

***Semiofagia*: la espiral lingüística de los poetas del 68**

Luis Martín-Estudillo
University of Iowa

En un pulcro ensayo sobre Picasso, Francisco Calvo Serraller ponderaba la dificultad que supone cualquier intento de reconstrucción de las influencias visuales a las que se habría expuesto el artista malagueño durante su periodo formativo, a finales del siglo XIX. La contrastaba con las certezas –comparativamente mayores– que podían lograrse sobre quienes habían desarrollado su labor previamente, cuando el repertorio de obras de referencia al alcance de los creadores estaba limitado por factores como una disponibilidad constreñida por las menores posibilidades para reproducir las imágenes o las dificultades para el desplazamiento y el acceso a las colecciones. Los primeros pasos de Picasso, en cambio, se dieron ya en un momento en el que esas circunstancias habían cambiado radicalmente: su horizonte visual se había ampliado hasta límites que habrían resultado inimaginables para los artistas de un par de generaciones anteriores a la suya. Con el advenimiento de la modernidad artística, observa Calvo Serraller,

se sustituyó el canon objetivo tradicional por mil modelos diferentes procedentes de todas las civilizaciones y etapas históricas conocidas; en suma: de la tradición unitaria se pasó al relativismo historicista, que no solo considera cualquier herencia igualmente, en principio, válida, sino que revalida como artísticas obras que no fueron creadas en su momento y tampoco consideradas como tales durante siglos. Este elástico e indefinido trampolín sirvió para socorrer la, de otra manera, aplastante necesidad de constante innovación del arte de nuestra época. En este sentido, el ilimitado ensanchamiento de la tradición artística sirvió de perfecto contrapunto a la imperiosa necesidad de ir ensanchando lo que la actualidad exigía como innovación artística (Calvo Serraller, 2013: 118).

Cómo citar: Martín-Estudillo, Luis. 2024. «*Semiofagia*: la espiral lingüística de los poetas del 68». En «*Si mi pluma valiera tu pistola*»: *agitación y propaganda en la poesía española contemporánea*, editado por Luis Bagué Quílez, 97-110. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/est.007.06>

Calvo ve en el caso de Picasso un ejemplo señero de «iconofagia», es decir, de «voraz consumo de estímulos visuales de todo tipo» (119). Si esto condicionó a artistas que trabajaban fundamentalmente con imágenes, más extremo todavía fue el impacto sobre el patrimonio textual al que se enfrentaba un escritor moderno. En comparación con la cantidad de fuentes plausibles para la obra de autores renacentistas o barrocos, siendo estas ya entonces abundantes y variadas (su dilucidación ha ocupado a generaciones de filólogos), el aluvión de textos de todo tipo susceptibles de haber influido directamente en la producción de un poeta del siglo xx es totalmente inabarcable. Como señalaba Calvo, la gigantesca expansión de los *media* es un fenómeno consustancial a la modernidad. Entre artistas y escritores, están quienes la celebran y aprovechan, y también los que la denuncian... y a pesar de ello la aprovechan igualmente, incluso para encastillarse en el rechazo, a veces haciendo de él una enseña.

Al menos desde mediados del Setecientos, han sido muchos los que se han echado las manos a la cabeza al observar la proliferación de material impreso, incluidos algunos de los propios ciudadanos de la República de las Letras que más nutrían ese caudal. Jean-Jacques Rousseau se escandalizó ante lo que veía como una Europa anegada de textos, y reflejó ese escándalo en los suyos. «¡Siempre libros! ¡Qué manía!», se exclama en el *Emilio*. «Porque está la Europa llena de libros, los tienen los europeos por indispensables, sin atender a que en las tres cuartas partes de la Tierra nunca han visto uno» (citado en Martín-Estudillo, 2023: 12). Desde entonces, los libros fueron ocupando todas las partes del globo que los europeos proclamaron suyas, llegando asimismo a rincones que estos nunca pisaron. Casi súbitamente, el panorama lector había mutado de forma radical: de unos pocos lectores que tenían acceso a una cantidad muy limitada de títulos se pasó a una porción de alfabetización comparativamente mucho mayor, cuyos beneficiarios podían leer una gran variedad de textos.

