madrid: Taurus, pp. 17-23.
- Cabañero, Eladio (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 315-318.
- Cadalso, José (2015). «José Cadalso». En R. Reyes (ed.), *Poesía española del siglo xviii*. Madrid: Cátedra.

- Cahill, Paul (2012). «Deconstruction (and Digression) in the Poetry of Jenaro Talens», *Hispanófila*, n.º 164, pp. 39-54.
- Cahill, Paul (2013). «Introducción». En J. Talens, *Tabula rasa / El sueño del origen y la muerte*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 7-60.
- Calabrese, Giuliana (2016). *La conseguenza di una metamorfosi. Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero*. Milano: Ledizioni.
- Calinescu, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Calinescu, Matei (1997). «Rewriting». En H. Bertens y D. Fokkema (eds.), *International Postmodernism. Theory and literary practice*. Amsterdam / Philadelphia: Jonh Benjamins, pp. 243-248.
- Calvo Serraller, Francisco (2014). «El árbol de la vida en un bosque de palabras», *Litoral. MVSEVM. La pintura escrita*, n.º 258, pp. 14-18.
- Camarero, Jesús (2005). «Principios formales de la metaliteratura», *Revista Anthropos: huellas del conocimiento*, n.º 208, pp. 59-64.
- Campoamor, Ramón de (1996). *Antología poética*. Madrid: Cátedra, edición de Víctor Montolí.
- Canavaggio, Jean (1992). *Cervantes. En busca del perfil perdido*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Candel Vila, Xelo (2002). «Ángel González y su diálogo con el discurso dialéctico de Antonio Machado», *Litoral*, n.º 233, pp. 194-201.
- Canelo, Pureza (1981). «Entrevista con Pureza Canelo», *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 6, n.º 1-2, pp. 267-270.
- Canelo, Pureza (1999). *No escribir*. Salamanca: Algaida.
- Canelo, Pureza (2007). «Fiel a una poética». En S. K. Ugalde (ed.), *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*. Madrid: Hiperión, pp. 595-598.
- Canelo, Pureza (2008). *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March.
- Canelo, Pureza (2011). *Cuatro poéticas*. Valencia: Pre-Textos.
- Canelo, Pureza (2013). *Oeste*. Valencia: Pre-textos.
- Canelo, Pureza (2016). *Oeste en mi poesía*. Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.
- Canelo, Pureza (2019). *Habitable. Antología poética*. Sevilla: Renacimiento, edición de José Teruel.
- Cañas, Dionisio (1985 [29 de abril]). «La posmodernidad cumple 50 años en España», *El País*, en

- <[https://elpais.com/diario/1985/04/28/opinion/483487214\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/04/28/opinion/483487214_850215.html)>.
- Carnero, Guillermo (1971). «Guillermo Carnero o la voluntad de estilo». En F. Campbell (ed.), *Infame turba*. Barcelona: Lumen, pp. 43-51.
- Carnero, Guillermo (1998). *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*. Madrid: Visor, edición de Ignacio Javier López.
- Carnero, Guillermo (2003). «Entrevista a Guillermo Carnero», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <[https://www.cervantesvirtual.com/portales/guillermo\\_carnero/entrevista/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/guillermo_carnero/entrevista/)> [Fecha de consulta: 16 de diciembre 2021].
- Carnero, Guillermo (2009). *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Madrid: Visor.
- Carnero, Guillermo (2018). «Lo que no es exactamente una poética». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 199-200.
- Carnero, Guillermo; Philip Deacon, y David. T Gies. (1995). «La poesía del siglo XVIII». En G. Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Carrillo Morell, Dayron (2019). «“Los muros de la patria mía” y la autorreflexión como cualidad discursiva en el salmo “Salmo XVII” de Quevedo», *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. 2, n.º 1, pp. 71-86.
- Casado, Miguel (1994). «Introducción». En J. M. Ullán, *Ardicia (Antología poética 1964-1994)*. Madrid: Cátedra, pp. 9-83.
- Casado, Miguel (2019). «Deshacer nudos. Un apunte sobre dos palabras de Ullán», *Revista de Occidente*, n.º 457, pp. 55-66.
- Casas, Arturo (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica». En J. Romera Castillo (ed.), *Poesía histórica y autobiografía (1975-1999)*. Madrid: Visor, pp. 209-218.
- Casas, Arturo (2005). «Metapoesía y (pos)crítica: punto de fuga», *Revista Anthropos: huellas del conocimiento*, n.º 208, pp. 71-81.
- Caselli, Daniela (1996). “Rifunzionalizzare la nozione di intertestualità: alcune proposte italiane”, *Strumenti e critici*, n.º 80, pp. 75-92.
- Castellet, José María (1962). *Veinte años de poesía española, 1939-1959*. Barcelona: Seix Barral.
- Castellet, José María (1966). «Introducción». En J. M. Castellet (ed.), *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral, pp- 33-114.

- Castellet, José María (1986). «Introducción». En M. Vázquez Montalbán, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Barcelona: Seix Barral, p. 9.
- Castellet, José María (2018). «Prólogo». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 21-47.
- Celaya, Gabriel (1969). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- Celaya, Gabriel (1979). *Poesía y verdad. Papeles para un proceso*. Barcelona: Planeta.
- Celaya, Gabriel (1983). «Poesía eres tú» y «Antología». En F. Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Prometeo, pp. 43-60.
- Celaya, Gabriel (2000). «Poética». En Leopoldo de Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 257-259, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia.
- Celaya, Gabriel (2009). «El arte como lenguaje». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 76-106.
- Cernuda, Luis (2007). «Poética». En Gerardo Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, pp. 445-447.
- Cernuda, Luis (2017). *La realidad y el deseo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cervantes, Miguel de (1981). *Novelas ejemplares II*. Madrid: Editora Nacional, edición de Mariano Baquero Goyanes.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Española / Alfaguara, edición de Francisco Rico.
- Cervantes, Miguel de (2006). *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Madrid: Real Academia Española, edición de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez.
- Chamorro Gay, Julián, y Aníbal Núñez (2018). «Cultura e industria». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 257-258.
- Champourcín, Ernestina de (2007). «Poética». En Gerardo Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, p. 807.
- Chomsky, Noam (1969). *Aspects of the Theory of Syntax*. Massachusetts: The M. I. T Press.
- Christie, Catherine Ruth (1996). *Poetry and doubt in the work of José Ángel Valente and Guillermo Carnero*. Lampeter: The Edwin Mellen Press.

- Cifre Wibrow, Patricia (2005). «Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos», *Revista Anthropos: huellas del conocimiento*, n.º 208, pp. 50-58.
- Clementson, Carlos (1980). «Carlos Clementson» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 149-155.
- Colectivo Alicia Bajo Cero (1996). *Poesía y poder*. Valencia: Ediciones Bajo Cero.
- Corpas Pastor, Gloria (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- Cortázar, Julio (1982). *Las armas secretas*. Madrid: Alfaguara.
- Cortés Tovar, Rosario (1994). «Parodia y sátira (con referencia especial a Horacio “Serm. II 5”»». En VV. AA., *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 81-88.
- Cortés Tovar, Rosario (1998). «El epigrama latino en la poesía de Víctor Botas», *Cuadernos de filología clásica*, n.º 14, pp. 269-283.
- Crémer, Victoriano (1983). «Notas para acompañar a unos poemas» y «Antología». En F. Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Prometeo, pp. 63-79.
- Cruz, Sabina de la (2016). «Sobre esta edición». En B. de Otero, *Obra completa (1935-1977)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 79-88.
- Cuesta Abad, José Manuel, y Julián Jiménez Heffernan (2005). «Introducción». En J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 19-36.
- Cuiñas Gómez, Macarena (2008). «Introducción». En L. de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Cátedra, edición de Macarena Cuiñas Gómez.
- Curtius, Ernst R. (1999). *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, Rubén (1984). *Poesías completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Cuenca, Luis Alberto (1971). «*Praestanti corpore tremor*». En A. Prieto (ed.), *Espejo del amor y de la muerte: antología de la poesía española última*. Madrid: Azur, pp. 75-76.
- De Cuenca, Luis Alberto (1979). «Poética». En C. García Moral (ed.), *Joven poesía española*. Madrid: Cátedra, pp. 351-352.
- De Cuenca, Luis Alberto (1979-1980). «La generación del lenguaje», *Poesía*, n.º 5-6, pp. 245-251.

- De Cuenca, Luis Alberto (1982). «Poética». En E. de Jongh Rossel (ed.), *Florilegium. Poesía última española*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 42.
- De Cuenca, Luis Alberto (2005a). *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March.
- De Cuenca, Luis Alberto (2005b). «Conversación con Luis Alberto de Cuenca». En A. Eire (ed.), *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento, pp. 77-95.
- De Cuenca, Luis Alberto (2008). «La poesía de Miguel d'Ors», *Nueva revista de política, cultura y arte*, n.º 115. En línea: <<https://www.nuevarevista.net/la-poesia-de-miguel-dors/>> [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2022].
- De Cuenca, Luis Alberto (2011). «Línea clara». En I. López Guil y J. Talens (ed.), *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 73-79.
- De Cuenca, Luis Alberto (2014). *Cuaderno de vacaciones*. Madrid: Visor.
- De Cuenca, Luis Alberto (2019). *Los mundos y los días. Poesía 1970-2009*. Madrid: Cátedra.
- De Jongh, Elena M. (1991). «Hacia una estética postnovísima: neoculturalismo, metapoesía e intimismo», *Hispania*, vol. 74, n.º 4, pp. 841-847.
- De la Peña, Pedro J. (1980). «Pedro J. de la Peña» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 91-95.
- Debicki, Andrew P. (1988). «Poesía española de la postmodernidad», *Anales de literatura española*, n.º 6, pp. 165-180.
- Debicki, Andrew P. (1994). *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Kentucky: Kentucky University Press.
- Delas, Daniel (1977). «Confondre et ne pas confondre (de quelques précautions métalinguistiques concernant le changement définitionnel)», *Littérature*, n.º 27, pp. 92-104.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Delgado, Agustín; Luis Mateo Díez; Ángel Fierro, y José Antonio Llamas (1971). *Equipo «Claraboya»*. Teoría y poemas. Barcelona: El Bardo.
- Delgado, Agustín; Luis Mateo Díez y José María Merino (1988). *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*. Madrid: Endymión.



- Deyermond, Alan (1982). «The lost genre of medieval Spanish literature». En E. de Bustos (coord.), *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 1, Salamanca, pp. 781-814.
- Díaz, Susana (2006). *El desorden de lo visible. Introducción a la poética de Jenaro Talens*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Díaz de Castro, Francisco (2002). «La poesía de Javier Egea». En F. Díaz de Castro, *Vidas pensadas*. Sevilla: Renacimiento, pp. 132-169.
- Díaz de Castro, Francisco (2003). «Presentación». En F. Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 7-33.
- Díaz de Castro, Francisco (2006). *Vidas pensadas. Poetas en el fin de siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- Díaz de Castro, Francisco (2009). «Ángel González y Antonio Machado: últimos homenajes». En C. Riera y M. Payeras (eds.), *1959, de Collioure a Formentor*. Madrid: Visor, pp. 41-48.
- Díaz de Castro, Francisco (2010a). «Miguel Hernández y las poéticas del 27». En F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia: Fundación CajaMurcia, pp. 135-156.
- Díaz de Castro, Francisco (2010b). «La tradición clásica en la poesía española reciente: aproximaciones». En M. Á. Naval (ed.), *Poesía española posmoderna*. Madrid: Visor, pp. 63-100.
- Díaz de Castro, Francisco y Almudena del Olmo Iturriarte (2011). *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla: Renacimiento.
- Diego, Gerardo (2007). *Poesía española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1973). *La métrica de los poetas del 27*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1991). «F. García Lorca: Poética e Historia Literaria». En R. Reyes Cano y M. J. Ramos Ortega (eds.), *Poética e Historia Literaria*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 73-90.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1993). «Pedro Salinas: de la poética al autoanálisis». En E. Bou y E. García-Vera (eds.), *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*. Madrid: Pliegos, pp. 121-134.

