

ESTETICISMO Y POSMODERNIDAD EN LOS POETAS SESENTAYOCHISTAS EN ESPAÑA

Jaime María Ferrán
University of Memphis

Uno de los aspectos más importantes de la poesía de la generación de 1968 en España -o de la lírica de los poetas también llamados *novísimos*- es el esteticismo. De hecho hacia la mitad de los sesenta, como indica Juan José Lanz, existe en la poesía española una importante renovación estética. El crítico explica que algunas de sus características fueron el uso de un léxico diferente, un cambio en los referentes poéticos, una cierta fragmentación en la narración del texto lírico y una fascinación con los presupuestos estéticos de los poetas del Modernismo (41). Se buscaba, sobre todo, lo que Lanz -al referirse a la publicación de *Arde el mar* de Pere Gimferrer en 1966- llama “la búsqueda de la palabra bella” (41). Muchos de estos nuevos poetas, aunque no todos, aparecieron en la antología de 1970 del prestigioso crítico José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*. En gran medida, el afán de cambio se basaba en una valorización del arte y en un rechazo del realismo social y de la poesía cotidiana que había dominado en la década anterior en poetas sociales como Blas de Otero y en muchos de los autores de la generación del medio siglo.

Ahora bien, el esteticismo había existido anteriormente en la lírica española, especialmente en los poetas de la generación de 1927. Su poesía tiende a ser altamente artística, no sólo por el influjo indirecto de las vanguardias europeas, sino porque buscan un sentido de novedad en el verso. Existe en los poetas del 27, la convicción de que el mundo se puede representar de manera metafórica. Los nuevos poetas de los años sesenta creen en la importancia del arte como paradigma para abrir el camino hacia una nueva visión de la poesía, pero en ellos existe una actitud distinta de la del poeta del 27. Para el autor sesentayochista, la poesía basada en el arte tiende a desembocar en una reflexión sobre el hecho de que el poema es un artificio y la escritura tiene de alguna manera que reconocer este asunto. El hecho de que sea un artificio no impide que el poema tenga valor artístico,

HPR/68

pero estos autores no podrían repetir la experiencia modernizadora y vanguardista del grupo del 27. Habiéndose formado y educado en la España de los sesenta, un país que acusa un fuerte desarrollo económico, y alejados del recuerdo de la Guerra Civil, estos poetas son parte ya de una nueva etapa cultural que pertenece ya a la posmodernidad.

Entender las diferencias entre la modernidad poética en España y el comienzo de la posmodernidad en los sesenta es importante para comprender las estéticas de estas dos generaciones en el siglo XX. Los poetas del 27 son los líderes de la alta modernidad en España. El interés que muy temprano tuvieron, por ejemplo, en la obra de Góngora refleja para Andrew P. Debicki un deseo de elevar el arte por encima de la experiencia cotidiana, dándole más valor y universalidad (17). Debicki utiliza la palabra *icono* para describir este tipo de lírica moderna y “El poema como icono” es el título de un subcapítulo dedicado a la poética de este grupo (23). La palabra significa imagen, cuadro o representación. Existe en el autor del 27 la convicción de que lo humano se puede expresar con una visión metafórica. Un ejemplo es un poema de *Los placeres prohibidos* (1931) de Luis Cernuda, titulado “Unos cuerpos son como flores”:

Unos cuerpos son como flores,
Otros como puñales,
Otros como cintas de agua:
Pero todos, temprano o tarde,
Serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,
Convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre.
(1-6)

Para los poetas del 27, el poema es a menudo una ejemplificación de una idea artística y aunque casi todos son deudores de la tradición literaria española, también se dejan llevar por el vanguardismo de la época. Como indica Miguel García Posada, este vanguardismo se traduce en el uso de metáforas. Al principio, las conexiones metafóricas son sencillas, en el caso de la *poesía pura*, mientras que “con el surrealismo, las conexiones entre los dos elementos se basan en una fuerte dosis de arbitrariedad” (30). Para el poeta del 27, el poema

HPR/69

es casi siempre la presentación de una visión estetizante. La poesía de Vicente Aleixandre, por ejemplo, tiene un carácter totalizador. Al comentar un libro surrealista como *La destrucción o el amor* (1933), Leopoldo de Luis se refiere al texto de la siguiente manera: “Aparecen los grandes escenarios, de vastedad telúrica, vírgenes aún del paso del hombre, pero donde se registran latidos de un corazón que casi todo lo ignora menos el amor” (20). Esta fe en una visión tan universal, cósmica, es imposible sin una creencia absoluta en la expresividad artística.