Transcurridos más de dos siglos desde esa revolución lectora que se calificó de «furor» o «epidemia», la inflación mediática sigue aumentando de forma exponencial, en su mayoría disociada del soporte libresco y del discurso considerado literario, el cual probablemente nunca predominó en términos cuantitativos. Además de presentar la imposibilidad historiográfica debida a la vasta oferta disponible señalada más arriba, la producción virtualmente infinita de textos supuso para los literatos algo menos evidente: se consolidó como un tópico poetizable. El tema no surge únicamente como respuesta al fenómeno social de la expansión lectora, sino que merece verse también a la luz de ciertos debates que deberían no poco a esa textualización del mundo acelerada

progresivamente a partir de la invención de la imprenta. La hipertrofia de la esfera textual ha sido acicate para obras que abrazan con entusiasmo la heterogeneidad que alberga (como sería característico de un Ezra Pound) y para reflexiones acerca de la ubicuidad de ciertos modos discursivos, como el de la publicidad o la (propaganda) política, incorporados a la poesía de forma a menudo crítica tanto con los mensajes divulgados como con los métodos usados.

Se trata de un tema no del todo novedoso cuando se consolida en torno a la época de las vanguardias, pero sí indudable y característicamente moderno, además de muy fructífero, debido a que facilitaba una estrecha imbricación entre, por un lado, la contemplación de un fenómeno vital apremiante —el limitado lector se ve asediado por el ilimitado flujo de material que reclama su atención— y, por otro, sofisticadas posibilidades de exploración formal. La iconofagia señalada por Calvo sería, en este caso, una más abarcadora *semiofagia* que resultaría productiva sobre todo para quienes estuvieran equipados con los aparatos digestivos mejor dispuestos: los más atentos a ciertos desarrollos artísticos e intelectuales que tuvieron en la pasada década del 60 un momento propicio. En una entrevista publicada en 1970 en la revista *Triunfo*, José-Miguel Ullán, uno de esos autores bien pertrechados —en su caso, en parte gracias a una fructífera década de estudio en París (donde recibió las enseñanzas de Roland Barthes, pionero de la semiótica)—, indicaba algunas de las muy dispares fuentes de las cuales se nutría su poesía: «Oración y blasfemia, canto tradicional y guiño vanguardista, clamor político y tregua lúdica, señas tribales y pastiche, clasicismo y crónica de sucesos, todo eso he querido que se mezcle abiertamente, en un deseo supremo de acoplamiento y destrucción». Y concluía: «El lenguaje es el arma absoluta y el personaje principal de este empeño» (citado en Benéitez Andrés y López-Carballo, 2016: 16).

A pesar de la originalidad del proyecto poético de Ullán, en esos aspectos —la variedad de materiales primarios y la centralidad del lenguaje— sus palabras recogen dos constantes presentes en la obra de varios coetáneos que estaban en contacto con las últimas corrientes en arte y pensamiento. A mediados del Novecientos, varios campos del conocimiento humanístico experimentaron un «giro lingüístico», guiados por el desarrollo de la disciplina reinventada por Saussure y la polinización de otros empeños que quedaron transformados por su influencia, como la antropología o la filosofía. No es casualidad que fuera en 1967 cuando se publicó la celebrada antología *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, preparada por Richard Rorty. El académico estadounidense presentaba la colección como una muestra del intento de «resolver (o disolver) problemas filosóficos o bien reformando el lenguaje o bien

entendiendo más acerca del lenguaje que usamos actualmente» (Rorty, 1967: 3; la traducción es mía). Esa labor se había venido intensificando desde los pioneros trabajos de Ludwig Wittgenstein en el primer tercio del siglo. Con todo, estas preocupaciones giraban en torno a asuntos técnicos en principio muy alejados de los problemas inmediatos que afectaban a la mayoría, muy especialmente en contextos como el español. Allí, todavía bajo el franquismo, diversos autores enfocaron el asunto de la prioridad del lenguaje con una decantación claramente más política que la de los filósofos analíticos. Moviéndose a menudo entre varias disciplinas, el arte y la poesía fueron los principales ámbitos de encuentro. Conscientes tempranamente del peso de lo que hoy día llaman «estrategias de comunicación» en las maniobras políticas, comerciales, artísticas etc., estos poetas hacen de la explosión mediática un tema más. Acabará siendo un motivo central porque, de manera presciente, supieron ver hasta qué punto las formas de nuestro «yo» se forjan en un continuo bregar con el diluvio infinito de mensajes. La ofuscación experimentada ante la hiperinflación semiótica del momento encuentra varias salidas expresivas. El abrazo del segmento más prestigioso de ese diluvio cultural llevó a lo que conocemos como culturalismo. El análisis desde el poema del lenguaje, en la infinitud de sus usos en la sociedad o como materia prima de la poesía, sustenta la metapoesía. En las soluciones más sofisticadas, todo esto se envuelve en un manto de ironía alimentada por cierto academicismo que conecta con las aportaciones de la lingüística y sus derivados disciplinarios.

