

## Teoría del texto novísimo: (Pragmática, Semántica y Sintaxis en el Grupo Poético del 68)

---

JOSÉ JULIO FERNÁNDEZ

### 1. PRELIMINARES

Sin duda uno de los sucesos más conmocionantes de la literatura española de posguerra fue la aparición en 1970 de la antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* mediante la cual el famoso crítico catalán pretendía dar cuenta de las, en aquel momento, últimas corrientes poéticas.

En la actualidad, los ecos de la polémica producida por aquella antología no parecen haber terminado. Aunque la cuestión primordial no esté centrada ya en la moralidad o el compromiso de su obra, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que dicha obra se caracteriza por un evidente abandono de una crítica desapasionada y rigurosa, vacío apenas paliado por los escritos generalmente autoelogiosos e interesados de los autores que formaron parte de la famosa antología.

Este hecho, justificado en su momento por la actualidad de los autores objeto de crítica, no puede mantenerse hoy. Según nuestro punto de vista, pasadas ya dos décadas desde su fulgurante aparición y cuando la mayoría de estos autores publican su obra poética completa, signo inequívoco de una obra ya madura, o incluso ocupan un lugar en la R.A.E., podemos afirmar que nos encontramos en la situación adecuada para realizar un juicio crítico que, utilizando los métodos hermenéuticos más rigurosos, pueda dar cuenta del lugar que ocupa la obra de estos autores en el marco de la literatura española.

Por supuesto, no pretendemos agotar aquí una cuestión tan compleja como la que acabamos de enunciar sino esbozar una hipótesis lo más rigurosa posible utilizando para ello uno de los armazones teóricos más potentes que posee la Poética contemporánea, la Teoría del Texto.

Creemos, que una Teoría del texto que integre realmente Lingüística del texto, Poética lingüística, Poética y Retórica constituye la disciplina más adecuada para dar cuenta tanto del texto literario como del ámbito textual literario, esto es, del hecho literario en toda su dinámica complejidad. En definitiva, el carácter in-

terdisciplinar que toda Teoría del Texto posee, fruto de las características propias de su objeto de estudio, hacen de esta disciplina el instrumento teórico-hermenéutico capaz de realizar una *imprescindible globalidad crítica que vaya más allá de los ismos* (García Berrio, A., 1984: 349).

Por lo tanto, a pesar de la necesaria llamada de atención que movimientos como la Pragmática literaria, la Estética de la recepción o la Deconstrucción han realizado acerca de los límites existentes en las diversas líneas de investigación que forman la Poética lingüística, consideramos que resulta perfectamente posible realizar una crítica que dé cuenta del significado último del texto literario.

Intentaremos realizar este propósito con el texto novísimo mostrando, a su vez, la interacción existente entre los componentes pragmático (dimensión semiótico-pragmática), semántico-extensional (dimensión semiótico-semántica) y composicional (dimensión semiótico-sintáctica) para elucidar el lugar que dicho texto ocupa en el marco literario de posguerra.

## 2. TEORÍA DEL TEXTO NOVÍSIMO

### 2.1. *Pragmática*

Sin duda el fenómeno más característico a la hora del análisis de la recepción del texto novísimo es, como ya apuntamos anteriormente, la conmoción que supuso en los medios culturales la aparición en 1970 de la antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*.

Sin embargo, los poetas antologados en absoluto poseían un carácter totalmente novedoso puesto que ya habían publicado anteriormente sus primeras obras (caso de Gimferrer, Martínez Sarrión, Félix de Azúa, Carnero, etc.) o bien habían aparecido en antologías como la de Martín Pardo o Batlló<sup>1</sup>. Si reseñamos este incidente, hasta hace bien poco no superado, es porque resulta suficientemente significativo a la hora de analizar el horizonte de expectativas (Jauss, H. R., 1975:76) construido por los lectores explícitos del texto novísimo.