Los poetas novísimos no tienen este tipo de confianza, y aunque algunos de sus poemas evocan una belleza artística muy refinada, casi siempre existe la conciencia de que el texto creativo es un artificio, un simulacro, una representación. En uno de los poemas fundacionales de la generación, “Oda a Venecia en el mar de los teatros.”, Pere Gimferrer demostraba en *Arde el mar* (1966) que tenía un dominio prodigioso de un lenguaje estetizante que recordaba la poesía modernista. El texto se basa en un recuerdo de un viaje a Venecia que el poeta hizo a comienzos de los años sesenta. En los primeros versos se abre el escenario de la memoria:

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.
Con qué trajín se alza una cortina roja
o en esta embocadura de escenario vacío
suena un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,
palomas que descienden y suavemente pósanse.
Componer con chalinas un ajedrez verdoso.
El moho en la mejilla recuerda el tiempo ido
y una gota de plomo hierve en mi corazón. (1-8)

Todo el texto incorpora hermosas imágenes de la ciudad: los canales, el mármol y la noche. Hay también una referencia al poeta Ezra Pound. El lenguaje es exquisito y delicado mientras se mezcla el yo presente con el adolescente que cinco años antes visitó y quedó cautivado por la belleza de la ciudad:

Las piedras vivas hablan de un recuerdo presente.
Como la vena insiste sus conductos de sangre,

HPR/70

va, viene y se remonta nuevamente al planeta
y así la vida expande en batán silencioso,
el pasado se afirma en mí a esta hora incierta. (27-31)

En los últimos versos, sin embargo, el retablo de recuerdos lleva a un complicado juego de espejos en donde el poema queda anulado:

Helada noche, ardiente noche, noche mía
como si hoy la viviera! Es doloroso y dulce
haber dejado atrás la Venecia en que todos
para nuestro castigo fuimos adolescentes
y perseguirnos hoy por estas salas vacías
en ronda de jinetes que disuelve un espejo
negando, con su doble, la realidad de este poema. (53-59)

El final lleva a una reflexión metapoética sobre el proceso de recreación del pasado. La estampa veneciana queda anulada por su propia imagen en un espejo y el poema -también una imagen- se desvanece. Jordi Gracia explica que la “exploración del propio proceso creador” es uno de los temas más presentes en todo el libro (22). Todo el poemario está lleno de referencias intertextuales, precedentes históricos y culturales que van legitimando la creación lírica del autor. Juan José Lanz explica que *Arde el mar* “supuso un hito en el desarrollo poético de la década” (41). De hecho, inauguró toda una moda llamada *venecianismo*, seguida por otros poetas, entre ellos, Guillermo Carnero y Antonio Colinas. Por su parte, Debicki comenta que es el gran manifiesto esteticista de los *novísimos*, un libro en donde la ficcionalización es más importante que la realidad cotidiana (143). De esta manera, se logra una superación del realismo social y de la poesía comprometida de los cincuenta. Ya en los poetas de la generación del medio siglo -Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Ángel Valente y Claudio Rodríguez, por citar algunos nombres- se advierte también la voluntad de alejarse de esta tendencia con un tipo de lírica que se ha venido llamando *poesía del conocimiento*. Pero Gimferrer inicia realmente una renovación radical, valorizando el potencial creativo de la visión artística.