Además de la filosofía, otros campos que experimentaron su propio giro lingüístico durante esa época, como las artes plásticas, lo hicieron acercándose con curiosidad (y no menos espíritu crítico) a prácticas que entroncaban con los *mass media* y, por tanto, eran parte de la cotidiana semiosfera de muchos. Su diálogo –verbal y visual– con el lenguaje de la publicidad es paradigmático en este sentido. Resulta especialmente perceptible en el Pop Art, pero también puede asociarse, por ejemplo, con el proyecto de los situacionistas y sus derivas urbanas, o de los poetas concretos brasileños, cuyo trabajo tendrá un impacto no desdeñable en España desde principios de los sesenta, gracias a la mediación de Ángel Crespo y Julio Campal. En esa década se expande el uso de signos verbales inscritos en obras de arte visual, algo a lo que ya apuntaban décadas antes los *collages* cubistas y dadaístas. La neovanguardia vio en esta combinatoria una forma de apartarse de corrientes como el expresionismo abstracto y su clara cooptación por el mercado. «El lenguaje como arte poseía un potencial democrático que para muchos artistas se alineaba con movimientos sociales y maneras de ver el mundo más amplias», apunta Dhillon. «Aunque

los artistas habían incorporado texto en sus obras durante décadas, en ese momento el lenguaje empezó a demostrar un nuevo potencial en las artes plásticas por su inmediatez, portabilidad y accesibilidad» (Dhillon, 2022: 8; la traducción es mía). Otros creadores, mientras tanto, presentaban «poemas» que prescindían de signos verbales convencionales: en los Encuentros de Pamplona de 1972, gran puesta en escena del experimentalismo en España, Alain Arias-Misson organizó un «poema público» en que se «puntuaron» ostensiblemente varios emplazamientos de la ciudad navarra, del Teatro Gayarre a los urinarios públicos o la comisaría. Para deleite del instigador, fue una acción que la policía franquista tomó como una provocación. Durante esas mismas jornadas, Ignacio Gómez de Liaño, uno de los organizadores, dio vuelo a su «Poema aéreo», pieza que incluía la liberación de unos globos entre los que se elevaron algunas letras. Aunque fueran creadores de lo que ellos mismos denominaron poemas, estos artistas experimentales que exploraron amalgamas de texto e imagen rechazaron ser encasillados bajo la etiqueta de «poetas», y pocas veces se consideran sus obras en relación con las de los literatos. Con todo, conviene tener en cuenta el tenor de sus propuestas para acercarse a aquella lírica del momento que, insistiendo en una presentación textual más tradicional (es decir, basada en el verso impreso), también buscaba alternativas a las gastadas fórmulas de la poética socialrealista sin obviar las tensionadas circunstancias históricas.

Como en otros países (México, Francia, Estados Unidos, Checoslovaquia...), en España, durante el lustro en torno a 1968, se dio la conjunción de un pico de experimentalismo artístico y agitadas circunstancias sociales. Ello justifica la denominación asociada a ese año, con la cual se ha designado a los poetas que empezaban a darse a conocer entonces; por ejemplo, Prieto de Paula (1996) los agrupó bajo el influjo de cierta *musa del 68*. Ese contexto estaba marcado por el agotamiento de un Régimen que se resistía con violencia, palabras y silencios a ceder el poder, mientras las minorías inquietas estaban cada vez más al tanto de los desarrollos internacionales, en cuyo marco la excepcionalidad ibérica revelaba especialmente su sinsentido. Además de a quienes se aferraban a los privilegios políticos desde el final de la Guerra Civil, el aire protestatario que se extendía por Occidente alarmaba también a los que contemplaban el cambio institucional con algo más de distancia. Aunque estos podían participar de cierto ánimo de renovación, compartían con los estamentos conservadores de otros países una inquietud creciente ante la agitación de grupos juveniles y de trabajadores. En España, aunque la mayoría de los creadores eran conscientes del escaso o nulo impacto político de sus obras

(marchita como estaba desde principios de esa década la literatura de realismo social), «toda transgresión –casi cualquier manifestación cultural de carácter no oficial– tendía a ser leída en clave política» (Albarrán y Benítez, 2018: 3). Esto incluía, desde luego, a la poesía; también la que trataba el lenguaje –su ontología, sus usos sociales...– como un tópico literario en sí mismo. La exploración de su naturaleza, sus usos y abusos, fue un objetivo que animó muchos de los proyectos poéticos más rompedores del momento. Ciertamente, más como ejercicio intelectual o de exploración estética que con ánimo de hacer de ellos una herramienta efectiva de transformación política, idea que autores como Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente descalificaban abiertamente desde los primeros momentos de la década del 60.

