

## Realismo y posvanguardia en las poéticas españolas de las últimas décadas

---

Laura Scarano  
Universidad Nacional de Mar del Plata

A bordar la producción poética de las últimas décadas en España, implica atender uno de sus códigos dominantes, la denominada “poesía de la experiencia” a partir de los ‘80, que articula una clara tendencia “realista” en la poesía, confrontada polémicamente con otras coetáneas, dentro del complejo panorama de la “posmodernidad” literaria. En la poesía de Luis García Montero, y especialmente en sus metatextos programáticos, asistimos a uno de los debates más interesantes de la España actual, en torno a los alcances de la “posmodernidad”, sus opuestas lecturas y su posible alianza con la historia y las estéticas realistas. Nociones menos exploradas como la de “realismo” en el género lírico o “posvanguardia” para un modelo discursivo que busca superar las aporías de las vanguardias históricas (y su nunca

superada noción de autonomía), son los ejes más polémicos sobre los que se asienta nuestra propuesta teórica.

La teorización sobre los alcances de un “realismo renovado” o “realismo singular” en la matriz de la posvanguardia intenta desmitificar los mitos centrales de la “lírica moderna”, desmantelando postulados sacralizados por la tradición vanguardista y modernista como autonomía de la obra, lector minoritario, trascendentalización del arte, ideología carismática del artista, contra-gramática y códigos de desvío discursivo. Ese modelo comienza a ser deconstruido por la exploración de la poesía social de posguerra y es en los años ‘50 –y en su novedosa recuperación en los ‘80- donde emerge un modelo anti-canónico, desestabilizador de aquellas premisas a partir de nuevas matrices contra-modernas: rehumanización de la figura del poeta, restablecimiento de los nexos entre praxis artística y praxis vital, diseño de un lector mayoritario, códigos de normalización lingüística, cruces con la tradición de poesía oral y folklórica, collage y montaje con otros géneros discursivos, hibridez, uso de la parodia e ironía en una empresa deliberadamente desmitificadora de la tradición esteticista del género, minimalismo, antipoesía, técnicas de reportaje, ficcionalización autobiográfica, nueva alianza con la historia y la serie social, etc.

Emerge además en la especulación teórica de los poetas del 80 el rescate de premisas desatendidas por décadas, ya sea en torno a la noción de “la otra sentimentalidad” que acuñara Antonio Machado, en franca disidencia con el modernismo y vanguardia de los años 20, la “poesía de la experiencia” formulada por Robert Langbaum y retomada por Gil de Biedma y Angel González a partir de los años 50, los postulados teóricos de la tradición ilustrada del siglo XVIII en cuanto a la concepción de la poesía como “artificio retórico” y la fundación de una “moral poética” en sentido

etimológico, de reflexión de valores sociales a partir del arte. Y, por último, parecen retomar los afanes inconclusos de la última vanguardia y el giro de la llamada generación del 27 hacia una poesía civil y testimonial (Cernuda, Alberti). Otro aspecto interesante y polémico surge de la reflexión en torno a la nueva articulación de la esfera pública y privada en el arte, recuperando el carácter ideológico de lo privado, la saturación social de las modulaciones emocionales y personales en la literatura, dentro de una relectura novedosa de la tradición clásica y a partir del rescate de formas estróficas y moldes fijos.

Abordar el discurso poético de Luis García Montero (Granada, 1958) supondrá dar cuenta de una escritura que reescribe, muchas veces en clave paródica de cuño posmoderno, la tradición literaria hispánica que va de Jorge Manrique y Garcilaso hasta los “sociales”, Blas de Otero, José Hierro, Gil de Biedma y Angel González, pasando inevitablemente por Antonio Machado. Pareciera que este carácter “posmoderno” radicara en la apropiación de tradiciones múltiples, entre las cuales ocupan un primer lugar las lecturas de autores anglosajones como T.S.Eliot, Auden, Larkin o Yeats. Esta personal reescritura del pasado, visible no sólo en la recuperación de ciertos tópicos sino también en la adopción de esquemas formales consagrados (el soneto, el pie quebrado, la silva, la décima), como así también en la reformulación humorística de ciertas especies discursivas clásicas (sátiras, epístolas, elegías) nos sitúa frente a una matriz novedosa de manipulación y reescritura ideológica de la tradición. La importancia estratégica de la obra y las teorizaciones programáticas de García Montero lo han ubicado como líder y portavoz del grupo granadino de “la otra sentimentalidad” primero, y como paradigma y cabeza de lo “poesía de la experiencia” expandida en toda la península, después. Su