HPR/71

La oda a Venecia queda, en su final, muy ambigua y abierta a la interpretación. Jordi Gracia explica que no sólo el poema sino todo *Arde el mar* “pide así una participación vigilante del lector para detectar detrás de cada fetiche estético, de cada evocación histórica y sofisticada, una alusión a una forma específica de sensibilidad, a un modo de acercarse al mundo del arte, es decir, a la vida.” (65). La ambigüedad, la apertura y la inestabilidad del poema de Gimferrer son elementos que contrastan con el esteticismo modernizador de los poetas del 27, para quienes el texto lírico tiene significados mucho más permanentes. El convencimiento de que la realidad se puede representar de manera artística, lleva a una sensación de permanencia del poema-objeto. Cuando Federico García Lorca describe a la mujer gitana en “Romance sonámbulo” -uno de los poemas de *Romancero gitano* (1928)- lo hace con el verso “verde carne, pelo verde” y aunque esta imagen es insólita y surreal, el autor la presenta como una forma de verdad, como una verdad artística.

Conviene aclarar que no todos los poemas de los sesentayochistas contienen el grado de meditación metapoética que existe en el poema veneciano de Gimferrer. Algunos poemas como “Capricho en Aranjuez” de Guillermo Carnero, texto publicado en otro libro fundacional, *Dibujo de la muerte* (1967), meramente desarrollan la nueva moda esteticista. El poema es una recreación del ambiente del palacio y los jardines de Aranjuez, en el pasado una de las residencias veraniegas de los monarcas españoles. El palacio fue comenzado durante el reinado de Felipe II y las obras concluyeron durante la monarquía de Fernando VI en el siglo XVIII. Los jardines, que utilizan las aguas del río Tajo, son algunos de los más bellos de España. Carnero evoca el lujo del palacio y el esplendor de los jardines con un verso neorromántico y palabras que recuerdan la belleza del Modernismo:

Juego de piedra y agua. Desenlacen
sus cendales los faunos. En la caja
de fragante peral están brotando
punzantes y argentinas pinceladas.
Músicas en la tarde. Crucearía,
polícromo cristal. Dejad, dejadme

HPR/72

en la luz de esta cúpula que riegan
las transparentes brasas de la tarde.
Poblada soledad, raso amarillo
a cambio de mi vida. (26-35)

Lo más notable del poema es el lenguaje. Los vocablos evocan miméticamente la suntuosidad del palacio y la sensualidad de los jardines cerca del río. Existe en el texto un *esteticismo radical* que representa muy adecuadamente el fervor artístico de la época, en el año 1967, y es prueba del deseo de ruptura con la poética social de la década anterior. El compromiso del poeta no es ahora con un asunto político o ético ni tampoco con la situación histórica de España -la Dictadura y la sociedad hostigada por el recuerdo de una guerra- sino más bien con una cuestión estética.

Entre 1968 y 1973, el fervor esteticista da paso a una nueva época marcada por un cierto desencanto causado por las revueltas estudiantiles que, si bien tuvieron una función cultural, no consiguen grandes logros impactantes en otras esferas; también existía la necesidad de replantear la cuestión estética. Esta nueva etapa trae consigo lo que Juan José Lanz describe como “un nuevo proceso reflexivo-crítico que toma por objeto la escritura misma y que deriva en la metapoesía” (53). El papel de Guillermo Carnero en este proceso será crucial y en 1971 publica *El sueño de Escipión*. Uno de los poemas del libro, “Chagrin d’amour principe d’oeuvre d’art”, es una reflexión sobre el papel de la palabra poética y su capacidad de expresar sentimientos humanos:

Porque el amor nos salva: no haber vivido en vano.
No haber envejecido cuando la noche acaba
ida como sus músicas, darnos como el poema
la razón de estar vivos.