Tomando como texto representativo la *Oda a los nuevos bardos* de Angel González podemos observar que la poesía de los novísimos es criticada por su carácter formal-hedonista, por el predominio, utilizando la terminología horaciana, de los elementos *verba, ingenium y delectare*. El texto novísimo, sin poseer un efecto perlocutivo deliberado, produce una honda reacción por no responder al marco pragmático-literario que determina el horizonte de expectativas de sus receptores explícitos. Por lo tanto, a través de la recepción textual, podemos señalar una de las características del texto novísimo *la desautomatización del marco pragmático literario dominante*.

Dicho marco pragmático literario pensamos puede ser caracterizado mediante el sistema horaciano de la tópica mayor. Desde esta perspectiva, podemos afir-

<sup>1</sup> MARTÍN PARDO, E. (1967), *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel. BATLLÓ, J. (1968), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva.

mar que, hasta la década de los sesenta, la poesía realizada se caracterizaba por su vocación didáctico-racional y contenidista, esto es, por el predominio de la serie *ars-docere-res*. Pensamos que dicha serie puede englobar tanto la «poesía existencial» de los años cuarenta como la «poesía social» y la «poesía de la experiencia» de los cincuenta. Estas denominaciones agrupan marcos macroestructurales que pueden ser incluidos todos ellos en un marco global caracterizado por lo que Carlos Bousoño denomina poesía del *yo social* (Bousoño, C., 1979:16).

Sin duda alguna, el análisis realizado por los poetas novísimos sobre el marco literario de posguerra (su *intellectio*) coincidía esencialmente con el marco de expectativas de sus receptores. Para los poetas antologados por Castellet el sistema estético imperante en los primeros veintiséis años de posguerra era uno y el mismo —la poesía «social»— sistema que, por razones históricas y estéticas, se encontraba agotado.

La reacción novísima no es tanto contra una práctica efectiva, puesto que la llamada poesía «social» hacía tiempo que mostraba síntomas de agotamiento, sino contra un marco pragmático, un sistema estético que determinaba tanto la producción como la recepción poética. En este sentido, la acción novísima consiste en el intento de desautomatizar el sistema literario vigente proponiendo una poesía cuyas líneas estéticas se hallan en oposición polémica a las que caracterizaban la poesía de posguerra; si esta se establece en torno a la serie *ars-docere-res* los novísimos propondrán una poesía articulada bajo el dominio de la serie *ingenium-delectare-verba*.

Un simple vistazo a las poéticas novísimas muestran cómo la voluntad pragmática del emisor novísimo se caracteriza por su oposición polémica a la poesía social y por su consideración de la poesía como elemento inútil para la transformación de la realidad. Este hecho hará que los novísimos en su análisis intelectualivo de la situación estética en que se inserta su obra propongan un discurso radicalmente opuesto a los textos que conforman el marco dominante mediante la asunción de la *tradición de la ruptura*; esto es, el discurso novísimo se va a caracterizar porque en él se recupera la tradición de la *modernidad*, concretamente la tradición de la vanguardia, cuyo primer rasgo característico es un tono intransigente y belicoso fruto de la valoración de lo nuevo existente en la modernidad literaria.

Tras lo dicho en el punto anterior y desde la perspectiva de la teoría de los actos de habla, pensamos que el texto novísimo —macroacto de habla— podría caracterizarse en su dimensión ilocutiva como *propuesta de recuperación de la modernidad literaria*<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> La asunción de la tradición de la modernidad parece clara mediante un breve estudio de algunas transtextualidades existentes en el texto del 68. Siguiendo la terminología usada por Genette (GENETTE, G., 1989:10-17), las referencias intertextuales y paratextuales del texto novísimo conforman un amplio repertorio que abarca los movimientos y autores más representativos de la modernidad literaria desde Hölderlin a Pound pasando por el barroco español.

Una breve mirada a estas referencias muestran una de las características del marco pragmático que esta generación presenta como opción alternativa a la estética de su tiempo: su carácter ecléctico. Los poetas que nos ocupan no recuperan un *ismo* concreto sino todos los marcos, desde el romanticismo hasta el surrealismo, que conforman ese gran marco que denominamos modernidad. Así pues, los poetas del 68 sienten la modernidad como tradición, como marco pragmático ya establecido.