- Díez de Revenga, Francisco Javier (1998). «Underwood Girls». En AA. VV., *Antología comentada de la Generación del 27*. Madrid: Austral, p. 104.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1999). «Poesía y concepto de la poesía en Eloy Sánchez Rosillo», *Mundaiz*, n.º 57, pp. 71-86.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2003a). «Cervantes poeta y su recepción por los poetas contemporáneos». En F. J. Díez de Revenga, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en los poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 63-79.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2003b). «El “descubrimiento” de la poesía de Lope». En F. J. Díez de Revenga, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en los poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 141-151.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2009a). «Dámaso Alonso: innovación y revolución». En F. J. Díez de Revenga, *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. Murcia: Tres Fronteras, pp. 127-154.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2009b). «Gerardo Diego: poética para un Panorama». En M. J. Ramos Ortega y J. Jurado Morales (eds.), *El Panorama Poético Español de Gerardo Diego. radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX*. Santander: Fundación Gerardo Diego, pp. 103-124.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2010). «Introducción». En J. Guillén, *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, pp. 7-44.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2015). *Poetas españoles del siglo XXI. Aproximaciones al mapa poético actual*. Barcelona: Calambur.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2016). «Los poetas del 27 y la Edad Media». En F. J. Díez de Revenga, *Los poetas del 27: tradiciones y vanguardias*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 13-34.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2018a). «Del entusiasmo al desengaño: marcas y signos de modernidad en Pedro Salinas». En L. Bagué Quílez (ed.), *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 81-96.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2018b). «Luis Alberto de Cuenca: la poesía y la historia». En A. J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, pp. 48-65.

- Domínguez Caparrós, José (1986). «Comunicación literaria y poética explícita». En *Actas del I Simposio Internacional de la Asociación de Semiótica celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*. Madrid: CSIC, pp. 199-214.
- Domínguez Caparrós, José (1994). «Sobre funciones literarias de la parodia». En VV. AA., *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo II*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 97-105.
- Don Juan Manuel (1990). *El Conde Lucanor*. Madrid: Espasa-Calpe, edición de María Jesús Lacarra.
- Ducrot, Oswald (1986). *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, traducción de Irene Agoff.
- Eagleton, Terry (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, Umberto (1986). *Apostillas al nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Egea, Javier, y Luis García Montero (2003). «El manifiesto albertista». En F. Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 58-63.
- Egido, Aurora (1986). «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin hispanique*, vol. 88, n.º 1-2, pp. 93-120.
- Egido, Aurora (1989). *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
- Eichenbaum, Boris (2005). «La teoría del “método formal”». En J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 51-66.
- Eire, Ana (2009). «El sentir del tiempo en la poesía de Eloy Sánchez Rosillo», *Hispania*, vol. 92, n.º 2, pp. 223-233.
- Eire, Ana (2020). «El legado crítico de Eligio Rabanera y *El sindicato del crimen*». En E. Rabanera (ed.), *El sindicato del crimen. Antología poética dominante*. Sevilla: Renacimiento, pp. VII-XXIX.
- Eliot, Thomas S. (2017). *Poesías completas I*. Madrid: Visor, traducción de José Luis Rey.
- Encina, Juan del (1978). *Obras completas I*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Enríquez Gómez, Antonio (2015). *Academia tercera*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, edición de Milagros Rodríguez Cáceres y notas de Felipe B. Pedraza Jiménez.
- Erlich, Víctor (1974). *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral.

- Escarpit, Robert (1971). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-tau.
- Escartín Gual, Montserrat (1993). «El uso de los tópicos literarios en la obra de Pedro Salinas». En E. Bou y E. Gascón Vera (eds.), *Signo y memoria. Ensayos sobre Pedro Salinas*. Madrid: Pliegos, pp. 135-157.
- Faciabén Lago, Jéssica (2015). «Do yourself(ie): a la caza de la autoría», *Tropelías*, n.º 24, pp. 235-246.
- Federman, Raymond (1976). «Imagination as Plagiarism [An Unfinished Paper...]», *New Literary History*, vol. 7, n.º 3, pp. 563-578.
- Fernández Mallo, Agustín (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- Ferrán, Jaime María (2017). *La ruptura posmoderna. Esteticismo y culturalismo en los poetas novísimos españoles*. Sevilla: Renacimiento.
- Ferrari, Marta Beatriz (1999). *La coartada metapoética. El discurso autorreferencial en la poesía española de posguerra: José Hierro, Ángel González y Guillermo Carnero*. Tesis doctoral: Universidad de La Plata.
- Ferrari, Marta Beatriz (2001). *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata, Editorial Martín.
- Ferrari, Marta Beatriz (2013). «Poesías (1907) de Miguel de Unamuno: el círculo de la creación». En L. Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. AutorrepresentacionS #1*. Binges: Orbis Tertius.
- Ferrari, Marta Beatriz (2016). «Un novísimo atípico: la singularidad poética de Manuel Vázquez Montalbán», *Prosemas*, vol. 2, pp. 205-227.
- Ferrari, Marta Beatriz (2018a). «El atractivo ético de la poesía de Ángel González: a propósito de *Áspero mundo*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 29, pp. 367-380.
- Ferrari, Marta Beatriz (2018b). «“El negocio del poder literario”: antología poética, canon y mercado editorial». En J. J. Lanz y N. Vara Ferrero (eds.), *La poesía como documento histórico. Poesía e ideología en la España contemporánea*. Sevilla: Renacimiento, pp. 133-157.
- Ferrero, Graciela (2012). *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. Tesis doctoral: Universidad Nacional de Córdoba.

- Florit Durán, Francisco (1994). «Jorge Guillén y su *Homenaje* a los clásicos del Siglo de Oro». En F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*. Murcia: CajaMurcia, pp. 175-189.
- Florit Durán, Francisco (1997). «El mester filológico de Gerardo Diego». En F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*. Murcia: CajaMurcia.
- Florit Durán, Francisco (1999). «Doce reseñas de Dámaso Alonso (1926-1932): amistad y filología». En F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*. Murcia: CajaMurcia.
- Florit Durán, Francisco (2005). «La renovación del canon áureo. *Cruz y raya* (1933-1936)». En C. Couderc y B. Pellistrandí (eds.), «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 569-577.
- Florit Durán, Francisco (2009). «En torno a la teatralización de la acción narrativa en el *Quijote*». En J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia (coords.), *En buena compañía: estudios en honor Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, pp. 287-298.
- Florit Durán, Francisco (2010). «Miguel Hernández y la tradición áurea: la “Égloga” a Garcilaso». En F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia: Fundación CajaMurcia, pp. 193-206.
- Florit Durán, Francisco (2019). «“Vuestra oliva es laurel de mi cabeza”. Lope de Vega y la búsqueda del parnaso áulico», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 42, pp. 63-85.
- Fokkema, Douwe (1982). «A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism», *Poetry Today*, vol. 3, n.º 1, pp. 61-79.
- Fokkema, Douwe (1984). *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- Fokkema, Douwe (1997). «The Semiotics of Literary Postmodernism». En H. Bertens y D. Fokkema (ed.), *Internacional Postmodernism*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, pp. 15-42.
- Foster, Hal (1985). «Introducción al posmodernismo». En Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 7-37.

- Foucault, Michel (2005). «¿Qué es un autor?». En <www.elseminario.com.ar> [Fecha de consulta: 15 de enero de 2020].
- Frye, Northrop (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Fuentes, Víctor (1995). «La cuestión del posmodernismo en las letras españolas». En J. B. Montealeón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal, pp. 325-334.
- Gallego, Vicente (2016). *Cantó un pájaro. Antología esencial*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Galván, Fernando (1997). «Intertextualidad o subversión domesticada: aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett». En M. Bengochea y R. Sola (eds.), *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 35-77.
- Galván, Fernando, y Dulce M.<sup>a</sup> González Doreste (1994). «El uso contemporáneo de parodia». En VV. AA., *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo II*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 111-119.
- Garci-Gómez, Miguel (1984). «Introducción». En Marqués de Santillana, *Prohemios y cartas literarias*. Madrid: Editora Nacional, edición de Miguel Garcí-Gómez.
- Garciasol, Ramón de (1980). *Unamuno: al hilo de «Poesías» 1907*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- García, Miguel Ángel (2009). «Arma de dos filos: Machado en el 50 de José Agustín Goytisolo», *Ínsula*, n.º 745-746, pp. 19-23.
- García-Rodríguez, María José (2019). *Teoría de la parodia. El mundo narrativo de Eduardo Mendoza*. Tesis doctoral: Universidad de Murcia.
- García-Rodríguez, María José (2020). «El enredo de la bolsa y la vida. La parodia de la signicidad en Eduardo Mendoza», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 97, n.º 8, pp. 1333-1347.
- García-Teresa, Alberto (2013). *Poesía de la Conciencia Crítica (1987-2011)*. Ciempozuelos: Tierradenadie Ediciones.
- García Berrio, Antonio (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.
- García Berrio, Antonio (1975). *Aurelio*. Murcia: Universidad de Murcia.
- García Berrio, Antonio (1977). *Formación de la Teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa.

- García Berrio, Antonio (1989). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- García Berrio, Antonio (1989b). «De estética novísima y los “novísimos”, II», *Ínsula*, n.º 508, pp. 13-15.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa (1988). *Ut poesis pictura*. Madrid: Tecnos.
- García Berrio, Antonio, y Javier Huerta Calvo (2006). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- García de la Concha, Víctor (1973). *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*. Madrid: Prensa Española.
- García de la Concha, Víctor (2005). «Prólogo». En J. Blasco y T. Gómez Trueba (eds.), *Obra poética*. Madrid: Espasa Calpe.
- García Jambrina, Luis (2000). «Introducción». En L. García Jambrina (ed.), *La promoción poética del los 50*. Madrid: Austral, pp. 15-69.
- García Hortelano, Juan (1990). «Prólogo». En J. García Hortelano (ed.), *El grupo poético de los años 50*. Madrid: Taurus, pp. 7-41.
- García Lorca, Federico (2007). «Poética». En Gerardo Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, pp. 335-336.
- García Mahiques, Rafael (2014). «Relación imagen-palabra en el Renacimiento», *Litoral. MVSEVM. La pintura escrita*, n.º 258, pp. 56-63.
- García Martín, José Luis (1980). «Introducción». En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, 7-67.
- García Martín, José Luis (1981). «Nuevo viaje del Parnaso o la sucesión de los novísimos», *Camp de l'Arpa*, n.º 86, pp. 42-49.
- García Martín, José Luis (1988). *La generación de los ochenta*. Valencia: Mestral.
- García Martín, José Luis (1992a). «La poesía de Víctor Botas». En J. L. García Martín, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, pp. 44-50.
- García Martín, José Luis (1992b). «Miguel d'Ors y la nieve de Wyoming». En J. L. García Martín, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento, pp. 67-71.
- García Mateos, Ramón (2010). «José Agustín Goytisolo, un precursor imprescindible, un poeta decisivo», *Campo de Agramante: revista de literatura*, n.º 14, pp. 5-18.