Y gracias al poema
te llamamos amor. Si no, qué llamaríamos
a tu dudoso hechizo,
siempre el poema definiendo
el monótono encuentro con las sábanas sucias,
propiciando

HPR/73

especies sutiles de flaqueza,
ennoblecendo la común astucia
que nos devuelve el mundo, y hasta nos proporciona
razón para crear. (52-65)

En todo el texto se afirma el poder de la poesía. La palabra lírica es un *don*, es decir, una habilidad especial y mágica. Pero este don, que permite la representación lírica, no funciona completamente sin la ficción, es decir, sin la posibilidad de convertir la vida en literatura:

Amor, poema, una ciudad por ti
es un mundo, una justa
coloración del alba;
es familiar el brillo de su asfalto
y sus calles amigas.
La palabra es un don, y sus goces bastardos
me dan razón de ti, son tu mejor herencia.
Pero no sin ficción. (90-97)

Debicki indica que para Carnero las analogías literarias tienen una función de correspondencia, es decir, un poema sobre una situación concreta encuentra su correlato en un texto previo que sirve para entender esa experiencia que se quiere plasmar en el texto lírico (138). La intertextualidad es una manera de acentuar el poder inventivo del lenguaje poético. Esto es lo que subraya el poeta cuando explica que la poesía debe aceptar la ficcionalización. De esta manera, Carnero intenta promover una visión más culturalista del texto poético, diferente del realismo social anterior, considerado ya en esta época de los años sesenta como demasiado limitante. Ahora bien, la metapoesía no es invención de estos poetas y Juan Cano Ballesta aclara que existen abundantes ejemplos de este fenómeno en la poesía española desde el Barroco hasta Juan Ramón Jiménez. El crítico explica el asunto indicando que “lo que han hecho los novísimos es convertir este concepto en elemento esencial de su teoría y práctica poética.” (25).

Muchos pensadores han acentuado el hecho de que la posmodernidad literaria es muy diferente de la modernidad. La literatura posmoderna implica una pluralidad de significados dentro de

HPR/74

una visión mucho más indeterminada de la realidad. Ian Gregson explica que la actitud dominante en el escritor posmoderno es la descreencia; el autor se interesa por el tema de textualidad ya que cree que el ser humano está rodeado por signos y representaciones, en vez de verdades absolutas (133). Otra de las características es el concepto de lo *incompleto*. Observa Charles Russell que aunque la literatura parezca ser autosuficiente, el lenguaje siempre la relaciona con sus propios límites o con cualquier otro discurso o género y esto conduce necesariamente a la auto-reflexión (295). También es importante mencionar el papel de Jacques Derrida, cuya crítica de la tradición de logocentrismo en la filosofía occidental, le lleva a influir enormemente en cualquier debate posmoderno dedicado a discutir la relación problemática entre la escritura y la representación de la realidad.

Al explicar globalmente la posmodernidad, Matei Calinescu comenta que ésta se centra en la cuestión de la relación entre realidad y ficción (297). Uno de los aspectos de esta relación es la indeterminación o incertidumbre del discurso literario. Para el poeta de la modernidad vanguardista española, el poema se presenta de manera muy diferente. La poesía es esencialmente una cierta visión del mundo. En *Sombra del paraíso* (1944), Aleixandre ofrece una representación cósmica de la tierra centrándose en la imagen del paraíso. En el poema “Criaturas en la aurora”, el poeta menciona la importancia de los ríos y las olas, de los pájaros y las flores, como imágenes de la belleza virginal, una visión primigenia del universo. Aunque este mundo tiene cualidades oníricas, el poeta presenta su visión como una verdad. Federico García Lorca, ofrece en *Poeta en Nueva York* imágenes surrealistas para expresar su indignación ante una metrópoli que le disgustó profundamente al considerarla fría y alienante. Estos dos escritores ofrecen estas imágenes con un aire de autenticidad. Calinescu explica que las vanguardias europeas eran, en su dimensión artística, una nueva manera de mirar la realidad porque rechazaban el pasado y porque valoraban lo novedoso (117). La generación de 1927 no será completamente vanguardista, ya que todavía bebe de la rica tradición literaria española -la poesía popular, el cancionero, el romancero y también lírica culta como la de Góngora- pero no hay duda que el deseo de la novedad existe en este grupo que incorpora los *ismos* europeos. Se sienten muy próximos a las vanguardias y surge la

HPR/75

abstracción intelectual de Guillén, el creacionismo de Gerardo Diego y el surrealismo de Lorca, Alberti, Aleixandre y Cernuda.