Esta perspectiva nos parece especialmente útil en tanto en cuanto nos permite superar el estrecho marco de la antología de Castellet estableciendo un criterio lo suficientemente amplio como para incluir otros poetas no antologados y cuya clasificación resultaba problemática desde los criterios establecidos por el crítico catalán. Desde esta perspectiva podemos contemplar el texto novísimo como *modelo parcial* (Rubio, F. y Falcó, J. L., 1982: 75) dentro de un movimiento más amplio que afecta a todos los géneros literarios durante los años sesenta. Así pues, los novísimos constituirían un grupo poético coherente dentro de una generación que denominaremos *Generación del 68* en la que se integrarían los autores nacidos entre 1936-39 y 1950-54<sup>3</sup>.

Sin embargo, debemos reseñar un aspecto importante anteriormente enunciado. Frente a la actitud vanguardista, organización a partir del arte de una nueva praxis vital, esto es, fe en el arte como medio de transformación de la realidad (Bürger, P., 1974: 100-110) la voluntad pragmática del grupo poético del 68 carece de esa fuerza deliberadamente perlocutiva:

Los Estados en todo el mundo, tienden a crear una organización cultural de cara a controlar la opinión pública y a lograr el consenso social al sistema. Esta organización cultural se basa en la enseñanza y en los medios de comunicación, y las variadas formas de propaganda (desde la arquitectura «koolosal» hasta la literatura oficial). El potencial instrumental de la literatura frente a este aparato de persuasión es mínimo. No tiene, pues, por qué reducir su función a la de tirachinas y debe más fidelidad a la lógica interna (es decir, a la dinámica transmitida por la obra de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Elliot o quien sea) que a un encarguismo estetizante.

Tras unos años en que la «poesía social» se autojustificaba porque había una identidad entre la intención de la protesta y su formalización, en la actualidad, la significación de «poesía social» se corresponde a la función de un modesto tirachinas (Vázquez Montalbán, M., 1969:16-17).

Para estos poetas, la acción perlocutiva del arte sólo tiene función dentro del marco pragmático literario porque éste no tiene posibilidad de acción sobre otros marcos. El discurso de la generación del 68 recupera el carácter polémico de la vanguardia dentro de la asunción de la tradición de la modernidad; sin embargo, a diferencia de las vanguardias, la dimensión perlocutiva del texto del 68 no está dirigida a la praxis vital. Podemos decir, pues, que el texto de nuestra generación recupera la tradición de la modernidad en sus dos aspectos fundamentales: su afán de ruptura con la inmediata tradición anterior, o sea, su afán de modernidad

<sup>3</sup> *Generación del 68* es una de las diversas denominaciones que Carlos Bousoño propone para la caracterización de la generación a la que pertenecen los poetas novísimos (BOUSOÑO, C., 1979:11). Elegimos ésta principalmente por ser la más usada en historia y sociología para la denominación de la generación a la que por razones, no sólo de edad sino también socio-culturales, pertenecen los poetas que nos ocupan. Por otra parte, si bien lo que podemos denominar el «momento generacional» lo constituye la aparición de la antología de Castellet, en 1970, ya en 1968 habían aparecido obras suficientemente características —*Arde el mar* (1966) y *La muerte en Beberly Hills* (1968) de Gimferrer, *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Camero, *Una educación sentimental* (1967) de Vázquez Montalbán, *Cepo para nuyria* (1968) de Félix de Azúa, etc.— como para considerar que, dentro del género lírico, la aparición de una nueva promoción era un hecho incuestionable.

y la consideración del arte como fenómeno autónomo, esto es, su esteticismo; sin embargo, al mismo tiempo que recuperan la modernidad, la finalizan puesto que la sienten como tradición, como marco establecido, siendo conscientes, por lo tanto, del fracaso de las vanguardias en su intento de devolver el arte a la praxis vital transformándola a su vez. En consecuencia, la acción perlocutiva del 68 no es propiamente vanguardista<sup>4</sup>.