La inestabilidad de la complejísima operación que conocemos como «lectura» es uno de los temas esenciales que animan esa exploración de la materia lingüística. Poetas, artistas y poetas-artistas ahondan en la noción de que la naturalidad con la cual leemos esconde múltiples pliegues no exentos de implicaciones existenciales y políticas. Como una de las obras paradigmáticas del momento –por su intrigante conjunción de disciplinas en torno a una mínima pero sugestiva propuesta lingüística– cabe mencionar *First Poem Piece*, realizada en ese icónico año de 1968 por Bruce Nauman. En una pesada losa de acero situada sobre el suelo, Nauman hizo inscribir una línea de texto («You may not want to be here») que se repite con ligeras variantes, principalmente basadas en el borrado de palabras, las cuales pareciera haberse llevado el viento. Siguiendo la dirección canónica de lectura (de arriba abajo y de izquierda a derecha), el sentido de cada nueva frase muta y se va comprimiendo hasta derivar en la línea más cercana al lector/espectador, la cual reza «You... here». Por las mismas fechas, en España, Fernando Millán trabajaba con postulados cercanos a los de Nauman en obras menos reconocidas, pero de comparable calado, como *Progresión negativa/2/1967*, «cartel de poesía N.O.», otra muestra de apropiación y tachadura selectiva de textos con una orientación que busca acoplar finalidades líricas y políticas. También la presentación en forma de cartel incide en la conexión de ambas obras con el lenguaje de la publicidad: los proponentes de la poesía N.O. manifestaban que esta «se opone a la alienación de la imagen publicitaria capitalista y de sus mitos más aberrantes utilizando, libremente, creadoramente, sus mismas armas» (citado en Morales Prado, 2004: 30). El juego tipográfico con el adverbio de negación se apropia de la retórica de una mercadotecnia tendente al abuso de los acrónimos al mismo tiempo que invoca una forma primigenia de oposición.

El cariz moral de la tachadura resulta todavía más evidente en el trabajo de Concha Jerez *Seguimiento de una noticia* (1977), que da cuenta de la vigencia de esas prácticas una década más tarde. La pieza de Jerez se basa en su intervención gráfica en las páginas de tres diarios madrileños en los que se informaba de la represión que llevó a cabo la policía en Vitoria contra varios trabajadores, como consecuencia de la cual cinco de ellos perdieron la vida. Jerez resalta cómo los periódicos cubrieron (y no) la noticia por medio de su propia labor creativa –¿o es destructiva?– de cobertura o velado. Así, dificulta hasta la imposibilidad cierto tipo de lectura para desvelar, paradójicamente mediante el tachado, otros modos de desciframiento, que son también los de renovadas formas de poesía orientada hacia la crítica social. Entre estas prácticas semiófagas, por tanto, el descarte (el borrado, la deposición, la eliminación) tiene una importancia notable a la hora de señalar las añagazas que imperan en la construcción social de los discursos y el papel determinante de estos en el enfoque desde el cual se define el mundo. La poesía se sitúa en un margen desde el que sus arañazos, si bien no determinan una realidad alternativa, sí apuntan hacia la artificiosa factura de aquella que se da por natural. En otros casos, el fervor del ejercicio de disquisición lingüístico-política fue muy intenso, pero pasajero, y pronto tomaría una dirección más introspectiva. José Luis Castillejo, en obras como *La política* (1968), explora «las estructuras lingüísticas de la dominación, el drama que emana de los clichés periodísticos y de la publicidad. Todo lo que el lenguaje dice sin decir acerca de la violencia implícita a las circunstancias históricas en las que fue engendrado», como observa Sandra Santana (2018: 170). Al poco tiempo, en *The Book of I's* (1969), la relación de sus experimentos escriturales con el contexto se hace más tenue en apariencia; Santana los emplaza en una tradición estética liderada por Matisse, más interesada en cuestionar límites formales. Salvando las distancias, una evolución parecida de lo más claramente politizado a la reflexión metalingüística se puede observar en otros autores del momento. Con todo, ese ejercicio aparentemente desligado de las problemáticas sociales nunca se disocia completamente del problemático contexto en el que vivían autores y lectores.

A través de esa variedad y mezcolanza de medios y géneros (escultura, libro de artista, poesía...) se enfatiza la dimensión lingüística de los conflictos y condicionantes sociales, mostrando una preocupación especial por los efectos de la combinación de autoritarismo y capitalismo. (En algunos casos, esta crítica se hace desde las rizomáticas consideraciones de Gilles Deleuze, cuyo pensamiento acerca del funcionamiento del capitalismo y su infinita capacidad de cooptación tuvo un eco temprano en artistas como los denominados

«esquizos» de Madrid; cfr. García Perez, 2018). Se reforzaba la conciencia de vivir inmersos en una sociedad atravesada por mensajes de la más variada naturaleza, muy especialmente comerciales. Además de que estos no encontraban apenas obstáculos en la rigidez política de la época, cuestión no menor es el hecho de que resultaba cada vez más difícil distinguir las parcelas «comerciales» de la existencia de las que no lo eran. Amén de adentrarse de forma solipsista en el propio material con que se forja la poesía, estos acercamientos desvelan las trampas escondidas en lo que se nos presenta como un lenguaje llano y directo: por ejemplo, la publicidad o el periodismo. Manuel Vázquez Montalbán, que publicaba entonces sus primeros versos, señaló más tarde que «puesto que estamos en una economía y en una realidad cultural de mercado, no solo somos consumidores de detergentes o de latas de cerveza con o sin alcohol, sino también de mensajes, de verdades, de ideología, de información» (citado en Martín-Estudillo, 2007: 160): ese consumo incitó a artistas de diversas disciplinas, que hicieron amplio uso de esa variedad. En el fondo, lo que liga esta multiplicidad de proyectos es una preocupación por la lectura activa, una actividad consciente de los condicionantes implícitos en toda escritura –incluida la de la propia escritura artística o poética–.

Así como en la deriva hacia el borrado de los límites entre las disciplinas artísticas, el giro lingüístico está en el trasfondo de la comunión –o confusión, o fusión– de arte y teoría o crítica. De ello resulta una de las marcas distintivas de varias propuestas que emergen en los sesenta: crear arte y disertar sobre el mismo son actividades cuya relación se estrecha, como se subrayó en el número inaugural de una revista emblemática con un título tan sintomático como *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, aparecida en mayo de 1969. Un buen puñado de creadores españoles, no solo (pero también) aquellos que se tenían principalmente por poetas, participaron de esas iniciativas transdisciplinarias o estaban al tanto de lo que se discutía en esas otras parcelas artísticas y del saber. En la práctica, los límites entre ámbitos de creación y reflexión establecidos por los esquemas académicos se difuminaban continuamente: así se presentaba el trabajo de Herminio Molero y Manuel Quejido en la exposición *Una poesía para ver y una pintura para leer*, organizada en Pamplona en 1970 por Fernando Carbonell (VV. AA., 2005: 79).

Esta polinización entre disciplinas conlleva una reformulación de las jerarquías tradicionales entre el objeto de estudio artístico y el análisis del mismo. Lo que hasta los sesenta se consideraba un derivado elucidatorio (la crítica, la teoría), se integra hacia finales de la década en el fenómeno observado, expandiéndolo. La poesía experimenta su propio giro lingüístico, reorientándose una