El esteticismo del grupo del 27 es novedoso, moderno y experimental. La experimentación se presenta con una actitud optimista y con la seguridad que se está introduciendo algo nuevo. Para Rafael Alberti, una de las figuras que mejor representa la modernidad es el cómico Charlie Chaplin. En un poema titulado “Cita triste de Charlot”, de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1934), se combina el humor con versos surrealistas. Junto a la alegría del personaje cómico, aparece la tristeza de la vida moderna, burguesa y mecanizada:

Era yo un niño cuando los peces no nadaban,
cuando las ocas no decían misa
ni el caracol embestía al gato.
Juguemos al ratón y al gato, señorita.

Lo más triste, caballero, un reloj:
las 11, las 12, la 1, las 2.

A las tres en punto morirá un transeúnte.
Tú, luna, no te asustes;
tú, luna, de los taxis retrasados,
luna de hollín de los bomberos. (1-10)

El poeta del 68 también cree que el esteticismo contiene un elemento de novedad. La valorización de lo nuevo es, en el fondo, un aperturismo cultural que representa en los sesenta el deseo de salir del aislamiento cultural franquista. Se deseaba un nuevo cosmopolitismo, una apertura hacia Europa y hacia Estados Unidos, hacia nuevas maneras de entender la cultura y la literatura. España debe estar en contacto con las tradiciones occidentales de una manera amplia, sin la limitación provinciana y españolista que había existido anteriormente, promocionada por un régimen receloso de ideas extranjeras. Existe, sin embargo, la conciencia de que cualquier actividad creadora es un ejercicio en el terreno, siempre ambiguo, de la representación. El arte es una imagen, un signo, una máscara, una ficción. El carácter

HPR/76

metapoético de la poesía novísima sugiere una visión culturalista y libresca del mundo. En *Ritual para un artificio* (1971), Jenaro Talens - un poeta considerado novísimo aunque no apareciera en la antología de Castellet- publica un poema titulado “Faro sacratif”, en donde escribe sobre el tema de la ficcionalización utilizando el sentido ambiguo de la palabra *historia*, que puede ser un relato o una explicación del pasado:

Toda historia es ficción.
Y más aún: sólo como ficción la historia existe. (37-38)

Al final del poema, el autor comenta que lo único que queda de una experiencia pasada es su representación:

Ninguna flor persiste,
y, sin embargo, todas son,
pues que jamás acecha la caducidad
en el presente inmóvil
del existir, hasta que la memoria
los hechos reinventa y unifica.
Que el transcurso y el orden,
su sucesividad,
son materia simbólica,
y al final sólo queda
no el tiempo: su ficción. (66-76)

La mirada al pasado ya es, de por sí, una visión ficcionalizada. El papel de la memoria es fundamental en este texto, puesto que es la que reconstruye la historia y el acto de reconstruir es una forma de fabulación.

La memoria, relacionada con la historia y todos sus mitos, es fundamental en la poesía de Antonio Colinas, otro poeta que no apareció en la antología de Castellet pero que es considerado parte del grupo de los sesentayochistas. Su verso tiende a ser más lírico y menos intelectual que el de Jenaro Talens. Colinas pertenece a la etapa neorromántica de la generación. Juan José Lanz explica que, alrededor de los primeros años setenta, es “cuando los poetas jóvenes comienzan a ascender a través de la corriente de la lírica moderna para beber en

HPR/77

sus mismas fuentes románticas y prerrománticas” (56). Este neoromanticismo llevará a un incrementado culturalismo que se puede evidenciar en varios libros publicados entre 1975 y 1979 de autores como Juan Luis Panero, el propio Colinas, Luis Antonio de Villena y Luis Alberto de Cuenca.

Colinas evoca temas clasicistas, especialmente al escribir sobre las ciudades y las ruinas de Italia. Existe un sentido decadentista, pero sereno, en su mirada del pasado. Su poesía tiene también cualidades místicas. En 1975 publica *Sepulcro en Tarquinia* y uno de los poemas, “Piedras de Bérgamo”, está dedicado a la ciudad del norte de Italia en la región de la Lombardia, cerca de Milán. El poema hace referencia a la capilla Colleoni, construida entre 1472 y 1476 y dedicada al famoso mercenario o *condottiero*, Bartolomeo Colleoni, hijo de una de las familias ilustres de la ciudad. Hay referencias también en el poema al poeta del siglo XVI, Torquato Tasso, a diversos monumentos de la ciudad y al *Castello di San Vigilio*, fortaleza situada en la parte norte de la ciudad con bellas miradas panorámicas hacia los campos y las montañas de la Lombardia. Refiriéndose a la ciudad, en su totalidad, el poema evoca un esteticismo culturalista basado en una contemplación de la geografía histórica:

Todo en tí es Oratorio que preludia la noche
funeral de las ramas y el musgo en San Vigilio.
¿Quién borró en tu fachada la leyenda, los frescos?
Déjame que me abrumen tus conventos inmensos,
quiero ver degollados los leones de mármol,
quiero volver los ojos y encontrarte imponente,
toda tu catedral alzada sobre el valle. (19-25)

El esteticismo del escritor se basa en la mirada hacia la arquitectura como contenedora de la memoria. Las piedras encierran leyendas y mitos que el poeta va evocando una y otra vez con un verso neorromántico y contemplativo que es tal vez el rasgo más distintivo de una voz que logra transmitir el culturalismo de manera conmovedora. La historia cobra a menudo un sentido metafísico al conseguir el poeta dar vida al pasado y a sus mitos.

HPR/78

Existen otros poetas que son parte del grupo original. En la antología de Castellet, aparte de Gimferrer y Carnero, aparecen Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Leopoldo María Panero y Ana María Moix. En la poesía de Martínez Sarrión se advierte un fragmentarismo que desafía el concepto unitario del poema. Leopoldo María Panero y su hermano Juan Luis son hijos del famoso poeta de posguerra, conservador y religioso, Leopoldo Panero (1909-1962), uno de los escritores que más simpatizaron con la cultura franquista. La poesía de Leopoldo María sin embargo refleja una actitud iconoclasta y desmitificadora con atrevidas y a veces chocantes referencias a la cultura pop, el cine y el cómic. Ana María Moix publicó varios libros en la primera época generacional, *Baladas del dulce Jim* (1969), *Call me Stone* (1969) y *No time for flowers y otras historias* (1971). Su poesía, como comenta Debicki, combina estampas sentimentales con referencias a la cultura popular (154). Otro nombre importante es el de Clara Janés, escritora barcelonesa dedicada no sólo a la poesía sino también a la novela, la traducción y la biografía.

Cristina Peri Rossi, coetánea de los sesentayochistas y amiga de Ana María Moix, es un caso curioso porque, aunque es uruguaya, sus ideas políticas de izquierdas la llevarán a ser exiliada en 1972 por el gobierno uruguayo, pero logra aposentarse definitivamente en Barcelona. Peri Rossi aparece en la antología en castellano e inglés titulada *A Bilingual Anthology of Spanish Poetry (The Generation of 1970)* que tiene una introducción de Miguel Casado. En su poesía se percibe un esteticismo erótico que completa la diversidad de tendencias del grupo sesentayochista. Su poema "La bacante" de *Díaspóra* (1976) describe un ambiente quieto y solitario de agradables interiores que es el escenario de la vida sensual de una mujer:

Allí escondida en las habitaciones.
Ah, conozco sus gestos antiguos
la belleza de los muebles
el perfume que flota en su sofá
y su ira
que despedaza algunas porcelanas. (1-6)

HPR/79

Estos versos sirven como preámbulo para el final en el que la mujer se desnuda y se entrega, sobre el sofá, al placer sexual individual. La función de este poema atrevido es liberadora. Se intenta hablar del erotismo femenino sin las prohibiciones ni los tabúes ni la sensación de pecado que había existido en la educación católica en España durante el franquismo. También es importante constatar que el poema sugiere que lo erótico también puede ser estético.

Conviene acentuar, a nivel general, que el esteticismo de los sesentayochistas se relaciona con la posmodernidad cultural al presentar una imagen artística en la cual se hace referencia, de alguna manera, al acto de la creación. El venecianismo de Gimferrer fue importantísimo no sólo por la belleza del lenguaje sino porque su oda culmina con la alusión al espejo. Esta imagen es fundamental para entender la nueva visión del arte. El arte es un reflejo, una imagen, y Antonio Colinas cuando se deja fascinar por las piedras de Bérnago lo hace porque son un reflejo, una representación de la historia. Pero el arte, como ambiente, se puede disfrutar de por sí sin que haya una reflexión metapoética, como se puede ver en el poema de Carnero, "Capricho en Aranjuez". Sin embargo, en comparación con los poetas que representan la modernidad vanguardista en España -el grupo del 27- se puede advertir que los poetas del 68 no tienen la misma confianza en la posibilidad de crear un universo poético, pero tampoco les interesa. Les fascina la imagen como signo cultural porque el signo revierte al tema de la representación. La poesía es una representación de una experiencia, pero ésta, como se ha observado anteriormente, no puede existir sin la fabulación. La palabra *ficción* es importante en los dos poemas que se han comentado en este estudio, el de Carnero y el de Talens. La escritura lírica es una ficcionalización y el arte es fundamental porque *desde él* se puede hablar de la poetización y del acto creador. Estos poetas encuentran en el mundo artístico una semblanza, un reflejo de lo que ellos mismos están haciendo.

Bibliografía

Alberti, Rafael. "Cita triste de Charlot". *Antología de los poetas del 27*. Ed. De José Luis Cano. Madrid: Espasa Calpe, 1994. 361.

HPR/80

- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cano Ballesta, Juan. "Introducción" *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra, 2002. 19-72.
- Carnero, Guillermo. "Capricho en Aranjuez". *A Bilingual Anthology of Spanish Poetry. The Generation of 1970*. Ed. de Luis A. Ramos García. New York: Edwin Mellen Press, 1997. 220-222.
- Casado, Miguel. "Critical Stories and Dominant Trends in the 'Generation of '70'". *A Bilingual Anthology of Spanish Poetry. The Generation of 1970*. Ed. de Luis A. Ramos García. New York: Edwin Mellen Press, 1997. 1-37.
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.
- Cernuda, Luis. "Unos cuerpos son como flores." *Antología de los poetas del 27*. Ed. De José Luis Cano. Madrid: Espasa Calpe, 1994. 312.
- Colinas, Antonio. "Piedras de Bérnago". *A Bilingual Anthology of Spanish Poetry. The Generation of 1970*. Ed. de Luis A. Ramos García. New York: Edwin Mellen Press, 1997. 202-206.
- Debicki, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. University Press of Kentucky, 1994.
- García Posada, Miguel. *Los poetas de la generación de 1927*. Madrid: Grupo Anaya, 1992.
- Gimferrer, Pere. *Arde el mar*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Gracia, Jordi. "Introducción". *Pere Gimferrer. Arde el mar*. Madrid: Cátedra, 1997. 1-98.
- Gregson, Ian. *Postmodern Literature*. London: Arnold, 2004.
- Lanz, Juan José. *Antología de la poesía española 1960-1975*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- de Luis, Leopoldo. "Aproximación a la poesía de Vicente Aleixandre". *Vicente Aleixandre. Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 1977. 7-30.

HPR/81

- Peri Rossi, Cristina. "La bacante" *A Bilingual Anthology of Spanish Poetry. The Generation of 1970*. Ed. de Luis A. Ramos García. New York: Edwin Mellen Press, 1997. 102.
- Russell, Charles. "The Context of the Concept" *A Postmodern Reader*. Ed. Joseph Natoli y Linda Hutcheon. Albany: State University of New York Press, 1993. 287-298.