### 3. SEMÁNTICA

Sin duda uno de los elementos más característicos del discurso del 68 en el ámbito referencial lo encontramos en la constitución de su estructura de conjunto referencial. La res extensional intensionalizada por el texto de las promociones de posguerra anteriores al 68 se encontraba determinada por la voluntad pragmático-comunicativa del emisor: el propósito perlocutivo de este discurso obligaba al establecimiento de un modelo de mundo fuertemente enraizado en la realidad efectiva. Podemos decir que, en sus rasgos más generales, la ficción de las dos primeras promociones de posguerra se establece a través de un modelo de mundo deliberadamente mimético, lo cual, en nuestra opinión, explica la denominación «realista» adjudicada a parte de esta poesía (Castellet, J. M., 1960).

Frente a los cronotopos característicos de las dos primeras promociones de posguerra, el texto del grupo poético del 68 evoca elementos espaciales y temporales pertenecientes al marco pragmático-referencial-cultural. Uno de estos elementos característicos de la estructura de conjunto referencial del texto novísimo es la ciudad de Venecia; de hecho, uno de los adjetivos peyorativos aplicados a los antologados por Castellet fue el de «venecianos»<sup>5</sup>.

Por otra parte, encontramos, por lo general, la ausencia de elementos explícitos que hagan referencia a un tiempo concreto y cuando los encontramos es muy frecuente que se refieran a épocas míticas (*Cántico de Amene, sacerdote de Habor en Dendera: 106 A. de J.C.* de Luis A. de Villena) o del pasado (*El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha so-*

<sup>4</sup> A este respecto dice Peter Bürger: «En tanto que el medio con cuya ayuda esperan alcanzar los vanguardistas la superación del arte ha obtenido con el tiempo el *status* de obra de arte, su aplicación ya no puede ser vinculada legítimamente con la pretensión de una renovación de la praxis vital. Dicho brevemente: la neovanguardia institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas intenciones vanguardistas. Esto es cierto al margen de la conciencia que tenga el artista de su actividad, y que muy bien puede ser vanguardista. Pero, en lo concerniente al efecto social de la obra, éste ya no depende de la conciencia que el artista asocie con su obra, sino del *status* de sus productos. El arte neovanguardista es arte autónomo en el pleno sentido de la palabra, y esto quiere decir que niega la intención vanguardista de una reintegración del arte en la praxis vital» (BÜRGER, P., 1974:115-116).

<sup>5</sup> Para Marcos-Ricardo Barnatán: «Era lógico que una ciudad arquetípica tan poderosa en la historia de la cultura occidental, en la que la belleza, el lujo, el color, la asimetría y un profundo sentimiento de melancolía imperan, se transformara en polo de atracción de los jóvenes poetas que comenzaron a escribir a finales de la década de los sesenta y que no se sentían cómplices del gris, del ocre, del negro o de los colores totalmente neutros que campeaban en la lírica peninsular» (BARNATÁN, M. R., 1989:15).

*bre Pésaro* de Guillermo Carnero; *Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein* de A. Colinas). No todo en el discurso del 68 se haya alejado de la realidad efectiva en la que dichos poetas se hayan insertos. Encontramos numerosos elementos referenciales constitutivos de su marco socio-histórico, pero casi siempre son elementos constitutivos del marco referencial-pragmático-cultural. Desde esta perspectiva podemos explicar el hecho de la convivencia dentro de la estructura de conjunto referencial de elementos del marco cultural tradicional junto a elementos constitutivos de la cultura contemporánea a los poetas del 68, esto es, el cine norteamericano, los comics, el jazz, todo aquello que la crítica ha denominado como mitología *camp*.