- García Montero, Luis (1991). «La poética de Rafael Alberti». En R. Reyes Cano y M. J. Ramos Ortega (eds.), *Poética e Historia Literaria*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 91-109.
- García Montero, Luis (1998). «La poesía de la experiencia», *Litoral*, n.º 217-218, pp. 13-22.
- García Montero, Luis (2000 [03 de marzo]). «El sexto día: Quevedo y las humillaciones», *El cultural*, en <<http://www.elcultural.com/revista/letras/El-sexto-dia-Quevedo-y-las-humillaciones/13454>> [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2019].
- García Montero, Luis (2003a). «La otra sentimentalidad». En F. Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 37-40.
- García Montero, Luis (2003b). «El oficio como ética». En [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-oficio-como-tica-0/html/00b3f5ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-oficio-como-tica-0/html/00b3f5ea-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2022].
- García Montero, Luis (2009). «En la tumba de Antonio Machado», *Ínsula*, n.º 745-746, pp. 50-52.
- García Montero, Luis (2015). *Poesía completa (1980-2015)*. Barcelona: Tusquets.
- Garnelo Merayo, Luis (2015). «Aproximación a la trayectoria poética de Félix Grande», *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 26, pp. 265-274.
- Geist, Anthony L. (1995). «Poesía, democracia, posmodernidad: España». En J. B. Monteleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal, pp. 143-150.
- Genette, Gérard (1966). *Figures I*. París: Seuil.
- Genette, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*. París: Seuil.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, traducción de Celia Fernández Prieto.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI, traducción de Susana Lage.
- Gerchunoff, Santiago (2019). *Ironía On. Una defensa de la conversación pública de masas*. Barcelona: Anagrama.
- Gil de Biedma, Jaime (1971). «Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo». En F. Campbell (ed.), *Infame turba*. Barcelona: Lumen, pp. 243-258.
- Gil de Biedma, Jaime (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, p. 320.



- Gil de Biedma, Jaime (2000). «Poética». En L. de Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 451-452.
- Gil de Biedma, Jaime (2009a). «Poesía y comunicación». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 139-146.
- Gil de Biedma, Jaime (2009b). «*Diario del artista seriamente enfermo*». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 149-156.
- Gil de Biedma, Jaime (2009c). «A un maestro vivo», *Ínsula*, n.º 745-746, pág. 27.
- Gil de Biedma, Jaime (2010). *Jaime Gil de Biedma. Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, edición de Nicanor Vélez.
- Giménez, Facundo (2021). «La “línea clara” en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: derroteros de un extraño encuentro», *Diablotexto Digital*, n.º 10, pp. 371-391.
- Gimferrer, Pedro (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 320-322.
- Gimferrer, Pedro (2018a). «Poética». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 151-154.
- Gimferrer, Pere (1978). *Poesía 1970-1977*. Madrid: Visor.
- Gimferrer, Pere (1997). *Arde el mar*. Madrid: Cátedra, edición de Jordi Gracia.
- Gimferrer, Pere (2000). *Poemas (1962-1969)*. Madrid: Visor, edición de Julia Barella.
- Gimferrer, Pere (2018b). Entrevista en «¿Qué nos queda de los novísimos?», *La Razón*: <https://www.larazon.es/cultura/que-nos-queda-de-los-novisimos-MI19883906/> [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2022].
- Giovine, Maria Andrea (2011). «Écfrasis y poesía visual: dos acercamientos a la iconotextualidad». En S. González Aktories e I. Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas, pp. 69-78.
- Girondo, Oliverio (1968). *Obras completas*. Editorial Palabras [en línea]: [https://www.taller-palabras.com/Datos/Cuentos\\_Bibliotec/ebooks/Girondo,%20Oliverio%20-%20Obras%20completas.pdf](https://www.taller-palabras.com/Datos/Cuentos_Bibliotec/ebooks/Girondo,%20Oliverio%20-%20Obras%20completas.pdf) [Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2021].

- Gómez Yebra, Antonio (2006). «Así es *La vida*, de Eloy Sánchez Rosillo», *Monteagudo*, n.º 11, pp. 119-131.
- Góngora, Luis de (1994). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Gredos, edición de Dámaso Alonso.
- Góngora, Luis de (2019). *Sonetos*. Madrid: Cátedra, edición de Juan Matas Caballero.
- González, Aníbal (1991). «Introducción». En A. González (ed.), *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*. Madrid: Taurus.
- González, Ángel (1969). (1969). «Poesía y compromiso». En F. Ribes (ed.), *Poesía última*. Madrid: Taurus, pp. 57-59.
- González, Ángel (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 323-325.
- González, Ángel (1985). «Ángel González. Premio Príncipe de Asturias de las Letras» [Discurso], *Fundación Princesa de Asturias*: <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/1985-angel-gonzalez.html?texto=discurso&especifica=0> [Fecha de consulta: 20 de enero de 2022].
- González, Ángel (1994). «A propósito de la intertextualidad», *ABC*, 22 de abril (<<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19940422-3.html>>), p. 3 [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2020].
- González, Ángel (1997). *Las otras soledades de Antonio Machado*. Madrid: Real Academia Española.
- González, Ángel (2000). «Defensa de la poesía social». En L. de Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 403-404.
- González, Ángel (2009). «Un maestro vivo», *Ínsula*, n.º 745-746, pp. 16-17.
- González, Ángel (2014). «Entrevista a Ángel González». En <<https://www.youtube.com/watch?v=nXdNsmZ2YrI>> [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2020].
- González, Ángel (2015). *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Austral.
- González Maestro, Jesús (2017). *Crítica de la Razón Literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Goytisolo, José Agustín (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 325-326.

- Goytisolo, José Agustín (2000). «Notas para una antología». En L. de Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 431-432.
- Goytisolo, José Agustín (2009). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, edición de Carme Riera y Ramón García Mateos.
- Gracia, Jordi y Ródenas de Moya, Domingo (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- Gracián, Baltasar (1969). *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Castalia, edición de Evaristo Correa Calderón.
- Gracián, Baltasar (2009). *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-de-ingenio-tratado-de-la-agudeza--0/>>) [Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2019].
- Grande, Félix (1970). *Apuntes sobre poesía española de posguerra*. Madrid: Taurus.
- Grande, Félix (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 326-330.
- Grande, Félix (2011). *Biografía (1958-2010)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, edición de Ángel Luis Prieto de Paula.
- Grasset, Eloi (2020). *La trama mortal: Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*. Sevilla: Renacimiento.
- Greenberg, Clement (1991). «The Notion of “Postmodern”». En I. Hoesterey (ed.), *Zeitgeist in Babel. The Postmodernist Controversy*. United States of America: Indiana University Press, pp. 42-49.
- Grivel, Charles (1997). «Tesis preparatorias sobre la intertextualidad». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, pp. 63-75, traducción de Desiderio Navarro.
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Jorge (1952). «Poeta y profesor», *Hispania*, vol. XXXV (n.º 2), pp. 148-150.
- Guillén, Jorge (1972). *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guillén, Jorge (1973). *Cántico* [Tercera edición completa]. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Guillén, Jorge (1978). *Aire nuestro III. Homenaje*. Barcelona: Barral Editores.

- Guillén, Jorge (2007). «Poética». En Gerardo Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, pp. 244-245.
- Güntert, Georges (2013). «Tendencias autorreferenciales del discurso lírico: Petrarca, Garcilaso, Fray Luis de León». En L. Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. Autorrepresentaciones #1*. Binges: Orbis Tertius, pp. 17-38.
- Gutiérrez, José (1980). «José Gutiérrez» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 197-204.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel (1994). «Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento», *Signa*, n.º 3, pp. 139-156.
- Gutiérrez Valencia, Cristina (2017). «¿“Estas fábulas son imbéciles pero nada más”? Ironía y ambigüedad en *Fábulas domésticas*, de Aníbal Núñez», *Prosemas. Revista de estudios poéticos*, n.º 3, pp. 229-258.
- Hagstrum, Jean H. (1958). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hassan, Ihab (1981). «The Question of Postmodernism», *Performing Arts Journal*, vol. 6, n.º 1, pp. 30-37.
- Hassan, Ihab (1986). «Pluralism in Postmodern Perspective», *Critical Inquiry*, vol. 12, n.º 3, pp. 503-520.
- Heidegger, Martin (2006). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Miguel (1992a). *Obra completa. I Poesía*. Madrid: Espasa-Calpe, edición de Agustín Sánchez-Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany.
- Hernández, Miguel (1992b): *Obra completa. II. Teatro. Prosas. Correspondencia*. Madrid: Espasa-Calpe, edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany.
- Hierro, José (1983). «Algo sobre poesía, poética y poetas» y «Antología». En F. Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Prometeo, pp. 99-122.
- Hierro, José (2000). «Poética». En Leopoldo de Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 344-346, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia.
- Hierro, José (2009). *Antología poética 1936-1998*. Madrid: Austral, edición de Gonzalo Corona Marzol.

- Hilario Silva, Pedro (2008). «La incidencia del tópico literario en el proceso de interpretación textual». En A. Mendoza Fillola (ed.), *Textos entre textos: las conexiones textuales en la formación del lector*. Barcelona: Horsori, pp. 119-132.
- Horacio (2007). *Obras I*. Madrid: Gredos, traducción de José Luis Moralejo.
- Hurtado de Mendoza, Diego (1989). *Poesía completa*. Barcelona: Planeta, edición de José Ignacio Díez Fernández.
- Hutcheon, Linda (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, Linda (1993). «La política de la parodia posmoderna», *Criterios*, ed. especial de homenaje a Bajtín (julio), pp. 187-203.
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press.
- Hutcheon, Linda (2005). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*. London / New York: Routledge.
- Huyssen, Andreas (2004). «Guía del posmodernismo». En N. Casullo (ed.), *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica, pp. 229-269.
- Iravedra, Araceli (2000-2001). «Antonio Machado por Blas de Otero. Estrategias formales y rendimiento semántico de un proceso intertextual», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, n.º 50-51, pp. 209-246.
- Iravedra, Araceli (2001). *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Iravedra, Araceli (2005a). «José Agustín Goytisolo y Antonio Machado: más allá de un pacto». En M. Payeras Grau (ed.), *Actas del I Simposio Internacional José Agustín Goytisolo*. Islas Baleares: Universitat de les Illes Balears, pp. 117-134.
- Iravedra, Araceli (2005b). «Entre las voces, una. Procedimientos machadianos de Ángel González», *Zurgai*, mes 6, pp. 86-96.
- Iravedra, Araceli (2005c). «El equipo Claraboya o los "novísimos sociales": para una restitución necesaria», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 706, pp. 6-9.
- Iravedra, Araceli (2006). «“Radicales, marginales y heterodoxos” en la última poesía española (contra la “poesía de la experiencia”)», *Anales de literatura contemporánea*, vol. 31, n.º 1, pp. 119-138.