reelaboración de la tradición en formas estróficas, ideologías e imaginarios junto con sus provocativos postulados sobre el rescate de la herencia ilustrada, el abandono del paradigma sacralizado del modernismo, la extenuación del gesto neovanguardista y la fundación de un realismo integral para la poesía, constituyen hoy los basamentos más sólidos de esta nueva formación discursiva que se consolida como tendencia dominante en España.

Dos nociones nucleares constituyen los ejes más polémicos del debate, asociados en inusual alianza: posmodernidad y realismo.

## 1

### La posmodernidad y sus opuestas lecturas (del relato del fin al relato del reconocimiento)

La indeterminación semántica (en franca inflación) del concepto multidireccional de posmodernidad representa a la vez un callejón sin salida y un desafío. El problema reside en la proliferación de orientaciones filosóficas y sus consabidas tabulaciones en repertorios de estrategias, nuevos mitos y retóricas que explotan laderas a menudo inconciliables del fenómeno artístico. “Posmodernidad” se ha convertido en una noción escurridiza que, si en los 70 cristalizó como una tendencia eminentemente autorreferencial con el cliché sacralizado de la deriva infinita de sentidos y el lúdico azar de los significantes, de a poco va siendo cuestionada como único gesto emblemático, para referir a veces posturas opuestas.

Es ya un lugar común referirse a la concepción predominante de la escritura posmoderna como, en palabras de John Barth, “una narrativa que cada vez gira más sobre ella

misma y sus procesos, y cada vez menos sobre la realidad objetiva y la vida de este mundo” (1985, 16). Parece haber coincidencia crítica en que el posmodernismo ficcional continúa al modernismo en el cuestionamiento de los códigos y valores aceptados y lleva a sus extremos el programa modernista antirracionalista, antirrealista y antiburgués. Pero supera el ideario modernista al proponer una “literatura del no-conocimiento”, cuya función sería la descalificación de ese conocimiento adquirido engañoso, mediante un texto y un discurso desmitificador o postulando el texto como fin en sí mismo, hecho que explicaría la extrema autorreferencialidad, buscando ya no descubrir el mundo sino la espesa nube de ficción que rodea al mundo. Tal sería la lectura de la posmodernidad que articulan los poetas llamados “novísimos” en la década del 70 en España y ciertos novelistas “experimentales” (Luis Goytisolo, Juan Benet, y otros tantos). Arte sin historia, poesía sin sujeto, meta-novela, Narciso ensimismado.

Joan Oleza en una serie de iluminadores artículos, advierte que esta visión de la posmodernidad como actitud filosófica y moral “nace de la conciencia de esa crisis del sujeto modernista, proyectada ahora al sujeto de la modernidad, ampliada desde una fase histórica precisa, la de fin de siglo, a todo un proceso civilizatorio” (1994, a, 2). Esta visión de una “posmodernidad postestructuralista” proclama la “muerte del autor” como sujeto-centro de la representación y de la historia, y es “profundamente antihumanista”. Sin embargo, advierte con lucidez que tal muerte del sujeto no concita un consenso universal. Desde el postestructuralismo, heredero aún a pesar suyo del paradigma estructuralista-semiótico, y con la legitimación teórica sobre el arte construida por Adorno y la Escuela de Frankfurt, se identificó modernismo-vanguardia-modernidad, excluyendo del proceso de la modernidad todo “momento de resistencia” a ese paradigma

dominante, concluye Oleza. Quedaron proscritos, pues, “aquellos movimientos cuyo objetivo fundamental había consistido en la exploración de lo real-contemporáneo y en el entrecruzamiento de vida y literatura” (“la ilustración, el romanticismo liberal y socializante, el realismo-naturalismo, la vanguardia revolucionaria de los años 30, el existencialismo o el realismo social de la segunda posguerra mundial” [Oleza, 1993, 117]).

Frente a esta versión de la posmodernidad como “relato del fin” (Scarano, 2000, b), podemos rastrear cómo otros teóricos tempranamente advirtieron el carácter contra-hegemónico de la estética “posmoderna”, su actitud iconoclasta y desmitificadora de la versión elitista y trascendente del arte autónomo de la modernidad. Derivaron de ahí su carácter transgresor al buscar romper las barreras tradicionales entre arte de masas y arte de élites, en una reformulación de un nuevo espacio cultural, híbrido, casi revolucionario, atento a la diferencia, a la privacidad de la historia, a la subjetividad de los actores sociales (articulados como género, raza, edad...).

Si el primer relato dominante de la posmodernidad fue entenderla como “relato del fin”, nuevas reconceptualizaciones la proponen como “relato del reconocimiento” y descubren nuevas utopías: el relato de la diferencia, de la experiencia privada, de la microhistoria, del mundo emocional, de la corporalidad, del ejercicio del discurso como acción sobre el mundo, sin apriorismos ni fundamentalismos dogmáticos.

Esta interpretación adjudica a la posmodernidad un carácter, ya no continuista de una modernidad experimental y autónoma, sino profundamente transformador, empeñado en saldar las cuentas que la modernidad había dejado pendientes,

entrando de lleno en lo que algunos hemos denominado *pos-vanguardia*. Este gesto desmonta el mito central de aquella modernidad (equiparada exclusivamente con la trilogía de romanticismo alemán- decadentismo finisecular- modernismo) para rastrear sus vínculos con otra modernidad, la del proyecto ilustrado, la del romanticismo socializante, la del realismo decimonónico y el socialista de posguerra, como bien ya apuntara Oleza. Pero a la vez trata de efectivizar el frustrado programa de las vanguardias históricas en su proyecto (incumplido en su escritura) de revincular praxis artística y praxis vital. La nueva novela histórica, el costumbrismo del policial negro y la narrativa llamada “de género”, las nuevas corrientes poéticas (“la otra sentimentalidad”, la poesía de la experiencia de los 80) marcan en España esa aspiración de borramiento de fronteras, esa contestación al dogma nihilista de la imposibilidad de interpretación, de la clausura autotélica de un lenguaje que sólo puede hablar de sí mismo, el fetichismo de una literatura sostenida únicamente en la transgresión del lenguaje.

## 2

### La reflexión en torno a un “nuevo realismo”.

Es posible postular el realismo como un paradigma discursivo que se articula con esta visión renovadora de la posmodernidad. ¿Es esta última la lectura “progresista” de la posmodernidad? Así lo creen varios españoles; baste leer las *Confesiones poéticas* de Luis García Montero o los lúcidos artículos de Joan Oleza. Ambos apuntan a una mirada que enlaza la posmodernidad con las posibilidades de un nuevo realismo.

En un ensayo titulado “El realismo singular” (1993

a) Luis García Montero ubica en los orígenes de la modernidad la división entre la esfera pública y la esfera privada, para explicar el permanente enfrentamiento de dos poéticas –la vanguardista y la realista-. Para él la posmodernidad se enfrenta con la insuficiencia de ambos discursos y la necesidad de superar tal escisión. Su programa de escritura propone devolver la individualidad al seno de lo colectivo, reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico: “concebir la intimidad como un territorio ideológico” (18).

Creo que una de las categorías que más contribuyó a la incapacidad teórica para pensar el realismo en la poesía del siglo XX es la de “literariedad” y “desvío”; esa idea (muy pedagógica pero poco convincente) de que la poeticidad radica en un lenguaje específico y diferencial, desviado del habla normal. Si disolvemos esa categoría y, en consonancia con el actual giro pragmático de la ciencia literaria, admitimos que tal literariedad descansa por el contrario en un pacto histórico y contextual, en un consenso de los actores involucrados en la producción literaria, la matriz del realismo se puede ver con nuevos ojos. Si convencionalmente lo que entendemos por realismo estético supuso una apuesta por una normalización lingüística, no por ello descartó la figuración con todos sus artificios retóricos. Más bien la apuesta del realismo se encaminó siempre a un fenómeno contractual: el reconocimiento pragmático de ciertas estructuras lingüísticas que construyeran efectos de reconocimiento, basado en un consenso sobre lo real. Asimismo si trasladamos la polémica desviándonos del error metodológico de considerar una doble posibilidad de la mimesis (como copia o creación de realidad), y atendemos a los orígenes de un concepto que desde Aristóteles consistió en la recreación de lo posible (como Ricoeur lo ha demostrado in extenso y de manera magistral),

nos será más fructífero contemplar su funcionamiento desde la noción de función y uso del lenguaje literario. Así veremos que la estética realista está construida sobre la idea de lo que Bourdieu llama “el efecto de creencia” (mejor que “el efecto de realidad” de Barthes), sobre la dimensión perlocucionaria del lenguaje, sobre el artificio (que sólo una crítica miope puede negar en el realismo), lo que lúcidamente Bourdieu llama “la *illusio* realista” (1995), la adhesión al juego del reconocimiento, la intención de tomárselo en serio sabiendo simultáneamente que entramos en el juego de la ficción.

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

los recursos para producirlos” (*Insula*, 1994).

En este sentido, el análisis del pensamiento de Luis García Montero sobre una posmodernidad “progresista” que rescate la incidencia ideológica de la esfera emocional y privada, y las lúcidas reflexiones de Joan Oleza al respecto (especialmente en su invitación a repensar los alcances auténticos de la modernidad sin proscribir de ella “el lado olvidado” por modernistas y simbolistas, es decir el realismo en todas sus modulaciones históricas) abren un rumbo en la investigación que explicaría la adhesión al *dictum* habermasiano de una posmodernidad que no es más que un intento de saldar las cuentas pendientes de una modernidad incompleta. Si es verdad que “en el escenario de la posmodernidad hay lugar para diferentes tradiciones” (Candel Vila, 2001), como en una casa existen diferentes habitaciones, quizás debiéramos sacudirnos precisamente esa preocupación, la de rotular con etiquetas definidas, y trasladar nuestras preocupaciones a la búsqueda de los nuevos valores que identifiquen nuestra época. Y este es el camino que nos abre el buceo en la poesía y la literatura actual; el atajo del arte para comprendernos mejor.

Esta poesía a partir de los '80 no propondría un “corte generacional” sino “un debate estético de más calado” advierte García Montero (Entrevista de Scarano, 2002): se trataría del desmantelamiento de un yo enfrentado a la sociedad y reificado en un margen (el del arte). No se trata de despremiar la herencia de la vanguardia histórica, sino de asumirla como una poética más dentro de una tradición más amplia: “uno puede admirar la catedral de Burgos sin ser cristiano” (señala con ironía García Montero), y el descrédito de las vanguardias para estos poetas no significa que sean rechazadas sino que se las mira con ojos no vanguardistas, ya que “ser hoy un militante fiel de la vanguardia, pensar que

la poesía es sólo el lenguaje de la transgresión del lenguaje resulta tan absurdo como ser todavía petrarquista, barroco o neoclásico” (Luis García Montero, “Una musa vestida de vaqueros”, *Insula* 565, 1994). El afán realista en la utilización de la historia o la vida cotidiana como materia poética se produce desde la conciencia plena de la ficcionalidad del yo y del género, de su carácter de artefacto. Este gesto no reniega de la vanguardia sino que trata de destruir ese mito narcisista del artista que crea un espacio autónomo y marginal frente a la sociedad. El desafío para estos poetas reside en la búsqueda de los vínculos, no inventando un dialecto raro o un lenguaje separado de la sociedad sino reelaborando “el lenguaje de la tribu”. El objetivo es reivindicar al individuo como unidad moral implicada en el espacio público; como decía Auden, la aspiración a una poesía del “hombre normal” se vuelve paradigmática en la tan citada frase de Montero: “Frente a la épica de los héroes o al fin de la historia prefiero la poesía de los seres normales” (1993 b).

En síntesis, los alcances de esta propuesta nos introducen de lleno una de las polémicas más vitales y encendidas del campo intelectual español de nuestros días, la referida a las posibilidades de una recuperación heterodoxa de aquel incumplido programa de las vanguardias (el de restablecer los vínculos entre arte y realidad), en una alianza poco teorizada con la tradición poética realista de la poesía social de posguerra y de la disidencia modernista de Antonio Machado. La resistencia de los círculos académicos a admitir una novedosa reflexión sobre los alcances de la posmodernidad artística en relación con las posibilidades de un nuevo realismo (noción altamente resistida en el género lírico y anatemizada por los profetas canónicos de la posmodernidad filosófica) nos sitúa con esta propuesta en un lugar francamente polémico, que supone poner al día el estado de la cuestión sobre todos

estos problemas, elaborar un corpus de teorización vernácula (española) sobre este problema y analizar sus resistencias más manifiestas en los círculos literarios de la península.

## Bibliografía

- Barth, John (1985). “La literatura posmoderna”, *Quimera* 46-47, 12-22.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- Candel Vila, María, (2001), “El realismo dialéctico en las poéticas de Luis Rosales, Angel González y Luis García Montero”. Tesis doctoral dirigida por Joan Oleza, Universidad de Valencia.
- García Montero, Luis (1993). *El realismo singular*. Bilbao, (a).
- (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, (b).
- (1994). “Una musa vestida con vaqueros”, *Insula* 565, 24-25.
- (1998). “La poesía de la experiencia”. En *Litoral: Luis García Montero. Complicidades*. No. 217-218, 13-21.
- García Montero, Luis y Antonio Muñoz Molina (1993). *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid: Hiperión.
- Juaristi, Jon (1994), “El pacto realista”, *Insula* 565, 25-26.
- Habermas, Jürgen (1982). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Bs. As. Paidós.
- Lanz, Juan José (1997). Introducción a su *Antología de la poesía española 1960-1975*. Madrid: Austral, 9-71.
- Lyotard, Jean-François (1992). *La posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Mainer, José-Carlos (1998). “Verosímil y útil: La poética de Luis García Montero”, *Litoral* 217-218, 54-57.

- , Prólogo “Con los cuellos alzados y fumando: Notas para una poética realista”, en Luis García Montero (1997). *Casi cien poemas*, 9-29.
- Oleza, Joan (1993). “La disyuntiva estética de la posmodernidad y el realismo”, *Compás de letras* 3, diciembre, 113-126.
- (1994). “Max Aub, entre vanguardia, realismo y posmodernidad”, *Insula*, 569, mayo, 1,2,27. (a).
- (1994). “Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo”, *Diablotexto* 1, 79-104. (b).
- (1994). “Final de siglo, final de género”, *La página: “Pensamiento literario y Fin de siglo”*, 20, VII, 2, 39-44. (c).
- (1996). “Un realismo posmoderno”, *Insula* 589-590, enero-febrero, 39-42. (a).
- (1996). “*Beatus ille* o la complicidad de historia y leyenda”, *Bulletin Hispanique* 98, 2, 363-383. (b).
- (1996). “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo”, en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid, Visor, 81-95. (c).
- Pico, Josep (ed) (1988). *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Scarano, Laura, (2000), *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina. (a).
- , (2000), “La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)”, *Revista Celehis*, UNMdP, 9, 12, 257-282 (b).
- , (2002), “La reivindicación de la poesía como ética pública. Entrevista al poeta español Luis García Montero”, *Revista Celehis*, en prensa.
- Villanueva, Darío y otros (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.