vez más hacia su propia materia prima, el lenguaje, en tanto que principal elemento constituyente no solo del poema sino de los discursos que moldean el mundo en que este se inscribe. En vez de recurrir al término *giro*, quizá deberíamos concebir este fenómeno más apropiadamente como una *espiral*: esa línea que crece en torno a un punto del cual se va alejando, aunque este queda emplazado con firmeza en su centro. Los nombres a los que podemos asociarla son numerosos. Los semiófagos poetas del 68 explotan esta ampliación en espiral del repertorio temático. Y no se detienen en la incorporación del discurso teórico, como manifiesta esa metapoética tan bien estudiada por Sánchez Torre (1993), Prieto de Paula (1996) o Pérez Parejo (2002). Como señala Antonio Méndez Rubio, «un análisis del fenómeno novísimo desde este ángulo [el propuesto por Julia Kristeva en *La revolución del lenguaje poético*] encontraría pistas para seguir el rastro de un lenguaje en crisis, y creativamente practicado como crítica de un mundo establecido y asfixiante» (2004: 41). Indudablemente, esa asfixia habría de entenderse en primer lugar como resultado de la opresión política. Pero también resulta innegable que a la altura de la década del 60 esta operaba muy estrechamente asociada al capitalismo de consumo. Este desarrollo es inseparable de una explosión mediática manifestada en forma de inflación semántica. La ansiedad por desentrañar los tejidos discursivos que arrojaban al poder establecido ofrecía asimismo la posibilidad de considerar el asunto fundacional de toda poética (qué hacer con el lenguaje). Así, la tan manida preocupación metapoética —que habría apartado a estos escritores de las más prosaicas pero comprometidas posturas de quienes apostaban por una escritura de beligerancia más transparente— no supondría en realidad un ejercicio tan introspectivo. Su interpretación como sofisticada disección de la conexión entre discurso y control social, tema central para los postestructuralistas franceses, tuvo en el estudio de Carlos Bousoño sobre la poesía de Guillermo Carnero un decodificador no muy temprano (lo observó con el beneficio de unos diez años de perspectiva), pero sí claro.

Carnero fue, efectivamente, uno de los autores que exploraron con más fruición dicha espiral en el ámbito de la lírica presentada por los cauces tradicionales, con ejemplos señeros como *El sueño de Escipión* (1971) y *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974). El poema que abre este segundo volumen se ofrece, explícitamente, como su «Introducción». Además de este guiño a los textos académicos, el título del poema/apartado introductorio («Discurso del método») refuerza la disolución entre los géneros. Teoría y poesía se hacen indistinguibles en una pieza en la cual se reitera su entidad de poema («En este poema se evitará»; «los efectos de este poema»...) con tal

insistencia que no cabe sino entenderla como un guiño humorístico que busca la complicidad del lector avisado. La *excusatio non petita* es, en este caso, la orgullosa asunción de una culpa bien asumida: la de hacer de la reflexión racional acerca del quehacer poético (sin ocultar siquiera elementos visibles, como la exposición argumental ordenada) la materia temática fundamental del poema. La expectativa de «método» generada por el título y el lenguaje técnico exhibido acaban hechos pedazos cuando el elemento irracional impropio de ese discurso, pero bien asentado en el de tanta poesía, «produce un mensaje caótico».

La preocupación por la naturaleza del lenguaje poético constituye el ancla y punto de arranque de un discurso que varios autores explorarán en su relación con otros discursos: el del poder en sus inseparables variantes política y económica, el de la publicidad, el de las artes plásticas... Todos se retroalimentan y se repelen en la imposible huida hacia el afuera de esta espiral –imposible porque, como dejó flotando Derrida por las mismas fechas (1967, en *De la grammatologie*), «no hay nada fuera del texto»–. Dicha inquietud viene a ser una forma privilegiada de proponer un tratamiento más abarcador de la multiplicidad de materiales textuales hasta entonces habitualmente descartados por impropios. *Tutto fa brodo*, dicen en Italia; podemos afirmar, parafraseando lo que sentenciara Baroja sobre la novela, que desde el 68 la poesía se convierte en un saco donde cabe todo; entre otros motivos, por la presión de otros discursos colindantes, tanto artísticos como manifiestamente prosaicos. Es una posibilidad que la modernidad empieza a practicar contenidamente y la posmodernidad convierte en una seña de identidad.

En el ámbito español, filosofía, artes y crítica estaban en su mayoría ocupadas en menesteres más patentemente políticos que las disquisiciones metalingüísticas; como apuntaba Jenaro Talens, con la perspectiva ganada a la altura de 1978, la preeminencia de lo ideológico sobre otras consideraciones (sobre todo estéticas) «es el problema más peliagudo con que se enfrenta la crítica marxista en España, tras un periodo tan largo como la dictadura franquista, en la que urgencias más inmediatas y necesarias relegaron esta cuestión a un (entonces) comprensible segundo plano» (Talens, 1978: 26). Pero eso no quiere decir que no hubiera quienes orientaran su atención hacia alguna de las dimensiones de la cuestión lingüística en boga, que ganaba distinción tanto en sus versiones autorreflexivas como en las asociadas a problemas sociales. Fueron los jóvenes estudiosos y cultivadores de la literatura más atentos a las corrientes internacionales –el propio Talens es un ejemplo egregio– quienes observaron esta refocalización con mayor aprovechamiento. De una parte, les