- Iravedra, Araceli (2007). «Palabras de familia gastadas tibiamente (Notas para la historia de una paradigma lírico)». En A. Iravedra, *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor, pp. 9-175.
- Iravedra, Araceli (2008). «Ángel González y el pleito de la poesía», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 17, pp. 68-83.
- Iravedra, Araceli (2009). «Cuando de aquello también hacía veinte años», *Ínsula*, n.º 745-746, pp. 2-6.
- Iravedra, Araceli (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: UNED.
- Iravedra, Araceli (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Madrid: Visor.
- Iravedra, Araceli (2021). «Antonio Machado, poeta del pueblo. De la poesía social a la canción de autor». En M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (coords.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre música y literatura*. Mar del Plata: EUDEM, pp. 55-78.
- Iriarte, Juan de (1774). *Obras sueltas*. En <[http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/biblioteca\\_san\\_millan\\_digital/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=155127](http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/biblioteca_san_millan_digital/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=155127)>.
- Iriarte, Tomás de (1976). *Poesías*. Madrid: Espasa-Calpe, edición de Alberto Navarro González.
- Iribarren, Karmelo C. (2016). Entrevista en *ABC*. <[https://www.abc.es/cultura/libros/abci-karmelo-iribarren-estuve-abismo-pero-eche-y-segui-andando-gusta-demasiado-vida-201604100221\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/libros/abci-karmelo-iribarren-estuve-abismo-pero-eche-y-segui-andando-gusta-demasiado-vida-201604100221_noticia.html)> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020].
- Jakobson, Roman (2005). «Lingüística y poética». En J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 140-152.
- Jakobson, Roman, y Claude Lévi-Strauss (1970). «“Los gatos” de Charles Baudelaire». En J. Sazbón (ed.), *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp 11-34, traducción de José A. Castorina.
- Jankélévitch, Vladimir (1983). *La ironía*. Madrid: Taurus, traducción de Ricardo Pochtar.
- Jameson, Fredric (1985). «Posmodernismo y sociedad de consumo». En AA. VV., *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 165-187.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

- Jarillot Rodal, Cristina (2010). *Manifiesto y vanguardia*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Jauss, Hans Robert (1979). «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, n.º 1, pp. 79-107.
- Jenny, Laurent (1997). «La estrategia de la forma». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, pp. 104-133, traducción de Desiderio Navarro.
- Jiménez, José Olivio (1972). «Una poética según Pedro Gimferrer: sobre *Arde el mar*». En J. O. Jiménez, *Diez años de poesía española. 1960-1970*. Madrid: Ínsula, pp. 363-374.
- Jiménez, José Olivio (1983). *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Jiménez, José Olivio (1989). «Variedad y riqueza de una estética brillante», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 505, pp. 1-2.
- Jiménez, José Olivio y Morales, Carlos Javier (2002). *Antonio Machado en la poesía española. La evolución interna de la poesía española 1939-2000*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez, Juan Ramón (1981). «Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1936-1939)». En P. Gómez Bedate (ed.), *Prosas críticas*. Madrid: Taurus, pp. 211-233.
- Jiménez, Juan Ramón (1990). *Ideología (1897-1957)*. Barcelona: Anthropos, edición de Antonio Sánchez Romeralo.
- Jiménez, Juan Ramón (2005). *Obra poética II*. Madrid: Espasa-Calpe, coordinado por Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba.
- Jiménez, Juan Ramón (2009). «Respuesta concisa. A un mutilado auténtico». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 129-130.
- Jiménez Heffernan, Julián (1997-1998). «“El espacio de la huida”: formas del venecianismo en Gimferrer, Carnero y Colinas», *Studi ispanici*, n.º 1, 131-140.
- Jiménez Millán, Antonio (1994). «Un engaño menor: las generaciones literarias», *Scriptura*, n.º 10, pp. 13-36.

- Jódar Peinado, María del Pilar (2015). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral consultada en <<https://gredos.usal.es/handle/10366/128346>>.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1961). *Poesías*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, edición de José Caso González.
- Juan Penalva, Joaquín (2005). *La revista Escorial: poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*. Tesis doctoral: Universidad de Alicante.
- Juaristi, Jon (1994). «El pacto realista», *Ínsula*, n.º 565, pp. 25-26.
- Karrer, Wolfgang (1991). «Titles and Mottoes as Intertextual Devices». En H. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, pp. 122-134.
- Kierkegaard, Soren (1966). *The Concept of Irony, with Constant Reference to Socrates*. Londres: Collins, traducción de Lee M. Capel.
- Krieger, Murray (2000). «El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo —y la obra literaria». En A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 139-160.
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, traducción de José Martín Arancibia.
- Kristeva, Julia (1997). «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, pp. 1-24.
- Kruger-Robbins, Jill (1998). *Frames of Referents. The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*. Lewisburg / London: Bucknell University Press / Associated University Presses.
- Lada Ferreras, Ulpiano (2006). «La poética de los antipoetas. Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González». En U. Lada Ferreras y Á. Arias Cabal (coords.), *La literatura hispanoamericana mas allá de sus fronteras*. Asturias: Gobierno del Principado de Asturias.
- Lanseros Sánchez, Raquel (2017). «La luz de un poeta inclasificable: evolución de la poesía de Eloy Sánchez Rosillo a través de su propia concepción del tiempo», *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, n.º 32.
- Lanz, Juan José (1990). «Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer», *Iberoamericana*, n.º 2/3, pp. 26-51.



- Lanz, Juan José (1991). *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Córdoba: Trayectoria de Navegantes.
- Lanz, Juan José (1993). *Tomo II. Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. Madrid: Universidad Complutense.
- Lanz, Juan José (1994). *La llama en el laberinto: poesía y poética en la Generación del 68*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Lanz, Juan José (1997). *Antología de la poesía española 1960-1975*. Madrid: Espasa Calpe.
- Lanz, Juan José (2000). *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Lanz, Juan José (2002). «Poesía y compromiso en la generación del 68. La renovación estética de los sesenta y el compromiso poético en tres poetas: Agustín Delgado, Manuel Vázquez Montalbán y José Miguel Ullán». En M. Muelas Herraiz y J. J. Gómez Brihuega (coords.), *Leer y entender la poesía. Conciencia y compromiso poéticos*. Murcia: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 165-218.
- Lanz, Juan José (2005a). «Poéticas en litigio: Ángel González y la crítica de la estética novísima», *Zurgai*, mes 6 , pp. 72-78.
- Lanz, Juan José (2005b). *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en renovación poética de los años sesenta*. Madrid: UNED.
- Lanz, Juan José (2006). «Leyendo la lectura: para una poética de la incertidumbre». En L. Sánchez Torre (ed.), *Víctor Botas y la poesía de su generación. Nuevas miradas críticas*. Gijón: Llibros del Peixe, pp. 173-203.
- Lanz, Juan José (2007). *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir.
- Lanz, Juan José (2009a). «Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejemplos», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, n.º 19, pp. 49-66.
- Lanz, Juan José (2009b). «Estudio». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 11-56.
- Lanz, Juan José (2011). «Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En A. del Olmo Iturriarte y F. Díaz de Castro (eds.), *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla: Renacimiento, pp. 115-147.

- Lanz, Juan José (2012). «Bajo el signo de Collioure. Los poetas sociales ante Antonio Machado: de Gabriel Celaya a Blas de Otero», *Bulletin Hispanique*, n.º 114 (2), pp. 703-747.
- Lanz, Juan José (2017a). *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Lanz, Juan José (2017b). «De Claraboya a Sabino Ordás: constantes y variaciones de una poética». En J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos y N. Álvarez Méndez (eds.), *Pensamiento y creación literaria en Sabino Ordás*. Madrid: Visor, pp. 73-106.
- Lanz, Juan José (2018). «La otra sentimentalidad, muchos años después. Texto y contexto». En J. C. Abril y J. C. Fernández Serrato (eds.), *La hora de escribir. Perspectivas sobre Luis García Montero*. Madrid: Visor, pp. 87-120.
- Lapesa, Rafael (1957). *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula.
- Lara Rallo, Carmen (2006). *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*. Málaga: Analecta Malacitana.
- Lasso de la Vega, Garci (2001). *Obras completas*. Madrid: Castalia, edición de Elias L. Rivers.
- Lázaro Carreter, Fernando (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- Lázaro Carreter, Fernando (1993). «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/imitacion-compuesta-y-diseno-retorico-en-la-oda-a-juan-grial/html/b8c21ce0-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_9.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/imitacion-compuesta-y-diseno-retorico-en-la-oda-a-juan-grial/html/b8c21ce0-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_9.html) >) [Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2019].
- Le Bigot, Claude (1993). «La deconstrucción de la frase hecha en algunos poetas sociales (Blas de Otero, Ángel González, Jaime Gil de Biedma)», *Paremia*, n.º 2, 151-155.
- Le Bigot, Claude (2005). «La forma breve en la obra poética de Ángel González», *Zurgai*, mes 6, pp. 122-130.
- Le Bigot, Claude (2014): «¿Fue Ángel González un poeta postmoderno?: examen de su antipoesía», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, n.º 1, pp. 111-126.
- Lechner, Jan (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, traducción de Ana Torrent.

- Lens San Martín, Carlos (2011). «La metaficción como ruptura del pacto ficcional», *Boletín Hispánico Helvético*, n.º 17-18, pp. 225-239.
- León, Fray Luis de (2001). *Poesías completas*. Madrid: Castalia, edición de Cristóbal Cuevas.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1977). *Laocoonte*. Madrid: Editora Nacional, edición de Eustaquio Barjan.
- Letrán, Javier (2005). *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento.
- Leuci, Verónica (2006). «Entre la tradición y la renovación: Ángel González y la reescritura retórica», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 15-17, pp. 415-427.
- Linares, Abelardo (1980). «Abelardo Linares» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 291-295.
- Llamas Martínez, Jacobo (2018). «Las obras de Luis Alberto de Cuenca y las letras de Loquillo (José María Sanz Beltrán)». En A. J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, pp. 104-125.
- Llamazares, Julio Alonso (1980). «Julio Alonso Llamazares» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 307-313.
- Lobo, Eugenio Gerardo (2015). «Eugenio Gerardo Lobo». En R. Reyes (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*. Madrid: Cátedra.
- López, Ignacio-Javier (1986). «Metonimia y negación: Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère de Guillermo Carnero», *Hispanic Review*, vol. 54, n.º 3, pp. 257-277.
- López Castro, Armando (2000). «La actitud escéptica de Ángel González». En VV. AA., *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica* (vol. III). Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 9-42.
- López Castro, Armando (2006). «Antonio Machado y la búsqueda del otro», *Estudios humanísticos. Filología*, n.º 28, pp. 27-48.
- López Castro, Armando (2011). *Poetas españoles ante la música*. León: Universidad de León.
- López Estrada, Francisco (1984). *Las poéticas medievales castellanas*. Madrid: Taurus.
- López Guil, Itziar (2013). *Como una nube en la luz. Homenaje a Luis Cernuda (1902-1963)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 49-64.

- López Martínez, María Isabel (2008). *El tópico literario: teoría y crítica*. Madrid / Extremadura: Arco/Libros / Universidad de Extremadura.
- Lotman, Yuri M. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, traducción de Victoriano Imbert.
- Lucifora, María Clara (2015). «Las autopoéticas como máscaras», *RECIAL*, vol. 6, n.º 7, pp. 1-23.
- Lucifora, María Clara (2016). «Luis Cernuda y su auto-figuración como crítico literario. El caso de “El crítico, el amigo y el poeta. Diálogo ejemplar” (1948)». En L. Funes (coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 267-273.
- Lucifora, María Clara (2017). «En la “fábrica de dinamita”: poesía y ética en José Ángel Valente», *Dirasat Hispanicas: Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, n.º 4, pp. 139-152.
- Luis, Leopoldo de (2000). «Palabras para la nueva edición de esta antología (1981)». En L. de Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 223-225.
- Luján Atienza, Ángel Luis (2015). «Los sonetos de Ángel González: tradición literaria y experiencia», *Prosemas*, n.º 1, pp. 61-83
- Luján Atienza, Ángel Luis (2017). «La poesía conversacional de Félix Grande. Afinidades románticas», *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, n.º 2, pp. 253-273.
- Luna Borge, José Luis (2020). «Los mirlos de Miguel d’Ors», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n.º 9, pp. 201-214.
- Luzán, Ignacio de (2015). «Ignacio de Luzán». En R. Reyes (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*. Madrid, Cátedra, pp. 75-79.
- Ly, Nadine (1988). «Lorca y la teoría de la escritura: la imagen poética de don Luis de Góngora». En A. Esteban y J. Étienvre (coords.), *Valoración actual de la obra de García Lorca*. Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense de Madrid, pp. 163-180.
- Lyotard, Jean-François (2008). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Machado, Antonio (1986). *Juan de Mairena*. Madrid: Alianza Editorial, edición de Pablo del Barco.
- Machado, Antonio (1988). *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, edición de Manuel Alvar.

- Machado, Antonio (2007). «Poética». En Gerardo Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, pp. 144-145.
- Machado, Manuel (1932). «El soneto de la vida». En *Homenaje a Manuel del Palacio*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, p. 100. Consultado en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000205005&page=1>> [Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2019].
- Machado, Manuel (1993). *Poesías completas*. Sevilla: Renacimiento, edición de Antonio Fernández Ferrer.
- Machado, Manuel (2007). «Poética». En Gerardo Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, p. 128.
- Macrí, Oreste (1970). *La poesía de Fray Luis de León*. Salamanca: Anaya.
- Mainer, José Carlos (1975). *La Edad de Plata (1902-1931): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona: Asenet.
- Mainer, José Carlos (1994). *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica.
- Mañas Núñez, Manuel (2012). «La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como *ars poetica* hasta el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n.º 2, pp. 223-246.
- Marcial, Marco Valerio (2004). *Epigramas I*. Madrid: CSIC, traducción de Enrique Montero Cartelle.
- Marcial, Marco Valerio (2005). *Epigramas II*. Madrid: CSIC, traducción de Enrique Montero Cartelle.
- Marco, Joaquín (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 330-332.
- Martín-Estudillo, Luis (2003). «Hacia una teoría de la metapoesía», *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 2, pp. 141-152.
- Martín-Estudillo, Luis (2004). «Neobarroquismo en la poesía de Guillermo Carnero», *Revista Hispánica Moderna*, n.º 1, pp.173-182.
- Martín-Estudillo, Luis (2007). *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor.
- Martínez, Erika (2013). «Valores portátiles: el sujeto bajo la crítica». En L. Bagué Quílez y A. Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica*. Madrid: Visor, pp. 49-65.
- Martínez de la Rosa, Francisco (2010). *Poética*. Alicante / Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Biblioteca Nacional.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

- Martínez Fernández, José Enrique (2017). *El lienzo de la página [La poesía y las otras artes]*. León: Universidad de León.
- Martínez Hernández, José (2019). *Antonio Machado, un pensador poético*. Córdoba: Almuzara.
- Martínez Sarrión, Antonio (2003). *Última fe. Antología poética 1965-1999*. Madrid: Visor, edición de Ángel Luis Prieto de Paula.
- Martínez Sarrión, Antonio (2018). «Poética». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 87-90.
- Martos Pérez, María Dolores. «Diego de Mendoza». En <https://dbe.rah.es/biografias/59902/diego-de-mendoza> [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2022].
- Marzal, Carlos (2005). *El corazón perplejo*. Barcelona: Tusquets.
- Mayhew, Jonathan (1994). *The Poetics of Self-Consciousness*. London / Toronto: Associated University Presses.
- Mayhew, Jonathan (1999). «The Avant-Garde and its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry», *Hispanic Review*, vol. 67, n.º 3, pp. 347-363.
- Mayhew, Jonathan (2009). *The Twilight of the Avant-Garde: Spanish Poetry 1980-2000*. Liverpool: Liverpool University Press.
- McHale, Brian (2003). *Postmodernist Fiction*. London / New York: Routledge.
- Meléndez Valdés, Juan (1991). *Poesías*. Madrid: Espasa-Calpe, edición de César Real Ramos.
- Méndez Rubio, Antonio (2002). «Otra poesía es posible. La cuestión del sujeto y la crítica social en la poesía reciente», *Ínsula*, n.º 671-672, pp. 42-44.
- Mendoza, Diego de (1896). «Pedís, reina, un soneto, ya le hago». En P. Espinosa (ed.), *Flores de poetas ilustres de España*. Sevilla, p. 104.
- Mesa Sanz, Juan Francisco (2010). «Rethorum itinera\*: écfrasis». *Eikasía. Revista de Filosofía*, n.º 32, pp. 173-196.
- Mignolo, Walter (1986). *Teoría de los textos e interpretación de textos*. México: UNAM.
- Moix, Ana María (2018). «Poética». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 217-218.
- Molina Campos, Enrique (1988). «La poesía de la experiencia y su tradición», *Hora de poesía*, n.º 59-60, pp. 41-47.

- Molina Foix, Vicente (2018). «Poética». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 179-183.
- Molina Gil, Raúl (2022). «Nacer en este tiempo: conformación, conflictos y presiones en el campo poético de la España actual», *Tropelías*, n.º 37, pp. 148-164.
- Monegal, Antonio (2000). «Diálogo y comparación entre las artes». En A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9- 21.
- Montero Cartelle, Enrique (2005). «Notas». En Marcial, *Epigramas II*. Salamanca: CSIC.
- Montes Doncel, Rosa Eugenia y Rebollo Ávalos, María (2006). «La intertextualidad (1967-2007): el largo periplo de un término teórico», *Alfinge: Revista de filología*, n.º 18, pp. 157-180.
- Montolí, Víctor (1996). «Introducción». En R. de Campoamor, *Antología poética*. Madrid: Cátedra, edición de Víctor Montolí.
- Mora, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby.
- Mora, Vicente Luis (2012a). «Redes sociales, textovisualidad y transmedia: literatura y nuevas tecnologías», *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*. En: <[https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_12/luis/p01.htm](https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_12/luis/p01.htm)> [Fecha de consulta: 10 de junio de 2020].
- Mora, Vicente Luis (2012b). *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- Mora, Vicente Luis (2019). «El cratilismo en la poesía española contemporánea: algunos ejemplos de presencia y resistencia», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCVI, n.º 2, pp. 1-30.
- Moralejo, José Luis (2007). «Introducción general». En Horacio, *Odas I*. Madrid: Gredos.
- Morales, Rafael (1983). «Poética» y «Antología». En F. Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Prometeo, pp. 125-145.
- Morante, José Luis (2014). «Introducción». En E. Sánchez Rosillo, *Hilo de oro. Antología poética 1974-2014*. Madrid: Cátedra, pp. 15-83.
- Moreno Pedrosa, Juan (2017). «Lengua y realidad: una concepción trascendente de la poesía en la generación española de 1970», *Signa*, n.º 26, pp. 359-379.
- Morris, Charles (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Mortara Garavelli, Bice (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, traducción de María José Vega.
- Muecke, Douglas Colin (1969). *The Compass of Irony*. London: Methuen.

- Muecke, Douglas Colin (1982). *Irony and the Ironic*. London / New York: Methuen.
- Mukarovsky, Jan (1977). «Función, norma y valor estético como hechos sociales». En *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 44-122.
- Müller, Wolfgang G. (1991). «Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures». En H. Plett (ed.), *Intertextuality*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, pp. 101-121.
- Naupert, Cristina (2003). «Tematología y comparatismo literario. ¿Un matrimonio de conveniencia?». En C. Naupert (ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-24.
- Naval, María Ángeles (2010). «Historia e historia literaria en la poesía del realismo posmoderno». En M. A. Naval (ed.), *Poesía española posmoderna*. Madrid: Visor, pp. 119-140.
- Navarro, Desiderio (1997). «*Intertextualité: treinta años después*». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, pp. v-xiv.
- Navarro, Desiderio (2004). «Al lector». En D. Navarro (ed.), *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: UNEAC, pp. 5-8.
- Neila, Manuel (1980). «Manuel Neila» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 261-265.
- Neira, Julio (2009). «Gerardo Diego y los poetas jóvenes». En M. J. Ramos Ortega y J. Jurado Morales (eds.), *El Panorama Poético Español de Gerardo Diego. radio y literatura en la España de la segunda mitad del siglo XX*. Santander: Fundación Gerardo Diego, pp. 125-140.
- Neira, Julio (2010). «El poeta en la guerra». En F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia: Fundación CajaMurcia, pp. 265-288.
- Neira, Julio (2020). «La guerra de Vietnam en la poesía española», *Revista de Literatura*, vol. 82, n.º 164, pp. 569-594.
- Neruda, Pablo (2001). «Viaje al corazón de Quevedo». En P. Neruda, *Obras completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 451-469, edición de Hernán Loyola.
- Nisbet, R. G. M., y Niall Rudd (2004). *A commentary on Horace: Odes. Book III*. New York: Oxford University Press.



- Nora, Eugenio de (1983). «Respuestas muy incompletas» y «Antología». En F. Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Prometeo, pp. 149-175.
- Núñez, Aníbal (1995). *Obra poética I*. Madrid: Hiperión, edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí.
- Núñez Díaz, Pablo (2016). «La poesía de Víctor Botas: atlas lírico». En J. García Rodríguez (ed.), *Mañana es hoy: Víctor Botas, veinte años después*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 113-127.
- Oleza, Joan (1996). «Un realismo posmoderno», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 589-590, pp. 39-42.
- Olmo Iturriarte, Almudena del, y Francisco Díaz de Castro (2011). «Prólogo». En A. del Olmo Iturriarte y F. Díaz de Castro (eds.), *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla: Renacimiento, pp. 7-10.
- Orihuela, Antonio (2018). «El traje nuevo del emperador: endogamia, nepotismo, clientelismo, ídolos y mitos en la trastienda de la poesía española contemporánea», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 11, pp. 17-37.
- Orozco Díaz, Emilio (1989). *Temas del Barroco. De poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada.
- Ors, Miguel d' (1980). «Miguel d'Ors» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 125-137.
- Ors, Miguel d' (1989). «La metapoesía de Víctor Botas». En M.<sup>a</sup> C. Argente del Castillo Ocaña (coord.) y A. Gallego Morell (hom.), *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*. Granada: Universidad de Granada, pp. 425-444.
- Ors, Miguel d' (1997). «Última poesía española: por el sentido común al aburrimiento», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, n.º 50, pp. 120-128.
- Ors, Miguel d' (2005). «Conversación con Miguel d'Ors». En A. Eire (ed.), *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*. Sevilla: Renacimiento, pp. 15-44.
- Ortiz, Fernando (1980). «Fernando Ortiz» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 231-235.
- Otero, Blas de (1983). «Y así quisiera la obra» y «Antología». En F. Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Prometeo, pp. 179-195.

- Otero, Blas de (2000). «Poética». En Leopoldo de Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 288, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia.
- Otero, Blas de (2016). *Obra completa (1935-1977)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, edición de Sabina de la Cruz con la colaboración de Mario Hernández.
- Ovidio (1986). *Heroidas*. Madrid: CSIC, traducción de Francisca Moya del Baño.
- Padrón, Justo Jorge (1980). «Justo Jorge Padrón» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 69-77.
- Palomero, Mari Pepa (1987). *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*. Madrid: Hiperión.
- Pardellas Velay, Rosamna (2009). *El arte como obsesión. La obra poética de Antbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80*. Madrid: Verbum.
- Paulino Ayuso, José (1997). «Literatura y autocreación: Ganimet y Unamuno en sus dramas», *Rilce*, n.º 13.2, pp. 173-199.
- Paulino Ayuso, José (2000). «Soledad y dialogismo en el *Rosario de Sonetos Líricos* de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n.º 35, pp. 53-76.
- Payeras Grau, María (1990a). *La colección "Colliure" y los poetas del medio siglo*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- Payeras Grau, María (1990b). «Ángel González: un espíritu burlón», *Anthropos*, n.º 109, pp. 35-43.
- Payeras Grau, María (2009a). «La doble luz de Machado en los poetas de "Colliure"». En C. Riera y M. Payeras (eds.), *1959, de Collioure a Formentor*. Madrid: Visor, pp. 127-140.
- Payeras Grau, María (2009b). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.
- Payeras Grau, María (2009c). «Sobre el lugar de Valente», *Ínsula*, n.º 745-746, pp. 39-41.
- Payeras Grau, María (2011). «La palabra y el canto». En J. Andújar Almansa y A. Lafarque (eds.), *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*. Valencia: Pre-Textos.
- Payeras Grau, María (2014). Bianchi, Marina (2014). «Felipe Benítez Reyes: "mi vida está en un verso que no conozco"». En J. Jurado Morales (ed.), *Felipe Benítez Reyes, la literatura como caleidoscopio*. Madrid: Visor, pp. 125-140.

- Payeras Grau, María (2020a). «La materia del canto: poesía y canción en José Agustín Goytisolo», *Prosemas*, n.º 5, pp. 53-73.
- Payeras Grau, María (2020b). «“La vida que yo viví en sus versos”. Los poetas de “la otra sentimentalidad” en diálogo con Jaime Gil de Biedma», *Olivar*, vol. 20, n.º 31, pp.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2015). «“La variedad, sal del entendimiento”: Antonio Enríquez Gómez y las *Academias morales de las Musas*». En M. Rodríguez Cáceres y F. B. Pedraza Jiménez (coords.), *Academias morales de las Musas. Tomo 1*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 55-114.
- Pellicer, Rosa (1992). «La con-fabulación de Juan José Arreola», *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, n.º 159, pp. 539-555.
- Pérez-Firmat, Gustavo (1978). «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura», *Romanic Review*, vol. LXIX, n.º 1-2, pp. 1-14.
- Pérez Bowie, José Antonio (1992). «Para una tipología de los procedimientos metaficticiales en la lírica contemporánea», *Tropelias*, n.º 3, pp. 91-104.
- Pérez Bowie, José Antonio (1994). «Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)». En J. M. Paz Gago, J. Á. Fernández Roca y C. J. Gómez Blanco (eds.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 237-248.
- Pérez Bowie, José Antonio (2009). «José Miguel Ullán o el grado cero de la escritura poética (una lectura de “Ficciones”)». En S. Crespo, M.ª L. García-Nieto, M. González de Ávila, J. Á. Pérez Bowie y M.ª J. Rodríguez S. de León (eds.), *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Salamanca: Universidad de Salamanca / Universidad de Extremadura, pp. 281-294.
- Pérez Parejo, Ramón (2007). *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética : (generación de los 50 - novísimos)*. Madrid: Visor.
- Petrarca, Francesco. *Cancionero I*. Madrid: Cátedra, edición de Jacobo Cortines.
- Pfister, Manfred (2004a). «Prefacio». En D. Navarro (ed.), *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: UNEAC, pp. 9-14, traducción de Desiderio Navarro.

- Pfister, Manfred (2004b). «Concepciones de la intertextualidad». En D. Navarro (ed.), *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: UNEAC, pp. 25-49, traducción de Desiderio Navarro.
- Pfister, Manfred (2004c). «¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?». En D. Navarro (ed.), *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: UNEAC, pp. 139-164, traducción de Desiderio Navarro.
- Pimentel, Luz Aurora (2003). «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, n.º 4, pp. 205-215.
- Plaza González, Pedro (2019). «Flor de versos espectrales: fantasmas y otras figuras evanescentes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Quaderni Mediterranei: Quel Fantastico Viaggio*, n.º 2, pp. 53-67.
- Plaza González, Pedro (2020). «La realidad y otras ficciones: derrota del realismo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En A. Rojas (ed.), *New Realism in the World Picture Age*. Madrid: Ápeiron Ediciones.
- Plett, Heinrich (2004). «Intertextualidades». En D. Navarro (ed.), *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*. La Habana: UNEAC, pp. 50-84, traducción de Desiderio Navarro.
- Polo de Medina, Jacinto (1948). *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2016). «Poesía y publicidad en España: Notas de asedio», *Ticontre. Teoria, Testo, Traduzione*, n.º 5, pp. 227-284.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2017). «Tríptico de tinieblas». En L. A. de Cuenca, *Elsinore, Scholia, Necrofilia*. Madrid: Reino de Cordelia, pp. 13-123.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2018). «Negroni / California: teselas publicitarias en Aurora Luque y Juan Antonio González Iglesias». En L. Bagué Quílez (ed.), *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al metapoema*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 223-248.
- Porcel y Salablanca, José Antonio (2015). «Porcel y Salablanca». En R. Reyes (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (1980). «Lingüística y poética: desautomatización y literariedad», *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, n.º 38 (2), pp. 91-144.

- Pozuelo Yvancos, José María (1994). «La teoría literaria en el siglo XX». En D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, pp. 69-98.
- Pozuelo Yvancos, José María (1999). «Pragmática, poesía y metapoesía en “El Poeta” de V. Aleixandre». En F. Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, pp. 177-202.
- Pozuelo Yvancos, José María (2000). «Parodiar, rev(b)elar», *Exemplaria: revista internacional de literatura comparada*, vol. 4, pp. 1-18.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007). *Desafíos de la teoría: literatura y géneros*. Mérida: El Otro, El mismo, pp. 203-234.
- Pozuelo Yvancos, José María (2009a). «La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén». En J. M. Pozuelo Yvancos, *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 91-122.
- Pozuelo Yvancos, José María (2009b). «Las poéticas de la antología de Gerardo Diego». En J. M. Pozuelo Yvancos, *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 125-140.
- Pozuelo Yvancos, José María (2009c). «Pedro Salinas y su defensa del lenguaje». En J. M. Pozuelo Yvancos, *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 75-90.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (2012). «"Figuraciones del yo" frente a autoficción». En A. Casas (comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco / Libros.
- Pozuelo Yvancos, José María (2014). *La invención literaria: Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2019). «Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas». En S. López Poza, N. Pena Sueiro, M. de la Campa, I. Pérez Cuenca, S. Byrne y A. Vidorreta (eds.), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 671-682.
- Pulido Tirado, Genara (2006). «El estudio de los temas en la literatura comparada. Algunas cuestiones teóricas fundamentales». En G. Pulido Tirado (ed.), *Tematología. Una introducción*. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 85-105.
- Prado, Benjamín (2002). «Encuesta a poetas, críticos y editores», *Ínsula*, n.º 671-672, p. 26.
- Prat, Ignacio (1982). «La página negra (Notas para el final de una década)», *Poesía*, n.º 15, pp. 115-122.

- Prieto, Antonio (1984). *La poesía española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra.
- Prieto, Antonio (1987). *La poesía española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1993). «Introducción». En A. L. Prieto de Paula (ed.), *1939-1975: antología de poesía española*. Alicante: Aguaclara, pp. 7-64.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1996). *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2002). «Introducción». En Á. L. Prieto de Paula (ed.), *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Salamanca: Almar, pp. 7-72.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2003). «Introducción». En Á. L. Prieto de Paula (ed.), *Última fe: antología poética (1965-1999)*. Madrid: Cátedra, pp. 13-118.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2007). «La elegía y la construcción del presente en Eloy Sánchez Rosillo». En R. Escavy (ed.), *La poesía de Eloy Sánchez Rosillo: el ruido del tiempo*. Murcia: Editum, pp. 99-112.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2009). «Jaime Gil de Biedma ¿bajo advocación machadiana?», *Ínsula*, n.º 745-746, pp. 42-45.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2011). «Hueso de la calamidad, gasas de la misericordia». En F. Grande, *Biografía (1958-2010)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 7-26.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2014). «Poesía y contemporaneidad: unas cuestiones de partida», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 805-806, pp. 2-5.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2015). «Panteísmo y mística activa en “A don Francisco Giner de los Ríos”, de Antonio Machado», *Anales de literatura española*, n.º 27, pp. 159-177.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2018a). «El alma en el tenderete: concordancias y fuga de tres poetas del 68 (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y Aníbal Núñez)». En L. Bagué Quílez (ed.), *Cosas que el dinero puede comprar: del eslogan al poema*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 125-150.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2018b). «Sobre cómo descortezar un tópico: incursiones, divagaciones y extravagancias a propósito de un poema de Luis Alberto de Cuenca». En A. J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, pp. 237-263.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2021). «Literatura y compromiso: la poesía social y su desembocadura en la canción de autor». En M. Romano, M. C. Lucifora y S. Riva (coords.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre música y literatura*. Mar del Plata: EUDEM, pp. 19-37.

- Pritchett, Kay (2004). *Nature's Colloquy with the Word. Pureza Canelo's First Poetics*. Lewisburg / London: Bucknell University Presses / Associated University Presses.
- Provencio, Pedro (1988). *Poéticas españolas contemporáneas, II. La generación del 70*. Madrid: Hiperión.
- Provencio, Pedro (1996). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid: Hiperión.
- Quevedo, Francisco de (1984). *Sonetos*. Pamplona: Universidad de Navarra, edición de Ignacio Arellano.
- Quevedo, Francisco de (2021). *El Parnaso español*. Madrid: Real Academia Española, edición de Ignacio Arellano.
- Quintana Docio, Francisco (1990). «Intertextualidad genética y lectura palimpséstica», *Castilla: Estudios de Literatura*, n.º 15, pp. 169-182.
- Quintana Docio, Francisco (1992). «El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)». En *Investigaciones semióticas IV*, vol. I. Madrid: Visor, pp. 205-214.
- Quintana Docio, Francisco (1995). «Réplicas intertextuales elocutivas en la poesía de Jorge Guillén». En A. Piedra y P. Blasco (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*. Valladolid: Universidad de Valladolid / Fundación Jorge Guillén, pp. 221-243.
- Rabanera, Eligio (2020). *El sindicato del crimen. Antología poética dominante*. Sevilla: Renacimiento.
- Ramírez Lozano, José A. (1980). «José A. Ramírez Lozano» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 169-173.
- Refini, Eugenio (2009). *Per via d'annotationi. Le glosse inedite di Alessandro Piccolomini all'Ars Poetica di Orazio*. Italia: Maria Pacini Fazzi.
- Rey, José Luis (2005). *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*. Valencia: Pre-Textos.
- Reyes, Graciela (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Ribbans, Geoffrey (1971). *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*. Madrid: Gredos.
- Ribes, Francisco (1969). «Nota preliminar». En F. Ribes (ed.), *Poesía última*. Madrid: Taurus, pp. 7-14.

- Ribes, Francisco (1983). «El editor se justifica». En F. Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española (de 1952)*. Valencia: Prometeo, pp. 5-17.
- Rico, Manuel (2001). «Introducción». En M. Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental / Praga*. Madrid: Cátedra, pp. 11-66.
- Rico, Manuel (2016). «El acceso a la contemporaneidad de la poesía española. Las claves de una ruptura escalonada». En R. Sánchez García (coord.), *Palabra heredada en el tiempo: tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1989-2015)*. Madrid: Akal, pp. 99-108.
- Ridruejo, Dionisio (1940). «El poeta rescatado», *Escorial*, n.º 1, pp. 93-100.
- Riechmann, Jorge (1994). «El derrotado duerme en el campo de batalla», *Ínsula*, n.º 565, pp. 31-32.
- Riechmann, Jorge (2011). *Futuralgia (Poesía 1979-2000)*. Barcelona: Calambur.
- Riera, Carme (1987). *La poesía de José Agustín Goytisolo*. Barcelona: Llibres del Mall.
- Riera, Carme (1988). *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.
- Riera, Carme (1991). *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo*. Barcelona: Anthropos.
- Riera, Carme (2009a). «De Collioure a Colliure». En C. Riera y M. Payeras (eds.), *1959, de Collioure a Formentor*. Madrid: Visor, pp. 121-125.
- Riera, Carme (2009b). «Uso y abuso de Antonio Machado», *Ínsula*, n.º 745-746, pp. 17-19.
- Riera, Carme, y Ramón García Mateos (2009). «Prólogo». En J. A. Goytisolo, *Poesías completas*. Barcelona: Lumen, pp. 7-23.
- Riffaterre, Michael (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.
- Riffaterre, Michael (1997a). «Semiótica intertextual: el interpretante». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, pp. 146-162, traducción de Desiderio Navarro.
- Riffaterre, Michael (1997b). «El intertexto desconocido». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, pp. 170-172, traducción de Desiderio Navarro.
- Riffaterre, Michael (1997c). «La silepsis intertextual». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, pp. 163-170, traducción de Desiderio Navarro.
- Riffaterre, Michael (2000). «La ilusión de écfasis». En A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 161-185.



- Robillard, Valerie (2000). (2000). «En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)». En S. González Aktories e I. Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas, pp. 27-50.
- Ródenas de Moya, Domingo (1994-1995). «Metaficción y metaficciones. Del concepto a las tipologías», *Tropelías*, n.º 5-6, pp. 323-335.
- Rodríguez, Claudio (1969). «Unas notas sobre poesía». En F. Ribes (ed.), *Poesía última*. Madrid: Taurus, pp. 87-91.
- Rodríguez, Claudio (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 332-333.
- Rodríguez, Juan Carlos (2003). «La guarida inútil». En F. Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 45-55.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2014). «Barroco: el estado de las Artes», *Litoral. MVSEVM. La pintura escrita*, n.º 258, pp. 90-96.
- Rodríguez Magda, Rosa María (1989). *La sonrisa de Saturno: hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos.
- Romano, Marcela (1994a). «José Ángel Valente: notas sobre una metapoética», *CeLeHis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 3, pp. 57-70.
- Romano, Marcela (1994b). «La “media voz”. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González». En L. Scarano, M. Romano y M. Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, pp. 109-148.
- Romano, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- Romano, Marcela (2009). «Iconografías machadianas en los poetas del 50: revisiones y fuga». En C. Riera y M. Payeras (eds.), *1959, de Collioure a Formentor*. Madrid: Visor, pp. 141-158.
- Romano, Marcela (2017). «De la poética a las “artes poéticas”: un recorrido posible». En *Actas de las I Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 1-8.
- Romero Luque, Manuel (1992). *Las ideas poéticas de Manuel Machado*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

- Romero Luque, Manuel (2017). «El soneto modernista (Manuel Machado como paradigma)», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, n.º 15, pp. 113-145.
- Romojaro, Rosa (1998). *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos.
- Rosal Nadales, María (2016). «Poesía española a finales del siglo xx (1980-2000). Las poetas, los temas». En R. Sánchez (coord.), *Palabra heredada en el tiempo: tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1989-2015)*. Madrid: Akal, pp. 189-198.
- Rorty, Richard (1990). *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós / Universidad Autónoma de Barcelona, traducción de Gabriel Bello.
- Rorty, Richard (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós, traducción de Alfredo Eduardo Sinnot.
- Rovira, Pere (2004). «Cazar la poesía». En E. Peregrina (ed.), *Por eso fui cazador*. Granada: Diputación de Granada, pp. 119-132.
- Rozas, Juan Manuel (1979). «Los novísimos a la cátedra», *El País* (suplemento «Libros»), 25 de noviembre, p. 4.
- Rozas, Juan Manuel (1990). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.
- Rozas López, Juan Manuel, et al. (1999). «José-Miguel Ullán, Aníbal Núñez, Leopoldo María Panero». En F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 8. Tomo II*. Barcelona: Crítica
- Rubio, Fanny y José Luis Falcó (1981). *Poesía española contemporánea: historia y antología (1939-1980)*. Madrid, Alhambra.
- Rubio Jiménez, Jesús (2018). *La herencia de Antonio Machado (1939-1970)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Rubio Montaner, Pilar (1990). «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura», *Castilla: Estudios de Literatura*, n.º 15, pp. 183-197.
- Rubio Tovar, Joaquín (2004). *La vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Ruiz Baños, Sagrario (1989). *La novela intelectual de Gonzalo Torrente Ballester*. Tesis doctoral: Universidad de Murcia.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2021). «Introducción». En J. Talens, *El azar nunca deja cabos sueltos*. Madrid: Cátedra, pp. 17-80.
- Ruiz Gurillo, Leonor (2012). *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco/Libros.

- Ruiz Sánchez, Marcos (2004-2005). «La teoría de la bipartición del epigrama desde Scaligero hasta nuestros días. Consideraciones para un enfoque pragmático del género», *Archivium: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 54-55, pp. 163-210.
- Ruiz Sánchez, María (2008). «La concepción del género epigramático en la poesía latina de J. de Iriarte», *Myrtia*, n.º 23, pp. 389-415.
- Ruprecht, Hans-George (1997). «Intertextualidad». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, pp. 25-35, traducción de Desiderio Navarro.
- Sáez, Adrián J. (2018). «“Conmigo vais y moriréis conmigo”: la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En A. J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, pp. 264-296.
- Sáez, Adrián J. (2020). «“No merece la pena vivir tanto”: las drogas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Artifara*, n.º 20, pp. 315-324.
- Sahagún, Carlos (1969). (1969). «Notas sobre la poesía». En F. Ribes (ed.), *Poesía última*. Madrid: Taurus, pp. 119-126.
- Sahagún, Carlos (2015). *Poesías completas (1957-2000)*. Sevilla: Renacimiento.
- Saldaña Sagredo, Alfredo (2009). *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Salinas, Pedro (1951). «Una charla con Pedro Salinas», *Ínsula*, n.º 70, p. 2.
- Salinas, Pedro (1983). *Ensayos completos III*. Madrid: Taurus, edición Solita Salinas de Marichal y Jaime Salinas Bonmatí.
- Salinas, Pedro (2007a). «Poética». En Gerardo Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, p. 222-223.
- Salinas, Pedro (2007b). *Obras completas III. Epistolario*. Madrid: Cátedra, edición de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo.
- Salinas, Pedro (2017). *Poesías completas*. Barcelona: Penguin Random House, edición de Solita Salinas de Marichal.
- Salvador, Álvaro (1994). «Con la pasión que da el conocimiento: notas acerca de la llamada otra sentimentalidad», *Zurgai*, pp. 44-49.
- Salvador, Álvaro (2003). «De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad». En F. Díaz de Castro (ed.), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 41-44.

- Sánchez Robayna, Andrés (1980). «Andrés Sánchez Robayna» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 183-187.
- Sánchez Rosillo, Eloy (1980). «Eloy Sánchez Rosillo» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 249-250.
- Sánchez Rosillo, Eloy (2005). *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March.
- Sánchez Rosillo, Eloy (2018). *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2017*. Barcelona: Tusquets.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Sánchez Torre, Leopoldo (2002). «Bibliografía sobre poesía española contemporánea», *Studi Ispanici*, n.º XXVII, pp. 289-314.
- Sánchez Torre, Leopoldo (2004). «Realismos y autorreferencia en la poesía última española», *CeLeHis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 16, pp. 207-228.
- Sánchez Ungidos, Guillermo (2020). «Introducción. La teoría literaria, hoy: hacia la porosidad de las fronteras», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VIII, n.º 1, pp. 9-18.
- Santamaría, Alberto (2014). «Otras formas de lectura en el arte contemporáneo. Tres casos», *Litoral. MVSEVM. La pintura escrita*, n.º 258, pp. 212-220.
- Santillana, Marqués de (1984a). *Poesías completas I. Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo*. Madrid: Castalia, edición de Manuel Durán.
- Santillana, Marqués de (1984). *Prohemios y cartas literarias*. Madrid: Editora Nacional, edición de Miguel Garci-Gómez.
- Sanz Pastor, Marta (2007). *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sanz Villanueva, Santos (1984). *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*. Barcelona: Ariel.
- Saussure, Ferdinand (1988). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Scarano, Laura R. (1991a). «La función del arte en el fin de siglo hispánico y su derivación en la obra de Pedro Salinas», *Hispanic Journal*, vol. 12, n.º 1, pp. 97-108.
- Scarano, Laura R. (1991b). «La poesía de Guillermo Carnero: una estética del», *Anales de literatura contemporánea*, vol. 16, n.º 3, pp. 321-335.

- Scarano, Laura R. (2004a). «Poesía urbana, moral privada, realismo posmoderno. La provocación de Luis García Montero», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, n.º 2, pp. 239-249.
- Scarano, Laura R. (2004b). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- Scarano, Laura R. (2006). «El sindicato del crimen. Un episodio inquietante en las polémicas poéticas del posfranquismo», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, en <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/sindicri.html>>.
- Scarano, Laura R. (2008). «De la alcoba a la plaza y de la calle a la casa: poéticas españolas de las últimas décadas». En L. R. Scarano (ed.), *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Granada: Diputación de Granada, pp. 11-26.
- Scarano, Laura R. (2009). «Tras los ecos de Colliure: Machado revisitado por los poetas sociales». En C. Riera y M. Payeras (eds.), *1959, de Collioure a Formentor*. Madrid: Visor, pp. 87-107.
- Scarano, Laura R. (2011). «Metapoeta: el autor en el poema», *Boletín Hispánico Helvético*, n.º 17-18, pp. 321-346.
- Scarano, Laura R. (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral.
- Scarano, Laura R. (2017). «Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 2, pp. 133-152.
- Schoentjes, Pierre (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, traducción de Dolores Mascarell.
- Segre, Cesare (1982). «Intertestuale / interdiscorsivo. Appunti per una fenomenología delle fonti». En C. Di Girolamo e Ivano Paccagnella (ed.), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letterario*. Palermo: Sellerio, pp. 15-28.
- Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, traducción de Mario Pardo de Santayana.
- Segre, Cesare (1997). «Intertextuality and interglossia in the novel and in poetry», *Russian Literature*, n.º XLI, pp. 371-384.
- Segre, Cesare (2014). *Opera Critica*. Milano: Mondadori.
- Serés, Guillermo (2011). «Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, n.º 5, 87-117.

- Shklovski, Víktor (1971). *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama, traducción de Joaquín Jordá.
- Shklovski, Víktor (1978). «El arte como artificio». En T. Todorv (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Argentina: Siglo XXI, pp. 199-233.
- Siles, Jaime (1976). «Sobre la poesía última de Luis Antonio de Villena», *Ínsula*, n.º 350, p. 12.
- Smilek, Ewa (2014). *Espacio de transformación. (Meta)poesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica. En torno a «El vuelo excede el ala»*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego.
- Sollors, Werner (2003). «La tematología hoy». En C. Naupert (ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros, pp. 53-84.
- Soria Olmedo, Andrés (2000). *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Soria Ortega, Andrés (1988). «Una mirada atenta», *Ínsula*, n.º 498, p. 14.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (1991). «Poesía desnuda y sucesiva (nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez)», *Anales de Literatura Española*, n.º 7, pp. 183-194.
- Soto Vergés, Rafael (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 335-338
- Sperber, Dan, y Deirdre Wilson (1994). *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.
- Spitzer, Leo (1962). «The *Ode on a Grecian urn* or Content vs. Metagrammar». En L. Spitzer, *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press, pp. 67-97.
- Still, Judith y Worton, Michael (1991). «Introduction». En M. Worton y J. Still (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices*. Great Britain: Courier International, pp. 1-44.
- Stroganova, Polina (2016). «Jeff Koons». En Werner y Taschen (eds.), *Arte moderno*. China: Taschen, p. 636.
- Suárez Martínez, Luis Miguel (2010). *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Swiderski, Liliana (2013). «“Un borroso laberinto de espejos”: metaficción y poesía apócrifa». En L. Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. Autorrepresentaciones #1*. Binges: Orbis Tertius, pp. 57-72.

- Tajahuerce Sanz, Ignacio (2021). *El compromiso en la poesía española y su relación con la música popular (1975-2000)*. Tesis doctoral: Universidad de Zaragoza.
- Talens, Jenaro (1971). *Ritual para un artificio*. Valencia: Hontanar.
- Talens, Jenaro (1995). «De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970». En J. B. Monleón (coord.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal, pp. 57-84.
- Talens, Jenaro (2013). *Tabula rasa / El sueño del origen y la muerte*. Madrid: Biblioteca Nueva, edición de Paul Cahill.
- Teresa Ochoa, Adriana de (2000-2001). «Poéticas particulares y universalistas», *Anuario de Letras Modernas*, vol. 10, pp. 183-192.
- Teruel, José (2019). «Prólogo» y «Nota a esta edición». En Pureza Canelo, *Habitable [Antología poética]*. Sevilla: Renacimiento, edición de José Teruel, pp. 7-30.
- Tinianov, Yuri (1976). «Sobre la evolución literaria». En Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Argentina: Siglo XXI, pp. 55-71.
- Tinianov, Yuri (1979). «Dostoevsky and Gogol: Towards a Theory of Parody». En P. Meyer y S. Rudy (eds.), *Dostoevsky and Gogol: Texts and Criticism*. Ann Arbor: Ardis, pp. 101-118.
- Torres Villarroel, Diego de (2006). *Sonetos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición de Ramón García González.
- Trousseau, Raymond (2003). «Los estudios de temas: cuestiones de método». En C. Naupert (ed.), *La tematología hoy*. Madrid: Arco/Libros, pp. 87-100.
- Ullán, José-Miguel (1970a). *Mortaja*. México: Alacena / ERA.
- Ullán, José-Miguel (1970b). Entrevista en «José Miguel Ullán: Escritor en legítima defensa», *Triunfo*, n.º 439, p. 64.
- Ullán, José-Miguel (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 339.
- Ullán, José-Miguel (1994). *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*. Madrid: Cátedra, edición de Miguel Casado.
- Unamuno, Miguel de (1975). *Poesías*. Barcelona: Labor, edición de Manuel Alvar.
- Unamuno, Miguel de (2007). «Poética». En Gerardo Diego, *Poesías española [antologías]*. Madrid: Cátedra, edición de José Teruel, p. 98.
- Valender, James (2010). «Introducción». En J. Gil de Biedma, *Jaime Gil de Biedma. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 7-73.

- Valente, José Ángel (1969). «Conocimiento y comunicación». En F. Ribes (ed.), *Poesía última*. Madrid: Taurus, pp. 155-161.
- Valente, José Ángel (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 339-340
- Valente, José Ángel (2000). «Sobre poesía social». En L. de Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 441-444.
- Valente, José Ángel (2009a). «José Ángel Valente en *El ciervo*». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 191-192.
- Valente, José Ángel (2009b). «Tendencia y estilo». En J. J. Lanz (ed.), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 193-196.
- Valente, José Ángel (2016). *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, edición de Andrés Sánchez Robayna.
- Valero Gómez, Manuel (2017). «Teoría y poemas. La revista *Claraboya* y el compromiso sesentayochista». En M. Á. García (ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea. Antología y poemas*. Madrid: Visor, pp. 197-217.
- Vallejo, César (1959). *Poemas humanos*. Lima: Perú Nuevo.
- Valverde, José María (1983). «Poética y metafísica» y «Antología». En F. Ribes (ed.), *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Prometeo, pp. 199-211.
- Valverde, José María (1992). «Antonio Machado, poeta pensador». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1383-1394.
- Vara Ferrero, Natalia (2011). «Lecturas irónicas de la tradición clásica: el caso de Víctor Botas». En A. del Olmo Iturriarte y F. Díaz de Castro (eds.), *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla: Renacimiento, pp. 207-227.
- Vattimo, Gianni (1985). *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1977). «[Respuestas cuestionario]». En J. Batlló (ed.), *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen, pp. 341-343.



- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). «Rápidas notas sobre la llamada “poesía social”». En L. de Luis (ed.), *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 535-537.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2008). *Poesía completa. Memoria y deseo (1963-2003)*. Madrid: Visor, introducción de José María Castellet.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2018). «Poética». En J. M. Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, pp. 55-58.
- Velarde Sánchez, Eduardo (2018). «Écfrasis musical en tres poemas de Ángel González», *Inventio*, n.º 33, pp. 57-64.
- Vega, Lope de (1981). *La niña de plata*. México: Espasa-Calpe.
- Vega, Lope de (2019). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, edición de Ignacio Arellano.
- Vega, Lope de (2011). *La dama boba*. Madrid: Austral, edición de Alonso Zamora Vicente.
- Vignola, Beniamino (1981). «La manía de Venecia y las letras españolas (diez años de novísimos)», *Camp de l'Arpa*, n.º 86, pp. 38-41.
- Vilas Vidal, Manuel (1985). «Pere Gimferrer, “Extraña fruta”: el misterio de una disolución poética», *Cuadernos de investigación filológica*, vol. 11, n.º 1-2, pp. 123-140.
- Villena, Luis Antonio de (1980). «Luis Antonio de Villena» [entrevista]. En J. L. García Martín (ed.), *Las voces y los ecos*. Madrid: Júcar, pp. 107-112.
- Villena, Luis Antonio de (1986). *Postnovísimos*. Madrid: Visor.
- Villena, Luis Antonio de (1992). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid: Visor.
- Villena, Luis Antonio de (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*. Valencia: Pre-Textos.
- Wagner, Peter (1996). «Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)». En P. Wagner (ed.), *Icons — Texts — Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin / New York: Walter de Gruyter, pp. 1-41.
- Walton, David (2012). *Doing cultural studies*. Los Ángeles: Sage.
- Warhol, Andy (1975). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Orlando: Harcourt.
- Waugh, Patricia (2001). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.

- Wellek, René, y Austin Warren (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, traducción de José María Gimeno.
- Wellmer, Albrecht (2004). «La dialéctica de modernidad y posmodernidad». En N. Casullo (ed.), *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica, pp. 201-229.
- Woods, Tim (1999). *Beginning postmodernism*. New York: Manchester University Press.
- Wordsworth, William (1999). *Prólogo a Baladas Líricas*. Madrid: Hiperión, traducción de Eduardo Sánchez Fernández.
- Ynduráin, Francisco (1969). «Unamuno en su poética y como poeta». En F. Ynduráin, *Clásicos Modernos*. Madrid: Gredos, pp. 59-125.
- Zapata, Juan Manuel (2011). «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor», *Lingüística y Literatura*, n.º 60, pp. 35-58.
- Zavala, Iris M. (1991). *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ziolkowski, Theodore (1983). «Figures on Loan». En T. Ziolkowski, *Varieties of Literary Thematics*. Princeton: Princeton University Press.
- Zorita Arroyo, Diego (2022). «Dos querellas sobre el concepto de vanguardia en la España tardofranquista», *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 37, pp. 270-285.
- «120 intelectuales de todo el mundo se adhieren al homenaje a Pound». *El País*. 16.02.1985.  
<[https://elpais.com/diario/1985/02/16/cultura/477356407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/02/16/cultura/477356407_850215.html)>.
- «Cara y cruz de un viaje». *abc*. 01.11.1966, p. 5.  
<<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19661101-5.html>>.
- «Una ‘peregrinación’ de escritores a Venecia conmemorará el centenario de Pound». *El País*, 01.12.1984.  
<[https://elpais.com/diario/1984/12/01/cultura/470703606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/12/01/cultura/470703606_850215.html)>.





## ABSTRACT

The aim of these pages lies in the study of self-reflection and transreferentiality —the referential transcendence of texts— in relation to Spanish poetry, in general, and to lyric poetry from the mid-century to the eighties, in particular.

Regarding the methodology of this work, it should be noted that the complexity of the object of study requires a multiple approach, through which the different branches of literary knowledge complement each other: history of literature, literary theory, literary criticism and comparative literature. Indeed, inquiry into autopoetic and the transreferential aspects sheds light on the shaping of aesthetic periods, generations (or groups) of writers and the expression of individual talent. However, the achievement of such a historical purpose requires a theoretical systematicity that helps to distinguish the most relevant facets of the phenomenon addressed. And, in addition, all this must be applied to the explanation of the poem itself, so that criticism and comparison play a fundamental role.

Although this volume is structured in five chapters that deal with independent topics, the intellectual organization of the thesis responds to three main blocks: (a) the history and theory of autopoetics —chapter 1; (b) the theoretical trace on the relationships established by the texts and the typological classification of transreferentiality —chapter 2; and (c) the analyses of autopoetic projects from the mid-century to the 1980s —chapters 3, 4 and 5. All of them consist of several sections and subsections that address the main difficulties arising from the field of study.