Por lo tanto, frente al modelo de mundo enraizado en la realidad efectiva de las promociones anteriores, los poetas del 68 construyen su estructura de conjunto referencial mediante elementos ya inscritos como referente en el marco contextual-referencial-literario. La elección de estos modelos de mundo son fruto de la voluntad pragmático comunicativa del emisor: frente al *docere* de las promociones anteriores al 68, ésta se inclina por el *delectare*; por otra parte, como ya dijimos anteriormente, en su recuperación de la tradición de la modernidad los poetas del 68 reivindican la autonomía del arte; esto lo consiguen en el ámbito semántico-extensional subrayando la condición ficcional de su discurso mediante la utilización de elementos pertenecientes al marco contextual-referencial cultural, esto es, en el texto de la generación del 68 el arte es el referente del arte. Sin duda, la utilización del *imaginario cultural*<sup>6</sup> es uno de los rasgos más característicos del texto del 68, hasta el punto de que el manierismo constituye para García Berrio el rasgo más característico de esta generación.

#### 4. SINTAXIS

##### 4.1. Macroestructura

La constitución de la macroestructura del texto novísimo, concretamente de su estructura macrosintáctica de base, responde en sus líneas esenciales a un tópico textual que podría enunciarse como *el poeta canta al arte*. Derivado de este tópico textual global se inscribiría la práctica poética más característica de los

<sup>6</sup> -De esta forma denomina García Berrio la constitución de la estructura de conjunto referencial mediante elementos pertenecientes al marco contextual-referencial-cultural, esto es, «un imaginario esencialmente manierista, es decir metalingüístico, en el que el soporte de la imagen o del símbolo aparecidos en la superficie del texto nuevo no son referentes de la realidad, miméticos o esencializados, sino otra imagen cultural interpuesta» (García Berrio, 1989: 14). Este imaginario es diferente de lo que hemos llamado formas antropológicas o imaginario antropológico puesto que el imaginario cultural es fruto de la actividad fantástica, esto es, consciente y racional: «El imaginario cultural profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural» (GARCÍA BERRIO, A., 1989:362).

poetas del 68: la metapoésia. Un poema metapoético responde al siguiente tópicotextual: *el poema reflexiona sobre el proceso creador del poema*<sup>7</sup>.

En el análisis de los tópicos y subtópicos textuales de estos poemas podemos ver algunos de las cuestiones claves de los poetas del 68: la reflexión metapoética, la consideración del poema como un problema de construcción, de lenguaje, lo cual conlleva la dialéctica entre la emoción y el recuerdo que dan origen a la actividad poética y el lenguaje con el que se construye el poema (tema clave de la modernidad poética hispánica desde Bécquer), la idea del poema como forma de inmovilismo, de fosilización de la realidad, y, en general, la incapacidad mimética del poema, el hiato radical existente entre dos realidades autónomas entre sí: realidad efectiva y realidad ficcional. No puede ser más explícito a este respecto el segundo párrafo del poema *El sueño de Escipión* de Guillermo Cámero:

Poema es una hipótesis sobre el amor escrito  
por el mismo poema, y si la vida  
es fuente del poema, como sabemos todos,  
entre ambos modos de escritura  
no hay corrección posible: como puede observarse  
no nos movemos en un círculo  
para gloria del arte

Por otra parte, una de las formas de modalización más características del texto del 68 es la *polifonía intertextual*, esto es, en el mismo texto conviven varias voces y una de ellas está tomada de otro texto. Esta forma de modalización es lo que la crítica ha denominado como técnicas de *collage*. Podemos considerarlo como una forma radical de *imitatio*, aunque en estos poetas esta forma de modalización llega a adquirir una función compositiva de primer orden llegando a construirse poemas en los que la voz del autor es secundaria respecto a la voz intertextualizada.

Esta peculiar forma de dialogismo subraya uno de los temas que antes enunciamos: la incapacidad del poema para la representación del sentimiento que lo origina por lo cual se acuda a la *imitatio* directa, a la cita intertextual como forma de construcción. Lo que se ha denominado técnica de *collage* es una muestra de la *crisis del sujeto* y de la *pérdida de valoración de lo novedoso* que sacude la poesía de esta promoción<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Como ejemplos paradigmáticos de la práctica metapoética podemos citar los poemas *Jardín Inglés* de Guillermo Cámero y *Primera visión de Marzo* de Pedro Gimferrer.

<sup>8</sup> Sin embargo, la polifonía intertextual no siempre se produce de acuerdo a estos criterios. En muchas ocasiones la introducción de otro discurso ya elaborado es fruto del cosmopolitismo y del culturalismo que dominan la voluntad pragmática de los poetas del 68. De esta forma se logra una opacidad consciente del discurso, la cual sólo será resuelta por un lector que posea el mismo código extensional y pragmático del emisor.

#### 4.2. *Microestructura*

Tal vez el fenómeno más característico del texto del grupo poético del 68 a nivel microestructural es el predominio casi absoluto del versolibrismo, forma microestructural característica de la modernidad literaria.

Una vez más comprobamos en este fenómeno el propósito novísimo de distanciarse de las promociones anteriores en las cuales asistimos a un resurgimiento de los metros clásicos. El verso libre novísimo cultiva la práctica totalidad de modalidades versolibristas (Paraíso de Leal, I., 1985: 389); así el *verso libre de imágenes* (por ejemplo en el libro de L. M<sup>a</sup> Panero *Así se fundó Carnaby Street* o en *Sublime Solarium* de L. A. de Villena) o el *versículo* (*La muerte en Beverly Hills* de Gimferrer)<sup>9</sup>.

Otro fenómeno observable a nivel microestructural es una cierta tendencia a la irracionalidad mostrada a partir de la elisión de conectores, signos de puntuación e incluso la utilización de la enumeración caótica (*Band of Angels* de Pedro Gimferrer o *El canto del llanero solitario* de L. M<sup>a</sup> Panero). Sin embargo, esta presencia surrealista se encuentra en general bastante atemperada y en muy pocos casos cabría poder hablar de escritura automática.

Por lo tanto, a nivel microestructural podemos afirmar que, al igual que en las estéticas de la modernidad, el texto novísimo se caracteriza por una tendencia a la obra abierta, a la liberación de las formas significantes (Eco, U., 1962; García Berrio, A. y Hdez. Fdez., M<sup>a</sup>. T., 1988: 54-57) y una subversión de los principios del arte tradicional, lo cual muestra nuevamente cómo en el ámbito intensional del texto se concreta la dimensión ilocutiva del texto del grupo poético del 68: la recuperación de la tradición de la modernidad.

#### 5. CONCLUSIÓN: MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD EN EL GRUPO POÉTICO DEL 68

Ya anunciamos anteriormente que el propósito último de este trabajo no era otro que el de intentar situar el texto de los llamados novísimos en el marco de la literatura española. Tras las líneas expuestas creemos que podemos enunciar con fundamento suficiente que el texto del grupo poético del 68 constituye el testimonio de lo que podríamos denominar última generación moderna y primera posmoderna, esto es, el texto novísimo constituye definitivamente la modernidad como tradición e inaugura a su vez lo que, a falta de un término mejor, podríamos denominar *posmodernidad literaria*<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> En una promoción tan plural en estéticas como la de los novísimos no es de extrañar que encontremos junto al verso libre poemas con regularidad métrica. Citemos como ejemplo paradigmático el poema de A. COLINAS, *Sepulcro en Tarquinia*; sin embargo, a pesar de la existencia de regularidad métrica en ciertos poemas, ésta se ve siempre alterada por ritmos novedosos y extraños. En general podemos afirmar que el verso libre se muestra como el verso por excelencia del texto de la promoción del 68.

<sup>10</sup> Respecto al término posmodernidad, polémico y polisémico, Iris M. Zavala enuncia el siguiente inventario de rasgos caracterizadores de dicho término: «discurso autorreferencial, heterodoxia, eclecticismo, marginalidad, muerte de la utopía (leaste: socialismo), muerte del autor, deformación, disfun-



En el terreno del arte la actitud posmoderna se caracterizaría, principalmente, por el hecho de que la novedad se convierte en rutina, por la pérdida del carácter revolucionario de la vanguardia. Para Vattimo, *la novedad nada tiene de «revolucionario», ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera* (G., Vattimo, 1986: 14).

Aparentemente, este rasgo no podría definir el texto de la promoción del 68 puesto que, como dijimos anteriormente, el texto novísimo se caracteriza por insertarse en la tradición de la vanguardia frente a la poesía de inmediatamente anterior; sin embargo, una característica fundamental de la vanguardia consiste en que ésta observa la separación del arte respecto a la praxis vital y plantea la exigencia de su reintegración desde los propuestos del esteticismo, esto es, de su autonomía: la vanguardia intenta organizar, a partir del arte, una nueva praxis vital (Bürger, P., 1974: 104). Sin embargo, la reconducción del arte a la praxis vital no se ha conseguido excepto falsamente, como refleja perfectamente el texto novísimo. Como hemos podido observar, su crítica a la poesía de postguerra se realiza, principalmente, por la constatación del fracaso de dicha poesía para transformar la realidad<sup>11</sup>. Por lo tanto, arte y realidad son dos fenómenos radicalmente autónomos o, lo que es lo mismo, entre realidad efectiva y realidad ficcional

ción, desconstrucción, desintegración, desplazamiento, discontinuidad, visión no-lineal de la historia, dispersión, fragmentación, diseminación, ruptura, otredad, descentramiento del sujeto, caos, rizoma, rebelión, el sujeto como poder, género/diferencia/poder (probablemente el más positivo como revisión del patriarcado), disolución de la semiótica en la energética, autoproliferación de significantes, semiosis infinita, cibernética, pluralismo (léase: libertad contra «totalitarismo»), crítica de la razón, procesión de simulacros y representaciones, disolución de las «narrativas» legitimadoras (hermenéutica, emancipación del proletariado, épica del progreso, dialéctica del espíritu), una nueva episteme o sig-no-sistema» (M., ZAVALA IRIS, 1991: 220-221).

<sup>11</sup> Vattimo en un capítulo titulado significativamente «Muerte o crepúsculo del arte» relaciona el fenómeno del auge de los media y el concepto de «muerte del arte» en un sentido clásico, esto es, «fuerte»: «La muerte del arte no es sólo la muerte que podemos esperar de la reintegración revolucionaria de la existencia, sino que es la que de hecho ya vivimos en la sociedad de la cultura de masas, en la que se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de "belleza" (atractivo formal de los productos), han adquirido en la vida de cada cual un peso infinitamente mayor que en cualquier otra época del pasado... [En esta perspectiva] la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en un existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas.

A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el *Kitsch* y la cultura de masa manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía...» (G., VATTIMO, 1986: 52-53).

Este último párrafo creemos resulta altamente esclarecedor del manierismo novísimo. Para Carlos Bousoño que denomina a la generación del 68 como «generación marginada» dice respecto a la metapoesía y su relación con el control monopolístico de los medios de comunicación por parte del Poder: «EL PLANTEAMIENTO DE LA POESÍA COMO METALENGUAJE LLEVA IMPLICITA UNA VOLUNTAD DE RECHAZO DE LOS MECANISMOS UNIFORMADORES, DESHUMANIZADORES Y REPRESORES DEL PODER, ya que el sometimiento y esclavización del lenguaje por el Poder... esa esclavización viene a ser la forma más sutil (y, por tanto, más difícil de neutralizar) de *sujeción, inhibición y destrucción de lo individual*» (C. BOUSOÑO, 1979: 28).

existe un hiato no susceptible de sinéresis lo cual convierte a dichas realidades en autónomas entre sí.

Por otra parte, este hecho aclara el sentido último del manierismo radical del discurso novísimo, esto es, como discurso que reivindica la autonomía del arte hasta el punto de que se llega a afirmar la incapacidad del acto poético para la captación de significados.

En este sentido resulta clara la intencionalidad de la práctica metapoética. Dicha práctica puede equipararse con una actividad deconstructivista en la cual el poema se replantea su propia condición destacándose más el proceso de escritura que la captación de un significado. De esta forma el texto se convierte en evento, en actividad, en producción que difiere, disemina el significado mediante citas intertextuales, referencias, ecos culturales. No es que el poema no posea estructura semántica, sino que el proceso de búsqueda de sentido se convierte en el tema del poema.

Podemos observar, pues, que el grupo poético del 68 no plantea una nueva estética frente a la modernidad sino que, como afirmamos anteriormente, se propone la recuperación de aquella en su globalidad, como marco pragmático ya establecido, esto es, como tradición. Sin embargo, tampoco podemos hablar de mimetismo por parte de los poetas del 68, puesto que establecen un diálogo con la modernidad en términos de puesta en cuestión de los valores fundamentales que caracterizan el discurso moderno. La valoración que los novísimos realizan del discurso moderno está marcada por la *ironía*<sup>12</sup>. Se reivindica la modernidad y, al mismo tiempo, se constata su liquidación, su inutilidad. La polifonía intertextual tan característica de los novísimos no es únicamente un rasgo culturalista sino síntoma de lo que podríamos llamar crisis del sujeto. El sujeto de la enunciación pierde su protagonismo y el poema se convierte en un espacio dialógico, en una pluralidad de discursos<sup>13</sup>. El arte ya no puede plantear una nueva estética, un nuevo discurso dominante, al igual que en la vanguardia clásica, sino que su única salida consistiría en el replanteamiento de su propia condición para lo cual resulta obligado remitirse a las grandes estéticas modernas mediante una imitatio consciente. Por lo tanto, la promoción del 68, si bien por una parte se comporta como un vanguardia frente al marco pragmático-literario dominante, se definen por una actitud claramente posmoderna en su concepción del arte en relación con la realidad, con la vida.

Indudablemente, todos y cada uno de los rasgos expuestos pueden ser encontrados en el discurso de la modernidad, sin embargo, lo que caracteriza al texto del grupo poético del 68 es la especial sistematicidad con que dichos rasgos se practican, sistematicidad que provoca el hecho de que su texto se diferencie

<sup>12</sup> Pensamos que en este aspecto resultan esclarecedoras las palabras de Umberto Eco: «Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad» (U. Eco, 1984: 74).

<sup>13</sup> La pluralidad de voces, esto es, la crisis de los discursos dominantes ha sido señalado en numerosas ocasiones como rasgo inequívocamente posmoderno (G. VATTIMO, 1986; J.-F. LYOTARD, 1984).

cualitativamente de los anteriores discursos de la modernidad. En este sentido, la generación del 68 podría caracterizarse como la última moderna y, al mismo tiempo, la primera posmoderna.

### BIBLIOGRAFÍA

- BARNATAN, M. R. (1989), «La polémica de Venecia», en *Insula*, 508, pp.15-16.
- BOUSOÑO, C. (1979), «La poesía de Guillermo Carnero» en Carnero, G., *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión, 1983.
- BURGER, P. (1974), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- CASTELLET, J. M<sup>a</sup>. (1960), *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral.
- ECO, U. (1962), *Opera aperta*, Milán Bompiani (vers. esp., 1963, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral).
- (1984), *Apostillas a «El nombre de la Rosa»*, Barcelona, Lumen.
- GARCÍA BERRIO, A. (1984), «Más allá de los "ismos": sobre la imprescindible globalidad crítica» en Aullón de Haro, O. (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984, pp. 349-387.
- (1989), *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A y HERNÁNDEZ, M. T. (1988), *La poética, tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- JAUSS, H. R. (1975), «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en *Poética*, 7, pp. 325-344 (vers. esp. en Mayoral, J. A. (ed.) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco, 1987, pp. 59-87).
- LYOTARD, J.-F. (1986), *Le posmoderne expliqué aux enfants*, París, Editions Galilée.
- PARAÍSO DE LEAL, I. (1985), *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.
- PROVENCIO, P. (ed.) (1988), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión.
- RUBIO, F. y FALCÓ, J. L. (1982), *Poesía española contemporánea*, Madrid, Alhambra.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1969), «Poética. Rápidas notas sobre la llamada poesía social», en Provencio, P. (ed.) (1988), pp. 15-17.
- VATTIMO, G. (1986), *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- ZAVALA ZAPATA, I. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral.