

Del desencanto a la decepción: La poesía durante la transición (1973-1982)

Juan José Lanz
Universidad del País Vasco, España

La década que comienza en 1970 no se caracteriza en absoluto por su unidad, por su sentido monolítico, ni tan siquiera por imprimir un carácter novedoso a la producción artística y cultural, en la que la poesía se incluye; es, sin duda, un período de “resaca” entre dos pleamares que se desarrollan más allá de sus límites cronológicos y que, no obstante, no determinan ese espacio como un período vacío, ni mucho menos. Lo cierto es que el período que se inicia en 1975 con la muerte de Franco o en 1977 con las primeras elecciones democráticas tampoco se caracteriza por su novedad estética ni cultural. Podría afirmarse que la cultura surgida bajo el franquismo perduró más allá de la muerte del dictador, tal como señaló Juan Pablo Fusi en su momento:

La supervivencia de la cultura española bajo el franquismo tendría una primera consecuencia: determinaría que en la producción intelectual y artística de los primeros diez-quince años

del nuevo régimen democrático se apreciase una evidente y hasta acentuada continuidad de autores, estilos y formas aparecidas en etapas anteriores, y que fuese excepción, por tanto, la aparición de nuevas individualidades auténticamente creadoras.¹

Fue Ignacio Prat quien, en un lúcido artículo de hace más de veinte años, describió la escritura poética de los años setenta como una “página negra”, metaforizando así el carácter de “desencanto” que tuvo esa década desde su inicio. *El desencanto* (como la película que Jaime Chávarri dedicó a la familia Panero en 1976) es lo que caracteriza el ser social juvenil, y, consecuentemente, la escritura poética que de él deviene a comienzos de los años setenta, incluso desde al menos 1969, cuando la resaca sesentayochista deja las calles alfombradas de sueños que ceden ante un posibilismo nada utópico. Es ese espíritu, como describe Prat, el que lleva a los *novísimos* poetas a retirarse tempranamente a sus cuarteles de invierno cuando “la marabunta poética amenaza con ocupar la cumbre misma del monte Parnaso”;² es ese espíritu el que lleva a morir de éxito a unos poetas recién establecidos en el *canon* literario y a renegar del estilo triunfante que ellos mismos han encumbrado, para ceder su voz pronto a otros nuevos poetas que prolongan parejos rasgos de estilo tan sólo unos pocos años para alcanzar pronto semejante conciencia de desencanto, que se acentúa históricamente a partir de 1973, coincidiendo con la crisis económica mundial (en cierto modo, reedición posmoderna de la crisis del 29) y con el asesinato de Carrero Blanco, el sucesor natural de Franco en el poder ideológico que habría de vigilar la herencia del general golpista y del régimen por él instaurado tras su desaparición física. Mil novecientos setenta y tres marca, sin duda, el comienzo de un período de transición política,

del que sólo se tendrá conciencia cuando años más tarde se reinstaure la democracia y cuando se perciba que en aquel año algo había comenzado a cambiar, antes incluso de la muerte de Franco, o tal vez pese a ella; pero también marca ese año la culminación de un espíritu desencantado que hundía sus raíces en el fracaso de las utópicas propuestas político-estéticas del mayo revolucionario, o quizás la conciencia de la necesidad de redireccionar aquellas propuestas hacia campos de actuación más efectivos.

Lo cierto es que ese espíritu de desencanto se posesiona de las conciencias más ilusionadas, aunque ya no ilusas, que perciben claramente las múltiples formas del poder (también las múltiples formas *de* poder) y su capacidad de absorción totalitaria. Desencanto que se manifiesta en un espíritu autocrítico y negador, que cuestiona el proceso de escritura poética desde todos sus frentes, poniendo en cuestión no sólo su efectividad social sino incluso el sentido de su existencia, lo que abocará en muchos casos al silencio absoluto (incluso al silencio efectivo, a la no-escritura), a una “tierra baldía” o a un “espacio desierto” donde la escritura se agota en su introspección hacia un centro en el que su máxima significación implica su indeterminación absoluta, reeditando desde nuevos parámetros el estado de desesperación al que llegó la modernidad, lo que define netamente su ser posmoderno; o bien reeditando viejos modelos de escritura en una moda *neo-neo* que no lograba sino hacer resonar la oquedad del vacío que trataba de ocultar bajo tanto ropaje antiguo. O, tal vez, en algún momento las propuestas más vanguardistas de la escritura poética juvenil en aquellos años percibieran que su efectividad social radicaba en su poder autodestructivo, como una forma de aniquilación de las formas del poder que se manifiestan a través de las estructuras del lenguaje. En cualquier caso, esa conciencia de haber llegado a un extre-

mo sin retorno en el proceso de absolutización del lenguaje emprendido unos años atrás parece estar presente a la altura de 1977 (el año en que la poesía española se viste de gala con el premio Nobel a Vicente Aleixandre) en buena parte de las conciencias poéticas recién incorporadas al *canon* literario. Pienso, por ejemplo, en el Jaime Siles de *Alegoría* (1977), que por esos años manifiesta una semejante preocupación por el silencio: “Como esas voces son / que ya no suenan”. Pero sobre todo, en el Pere Gimferrer que en 1977, bajo el eco eliotiano de *The Waste Land*, ve la poesía como *L’espai desert*, un espacio desierto y vacío, en el que más allá de la reflexión sobre la naturaleza del poema, la lectura de la palabra poética se aproxima al propio proceso de escritura, en que la palabra poética excede el propio significado para alcanzar cotas impensadas. No se olvide que a la hora de esbozar su poética en 1979 para la antología *Joven poesía española*, el poeta catalán retomará las palabras con que José Ángel Valente había definido el estado de lenguaje en que se encontraba su obra a la altura de 1970: *un punto cero* al que ha de llevar el lenguaje, es decir, el “área de máxima tensión del lenguaje, que es en cierto modo pre-verbal o supra-verbal, el área de lo no dicho y quizá no decible”; o como escribía el poeta gallego: “el punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad”. Rimbaud y Lautréamont, tal como lo planteaba Maurice Blanchot, son los modelos de una escritura del límite tanto para Valente como para Gimferrer en su nuevo estadio de escritura. Pienso también en Guillermo Carnero, cuando como colofón de uno de sus poemas más importantes, “Ostende”, escrito en 1977 aunque publicado dos años más tarde, se plantea el vacío de la escritura, la angustia de la pérdida y su falsa reconstrucción mediante la palabra poética:

Producir un discurso

*ya no es signo de vida, es la prueba mejor
de su terminación.*

*En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia del vacío.*

A fines de los años setenta, las obras de Gimferrer y Carnero, que habían formalizado la estética novísima en su primera formulación, parecían haber llegado a un punto de no retorno, a un punto cero; años más tarde demostrarían que su silencio sólo era una etapa en su proceso creativo. El relevo teórico-estético vino de la mano de dos poetas que habían participado de los aledaños de la estética novísima a comienzos de la década, ampliándola; la publicación de *Sepulcro en Tarquinia* (1975), de Antonio Colinas, e *Hymnica* (1979), de Luis Antonio de Villena, marcó un punto de inflexión fundamental para el desarrollo de la poesía española joven, estableciendo un “puente entre la poesía estrictamente novísima y otro tipo de lírica más vinculada a la emoción”.³ Sin embargo, el camino que inician no es el de un simple retorno al *yo*, la recuperación de modelos expresivos clásicos y la vuelta progresiva al realismo y la narratividad que se habían desterrado; al contrario, pronto se percibe que el cambio avanza un paso más allá sin retornar sobre los propios pasos o, en todo caso, haciéndolo con mirada irónica. En estos años comienzan a reaparecer algunas voces arrumbadas por el monolitismo estético novísimo para proclamar una cierta divergencia con respecto al panorama recién instaurado (Antonio Carvajal, Juan Luis Panero, Diego Jesús Jiménez, etc.); otros prosiguen en los caminos iniciados, en cierto modo al margen de la archi-estética dominante (Aníbal Núñez, José-Miguel Ullán, Agustín Delgado, etc.); por último, comienzan

a aparecer en estos años algunos poetas con una voz claramente consolidada que publican ahora sus primeros libros (Andrés Trapiello, Antonio Jiménez Millán, Andrés Sánchez Robayna, etc.). Es de la confluencia de esas voces con otras de poetas más jóvenes (José Gutiérrez, Julio Llamazares, Felipe Benítez Reyes, Fernando Beltrán, Blanca Andreu, Luis García Montero, etc.), y del diálogo que sus propuestas poéticas establecen con las formuladas en torno al cambio de década precedente, de donde surgen las nuevas estéticas que, primero de modo balbuciente y luego más decididamente, van a consolidarse en los primeros años ochenta.

Creo que, si algo caracteriza a la poesía en el período que discurre desde el arranque de los años setenta, pero de modo más radical desde 1973, hasta 1977, es la progresiva concienciación del agotamiento de la posibilidad de decir el lenguaje algo que no sea él mismo. Ello supone la asunción, a lo largo de la década precedente, de la imposibilidad de instaurar un compromiso poético desde los parámetros tradicionales (algo que ya habían visto a mediados de los años cincuenta poetas como Blas de Otero, Valente o Gil de Biedma), y la necesidad de una renovación de éste que arranca de presupuestos cercanos al estructuralismo, que en última instancia venían a enlazar con algunos de los planteamientos wittgenstenianos, desarrollados en Oxford por Ayer y Austin, o, en otro modo, con algunas de las hipótesis sostenidas por el último Heidegger.

Por lo tanto, el espíritu de desencanto progresivo abocado a la decepción, de radical escepticismo, que embarga a las principales conciencias poéticas a la altura de 1977, cuando parece comenzar a consolidarse el tambaleante estado democrático y al mismo tiempo que se abre camino a ciertas esperanzas se pone fin a algunas utopías, no afecta sólo a los

poetas más jóvenes, a aquellos que se habían formado en el ámbito ideológico que había producido las revueltas de fines de los sesenta y que alcanzaba su epónimo en el mítico mayo francés, sino también a aquellos poetas que comenzaban a consolidar su situación en el nuevo sistema literario que auguraba cimentarse a la luz de los recientes cambios políticos. Pienso fundamentalmente en la denominada generación o grupo del 50, cuyos poetas lanzan entre 1976 y 1978 varios frentes literarios (antologías, congresos, conferencias, etc.) para consolidarse en el nuevo sistema. Dicho espíritu de decepción, de desencanto radical y escepticismo, como quedó apuntado, no sólo surge como consecuencia de un escepticismo político, ni tampoco exclusivamente como una variante estética, sino más bien de un proceso de autoinspección que lleva a negar y a reformular los principios ideológicos subyacentes en las estructuras lingüísticas empleadas hasta ese momento; el proceso de desvelamiento de los fundamentos del poder totalitario y la necesidad de removerlos pasa por una autoinspección negadora que cuestiona los principios ideológico-lingüísticos precedentes. Paralelamente, la defensa del socialrealismo o del realismo crítico, que había cohesionado a buena parte del grupo en sus orígenes, en la creencia de la literatura como instrumento de lucha política, cede a lo largo de los años sesenta ante una concepción de la poesía como un modo de conocimiento, para dejar paso en los años de la Transición a una concepción de la poesía como reproducción lingüística de una experiencia, que refleja una indudable actitud ética. ¿A qué apunta el silencio de Jaime Gil de Biedma a partir de *Las personas del verbo*? ¿A qué, la profundización en una dicción radicalmente irónica, a la par que metapoética, de Ángel González mediante la subversión de los resortes que constituyen el discurso lírico y el sujeto poético que de él se deriva? ¿Qué significa el sentido elegíaco de la obra de Francisco Brines en *Insistencias en*

Luzbel? ¿Qué sentido tienen títulos tan significativos como *Descripción de la mentira*, de Antonio Gamoneda, *Descrédito del héroe*, de José Manuel Caballero Bonald, *Memorial de la noche*, de Carlos Sahagún, o *Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente? *Descripción de la mentira* es, sin lugar a dudas, como lo será unos años más tarde *Bajorrelieve*, de Diego Jesús Jiménez, una de las crónicas más descarnadas de los primeros momentos de la Transición política; subvierte la narración histórica que de la España de la posguerra se había hecho desde el poder, y lo hace negando su lenguaje y la lógica de poder de que éste es deudor. *Descripción de la mentira* se convierte, de este modo, en el desvelamiento de la falsedad histórica de un régimen que había usurpado el poder del lenguaje para asentar un lenguaje de poder; y lo hace arrebatando y subvirtiendo precisamente ese instrumento lingüístico, puesto en cuestión. *Descrédito del héroe* plantea un semejante cuestionamiento del lenguaje, a través de un sujeto que se disuelve en imágenes fragmentarias que, desde distintas voces irónico-reflexivas y desde una composición de raíz barroca, trata de desmontar una perspectiva monolítica. El tono elegíaco y evocador de algunos de los textos que estos poetas publican trata de arrebatar, precisamente en el lenguaje, la memoria de estos “niños de la guerra”, usurpada por la dictadura, que avanza una cierta voluntad testimonial, donde no es extraña a veces una dimensión profundamente nihilista. A ese tono evocador puede vincularse *Memorial de la noche*, de Carlos Sahagún, donde reúne su poesía casi-completa, al que seguirá *Primer y último oficio*, que obtiene el Premio Nacional de Literatura en 1980. En una introspección lingüística semejante se puede insertar *El vuelo de la celebración* (1976), de Claudio Rodríguez, que transforma la historia y la leyenda en “tiempo hecho canto”; el lenguaje niega la historia y la construcción legendaria de la imaginación para constatar la sustanciación del tiempo

en la escritura. En *Material memoria* (1979) y en los libros posteriores de Valente, su poesía se presenta como el intento de captar el silencio, la investigación en el poder genésico de la palabra y la creación de una escritura material. Por su parte, Ángel González, en *Muestra, corregida y aumentada...*, incide en el sentido irónico y paródico de la creación poética con una voluntad claramente desveladora, que explora nuevos caminos para la denuncia social, desde un cuestionamiento de la materialidad textual y del sujeto que la evoca. Otro poeta de esta generación, Félix Grande, reúne su poesía por primera vez en *Biografía* (1977) y publica en 1978 uno de sus mejores libros, *Las rubaiyátas de Horacio Martín*, con el que obtiene el Premio Nacional de Literatura.

Las transformaciones políticas que tienen lugar a mitad de la década, no sólo con la muerte de Franco, sino también con las derivaciones económicas de la crisis petrolífera y con los movimientos de resistencia que se extienden por Europa occidental, abren un período especulativo en la sociedad española que se manifiesta en la escritura poética en la recuperación del ámbito de lo decible, de lo formulable lingüísticamente, y en la búsqueda de nuevos espacios de libertad *desde* y *en* la poesía. Así lo definió Jenaro Talens para la poesía de Antonio Martínez Sarrión a partir de los últimos poemas recogidos en *El centro inaccesible* (1981) y es válido para su propia obra a partir de *Tabula rasa* (1985). La utopía ideológica parece que va a tener una materialización política. Pero pronto se percibe que no es así. El espacio de posibilidades sociales, políticas e ideológicas se limita pronto y, en consecuencia, los ámbitos de la libertad poética se restringen en pocos años. Si la transformación social y política que tiene lugar tras la muerte de Franco y la reinstauración democrática en 1977 no puede desvincularse de la transformación ideológica que supuso en las conciencias

modernas el Mayo francés, es evidente que el desencanto derivado de su fracaso político habrá de manifestarse en la decepción ideológica (y consecuentemente poética) que se extiende a partir de 1978 y que avanza en los primeros años ochenta. Félix de Azúa tituló en 1979 un artículo dedicado a Hegel y Hölderlin “Aprendizaje de la decepción”. Si quien escribe del pasado proyecta el presente en él, es evidente que Azúa describía a la perfección el ambiente poético-ideológico (Hölderlin-Hegel) que vivían las conciencias poéticas más despiertas a fines de los años setenta: el “desencanto” de diez años antes había arrastrado a un progresivo “aprendizaje de la decepción”; una decepción sin límites, más allá de toda desesperanza, pero también de cualquier desesperación. No es el único. A la altura del cambio de década son muchas las voces que patentizan un semejante estado de decepción absoluta en el ámbito poético como consecuencia, sin duda, del estadio político que se vive. Y los testimonios no proceden sólo de los poetas *novísimos*, sino de los *novísimos otros*, aquellos que habían completado y ampliado la propuesta estética formulada por Castellet en 1970, pero que la habían diversificado en sus manifestaciones y, en consecuencia, desustanciado. Pienso, por ejemplo, en Luis Alberto, quien en 1979 declaraba: “Escribir es algo aburrido, poco elegante; una actividad proclive al analfabetismo”. Un año más tarde, reflexionando sobre los orígenes de “La generación del lenguaje”, de su propia generación en aquellos gestos estéticos iniciados más de una década atrás, señalaba: “nuestro acto de crear [...] era la reescritura”. Y si el estado de decepción ideológico-estética que domina hacia el final de la década y el comienzo de los años ochenta ha de remitirse al desencanto post-sesentayochista de diez años antes, el cuestionamiento de la escritura poética desde los límites de la reescritura que se lleva a cabo en esos años supone una vuelta de tuerca más en el planteamiento reescritural formulado diez años antes,

por ejemplo en aquellos versos de Gimferrer al comienzo de “Dido y Eneas”: “recordando, no a Eliot, sino una traducción de Eliot”, expresión, sin duda, de una conciencia de lo que suponía el manejo de una cultura al fin de las culturas, aquella que añora “la tristeza [de] los dulces objetos fabricados en serie” (“Shadows”), “una máscara de nieve, / un vaciado en yeso tras el maquillaje escarlata” (“Dido y Eneas”). Pero el nuevo *revival* de lo clásico, el nuevo estadio de reescritura a fines de la década siguiente apuntaba a una perspectiva diferente; ya no tenía conciencia de ser *kitsch* del *kitsch*, o *camp* del *camp* (“Ensayos he escrito desvaídos borradores esbozos”, en “Recuento”), con su sentido irónico y desvelador, como conciencia de la escritura desde la reescritura, conciencia irónico-crítica (y también autocrítica) de quien contempla la cultura desde el fin de la cultura, sino que se ofrecía, fuera de toda comprensión histórica, como un producto dispuesto a valorar y categorializar, acriticamente, lo dado, como supo ver tempranamente Fernando R. de la Flor. El *collage* y la *parodia* crítica eran sustituidos por el *pastiche*.

En cuanto a los poetas más jóvenes, el espacio común sociológico, histórico y cultural de la posmodernidad, y su determinación en el período que se inicia hacia 1977 y que manifiesta su plena efervescencia en el lustro siguiente, para consolidarse a partir de 1982, se caracteriza por la convivencia de dos corrientes poéticas, que se manifiestan en una poética del diálogo y una poética del fragmento, tan sólo aparentemente divergentes, que se establecen como consecuencia directa del período de la modernidad. La poética dialógica establece un diálogo polifónico con la tradición, con el espacio genérico de la textualidad, para transformar el gesto paródico de la modernidad en un *pastiche* de voces sin origen que se escuchan en el texto; el espacio de la escritura se transforma, así, en un espacio de representación en

el que aquélla *no es*, sino que se *representa* a sí misma en el papel de lo que fue. Por otro lado, incide en la acentuación del espacio de ficción en el que el texto acontece como un hablar ficticio y por el que la voz poética enuncia un sujeto (un personaje) que actúa en dicho espacio, formulando una complicidad implícita con la figura del lector que determina el propio texto como figura facticia que actúa en él. De este modo, el texto poético se enuncia, siguiendo las directrices de W.H. Auden, pero también las de Philip Larkin, como la ficción de un discurso (no como un discurso fingido) con un tono de voz íntimo, en que la voz del personaje que lo (se) enuncia delimita la representación de un sujeto implícito, como lector u oyente. El lenguaje (la voz que enuncia el poema) determina, así, tanto la figura del sujeto enunciador como la posición del lector implícito y el marco ficcional en que acontece el proceso comunicativo, a la vez que delimita el marco referencial que se incorpora al texto como ficción narrada, con la intención de provocar un efecto de realidad; realidad que se entiende, tal como la concibe Jon Juaristi, como “una convención intersubjetiva que consiste en un acuerdo sobre los efectos de realidad del poema, no sobre los recursos para producirlo”.⁴ En fin, la representación pura y simple de la realidad en el texto aparece así como una resistencia al sentido; en cambio, el *efecto de realidad*, la *ilusión referencial*, que evocan y provocan estos textos supone una nueva forma de verosimilitud que se integra en esa convención intersubjetiva como ficción. Precisamente su forma ficticia, su verosimilitud, es la manera de integrarse en lo convenido como real; tal como señalará Barthes, “eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo ‘real’ retorna a título de significado de connotación”.⁵ Ello no implica que dicho referente en el discurso ficcional sea ficticio, sino que lo es en tanto en cuanto se

integra en dicho discurso. La escisión, e implícitamente el diálogo, se produce así en cada uno de los polos implicados en el texto poético (voz enunciativa, lector implícito, referencialidad textualizada, el propio lenguaje), tanto a un nivel sintagmático o combinatorio como a un nivel paradigmático o selectivo, en el proceso de actualización que supone el texto. Implica asimismo un *autodiálogo* en el que, en última instancia, el texto dialoga consigo mismo en el espacio que crea en el lenguaje. Este diálogo múltiple desarrollado en la escritura poética no es privativo de la poesía posmoderna, pero sólo en ella adquiere un valor absoluto, transformando la intertextualidad, característica de toda creación literaria, en el ser único de la creación contemporánea. De este modo, la *confesión* se transforma en *fabulación*, y la *biografía* se convierte no en una autobiografía fingida sino en *ficción autobiográfica*, que transforma la dicción poética en ficción narrativa en la que lo que el texto narra es la existencia de su propia ficción textual. No hay, por lo tanto, un intento de incorporación de lo real, como referente, al texto poético, sino que se integra su sentido desde la experiencia leída de la realidad, es decir, desde los mismos parámetros que lo habían hecho los poetas del 68, pero también las promociones anteriores al menos desde 1950, con Blas de Otero a la cabeza. En fin, aunque cambian los actores, los papeles que representan y el escenario, se sustenta semejante teatralidad poética, acentuando otros elementos que nos recuerdan que estamos ante una escenificación en la que nosotros, como espectadores (lectores), también somos protagonistas, pues los personajes hablan y actúan para nosotros porque saben que estamos presentes en la representación, porque, incluso en nuestra ausencia, saben que estamos implícitamente representados. Lo que el poema narra, en su teatralidad poética, es precisamente ese proceso de llegar a ser. En este sentido, el magisterio de Luis Cernuda, a través de la lectura que de él

hace Jaime Gil de Biedma, es claramente visible. Se recupera el modelo del poeta experiencial, que plantea: la expresión de una experiencia fingida en un modo narrativo; el empleo de un tono medio y una dicción concisa; la objetivación de la experiencia fingida con el fin de extraer de ella lo que contenga de universal; y el aprovechamiento poético de la lengua coloquial.

La poética de la fragmentación participa lógicamente de los elementos dialógicos que caracterizan cualquier texto artístico y los que definen el espacio de la posmodernidad. En consecuencia, las diferencias entre la poética dialógica y la poética fragmentaria son simplemente de grado y no de espacio. El *fragmento* se convierte en la forma de expresión fundamental para una poesía (para un arte) que no se contenta con ironizar en torno al vacío del mundo contemporáneo en la construcción de una ficción de realidad, que evoca una cierta nostalgia de un orden imposible o la constatación de la imposibilidad de la existencia de ese orden más allá de su plasmación textual, sino que opta decididamente por habitar dicho espacio de un modo celebratorio. El fragmento se convierte, desde esta perspectiva, en la fórmula literaria que mejor presenta un universo en crisis;⁶ y lo hace expresando la crisis de conciencia en el instrumento de trabajo literario: el lenguaje. La poética del fragmento parte así del cuestionamiento de la comunicabilidad del lenguaje, revisitando un *locus* típico de la modernidad, que incidía en la capacidad cognoscitiva de la producción poética. Desde la perspectiva de la poética fragmentaria, la comunicación real que se deriva del hablar ficticio que es el poema se adecua mejor a sus propósitos habitando el propio vacío que enuncia, incidiendo en la representación de la fragmentariedad del propio instrumento lingüístico que formula un lenguaje en crisis para una época en crisis, y que no evoca, ni tan siquiera en

la construcción irónica, un sistema que implicaría la naturalización del discurso de poder en su proceso de reproducción ideológica.⁷ La fragmentación lingüística no sólo supone el mejor elemento para plasmar un presente en crisis que sólo se comprende a sí mismo en su realidad fragmentaria, sino que, más allá de esto, adquiere una capacidad desveladora por la que muestra aquello que el lenguaje en su uso cotidiano se resiste a señalar, a la vez que desvela la falacia referencial de la palabra poética. El *fragmento* y su correlato temporal, el *instante*, limitan, por un lado, con la aspiración de totalidad, mientras que por el otro extremo señalan el silencio y el vacío. Si tal como señaló Roland Barthes “la poesía es el lenguaje de las transgresiones del lenguaje”, resulta evidente que una poética planteada desde estos fundamentos ha de establecerse a partir del poder transgresor de un lenguaje que hace de su propia negación, de su propia anormalidad, ruptura o desvío, el eje de sus funcionalidad estética. Dicha concepción implica un desvío con respecto a la intención general de un discurso socializado, normalizado, al que pone constantemente en cuestión desde sus propios límites. Cuestionando dicho discurso desde / mediante su fragmentación, cuestiona los resortes de poder que lo sustentan, negándose a ofrecer una versión socialmente concordada a través de una visión literariamente armonizada. De ese modo, representa el envés de un lenguaje de poder que naturaliza un estado de cosas; cuestionando los resortes lingüísticos, cuestionando la comunicabilidad del lenguaje poético incide en un nuevo modo de comunicación en la que ya no hay reconstrucción de una ficción narrada, sino narración fragmentada de un lenguaje dislocado. Tal como había avanzado a la altura de 1971 Leopoldo María Panero, a los poetas entonces se les abrían dos rutas posibles: la de *no decir* nada, y la de decir *nada*. La primera nace del surrealismo y resulta voluntariamente inconsciente e irreflexiva; la segunda parte de Mallarmé y

se plantea como una reflexión consciente sobre el vacío. Ambas inciden en el fragmento, en la fragmentación, pero mientras la primera aspira a una liberación absoluta a partir de un lenguaje liberado que rompiendo las fronteras del discurso cuestione los límites de la estricta moral que dicho lenguaje vehicula, la segunda implica una reflexión radical sobre el vacío, un proceso de negación absoluta que incide en un silencio retumbante transformado en una retórica del abismo. Diez años más tarde, la propuesta poética de Panero aparece en su plena radicalidad para los poetas españoles, que perciben la poética del silencio como una dicción retórica que en su redundancia no hace más que constatar el vacío que enuncia a través de un lenguaje dislocado.

Mil novecientos ochenta y dos abre un nuevo período en la Historia de España y en la Historia de la poesía española. Con el triunfo en las elecciones del PSOE parece ponerse fin a un período de Transición política que se inicia en 1973 con el asesinato de Carrero Blanco y que tiene en 1975 (con la muerte de Franco) y en 1977 (con las primeras elecciones democráticas) dos hitos fundamentales en el desarrollo histórico. Desde un punto de vista estético, 1982 abre un período de polarización de posturas poéticas que habían compartido un espacio común en los años precedentes; en cierto modo, también, consolida algunas de las esperanzas que se habían abierto en 1977.

Anteriormente he señalado como *Bajorrelieve*, de Diego Jesús Jiménez, aunque publicado en 1990, se convertirá, en una de sus lecturas, en la crónica descarnada de los primeros años de la Transición, con sus esperanzas, pero también con la conciencia de sus fracasos. Quisiera concluir con la lectura de un poema de ese libro y que creo que supone uno de los mejores retratos de la época desde el mismo fragor de los

acontecimientos que se tratan. Se titula “Noche de San Juan (1977)”. Como sabemos, la noche de San Juan, el 24 de junio, se queman hogueras en una celebración ritual cristianizada del solsticio de verano. Por otro lado, el 12 de junio de 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas en España desde 1936. El 15 de diciembre de 1976, se había aprobado en referéndum el proyecto de reforma política y el 9 de abril de 1977, el gobierno de Adolfo Suárez legalizó el PCE, en el que milita D. J. Jiménez en aquellas fechas. La celebración de las elecciones democráticas de junio ponía fin, por lo tanto, a un período iniciado el 18 de julio de 1936. Lo que se quema simbólicamente en la hoguera de San Juan es, en consecuencia, un período de la Historia de España.

Noche de San Juan
(1977)

*¿Y aún está aquí? ¿Y todavía
sigue en pie este pueblo? Aún alza el vuelo
/ aquel alón y el cascabel del trino
que creyeron vencido, es canto. Aún traen
/ los días
olor a zarza y a tomillo
y a aliaga en flor.
Noche en la que tan sólo un ruido
de fracaso y carcoma sobrevoló la vida. Ante
/ esta hoguera
cuya llama es de amor, y cuyas ascuas
son calor solidario, bajo sus entrañables
/ pétalos que
no son de humo sino de dicha eterna, sin
/ armaduras,
sin espadas ni yelmos, sin murallas, con
/ sangre*

*de otro tiempo, sobre fuentes heladas, desde
/ los ojos nocturnos de los bosques,
tras la mirada
[de silencio y olvido
que vive en los espejos, ante los cuerpos que
/ indefensos se aman, en la penumbra
de los siglos
sueñan frágiles, altísimos, pájaros de piedra.
No murió todo. No acabaron con todo. En
/ esta hoguera, bajo esta inmensa
luz que ilumina y mueve
en su compás al hombre, yacen noches de
/ cárcel, se consumen armarios,
cerraduras,
[comisarías, celdas, llanto
del que el pueblo ha hecho leña, luz
en torno a la cual baila y bebe, corro celeste
/ en el que bajo sus estrellas
anidaría siempre.
Todo lo que un día creyeron
reducido a cenizas
es rescoldo, voz viva, pueblo que con su
/ canto quema
su miserable historia.*

Notas

- ¹ . Fusi, Juan Pablo. “La cultura de la transición” en *Revista de Occidente*, nº 122-123 (julio-agosto de 1991); pp. 39-40.
- ² . Prat, Ignacio. “La página negra. (Notas para el final de una década)” en *Poesía*, nº 15 (verano de 1982); p. 117.
- ³ . Rubio, Fanny. “Hacia una constitución de la poesía española en castellano. Un lustro desasosegado. (Propuesta ficción)” en *El estado de las poesías*, suplemento de *Los Cuadernos del Norte*. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo,

1986; p. 51.

- ⁴ . Juaristi, Jon. “El pacto realista” en *Ínsula*, nº 565 (enero de 1994); p. 26.
- ⁵ . Barthes, Roland. “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona, 1999; p. 186.
- ⁶ . Rubio, Fanny. “De la poesía de hoy al fragmentarismo de mañana” en *Revista de Occidente*, nº 86-87 (julio-agosto de 1988); p. 201.
- ⁷ . Colectivo Alicia Bajo Cero. “Las ruedas del molino. (Acerca de la crítica de la última poesía española)” en *Poesía y poder*. Ediciones Bajo Cero. Valencia, 1997; pp. 56-57.