proporcionaba nuevos instrumentos para encarar el cambiante panorama al que se enfrentaban. De otra, la tematización de esas mismas herramientas, animada por la expansión de los límites de lo que se consideraba poetizable (abrazando el discurso crítico-teórico desde el poema, y parodiando otros), contribuyó tanto a la renovación del repertorio como a la actualización del papel político de su escritura, frente a las actitudes conformistas de una ciudadanía neutralizada políticamente por el confort material o las expectativas del mismo generadas por el aparato propagandístico y publicitario. Por supuesto, esto no implicaba que sus intervenciones en verso redundaran en algo más que en magulladuras en el andamiaje lingüístico del estado de cosas.

En la promoción del 68 se da un acusado interés por esa explosión semiótica, en algunos casos acompañado de un conocimiento académico profundo de la misma, como en Carnero o Talens. Es difícil determinar si fue la sensibilidad sacudida por los nuevos desarrollos lo que pudo llevar a algunos de estos autores al tratamiento de este tema, pero está claro que esas disciplinas agudizaron su conciencia al respecto. Lo que para otros podría haber resultado una circunstancia abrumadora –silenciadora–, a ellos les presentó una fuente temática de abundante caudal que, como señalaba Calvo Serraller acerca de los artistas visuales, les permitió cumplir con el imperativo de innovación. Como bromeaba Carnero, lo intentarían usando la flecha que les asignó Roman Jakobson. Al nombre de este lingüista se le podrían añadir los de otros pensadores interesados en fenómenos relativos a la comunicación de masas, como Marshall McLuhan, Umberto Eco o Roland Barthes, cuyas entonces novedosas (y llamativas) disquisiciones al respecto fueron objeto de la atención de nuestros poetas.

El eco de la disyuntiva que Rorty planteaba entre una reforma del lenguaje o un mejor análisis del mismo está presente en algunas de las respuestas que los escritores del momento ofrecen al agotamiento de los modelos de la literatura llamada «social», esa que buscaba más explícitamente incidir con un lenguaje llano en lo más patente del panorama político: el cerco impuesto por el aparato franquista sobre las libertades. En el caso de los poetas del 68, la preocupación por la intersección entre la sociedad y los mensajes constitutivos de la misma –del más banal a la propaganda o la literatura– se amplía entendiendo el régimen dictatorial en un contexto más amplio: el de un capitalismo de consumo cuya influencia trasciende el poder de las instituciones de gobierno y cuya presencia se hace legible por doquier. Conscientes ya los nuevos poetas de la futilidad de la denuncia directa, con su giro lingüístico registran la inflación semántica generada por la situación (y a la vez sostenedora de la

misma) y analizan algunos de sus componentes discursivos. La lírica cambia las banderas por el microscopio.

Buen ejemplo de ello es la poesía primera de Aníbal Núñez, cuyas *Fábulas domésticas* tuvieron su germen en cinco piezas escritas en torno a 1968 y fueron publicadas en forma de libro en 1972. Como «cuento edificante» (así vino a definir el autor «fábula» en «Inutilidad del poeta didáctico», unos años después), centran su atención en el binomio de lo comercial y lo político, discurso opresivo del que el hablante recoge ciertas «cosas que saltan a la vista / como el aceite hirviendo» (Núñez, 1995: 45) durante el desarrollismo tardofranquista. La escritura de Núñez explora la «ambivalencia radical con respecto al *status* ético y estético del lenguaje mismo, una conciencia profunda de su papel opresivo, violento, generador de falsedad, al mismo tiempo que de su potencialidad emancipatoria, de su capacidad para dar cuerpo a la visión y a la crítica [...]. El lenguaje está en íntima relación con el poder y, como poder, tiene la capacidad de inventar y liberar, de comunicar y engendrar; pero está igualmente abierto a una instrumentalización alienante y represiva», según R. de la Flor y Pujals Gesalí (en Núñez, 1995: 16). Fuera de esa colección inicial publicada por el poeta y artista salmantino quedó otro poema escrito en 1968, «Fragmentos de un discurso», en el que se parodian los modos retóricos de los líderes que intentan arrastrar a los jóvenes a sumarse a sus causas. El cáustico escepticismo de la pieza resulta particularmente incisivo en tanto que no hace distinciones entre el tratamiento al que somete a derechas e izquierdas. La primera parte del poema replica un discurso reaccionario, propio de la gerontocracia franquista, falsamente obsequioso con sus adeptos y acusatorio contra «esas nefandas minorías guiadas / por la cizaña de pekín / perturbadoras de la santa calma» (Núñez, 2009: 135). La segunda parte se abre con una cita extraída de una arenga guerrera de Ernesto «Che» Guevara, en la que llama a la juventud a luchar por la revolución hasta entregar la vida. Seguidamente, el hablante poético comenta su propia lectura de la cita del argentino: el epígrafe son palabras que ha subrayado, y sobre las cuales medita en la cama. Se trata de una recepción activa que, sin embargo, muestra los límites efectivos de la movilización retórica: el compromiso de acción política del lector no va a llegar más allá del «radio de acción de la mesilla / de noche: / donde nos limitamos / a subrayar las balas que os derrumban» (Núñez, 2009: 136).

Ver en la deriva metalingüística tan cultivada por numerosos poetas desde la segunda mitad de los años 60 una espiral que va recogiendo materiales semánticos de la más variada naturaleza –pero siempre desde una actitud poética de lectura crítica del papel social de los discursos– reajusta la caracterización

de este corpus como un ejercicio de narcisismo o de introspección ajeno a la realidad en la cual se creó, con «el debilitamiento o la ruptura de la conexión que permite concebir el poema como un modo de referirse al mundo» (Prieto de Paula, 1996: 230-231). Cabe plantearse si el sonado abandono de la poesía social, hegemónica hasta entonces, no sería más bien una diferencia tanto en lo que respecta a la problemática social observada (el papel del lenguaje en la configuración de la vida política antes que la lucha de clases o la opresión dictatorial) como en lo concerniente a la relación con el instrumental literario, que pasaría de concebirse como una herramienta de intervención comunitaria a revelarse como compleja operación de análisis del papel del lenguaje en la constitución de la realidad.

Referencias bibliográficas

- Albarrán Diego, Juan, y Rosa Benéitez Andrés. 2018. «Introducción: Arte y escritura experimentales en España (1960-1980): ensayos, diálogos y zonas de contacto para la redefinición de un contexto». En *Ensayo / Error: arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, eds. Juan Albarrán Diego y Rosa Benéitez Andrés. *Hispanic Issues Online* 21: 1-29.
- Benéitez Andrés, Rosa, y Pablo López-Carballo. 2016. «El 68 de José-Miguel Ullán: procedimiento, revolución y vanguardia». *Estudios Filológicos* 57: 7-24.
- Bousoño, Carlos. 1984. *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid: Júcar.
- Calvo Serraller, Francisco. 2013. *La invención del arte español*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Carnero, Guillermo. 1998. *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Madrid: Cátedra. Edición de Ignacio López Calvo.
- Dhillon, Kim (2022). *Counter-Texts. Language in Contemporary Art*. Londres: Reaktion Books.
- García Pérez, Beatriz (2018). *Deleuze y «Los Esquizos de Madrid»: referencias, metáforas y contagios*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Maderuelo, Javier. 2015. *Poesía experimental en España, 1963-1983*. Heras: La Bahía.
- Martín-Estudillo, Luis. 2007. *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor.
- Martín-Estudillo, Luis. 2023. *Goya o el misterio de la lectura*. Madrid: Cátedra.
- Marzo, Jorge Luis, y Patricia Mayayo. 2015. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Salamanca: Almar.

- Méndez Rubio, Antonio. 2004. *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Morales Prado, Félix, ed. 2004. *Poesía experimental española (1963-2004)*. Madrid: Mare Nostrum.
- Núñez, Aníbal. 1995. *Obra poética*. 2 vols. Madrid: Hiperión. Edición de Fernando R. de la Flor y Esteban Pujals Gesalí.
- Núñez, Aníbal. 2009. *La luz en las palabras. Antología poética*. Madrid: Cátedra. Edición de Vicente Vives Pérez.
- Pérez Parejo, Ramón. 2002. *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Prieto de Paula, Ángel L. 1996. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.
- Rorty, Richard, ed. 1967. *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- 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.
- Santana, Sandra. 2018. «¿Cómo se lee una “i”? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo». En *Ensayo / Error: arte y escritura experimentales en España (1960-1980)*, eds. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21: 169-182.
- Talens, Jenaro, et al. 1978. *Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra.
- VV. AA. 2005. *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA.