

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE**  
**FACULTAD DE FILOLOGIA**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA**

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA GENERACION  
POETICA ESPAÑOLA DE 1968

JUAN JOSE LANZ RIVERA

**TOMO I**

•  
**1993**

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA GENERACIÓN  
POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968

Doctorando: Juan José Lanz Rivera

Dtor. de Tesis Doctoral: Sabina de la Cruz  
García

Departamento de Literatura Española  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
Curso 1992-1993

## INDICE

|                                                                                                                   |        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| INTRODUCCIÓN .....                                                                                                | 3      |
| -¿Es posible historiar lo contemporáneo? .....                                                                    | 5      |
| -Algunos precedentes en el estudio<br>de la generación poética española de 1968 ....                              | 16     |
| -Acotar el terreno: el período 1962-1977 .....                                                                    | 23     |
| -Objetivos de la investigación.<br>El concepto de marco .....                                                     | 30     |
| -Agradecimientos y dedicatorias .....                                                                             | 37     |
| <br><u>Capítulo I: EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1975 Y LOS<br/>PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE JUAN CARLOS I .....</u> | <br>58 |
| Introducción .....                                                                                                | 59     |
| EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1973 .....                                                                             | 62     |
| -La liberalización .....                                                                                          | 64     |
| -La liberalización política .....                                                                                 | 65     |
| -La liberalización socio-<br>económica: el consumismo .....                                                       | 71     |
| -La liberalización cultural .....                                                                                 | 74     |
| -La oposición .....                                                                                               | 83     |
| EL OCASO DEL FRANQUISMO: 1973-1975 .....                                                                          | 91     |
| LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE<br>JUAN CARLOS I .....                                                           | 96     |

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| -Desde la muerte de Franco hasta<br>el referéndum .....                                 | 97  |
| -Desde el gobierno de U.C.D.<br>de 1977 hasta el gobierno<br>del P.S.O.E. de 1982 ..... | 103 |

|                                                                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Capítulo II: HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN<br/>DEL MÉTODO GENERACIONAL: LA GENERACIÓN<br/>POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968 .....</b> | <b>114</b> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| EL CONCEPTO DE GENERACIÓN Y LA<br>GENERACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA DE<br>1968 ..... | 115 |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| -El concepto de generación ..... | 115 |
|----------------------------------|-----|

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| -La generación poética española<br>de 1968 ..... | 128 |
|--------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| LA APORTACIÓN DE CARLOS BOUSOÑO<br>AL MÉTODO GENERACIONAL Y SU<br>APLICACIÓN A LA GENERACIÓN<br>DEL 68 ..... | 141 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| -Epoca, generación y persona ..... | 143 |
|------------------------------------|-----|

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| -La verdadera realidad y el foco<br>cosmovisionario ..... | 151 |
|-----------------------------------------------------------|-----|

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| -Causas y estímulos ..... | 153 |
|---------------------------|-----|

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| -Individualismo, originalidad<br>e irracionalismo ..... | 155 |
|---------------------------------------------------------|-----|

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| -La evolución del individualismo<br>desde la Edad Contemporánea ..... | 158 |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| -La marginación como verdadera<br>realidadde la generación del 68 ..... | 166 |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| -Epoca y generación, estímulos<br>materiales y espirituales<br>en la generación del 68 ..... | 187 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|



|                                                                                                                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b><u>Capítulo III: EVOLUCIÓN Y CRISIS DE LA ESTÉTICA REALISTA. LA RENOVACIÓN DE LA POESÍA EN LOS AÑOS SESENTA Y LA GENERACIÓN DEL 68 EN EL CONTEXTO DE LAS PRINCIPALES CORRIENTES ESTÉTICAS DE LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA</u></b> ..... | 203 |
| Introducción .....                                                                                                                                                                                                                             | 204 |
| EL DESARROLLO POÉTICO HASTA 1939. POR EL CAMINO DE LA REHUMANIZACIÓN HACIA EL COMPROMISO .....                                                                                                                                                 | 217 |
| -Antecedentes de la poesía social antes de la generación del 27 .....                                                                                                                                                                          | 217 |
| -La vanguardia y su situación social ....                                                                                                                                                                                                      | 219 |
| -La poesía ¿pura? .....                                                                                                                                                                                                                        | 224 |
| -El primer paso hacia la rehumanización: el surrealismo .....                                                                                                                                                                                  | 230 |
| -El neorromanticismo .....                                                                                                                                                                                                                     | 234 |
| -La poesía del compromiso entre 1927 y 1936 .....                                                                                                                                                                                              | 246 |
| -La poesía en la guerra civil .....                                                                                                                                                                                                            | 271 |
| EL AMBIENTE POÉTICO DE POSGUERRA. LA ESTÉTICA REALISTA Y EL COMPROMISO SOCIAL DESDE 1939. EVOLUCIÓN Y DESARROLLO .....                                                                                                                         | 291 |
| - <u>Escorial, Cuadernos de Literatura Contemporánea y Arbor,</u> tres revistas de la primera posguerra y su polémica .....                                                                                                                    | 291 |
| - <u>Garcilaso y "Juventud creadora"</u> .....                                                                                                                                                                                                 | 295 |
| - <u>Cisneros, Espadaña: el enfrentamiento</u> contra la poética garcilasista .....                                                                                                                                                            | 308 |
| - <u>Pueblo cautivo</u> , de Eugenio de Nora .....                                                                                                                                                                                             | 341 |
| -La <u>Antología consultada</u> de 1952 .....                                                                                                                                                                                                  | 349 |
| -El grupo catalán de la generación del medio siglo y la polémica en                                                                                                                                                                            |     |

|                                                                                                                                                                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| torno a la poesía como comunicación .....                                                                                                                                                                      | 379 |
| -Hacia <u>Veinte años de poesía española</u> ,<br>de José María Castellet .....                                                                                                                                | 437 |
| - <u>Acento cultural</u> y la polémica<br>sobre el realismo social .....                                                                                                                                       | 488 |
| LA ESTÉTICA SOCIAL-REALISTA EN CRISIS.<br>LA RENOVACIÓN ESTÉTICA DE LOS AÑOS<br>SESENTA. EL ENLACE DE LA GENERACIÓN<br>DEL 68 CON LAS PRINCIPALES CORRIENTES<br>DE POSGUERRA .....                             | 496 |
| -El fin de una polémica y la<br><u>Poesía última</u> , de Francisco Ribes .....                                                                                                                                | 496 |
| -La <u>Poesía social</u> , de Leopoldo de<br>Luis y la caída de la estética social ...                                                                                                                         | 529 |
| -Una nueva perspectiva de la poesía<br>de posguerra: <u>Antología de la nueva<br/>poesía española</u> , de José Batlló .....                                                                                   | 575 |
| -Las últimas derivaciones de la<br>estética realista en la generación<br>del 68: algunos ejemplos.<br>La renovación estética de los sesenta<br>desde las posiciones derivadas<br>de la estética realista ..... | 641 |
| -La reacción <u>novísima</u> contra la<br>estética dominante de posguerra.<br>Los fundamentos de la <u>nueva poesía</u> .....                                                                                  | 731 |
| <br><u>Capítulo IV: LA GENERACIÓN DEL 68 A TRAVÉS<br/>DE LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS CON CARÁCTER<br/>GENERACIONAL</u> .....                                                                                       | 834 |
| -Introducción .....                                                                                                                                                                                            | 834 |
| -Breve historia de las antologías<br>poéticas generacionales desde 1967 .....                                                                                                                                  | 845 |
| -La idea de ruptura con la poesía anterior<br>como justificación de las antologías .....                                                                                                                       | 862 |
| -Los hechos históricos que influyen en<br>la formación de la generación .....                                                                                                                                  | 898 |

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| -La influencia de los <u>mass-media</u> en la formación cultural de la generación ..... | 903 |
| -La estética <u>camp</u> .....                                                          | 911 |
| -En torno al culturalismo y la metapoesía ....                                          | 918 |
| -Diversas influencias literarias .....                                                  | 936 |
| -Algunos rasgos característicos de la nueva poesía:                                     |     |
| 1) Autonomía del lenguaje en la concepción del poema .....                              | 953 |
| 2) Surrealismo, irracionalismo o la fuga del sinsentido .....                           | 959 |
| 3) Algunos rasgos formales de la nueva poesía .....                                     | 968 |
| -Los poetas seleccionados .....                                                         | 982 |

|                                                                                                                                                              |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| <b><u>Capítulo V: BAJO EL SIGNO POLÉMICO: TEORÍA Y POLÉMICA POÉTICA EN TORNO A 1970</u></b> .....                                                            | 1033 |
| -Bajo el signo polémico .....                                                                                                                                | 1034 |
| -La polémica de Aníbal Núñez y Julián Chamorro Gay sobre la vigencia del social-realismo .....                                                               | 1041 |
| -La polémica establecida por el grupo <u>Claraboya</u> .....                                                                                                 | 1062 |
| -La polémica con José Miguel Ullán .....                                                                                                                     | 1112 |
| -Félix Grande: dos visiones de la poesía nueva .....                                                                                                         | 1128 |
| -Una visión polémica de la poesía en 1970: "Últimas escaramuzas de la virtud o los infortunios de la poesía española", de José Manuel Caballero Bonald ..... | 1150 |
| -El "Homenaje a Pablo García Baena", de Alfonso Canales .....                                                                                                | 1165 |
| -Angel González y el análisis crítico de la estética novísima desde la perspectiva de la generación precedente .....                                         | 1178 |
| - <u>Contra ti</u> , de Ignacio Prat .....                                                                                                                   | 1206 |

|              |      |
|--------------|------|
| -Final ..... | 1226 |
|--------------|------|

**Capítulo VI: LA POESÍA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS**  
**POÉTICAS ESPAÑOLAS PUBLICADAS ENTRE 1962 Y 1977 ..** 1238

|                            |      |
|----------------------------|------|
| Introducción general ..... | 1239 |
|----------------------------|------|

I

|                 |      |
|-----------------|------|
| CLARABOYA ..... | 1258 |
|-----------------|------|

|                    |      |
|--------------------|------|
| -Introducción..... | 1259 |
|--------------------|------|

|                                                         |      |
|---------------------------------------------------------|------|
| -El enlace de <u>Claraboya</u> con <u>Espadaña</u> .... | 1268 |
|---------------------------------------------------------|------|

|                                                   |      |
|---------------------------------------------------|------|
| -La teoría poética según Eutimio<br>Martino ..... | 1294 |
|---------------------------------------------------|------|

|                                           |      |
|-------------------------------------------|------|
| -Para una teoría poética claraboyista ... | 1308 |
|-------------------------------------------|------|

|                                                                                      |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------|------|
| -La relación de <u>Claraboya</u> con la<br>colección de poesía <u>El Bardo</u> ..... | 1380 |
|--------------------------------------------------------------------------------------|------|

|                                                         |      |
|---------------------------------------------------------|------|
| -La poesía española vista por<br><u>Claraboya</u> ..... | 1403 |
|---------------------------------------------------------|------|

|                                                                                                                                |      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| -Dos apéndices: <u>Equipo Claraboya.</u><br><u>Teoría y poemas y Parnasillo</u><br><u>provincial de poetas apócrifos</u> ..... | 1494 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|

|                                   |      |
|-----------------------------------|------|
| ARTESA. CUADERNOS DE POESÍA ..... | 1546 |
|-----------------------------------|------|

|                     |      |
|---------------------|------|
| -Introducción ..... | 1547 |
|---------------------|------|

|                                                    |      |
|----------------------------------------------------|------|
| -Tres desmanifiestos para una<br>antipoética ..... | 1557 |
|----------------------------------------------------|------|

|                                                                                              |      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| -De <u>Poemática</u> a <u>Odología poética:</u><br>la teoría poética de Antonio L. Bouza ... | 1568 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|------|

|                                                                     |      |
|---------------------------------------------------------------------|------|
| -La teorización sobre poesía<br>experimental en <u>Artesa</u> ..... | 1588 |
|---------------------------------------------------------------------|------|

|                                             |      |
|---------------------------------------------|------|
| -Etapas y evolución en <u>Artesa:</u> ..... | 1602 |
|---------------------------------------------|------|

|                                                              |      |
|--------------------------------------------------------------|------|
| -Primera etapa: de octubre<br>de 1969 a verano de 1970 ..... | 1603 |
|--------------------------------------------------------------|------|

|                                                          |      |
|----------------------------------------------------------|------|
| -Segunda etapa: de otoño<br>de 1970 a mayo de 1972 ..... | 1616 |
|----------------------------------------------------------|------|

|                               |  |
|-------------------------------|--|
| -Tercera etapa: de septiembre |  |
|-------------------------------|--|

|                                                                                                            |      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| de 1972 a febrero de 1975 .....                                                                            | 1650 |
| -Cuarta etapa: de noviembre<br>de 1975 a febrero de 1977 .....                                             | 1672 |
| La labor editorial de <u>Artesa</u> .....                                                                  | 1683 |
| FABLAS. REVISTA DE POESÍA Y CRÍTICA .....                                                                  | 1690 |
| -Introducción .....                                                                                        | 1691 |
| -Poesía extranjera: traducción<br>y estudio .....                                                          | 1699 |
| -Poesía española en lengua<br>no castellana .....                                                          | 1723 |
| -Poesía española en castellano .....                                                                       | 1730 |
| -Poesía canaria .....                                                                                      | 1777 |
| -Otros artículos y colaboraciones<br>destacados en <u>Fablas</u> .....                                     | 1801 |
| -La herencia de <u>Fablas</u> : revistas<br>literarias en Canarias .....                                   | 1806 |
| TRECE DE NIEVE. REVISTA DE POESÍA .....                                                                    | 1818 |
| -Introducción .....                                                                                        | 1819 |
| -Traducciones de poesía extranjera:<br>la importancia de Ezra Pound y de<br>la poesía norteamericana ..... | 1833 |
| -Poesía española: generaciones<br>de anteguerra .....                                                      | 1886 |
| -Poesía española: generación del 36<br>y primera promoción de posguerra .....                              | 1914 |
| -Poesía española: generación del 50 .....                                                                  | 1945 |
| -Poesía española: generación del 68 .....                                                                  | 1954 |
| -Poesía hispanoamericana .....                                                                             | 2012 |
| -Un extraño antepasado: Quevedo .....                                                                      | 2021 |
| -Últimas notas: Trece de Nieve/<br>Libros de poesía .....                                                  | 2022 |

|                                                                               |      |
|-------------------------------------------------------------------------------|------|
| IBEROAMERICANA .....                                                          | 2043 |
| -Introducción .....                                                           | 2044 |
| -Traducciones de poesía extranjera .....                                      | 2054 |
| -Poesía española: generaciones<br>de anteguerra .....                         | 2076 |
| -Poesía española: generación del 36<br>y primera promoción de posguerra ..... | 2082 |
| -Poesía española: generación del 50 .....                                     | 2098 |
| -Poesía española: generación del 68 .....                                     | 2122 |
| -Poesía iberoamericana .....                                                  | 2170 |

## II

|                                                                     |      |
|---------------------------------------------------------------------|------|
| LA TRINCHERA. FRENTE DE POESÍA LIBRE .....                          | 2195 |
| PROBLEMÁTICA-63 .....                                               | 2204 |
| SI LA PÍLDORA BIEN SUPIERA NO LA DORARAN<br>TANTO POR DEFUERA ..... | 2218 |
| POESÍA 70 .....                                                     | 2227 |
| AQUELARRE. CUADERNOS DE POESÍA .....                                | 2253 |
| CAMP DE L'ARPA .....                                                | 2281 |
| MAREJADA .....                                                      | 2303 |
| ANTORCHA DE PAJA .....                                              | 2322 |
| -Introducción .....                                                 | 2323 |
| -Etapas .....                                                       | 2324 |
| Primera etapa: 1973-1974 .....                                      | 2325 |
| Segunda etapa: 1976-1978 .....                                      | 2340 |
| Tercera etapa: 1980-1983 .....                                      | 2358 |
| -La labor editorial de <u>Antorcha</u><br><u>de paja</u> .....      | 2377 |
| INDICE DE REVISTA POÉTICAS APARECIDAS<br>ENTRE 1962 Y 1977 .....    | 2382 |

|                                                |          |
|------------------------------------------------|----------|
| <u>Capítulo VII:</u> A MODO DE CONCLUSIÓN:     |          |
| LA RENOVACIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA            |          |
| ENTRE 1962 Y 1977 Y LA GENERACIÓN DEL 68 ..... | 2399     |
| I .....                                        | 2400     |
| II .....                                       | 2447     |
| <br>BIBLIOGRAFÍA .....                         | <br>2535 |

**INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA GENERACIÓN**  
**POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968**



I should not trust the taste of anyone who never read any contemporary poetry, and I should certainly not trust the taste of anyone who read nothing else.

T.S. Eliot.

## **INTRODUCCIÓN**

## INTRODUCCIÓN

Esta que hoy presento es tan sólo una de las tesis posibles. No sólo porque la materia y el período literario que trato sería susceptible de muy diversos tratamientos en manos de otros autores, sino también porque sería susceptible de distintos tratamientos en mis propias manos. Este es el resultado de la progresiva decantación de un amplio proyecto de investigación pergeñado en su primera formulación hace más de siete años, cuyas ramas se han ido desbrozando paulatinamente, abandonándose muchos caminos que apuntaban conclusiones muy prometedoras, para seguir otros con la profundidad precisa como para establecer una estructura de datos y elementos lo suficientemente sólida para proseguir una investigación que habría de llevar toda una vida, para establecer un fundamento necesario como para permitir el estudio profundo de posteriores investigadores. Intentar esclarecer las razones oscuras que llevan a una persona a dedicarse durante un largo período de su vida a investigar sobre una materia muy concreta resulta bien difícil, pero a cualquiera que haya pasado por ese trance y por las crisis subsiguientes le resultarían evidentes

todas las explicaciones que pudieran darse aquí. Así que prefiero prescindir de ellas.

### ¿Es posible historiar lo contemporáneo?

Uno de los primeros problemas que se plantean en una investigación de este tipo que, como más adelante señalaré, trata de combinar el método histórico-literario con el método crítico-textual, es contemplar la posibilidad de establecer una historia literaria de lo contemporáneo, plantearse si lo contemporáneo es *historiable* o *historificable*, en definitiva, si lo contemporáneo, lo actual, aquello que se define como presente y fuera del discurrir temporal, es susceptible de ser *historiografiado*. A los problemas académicos que el estudio de lo contemporáneo plantea (ausencia de un *corpus* fijado de autores, ausencia de una bibliografía reconocida académicamente, etc.<sup>1</sup>), se unen otros de carácter intrínseco.

La historia literaria, como una parte de la Historia propiamente dicha, es concebida como el intento de conocimiento e interpretación del pasado<sup>2</sup>, y por lo tanto su enfoque deberá ser diacrónico y su objeto aquel determinado por el cambio en la diacronía de un sistema literario establecido a otro<sup>3</sup>. En consecuencia, la historia literaria, como parte de la Historia, se

convierte en una *narración* cuya dimensión fundamental es el tiempo<sup>4</sup>, y en particular el pasado, y que, por lo tanto, parece no tener posible establecimiento con respecto al presente, a lo contemporáneo y actual. Llevar a cabo un intento de comprensión de un determinado período histórico conlleva establecer una distancia crítica, base de cualquier reflexión posterior, que implica una objetivación de tal período como pasado. En consecuencia, resulta paradójico promulgar una historiografía de lo contemporáneo, por cuanto este período se mantiene como un sistema vigente, actual y, desde un plano teórico, sin una dimensión temporal, sin una proyección hacia el pasado.

Ahora bien, en la práctica, la historiografía moderna nos ha enseñado que es posible establecer una periodización de la Historia en la que se incluya un "período contemporáneo"<sup>5</sup>, que como tal resultará variable dentro del proceso histórico, para el cual puede señalarse un *terminus a quo* y cuyo *terminus ad quem* vendrá determinado por el presente, por el mismo momento en que escribo o reflexiono sobre ese período. Así, si el período contemporáneo aparece cerrado en uno de sus extremos, lo cual lo hace susceptible de ser limitado en períodos más breves, al menos como *terminus a quo*, su otro extremo aparece indefinido, inconcluso, abierto y, por lo tanto, en desarrollo, con lo que tal período puede variar en su desarrollo y cambiar el signo que lo había

definido. El historiador, y el historiador literario no es sino una sub-especie con respecto a aquél, se ve obligado a señalar en el estudio de la contemporaneidad un *terminus ad quem*, que como máximo vendrá marcado por el momento de la escritura-reflexión. Cuanto más distante del momento presente se encuentre dicho *terminus ad quem*, es decir, cuanto más se objeque el período contemporáneo como pasado, más precisas resultarán las conclusiones que del estudio de tal período se deriven, puesto que mediará una mayor distancia de los hechos y será posible una reflexión más objetiva. El historiador de lo contemporáneo ha de establecer así su materia de estudio atendiendo a esa doble tensión que, por un lado, le llevaría a mantener su investigación siempre abierta y, por otro, le llevaría a distanciar cada vez más su objeto de estudio en beneficio de una mayor capacidad reflexiva y crítica.

Pero tampoco el pasado histórico permanece objetivado, puesto que es susceptible de diversas interpretaciones desde el presente que lo transforman. Un hecho aparentemente objetivo, definido, cerrado y distanciado en el tiempo como es, por ejemplo, la Revolución Francesa es objeto de diversas interpretaciones, llegando a convertirse en "una referencia en la que cada período histórico ha reflejado sus problemas y sus tensiones"<sup>6</sup>. Y si esto ocurre con la Historia propiamente dicha, ¡qué no habrá de ocurrir con

la Literatura y su correlato historiográfico! La *teoría de la recepción*<sup>7</sup> ha recogido ideas subyacentes en los teóricos de la literatura modernos para demostrar que una obra no se agota en sí misma, que es susceptible de múltiples lecturas, que cada *actualización* de una obra literaria determinada supone la revisión de una serie de preconceptos en el acto de lectura. Toda obra literaria suscita una serie de lecturas diferentes, tanto en el plano diacrónico a lo largo de las diferentes épocas históricas, como en el plano sincrónico dependiendo de la ideología y de la particular cosmovisión del lector<sup>8</sup>, y, por lo tanto, la obra en su complejidad no quedará agotada en ninguna lectura, sino que abarcará un conjunto de lecturas diferentes que conformarán una archi-lectura de la obra<sup>9</sup>. La obra literaria resulta ser así una *obra abierta*<sup>10</sup> a múltiples lecturas e interpretaciones, pero no a *cualquiera*. Y si se considera con T.S. Eliot que "the whole of the literature of Europe from Homer (...) has a simultaneous existence and composes a simultaneous order"<sup>11</sup>, se entenderá que es toda la tradición la que se actualiza en el momento de la escritura y en el de la lectura, que toda la historia literaria, entendida como historia del *discurso* literario y no de las *obras*<sup>12</sup>, se pone en juego en el acto de la escritura y vuelve a entrar en juego en el acto de lectura. En consecuencia, "la historia de la literatura no es historia propiamente dicha, por ser conocimiento de lo presente, de lo

omnipresente, de lo eternamente presente"<sup>13</sup>. Lo histórico, si se consideran las obras inscritas en un determinado discurso, continúa siendo presente, se actualiza, en cada lectura, se forma, se completa y se define en cada recepción, con lo que el acto de lectura se transforma en una recepción activa, por cuanto la lectura supone también una creación de la obra literaria<sup>14</sup>. Lo característico de un mensaje es su actualidad, y en el caso de las obras literarias la actualidad del mensaje se recubre de una vigencia duradera, más allá de la comunicación meramente ocasional, que sitúa en un plano de actualidad continua al mensaje transmitido por la creación literaria<sup>15</sup>. Esta actualización de tal mensaje se produce en el momento en que se lleva a cabo el acto lector y, por lo tanto, como se señaló anteriormente, resulta paradójico establecer una historiografía de lo que es actual y presente.

De esta manera, una buena parte de los problemas que se apuntaban para una posible historiografía del período contemporáneo se proyecta hacia el estudio de otros períodos aparentemente cerrados y definidos. En cierto modo, los márgenes entre el estudio de la tradición literaria, considerada en un sentido amplio, y los de la contemporaneidad desaparecen así cuando de lo que se trata es de llevar a cabo un estudio desde la actualidad.

A estas dificultades apuntadas para la historificación de lo contemporáneo y de la Literatura



como una parte de la realidad que lo forma, se le añaden en nuestros días otras nuevas. ¿Es posible historiar una época que ha sido definida como el período del *fin de la Historia*<sup>16</sup>?, ¿nos hallamos realmente ante el *fin de la Historia* y paralelamente ante el fin de las ideologías? Francis Fukuyama ha argumentado que la democracia liberal supone ideológicamente un estadio final de la Historia, una formulación que señala "el punto final de la evolución ideológica de la humanidad"<sup>17</sup>, sólo perfectible en su realización, pero no en sus ideales, y es a su vez "la única aspiración política coherente que abarca las diferentes culturas y regiones del planeta"<sup>18</sup>. Ahora bien, los ideales que sustentan la democracia liberal, las fuerzas que mueven los resortes de ese ideal, la lógica de la ciencia moderna y la lucha por el reconocimiento<sup>19</sup>, ¿no se encuentran en la base evolutiva de la humanidad desde sus orígenes? ¿no sería así la democracia liberal una nueva encarnación de los viejos ideales humanos? ¿no representaría la democracia liberal un *fin de la Historia* semejante al que en su momento representaron el comunismo o los ideales igualitarios de la Revolución francesa? En este caso, ¿no señalará este nuevo ideal un nuevo período en la evolución histórica más bien que el fin de la propia Historia? El hecho es que la conciencia de final de período ha revertido no sólo en un replanteamiento y en una revisión de los métodos históricos<sup>20</sup>, sino también en una revisión global

de la cultura, en un punto considerado como *fin de la cultura*<sup>21</sup>, que afecta directamente a los escritores del período que aquí estudio y a la generación siguiente.

Por otro lado, el progresivo interés del hombre actual por la realidad más inmediata, por su circunstancia más directa (¿consecuencia de esa conciencia *ultimista*?), ha provocado una mayor preocupación por historiar lo contemporáneo. Este hecho ha producido una reflexión sobre los acontecimientos del mundo contemporáneo de un modo casi simultáneo a como éstos ocurren. La reflexión, y consiguientemente la interpretación, sobre lo contemporáneo conlleva la proyección de dicha reflexión-interpretación sobre la realidad del momento, no sobre un tiempo histórico cerrado, sino sobre una realidad cuya característica definidora es su falta de estabilidad. Esta reflexión-interpretación se lleva a cabo entre lo que aún no está definido ni concluso y, en consecuencia, incide en el desarrollo, en la definición, de esa realidad en formación transformándola. La reflexión e interpretación sobre la actualidad implica la valoración de unos hechos incompletos y, por lo tanto, éstos incorporan a su desarrollo posterior esa valoración, con lo cual quedan transformados. En esta investigación, se encontrará una manifestación de esta problemática en las antologías poéticas que se ocupan del período estudiado.

Pero es que, por otra parte, tal como ha señalado Umberto Eco, el acontecimiento en la actualidad no se nos ofrece nunca como "un resultado especulativo", sino que es "siempre -si bien en ciertos casos en medida infinitesimal- una interpretación del mismo"<sup>22</sup>. Los acontecimientos históricos, y los hechos con que se encuentra el historiador literario no son diferentes, nacen, así, como interpretaciones de sí mismos, surgen como visiones coherentes, definidas y cerradas, algo que va en contra del desarrollo propio de la actualidad, para integrarse en la Historia. El hombre no actúa, en consecuencia, sino que acomete hechos históricos, los movimientos artísticos no surgen de la confluencia de sensibilidades afines sino que se crean previamente al establecimiento de esa afinidad de sensibilidades, etc. El hombre, y el historiador como tal, no se mueve en definitiva entre realidades, sino entre metáforas de la realidad, que, no obstante, debe asumir como tales. El historiador literario, por lo tanto, deberá desarrollar su trabajo entre dos tendencias extremas que limitan el abismo: por un lado, tendrá que evitar una tendencia nihilista para la que todo hecho es mera interpretación y no cabe, en consecuencia, establecer una objetividad sobre ningún dato; por otro lado, deberá evitar una tendencia positivista para la que sólo existen hechos constatables y por lo tanto las obras literarias, los

autores, los diversos recursos, etc. sólo son susceptibles de una única interpretación correcta<sup>23</sup>.

El estudio de la contemporaneidad también tiene, pese a todo, sus ventajas para el historiador literario. La cercanía de las fuentes bibliográficas, la multitud de datos que se conservan y la proximidad a los hechos que se estudian facilitan un acercamiento a la comprensión de cómo la actualidad se entendió a sí misma, una aproximación que, no obstante, nunca coincidirá con la visión que el momento contemporáneo estudiado tuvo de sí. Ahora bien, ¿facilitan o dificultan la interpretación de esa actualidad como inmediato pasado la maraña de documentos y los datos aportados por los propios artífices del período estudiado? Quien se haya aproximado en profundidad al estudio de cualquier pasado inmediato, y más aún nuestro pasado más inmediato, que intentaba interpretar y corregir su camino a cada paso en una redefinición profunda de sus objetivos, se dará cuenta de lo esterilizante de desbrozar una maraña inextricable de artículos. Un investigador que se asome a estos caminos tendrá que atender desde la más mínima reseña aparecida en la última revista fotocopiada de provincias hasta el último volumen que trate su materia de modo global. La ausencia de estudios objetivos sobre el momento presente hace necesaria esta ardua investigación.

La mayor parte de los problemas que se le plantean al historiador literario de la contemporaneidad son

paralelos a los que se plantean a la Historia, entendida en un sentido general<sup>24</sup>. La tentación cientifista de establecer la historia y el análisis literarios sobre estructuras y nomenclaturas pertenecientes a otras ciencias consideradas más exactas y precisas, para suplir con sus métodos la pérdida de confianza en el viejo instrumental analítico sólo ha producido en muchos casos un "trasplante" de la problemática literaria a esa otra ciencia, de la que el investigador literario tiene menos conocimiento, y, al mismo tiempo, la asunción de diversos métodos superados ya en la propia ciencia "imitada". Por otro lado, el supuesto cientifismo de que se han querido recubrir muchas de las investigaciones literarias no ha hecho en muchos casos sino reemplazar una vieja terminología por otra, que no es mejor, sino "nueva". A su vez, en aras de ese supuesto cientifismo, se ha procedido a una progresiva fragmentación de la materia objeto de estudio que la hace poco representativa del período que se pretende investigar.

Otro de los problemas con los que se enfrenta el investigador literario es el de trasladar su objeto de estudio de la obra literaria al aparato crítico-analítico que ésta ha provocado, en una progresiva y paradójica eliminación de la Literatura propiamente dicha en los estudios literarios. Este hecho ha provocado dos peligros inminentes en los que caen muchos trabajos: establecer la investigación sobre discursos realizados sobre otros

discursos, sin preocuparse por definir quien es el sujeto que emitió el primer discurso analizado; otorgar a los datos empíricos, a las interpretaciones, un valor objetivo del que, en sentido estricto, carecen<sup>25</sup>.

El intento de establecer una narración aparentemente distanciada, fría y lineal de los hechos literarios, en una recuperación de la tradición historiográfica del siglo XIX, es otro de los modos de estudio literario que caracterizan diversas investigaciones. Este estilo de investigación otorga también como hechos objetivos aquello que en la mayor parte de los casos son interpretaciones o, en caso contrario, se convierte en un listado interminable de nombres y títulos de obras. Por otro lado, en la mayor parte de los casos, este tipo de investigación se preocupa más de los datos biográficos, de las relaciones de amistad, etc. que del análisis de las obras literarias concretas. Por último, en su selección y ordenación de los acontecimientos, este tipo de estudios trasluce ya una cierta orientación crítica de la que el investigador no es consciente muchas veces.

Tanto en un caso como en otro, los peligros que se perciben en la investigación literaria son los mismos: por un lado, la traslación o desplazamiento, mediante la fragmentación o el descentramiento, del objeto de investigación a "un lugar otro" que no le corresponde propiamente; por otro, la sustitución del objeto de investigación por otro diferente y la instauración de un

discurso que se establece a sí mismo como objeto de estudio. Estos peligros descritos han privado a la investigación literaria de la aspiración globalizadora que en otros tiempos tuvo. En lo que me ha sido posible, he intentado dotar a mi investigación de esa voluntad globalizadora, recapitulando en una visión unitaria del período estudiado ofrecida en las conclusiones los diversos datos que de modo más o menos fragmentario se derivan de cada una de las partes del estudio. Al mismo tiempo, cada una de las partes de la investigación ha estado presidida por esa voluntad globalizadora, tratando de integrar el dato particular en la interpretación general de los hechos.

#### Algunos precedentes en el estudio de la generación poética española de 1968

Lo expuesto hasta ahora no trata de ser un ejercicio de auto-estima, sino el intento de plasmar una serie de preocupaciones, que se han venido repitiendo en la elaboración de este trabajo, aunque no quede constancia en él, sobre las posibilidades de establecer una historia literaria de un momento del período contemporáneo, aquel que se desarrolla en la poesía española entre 1962 y 1977, y su vinculación con la que se denomina como generación del 68, es decir, del modo en que ésta actúa

en la evolución poética española del citado período. En las páginas anteriores no he pretendido dotar a mi estudio de un carácter pionero en las investigaciones sobre la poesía contemporánea española, ni sobre la misma generación del 68, puesto que resulta evidente que no lo tiene para cualquiera que conozca mínimamente la bibliografía escrita sobre los autores que definen en sus múltiples manifestaciones estéticas dicha generación. Afortunadamente ha habido valiosos investigadores que han afianzado el estudio de esta generación y que han adelantado algunos de los fundamentos básicos sobre los que se ha establecido mi investigación. No es mi intención citar a todos los autores, ni tan siquiera a los más importantes, que han trabajado profundamente sobre este área de la poesía contemporánea, para ello puede verse la bibliografía que se ofrece al final de este estudio, sino establecer cuatro estadios, diferentes en su desarrollo pero escalonados entre sí, dentro de los antecedentes del estudio del tema cuando esta investigación comenzó a tomar cuerpo definitivo.

Un primer estadio en los estudios sobre la generación poética española de 1968 se desarrolla aproximadamente entre 1962 y 1969. En este período, los poetas de la generación del 68 comienzan a publicar sus primeros libros y apenas si empiezan a ser considerados como elementos particulares dentro de la evolución general de la poesía española del momento, aunque aún no



se considera un grupo de autores diferencial con respecto a los inmediatamente precedentes. En este período, los trabajos sobre las producciones de los diversos autores jóvenes no trascienden de la mera recensión periodística o de la reseña en distintas revistas literarias. En este sentido, son destacables las reseñas y artículos sobre los más jóvenes autores que por esos años publican Emilio Miró o José Olivio Jiménez en la revista *Insula* o las diversas recensiones críticas que aparecen en *Cuadernos hispanoamericanos*, *Poesía española* o también en los diarios *Informaciones*, *Pueblo*, etc. José Olivio Jiménez reunirá sus artículos publicados durante ese período en un libro, *Diez años de poesía española (1960-1970)*<sup>26</sup>, que resultará emblemático del primer estadio de desarrollo del aparato crítico-analítico con respecto a la generación poética del 68.

La publicación en 1970-1971 de tres antologías poéticas de lanzamiento, *Nueve novísimos poetas españoles*, de José M<sup>a</sup>. Castellet, *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, y *Espejo del amor y de la muerte*, de Antonio Prieto, sirvió para presentar como un grupo más o menos unitario y con carácter generacional a una serie de poetas que habían sido considerados hasta entonces exclusivamente como individualidades independientes. Estas antologías consiguieron otorgar un contorno generacional a la joven poesía frente a aquellas pioneras que se publicaron en 1967 y 1968, como *Antología*

*de la joven poesía española*, de Enrique Martín Pardo, o *Doce poetas jóvenes y Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló. En la selección llevada a cabo, muchos de los poetas más interesantes que habían contribuido al cambio estético realizado en los años sesenta quedaron olvidados. A lo largo de los años setenta se publicarán diversas antologías poéticas sobre la generación del 68 que irán definiendo y ampliando el grupo de autores establecido por las tres antologías que iniciaron la década. Cada una de estas antologías irá acompañada de un cuerpo teórico que tratará de defender la propia selección de autores al mismo tiempo que delimitará con mayor precisión el contorno estético que define a la generación en su producción de esos años. Paralelamente, al mismo tiempo que el grupo generacional se define, comienzan a aparecer los primeros estudios de carácter general que suponen un primer acercamiento a la comprensión de la generación. Otro cuerpo bibliográfico importante en este período, dentro del aparato crítico-analítico, lo constituyen las exposiciones teóricas en manifiestos y poéticas de los principios estéticos de los autores de la generación así como las polémicas que se entablan entre los diferentes grupos generacionales. Diversas entrevistas a los autores jóvenes proporcionan una serie de elementos interesantes para el análisis, la crítica y la comprensión de las distintas estéticas que conviven durante esos años.

En torno a 1977 se empiezan a preparar las ediciones de las primeras *poesías completas* de algunos de los poetas más representativos de la generación del 68, al menos hasta ese momento de desarrollo generacional, lo que implica una cierta conciencia en dichos autores de *fin de período*. Pero junto a la edición de las primeras *poesías completas* de estos autores, a modo de prólogos, aparecen también diversos estudios que marcan un nuevo estadio en el desarrollo de las investigaciones sobre la generación del 68. José M<sup>a</sup>. Castellet prologa en 1978 la reunión de la poesía catalana de Pere Gimferrer, Carlos Bousoño estudia en 1979 la poesía completa de Guillermo Carnero y Jenaro Talens polemiza con las opiniones expuestas por Bousoño desde el prólogo a la poesía completa de Antonio Martínez Sarrión. José Olivio Jiménez estudia la obra de Antonio Colinas y Luis Antonio de Villena, Ignacio Prat se ocupa de la poesía de Antonio Carvajal, etc. Los estudios sobre la generación del 68 y sus diversos componentes adquieren a partir de ese momento y durante los primeros años ochenta un giro profundamente renovador en la interpretación, el análisis y la crítica.

La celebración durante el verano de 1986 de un encuentro de poetas y críticos para el estudio de *El estado de las poesías* en los últimos veinte años y en las diversas lenguas del Estado Español (en el verano de 1985 la Universidad Internacional Menéndez Pelayo había

organizado un curso dedicado a la última poesía española, pero, salvo algunas excepciones notables, no alcanzó por lo general el nivel y difusión del celebrado al año siguiente en Asturias), definió un nuevo cambio en los estudios y en la investigación sobre la generación poética del 68 y sus diversos autores, cambio que se resolvió en una nueva perspectiva crítica que profundizaba en un grado más y en un nivel diferente el estudio general de la generación. A este nuevo nivel establecido en las investigaciones sobre la generación poética del 68 se unieron pronto, entre otros acontecimientos, el curso organizado el verano de 1988 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo bajo el título *La púrpura de la rosa. Última poesía española en castellano*, el conjunto de artículos *De estética novísima* y "*novísimos*" publicados en los números 505 y 508 (enero y abril de 1989) de la revista *Insula*, el congreso celebrado en septiembre de 1989 en la University of Wisconsin (U.S.A.) con el título de "*Novísimos, postnovísimos, clásicos: poesía de los años 80 en España*", el número monográfico que en diciembre de 1989 dedicó la revista *Zurgai* a los poetas de los años setenta, la progresiva recuperación de los poetas que contribuyeron al cambio estético que se llevó a cabo a lo largo de los años sesenta, etc.

En cierto modo, la investigación que hoy presento habría alcanzado uno de sus objetivos primeros con la

recopilación bibliográfica de una parte considerable del material crítico-analítico que ha producido el estudio de la generación poética del 68 y que se halla disperso en diversas publicaciones, constituyéndose así en una referencia bibliográfica para posteriores investigadores sobre la materia. Tras diversos intentos de ordenación de la bibliografía final (por materias, según su carácter general o particular, etc.), he creído que el mejor modo de permitir un acceso desde cualquier perspectiva a los posteriores investigadores era ordenar las diversas referencias según el modelo tradicional de ordenación alfabética de autores. De esta manera, se ha evitado tener que repetir diversas entradas en distintos apartados, alargando innecesariamente el listado bibliográfico y corriendo el peligro de que dichos apartados resultaran insuficientes o incompletos. Sin pretender ser exhaustiva, creo que la bibliografía que se presenta al final de este trabajo es lo suficientemente amplia como para facilitar la posterior investigación de quien quiera intrincarse en el estudio de la generación poética del 68.

Pero no ha sido éste, proporcionar una amplia bibliografía, el objetivo único de esta investigación, ni tampoco el principal. Otros objetivos concretos, que más adelante señalaré, son los que se han tratado de cumplir en el cuerpo central de esta investigación.

### El concepto de generación del 68

Quizá uno de los conceptos que haya que aclarar en este momento sea el de generación del 68. A estudiar el concepto de generación y su aplicación al grupo de poetas que comienzan a publicar en los primeros años sesenta está dedicado uno de los primeros capítulos de esta investigación. Adelantaré algunas de las conclusiones allí expuestas. Derivado de los primeros intentos decimonónicos de aplicación de los estudios científicos a la investigación literaria, el método generacional ha sufrido diversos vaivenes en su aceptación por los estudiosos de la Literatura. A su gran difusión durante el primer tercio de nuestro siglo, le siguió un progresivo descrédito por su aplicación mecánica sobre diversos grupos y por la confusión establecida entre generación y estilo particular de un grupo literario. En este sentido, la pormenorización del método generacional que llevó a cabo Julius Petersen y su aplicación con un falso cientifismo por parte de Guillermo Díaz-Plaja o Pedro Salinas, por ejemplo, llevaron a la reducción del concepto de generación a un instrumento sin mucha validez para el estudio. Sólo una revisión profunda del concepto de generación desde una perspectiva que no olvide los errores de su aplicación mecánica podrá dotar al método generacional de una nueva validez como un método "cómodo

de ordenar la legión de poetas españoles contemporáneos"<sup>27</sup>. Adoptando la opinión de una estudiosa de la poesía de la generación que trato, podría decirse: "El método de las generaciones no nos satisface a nadie pero todos lo utilizamos; de alguna manera debemos acotar el campo de estudio"<sup>28</sup>. No obstante, otros estudiosos de la poesía española contemporánea prefieren evitar el método generacional, apuntando que "una tozuda insistencia en la aplicación del método generacional (...) ha empobrecido la capacidad de comprensión de buena parte de la historia literaria hispánica de nuestro siglo"<sup>29</sup>. Habrá que tener en cuenta también estas opiniones a la hora de una ajustada aplicación del método generacional que no empobrezca, sino que enriquezca la "capacidad de comprensión" del período estudiado. De todos modos, se podrá discutir la validez del método generacional para el estudio del desarrollo histórico, pero el hecho es que se resuelve como un *instrumento* útil de *clasificación* coherente consigo mismo y tan válido, como tal, como otro cualquiera si se aplica con la suficiente amplitud de miras, tal como queda expuesto a lo largo de la segunda parte de esta investigación. Es en este sentido, como *instrumento de clasificación*, como he querido utilizar el método generacional para comprender la actuación de un grupo de poetas en el desarrollo estético de un período determinado.

El método histórico generacional parte de la observación de una evidencia en el desarrollo del arte: las similitudes existentes en un amplio sentido entre los creadores (y sus creaciones) de semejante edad en un momento determinado y las diferencias frente a aquellos creadores de otras épocas o a aquellos otros de diferente edad. Es precisamente esta idea de "unidad por comparación" la que habrá de regir, en primer lugar, la fundamentación del concepto metodológico de generación. Pero esta "unidad por comparación" no condicionará una unidad de estilo sino en un sentido muy amplio, así que, cuando se hable de generación habrá de entenderse como una unidad que agrupa a todos los que tienen la misma edad en un determinado momento histórico, sin excepción alguna, con lo que esta *unidad de edad* abarcará estilos (no sólo artísticos, sino de vida) distintos e incluso contrarios entre sí, que no obstante finalmente participarán de una serie de rasgos comunes, formando una unidad en comparación con otros estilos practicados por otras generaciones en momentos diferentes.

Tal como indica José Ortega y Gasset, tener la misma edad generacional implica haber nacido dentro de una zona de fechas determinada<sup>30</sup> y no veo causa mayor que, dado que se trata de utilizar un instrumento de clasificación, impida considerar el plazo canónico de quince años que dicta tradicionalmente el método generacional para establecer tal zona de fechas. De esta manera, para la



generación del 68, la "zona de fechas" de nacimiento estaría comprendida entre 1939 y 1953, ambos años incluidos. Si 1939 no es un año escogido aleatoriamente, sino determinado por el fin de nuestra guerra civil, que separa a los miembros de la generación del 68 de aquellos considerados como "niños de la guerra", 1953 tampoco será un año carente de relieve histórico para el desarrollo español, puesto que en él coinciden diversos acontecimientos que empiezan a marcar el fin de un período característico de la primera posguerra y la progresiva integración de España en el ámbito internacional.

Una de las lagunas que presenta la teoría generacional tal como la plantearon Ortega y Gasset y Julián Marías es su ausencia de una consideración dinámica de la evolución histórica y de las generaciones. En este sentido, Ramón Menéndez Pidal aportaba a la teoría generacional un cierto dinamismo histórico del que carecía en las formulaciones anteriores, al señalar que la confluencia de diversas generaciones en un determinado momento provocaba un proceso de "inducción" de unas sobre otras<sup>31</sup>, una inter-influencia que explicaba el hecho de que, en tal momento, elementos de generaciones mayores coincidieran e incluso adelantaran rasgos característicos de las generaciones más jóvenes. Carlos Bousoño continuaría la línea abierta por Menéndez Pidal para establecer la corrección del sistema generacional

organizado por Ortega y Marías y dotar al concepto de generación de un dinamismo acorde con el movimiento de la Historia. En este sentido, una generación no se verá ya, al modo de Ortega, como una unidad de destino en un determinado momento histórico, sino que, más bien al contrario, será la falta de unidad a lo largo del discurrir histórico lo que caracterizará a la generación, según Bousoño: "ninguna generación mantiene a lo largo del tiempo su coherencia artística, la arquitectura formal de sus principios y actitudes"<sup>32</sup>.

El método generacional adquiere así una considerable amplitud, una ductilidad suficiente, como para poderlo adaptar al análisis y comprensión de la realidad histórica de un momento determinado. Su aplicación al grupo de poetas españoles nacidos entre 1939 y 1953 y al desarrollo estético que éstos llevan a cabo entre 1962 y 1977 parecen prometer una serie de resultados que enriquezcan las perspectivas sobre la poesía española contemporánea.

Si 1946 parece un año acertado (equidistante de 1939 y de 1953) para señalar la fecha central de nacimiento de la generación que trato, 1968 puede ser considerado como el año que marca el desarrollo en la formación de dicha generación. Las revueltas juveniles que se llevaron a cabo en ese año no sólo en Europa, sino también en U.S.A. y, en general, en el mundo occidental, habrían de afectar también a la juventud española, que ya había tenido sus

conatos protestatarios en las revueltas universitarias a mitad de década. La generación de que trato coincide cronológicamente con la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno de la "revolución de los jóvenes"<sup>33</sup> y participa de sus mismas actitudes, si se entiende que hablo de la generación social en su conjunto y no de un grupo concreto de escritores. Pero, además, en 1968 todos los miembros de la generación se hallan en el período de plena juventud, es decir, entre los quince años del menor de la generación y los veintinueve del mayor, que es la etapa de formación en la vida de un hombre, el período de mayor receptividad, por lo que el "hecho generacional" de las revueltas juveniles, vinculado a otros hechos que acaecen en torno a esa fecha, y sus consecuencias dejaría importante huella en ellos. Es por esto, por lo que creo que a la generación española que nace en torno a 1946 le conviene el nombre de *generación del 68*, por cuanto esa fecha histórica tuvo una enorme importancia en su formación y la vincula al resto de generaciones occidentales que en ese momento empiezan a tomar conciencia de sí mismas. Frente a otras denominaciones, como "novísimos"<sup>34</sup> o "generación del lenguaje"<sup>35</sup>, que hacen referencia a una tendencia de la obra desarrollada por algunos de estos autores, o como "venecianismo"<sup>36</sup>, que se refiere a una etapa concreta del desarrollo de una parte de la generación, o como generación de la "marginación"<sup>37</sup>, refiriéndose a una

característica más o menos definitoria, la denominación de *generación del 68* adquiere un carácter mucho más general que evita referencias a estilos, etapas o características concretas y que vincula a la generación a un concreto momento histórico en sus inicios que determinará una buena parte de su desarrollo. Además el marbete de *generación del 68* ha sido también utilizado para referirse al grupo de narradores españoles coetáneos de los poetas que bajo ese rótulo considero en este trabajo<sup>38</sup> y es aceptado generalmente para referirse a la generación social que abarca tanto a unos como a otros<sup>39</sup>. Así pues, cuando se hable de *generación poética de 1968* no habrá de entenderse exclusivamente la producción de un grupo más o menos mayoritario de autores en un determinado momento, sino la producción de todos los poetas que nacen entre 1939 y 1953 a lo largo de todo el desarrollo histórico-literario. En consecuencia, dado que "ninguna generación mantiene a lo largo del tiempo su coherencia artística", habrá que considerar a la *generación del 68* como un todo proteico en continuo cambio en el que en un momento determinado conviven diferentes tendencias estilísticas, las cuales tampoco se mantienen como una unidad a lo largo del tiempo.

### Acotar el terreno: el período 1962-1977

Ante esta complejidad que adquiere el concepto de generación y su aplicación al grupo de poetas que nacen entre 1939 y 1953, se entenderá que resulta necesario acotar el terreno de estudio al desarrollo generacional en un determinado momento de su evolución. He querido centrar así esta investigación en el primer período de la evolución generacional que se desarrolla entre 1962 y 1977, y que constituye una unidad amplia frente al posterior desarrollo generacional, que se inicia en torno a 1977 y que se extiende aproximadamente hasta nuestros días. La necesidad de objetivar como pasado lo que pertenece a lo contemporáneo y actual me ha obligado a establecer esos límites cronológicos que a continuación trataré de justificar. Son varios los estudiosos que señalan en torno a 1962-1963 un cambio estético profundo, no sólo en la poesía, sino también en la narrativa, y no sólo en España, sino, en general, en el mundo occidental, que viene a coincidir con el agotamiento de las tendencias de preocupación social que habían dominado el panorama estético hasta ese momento. Para 1962, como señala Castellet, la poesía social, tal como se había venido desarrollando hasta entonces, se había convertido en una "pesadilla estética"<sup>40</sup> y por esas mismas fechas apuntaba Gerardo Diego el decrecimiento de tal tendencia

poética<sup>41</sup>. Lo cierto es que para 1963, como ha escrito José Olivio Jiménez, la poesía española muestra ya un agotamiento progresivo de la corriente social y política<sup>42</sup>, en el sentido en que había venido siendo entendida por las generaciones de posguerra. 1963 es, precisamente, el año de la "autocrítica del realismo" que se lleva a cabo en el "Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea" celebrado entre el 14 y el 20 de octubre<sup>43</sup>. En diciembre de ese mismo año de 1963, en unas respuestas a una encuesta realizada por la revista *Insula*<sup>44</sup>, José Angel Valente insistía en su ataque a la tendencia poética social y lo hacía cuestionando sus tres bases fundamentales: su "obsesión por el tema", el concepto de comunicación en el que se sustentaba y su supuesto mayoritarismo. En 1963 se publica la antología *Poesía última*, elaborada por Francisco Ribes, en la que el antólogo valenciano pretendía señalar la distancia entre los poetas recogidos en la *Antología consultada*, de 1952, y los recogidos en ésta<sup>45</sup>. Una parte importante de los poetas antologados señalaban ya un camino distinto para la poesía española del que había venido transitando hasta entonces. La crisis estética que se produce en torno a 1962-1963 afectaba a todas las generaciones realmente vivas y libros como *En un vasto dominio*, de Vicente Aleixandre, *Invasión de la realidad*, de Carlos Bousoño, o *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro, publicados

entre 1962 y 1964, muestran un primer intento de profunda renovación estética y de distanciamiento con respecto a las tendencias precedentes. Por otro lado, es a partir de 1962 cuando se empiezan a publicar los primeros poemarios de autores nacidos después de la guerra civil, que en un primer momento enlazan con las tendencias precedentes y con los intentos renovadores que habían iniciado algunos poetas que, nacidos en los años treinta, comienzan a publicar en los primeros años de la década. Puede decirse que, desde un punto de vista histórico-literario y concretamente poético, la *generación del 68* no existe antes de 1962, puesto que apenas si pueden rastrearse algunos textos publicados con anterioridad a esta fecha. En 1962 se publica *La valija*, de Diego Jesús Jiménez, y *El transeúnte*, de Joaquín Caro Romero, y en 1963 se publicará *Mensaje del Tetrarca*, de Pedro Gimferrer, que inaugurarán la bibliografía poética de la generación. Es también en torno a 1962 cuando se comienzan a publicar las primeras revistas poéticas regidas por poetas pertenecientes a la *generación del 68*.

Por otro lado, habrá que justificar el límite cronológico que cierra el período de estudio de esta investigación. Lo menos que puede decirse es que, si la aparición en el mercado español de *Nueve novísimos* en 1970, y de las antologías de Martín Pardo y Prieto supuso el predominio absoluto de una estética que ocultó otras manifestaciones no tan consolidadas, aunque de gran

interés, esta estética dominante comienza a entrar en crisis en torno a 1973-1974, anunciando un cambio profundo, del que son partícipes los mismos poetas que habían propiciado el triunfo de la estética anterior, que ya se entrevé en 1976 y que se manifiesta de modo definitivo a partir de 1977 aproximadamente, abriendo un nuevo período en el desarrollo de la generación del 68 que vendrá condicionado por la evolución iniciada en los primeros años del segundo lustro de los años setenta. Este cambio es consecuencia directa del cambio social y político que acontece en esos años, con la muerte de Franco y el tránsito a la democracia, al mismo tiempo que del declive de los presupuestos estéticos que habían guiado a la generación del 68 en su primer desarrollo.

Por otro lado, 1976 es el año del *relevo generacional*, en el que la generación "juvenil", aquella formada por los nacidos entre 1939 y 1953, pasa a ser generación "ascendente" y da entrada a una nueva generación, la de los nacidos entre 1954 y 1968, con la que tiene que convivir a partir de 1977<sup>46</sup>. 1977 aparece así como un año crítico desde diversas perspectivas que afectan al desarrollo de la joven poesía española y que inician un nuevo período en su desarrollo a partir de esa fecha. En primer lugar, en 1977 se publica una serie de poemarios de autores que habían participado de un modo o de otro en la estética antologada entre 1970 y 1971 por Castellet, Martín Pardo y Prieto, que señalan en cierto



modo un final de camino en el desarrollo de sus poéticas: *L'espai desert*, de Pere Gimferrer, los poemas finales de *Ensayo de una teoría de la visión*, de Guillermo Carnero, *Pasar y siete canciones*, de Félix de Azúa, *Alegoría*, de Jaime Siles, etc. El hecho de que alrededor de 1977 los poetas que habían participado más activamente en la estética precedente comiencen a preparar las ediciones de sus primeras *poesías completas* indica ya que ellos mismos eran conscientes de haber llegado al fin de un período bien determinado en su creación.

Por otro lado, ya a partir de 1975, pero sobre todo a partir de 1977, empiezan a ser publicados poemarios de autores de la generación del 68 cuyos primeros libros habían aparecido a lo largo de los años sesenta y que sin embargo habían permanecido en silencio durante los años siguientes, ante el éxito fulgurante de la nueva estética entonces dominante, que había desplazado las diversas tendencias que estos poetas representaban. Así lo hacen Juan Luis Panero, Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, Antonio López Luna, Eugenio Padorno, etc.

A partir de 1976-1977 comienzan a publicar sus primeros libros una serie de poetas de la generación del 68, coetáneos, por lo tanto, de aquellos que habían propiciado la estética que había dominado el panorama poético español en los años anteriores, que en cambio no participan de dicha estética. Estos autores vienen a enlazar con los indicios renovadores que ya apuntan las

obras de aquéllos en torno a estas fechas y fundamentan estéticamente el nuevo período que se inicia en los últimos años de la década y que se desarrollará plenamente en los años ochenta. Así, en torno a 1977 publican sus primeros libros Alejandro Duque Amusco, José Luis Jover, Francisco Bejarano, Javier Salvago, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Luis Javier Moreno, Juana Castro, Abelardo Linares, Andrés Sánchez Robayna, etc.

Aún podría señalarse un nuevo grupo de poetas dentro de la generación del 68 cuyas obras comienzan a cobrar un cierto relieve a partir de 1977. Poetas como Antonio Carvajal, Lázaro Santana, Justo Jorge Padrón, Miguel D'Ors, Alvaro Salvador, Aníbal Núñez, Alfonso López Gradolí o incluso José Miguel Ullán, entre otros muchos, habían continuado publicando sus libros, a intervalos mayores o menores, durante los años del dominio de la estética precedente, fieles a sus preferencias estéticas y a una cierta distancia de la poética triunfante. Al contrario de poetas como Juan Luis Panero, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, etc., éstos no habían interrumpido su producción entre 1968-1969 y 1975-1976, sino que habían continuado por su particular camino poético contribuyendo a ampliar y ensanchar progresivamente los márgenes de la tendencia dominante desde diversas perspectivas, dotándola de un carácter proteico y enriqueciéndola enormemente.

Por último, si algunos poetas de la generación siguiente a la del 68, aquellos que nacen a partir de 1954, se adelantan a publicar su primer poemario a 1975, caso de Julia Castillo o José Lupiáñez, coincidiendo con las primeras manifestaciones de la crisis estética de la generación anterior, es a partir de 1976 y sobre todo a partir de 1977 cuando comienzan a aparecer los primeros poemarios de la más joven generación.

Que el período que discurre entre 1962 y 1977 sea considerado como una amplia unidad, no quiere decir que la generación del 68 no experimente una importante evolución estética a lo largo de esos años. Más bien al contrario, es la importante evolución estética que sufre la poesía española a lo largo de ese período y el papel decisivo que los poetas de la generación del 68 desempeñan en dicha evolución lo que subraya el interés de investigar este período. Precisamente para dar cuenta de esta evolución estética de un modo pormenorizado, de sus diversas formulaciones teóricas, de sus realizaciones poéticas y del sentido general que cobran dentro de la poesía española contemporánea, he analizado su desarrollo a través de las principales revistas poéticas y antologías en las que se dio cabida a la generación, así como a las diversas polémicas que se entablaron entre los distintos grupos.

### Objetivos de la investigación. El concepto de marco

El objetivo principal de esta investigación es establecer un marco histórico-literario y estético-crítico lo suficientemente firme y profundo como para poder servir de cimiento fundamental al trabajo de posteriores investigadores acerca de autores o aspectos concretos de la generación poética española de 1968. Para ello, por un lado, habrá de recuperar una serie de referencias bibliográficas dispersas y de difícil acceso para ponerlas al alcance de posteriores estudiosos de esta materia. Por otro lado, esta investigación habrá de elaborar y fijar una serie de conclusiones lo suficientemente definidas como para permitir el establecimiento de trabajos posteriores a partir de ellas.

Los conceptos de *marco* y *encuadre* no han sido muy utilizados en historia ni en crítica literaria, sino que más bien pertenecen a las artes plásticas y al cine. El *Diccionario del uso del español* de María Moliner define, entre sus varias acepciones, la voz *Marco* de la siguiente forma: "Fondo. Paisaje o ambiente físico que rodea a algo". Por otra parte, bajo la voz *Encuadrar* puede leerse: "Colocar a alguien en cierto grupo (...) a cuyo trabajo o actividad queda incorporado". Así, el *marco* se define como aquello que rodea a algo y que permite comprender la verdadera dimensión de ese algo. El

concepto de *marco* conlleva un cierto sentido clasificatorio ("colocar a alguien en cierto grupo"), pero también conlleva un cierto sentido descriptivo, el que afecta al "fondo", al "paisaje o ambiente físico". En última instancia, podría decirse que el concepto de *marco* trata de poner en relación una realidad con su circunstancia más inmediata a fin de facilitar la comprensión de dicha realidad inscrita.

Walter D. Mignolo, analizando la estructura fundamental del lenguaje y estudiando la relación que se establece entre los enunciados lingüísticos y los universos de sentido a que se refieren y en los que se inscriben, señala la existencia de los *marcos cognoscitivos* como aquellos elementos "que permiten inscribir un enunciado o un discurso en los universos primarios o secundarios de sentido y en una (o algunas) de las especies de ambos universos"<sup>47</sup>. Si el conocimiento de la lengua y de la competencia lingüística del hablante resultan fundamentales para la comprensión del enunciado lingüístico, y el poema no es sino un enunciado lingüístico complejo, el marco cognoscitivo situará al enunciado en relación directa con el universo de sentido correspondiente, estableciendo una mediación entre éste y la decodificación primera a través de las estructuras fundamentales del lenguaje y de la competencia lingüística.

Es este carácter mediador el que he querido que adquiriera mi investigación, una mediación entre el signo poético y su universo de sentido que permita a un lector especializado establecer la relación entre ambos a través del conocimiento del marco estético en el que se produjo el discurso poético. En este sentido, mi investigación sólo trata de proporcionar un marco histórico-literario y estético-crítico que permita una (entre otras) interpretación válida del poema y en general de la producción poética de la generación del 68, sólo intenta describir e interpretar el ambiente estético vigente entre 1962 y 1977, en el que surgió una parte importante de la poesía de dicha generación. En consecuencia, no hay en este trabajo estudios globales sobre autores concretos de la generación, sino que lo que se ha intentado al analizar algunos poemas ha sido integrarlos en la evolución estética de sus autores y en el marco más amplio de la evolución general de la generación en el determinado momento en el que el poema se publica. Como en la definición de *marco* señalada más arriba, la función de este estudio ha sido describir el "ambiente" estético en que surgieron una serie de obras y clasificar, en un sentido amplio, la producción del período estudiado.

Un primer paso para establecer el *marco* en el que se desarrolla la producción poética de la generación del 68, más allá de los datos que aporta el método generacional, llevará a elaborar un panorama histórico-social que

permita encuadrar a la joven generación dentro de su momento histórico. El conocimiento del momento histórico y de las circunstancias sociales en que la obra literaria es producida permite una comprensión más profunda del hecho literario en sí, de cómo esa creación viene a afirmar o a negar el ámbito en el que surge. Para ello, en una de las partes de este trabajo se estudia someramente la evolución histórica y social de España durante el período franquista que transcurre entre 1962 y 1975 y los primeros años del reinado de Juan Carlos I hasta la reinstauración de la democracia. El bienio 1962-1963 inicia en la Historia reciente de España un período de relativa liberalización económica y de cierto aperturismo político, dentro del régimen dictatorial establecido por el general Franco, que caracterizarán el tono general de la España de los años sesenta y primeros setenta: un país inserto en un proceso de rápido desarrollo e industrialización que comienza a dar los primeros pasos para integrarse en Europa. Este clima liberalizador, que conllevará paralelamente una relativa liberalización política, una liberalización socio-económica a través del consumismo y una mínima liberalización cultural, dominará España entre 1962 y 1973 aproximadamente, aunque, tal como señala algún estudioso, puede apuntarse el inicio de un nuevo período en esta evolución a partir de 1967, en el que se "registra la tentativa de hacer posible la prosecución

del crecimiento económico manteniendo, e incluso recortando, la liberalización aportada anteriormente"<sup>48</sup>. Este cambio en la evolución del franquismo con respecto a las etapas precedentes obligó a una profunda transformación y a un replanteamiento ideológico de la oposición al régimen político, que por esas fechas encontrará su relevo en una generación de jóvenes que no había vivido la guerra civil. Entre 1973 y 1975 se desarrolla un período caracterizado por el declive en todos los sentidos del régimen franquista, que concluye con la muerte del dictador y que inicia un nuevo momento evolutivo de transición a la democracia, que se consolidará con la aprobación de la nueva Constitución y con las primeras elecciones democráticas en 1977.

Una de las partes centrales de este trabajo se ha dedicado a investigar el marco histórico-literario en que se sitúa la poesía de la generación del 68 en relación con las principales corrientes estéticas que dominan la poesía española contemporánea, para establecer su enlace y relación con dichas corrientes y no exclusivamente con aquellas que discurren de modo marginal con respecto a éstas. En este sentido, he intentado demostrar que la renovación estética que se lleva a cabo a lo largo de los años sesenta y de la que son partícipes los autores de la generación del 68 es consecuencia del proceso evolutivo que las principales corrientes estéticas, que, implantadas desde los primeros años treinta, habían



dominado el panorama literario de posguerra, desarrollan durante las décadas precedentes. En consecuencia, he intentado demostrar que, pese a las opiniones de ciertos críticos y estudiosos, e incluso de los mismos poetas, en los primeros años setenta, la poesía que escribe la generación del 68 no supone ninguna *ruptura radical* con la inmediata tradición literaria española, sino la lógica consecuencia de la evolución de ésta, con la que los jóvenes autores vienen a enlazar y no sólo, como he apuntado, con las tendencias *marginales*, sino con aquellas líneas que definen la tendencia central de su desarrollo. La generación del 68 viene así a establecer un paso más en la evolución estética de la poesía española contemporánea, un paso que se establece más como continuidad que como ruptura, un cambio que supone "la transformación de un sistema único (...) cuyas funciones principales permanecían relativamente estables"<sup>49</sup>, un *sistema único* que no es otro que el de la poesía española contemporánea. En este sentido, al observar los esfuerzos teorizadores de algunos de los poetas de la generación del 68 en sus primeros momentos por establecer su enfrentamiento polémico con la estética dominante precedente se percibe que en la mayoría de los casos este enfrentamiento se lleva a cabo desde los presupuestos teóricos que, en una evidente evolución estético-ideológica, habían establecido los poetas inmediatamente anteriores. Esto no quiere decir que deba trasladarse el

efecto rupturista de la generación del 68, o de una parte de ella, a la generación del 50<sup>50</sup>, ni tan siquiera aunque se considere una serie de "poetas independientes" dentro de ésta que hipotéticamente no habría participado de la estética social dominante<sup>51</sup>, sino, más bien al contrario, de lo que se trata es de eliminar tal *efecto rupturista* y reducirlo a un mero cambio evolutivo en el desarrollo normal de un sistema estético coherente. Inserta en el contexto estético-literario que domina la poesía española contemporánea, la poesía de la generación del 68 sólo se puede establecer de un modo coherente como el desarrollo de los presupuestos estéticos que fundamentaban aquélla. La supuesta *ruptura* se diluye así al contemplar la evolución de los presupuestos teórico-estéticos de las generaciones precedentes, no sólo a lo largo de las dos primeras décadas de la posguerra, sino también de modo contemporáneo con el desarrollo de la generación del 68, y la estética que sustenta esta generación se integra de modo perfectamente normal en el desarrollo y evolución de la poesía española contemporánea. La extensión de esta parte de la investigación queda justificada si se tiene en cuenta que una de las principales hipótesis que este trabajo pretendía demostrar era precisamente ésa: que la poesía de la generación del 68 se integra de un modo perfecto y coherente dentro de la evolución general de la poesía española contemporánea.

Pero, si la ruptura estética, como tal, no fue real, sino un paso más en el desarrollo evolutivo, sí existió, no obstante, una *conciencia de ruptura* que provocó una *ruptura aparente* del sistema estético de la poesía española contemporánea, como dejan constancia, más que los propios enunciados poéticos, los discursos polémicos que se establecen a lo largo de los años setenta. En este sentido, los prólogos y poéticas de las diversas antologías que sobre la joven poesía española se publican a partir de 1967 son el testimonio del carácter polémico de muchas de ellas y de su justificación a partir de una *voluntad de ruptura estética* con la poesía dominante inmediatamente anterior. Pese a todas las objeciones que pueden hacerse sobre la validez historiográfica del estudio de las antologías poéticas<sup>52</sup>, éstas se convierten en un documento de doble valor para el investigador literario, pues sí, por una parte, son reflejo de un momento histórico-literario determinado, por otro, su interpretación de la realidad literaria del momento incide en el desarrollo poético posterior. Las antologías poéticas son, así, un elemento útil para el estudioso de un momento determinado como puedan serlo las *Poéticas* neoclásicas, en cuanto a que su promulgación preceptiva a través de su interpretación y valoración de la realidad poética del momento supone "el punto de arranque de unas disciplinas representativas de su tiempo"<sup>53</sup>. Por otra parte, las antologías poéticas ofrecen la interpretación

de una realidad estética y literaria en un determinado momento, son la *lectura* de un determinado período de creación desde límites cronológicos próximos a ese período, y ofrecen así datos importantes para el establecimiento de un posible estudio sobre la recepción de la poesía de la generación del 68 en diversos estadios.

Las antologías poéticas ofrecen también un corpus teórico elaborado, tanto en sus estudios prologales como en las poéticas de los autores recogidos, no exento, sin embargo, de una cierta voluntad polémica y de una cierta tendenciosidad, que trata de establecer la hipótesis interpretativa sobre la realidad literaria del momento, que es la propia antología, como un hecho constatable. Esa interpretación de la realidad literaria de un momento determinado que es la antología se ofrece en una doble formulación coherente que refuerza su carácter polémico, puesto que a la formulación teórica que supone el corpus elaborado en el prólogo y en las poéticas, la antología añade la "demostración práctica" de los poemas antologados, que suponen una ejemplificación demostrativa de los conceptos acuñados. En consecuencia, puede decirse que las antologías poéticas, en su construcción de un cuerpo estético teórico-práctico coherente, son la *afirmación* de unos preceptos estéticos, la afirmación de un polo determinado en un discurso polémico inherente, mientras que desde otras antologías poéticas y desde

diversos artículos, críticas y comentarios se llevará a cabo la *negación*, la deconstrucción de los fundamentos estéticos en que se basa la poesía promulgada desde tal discurso. El estudio de diversas polémicas sobre la poesía del momento desarrolladas a lo largo de la década de los años setenta permitirá, por un lado, aclarar una serie de conceptos teórico-estéticos fundamentales para la comprensión de la poesía de la generación del 68 y, por otro, mostrar la riqueza y diversidad de opciones estéticas que pugnaban en aquellos años, al mismo tiempo que revivirá de un modo sincrónico el ámbito en que surgen las principales manifestaciones poéticas de la generación. Si las antologías poéticas muestran la formulación de diversas tendencias estéticas en la generación, los discursos polémicos describen una parte de la *lectura negativa* con que fueron recibidas y definen el marco estético en que éstas se desarrollaron y al que, de un modo o de otro, se enfrentaron.

Si una parte importante de esta investigación ha sido dedicada a establecer el marco literario en que se sitúa la poesía de la generación del 68 en relación con las principales corrientes estéticas que dominan la poesía española contemporánea, otro núcleo importante de este trabajo lo ocupa el análisis detenido de las revistas poéticas que se publican entre 1962 y 1977, en las que participan activamente los autores de la generación del 68. A través de las revistas y del

análisis crítico-textual de una parte importante de los poemas en ellas recogidos he intentado abordar las manifestaciones textuales de la generación del 68. Es en ese apartado donde incido de un modo más profundo en el análisis y comprensión de los enunciados poéticos de la generación. Mi intención principal a la hora de abordar estas publicaciones ha sido, pues, estudiar la poesía española a través de las revistas poéticas surgidas en tal período, y, por lo tanto, todos los demás aspectos han sido supeditados a éste fundamental. El análisis de los textos poéticos a partir de su aparición en las revistas permite una comprensión de la evolución estética de la poesía contemporánea más próxima a la realidad de los hechos y descubre al mismo tiempo la relación evidente que se establece entre textos de autores diferentes, pertenecientes incluso a generaciones distintas, en un mismo momento. Si bien he tratado de profundizar mi análisis en los textos elaborados por los poetas de la generación del 68, no he olvidado tampoco relacionar éstos con otros pertenecientes a autores de otras generaciones e incluso con traducciones de autores extranjeros.

A la hora de estudiar a los poetas españoles representados en cada una de las publicaciones, he querido situar sus colaboraciones dentro, en primer lugar, de la particular evolución de su obra, y posteriormente dentro de la evolución general de la

poesía española en ese momento histórico. Por otra parte, he intentado señalar las diversas tendencias que se manifiestan en cada una de las revistas así como la tendencia general a la que puede adscribirse la publicación, al mismo tiempo que he intentado apuntar los diversos estadios evolutivos tanto de la publicación como de la poesía española en general en cada uno de los momentos. Por otro lado, al ocuparme de los autores extranjeros que se traducen en las diversas publicaciones he intentado ver a qué motivos estéticos responden esas traducciones, cómo se ajustan a la evolución de la revista en que aparecen y, en general, a la evolución de la poesía española.

En el período estudiado, las revistas poéticas empiezan a perder el papel que habían desempeñado desde los primeros años de nuestro siglo como órganos principales de difusión de la nueva poesía, papel que comienzan a desempeñar las antologías poéticas que van apareciendo regularmente durante estos años. Este hecho resulta importante para la historiografía literaria, por cuanto parece señalar el fin de una época en la que la publicación poética periódica resultaba ser el principal órgano de lanzamiento y difusión de un determinado grupo literario. En muchos casos, desde 1962, parece que se ha invertido esta tendencia y la revista poética se ha transformado en el órgano de apoyo a otros proyectos literarios conjuntos (colecciones de poesía, antologías,

etc.) o en el modo de consolidación de grupos lanzados y difundidos desde otros proyectos.

La parte final de esta investigación, dedicada a establecer una serie de conclusiones, elabora un panorama complejo de la evolución de la poesía española entre 1962 y 1977 y el papel desempeñado por los poetas de la generación del 68 en dicha evolución, tratando de integrar en una visión globalizadora del período aquellos datos apuntados en las distintas partes del trabajo y que, observados independientemente, podrían parecer fragmentarios. La recapitulación de los diversos datos expuestos a lo largo de la investigación y de conclusiones parciales establecidas en cada uno de los capítulos permite elaborar una visión global de la evolución poética en ese período y, a lo que se me alcanza, demostrar una de las hipótesis principales planteadas: que la poesía de la generación del 68 se integra de modo perfectamente coherente en la evolución general de la poesía española contemporánea.

En esta investigación he tratado de combinar en distinta medida como metodología de trabajo los dos principales fundamentos de carácter general sobre los que se levantan los estudios literarios: por un lado, el método histórico-literario en sus diversas facetas; por otro, el método crítico-textual, que atiende al estudio concreto del texto literario. El método histórico-literario se desarrolla en diversos planos que permiten



profundizar a distintos niveles en la evolución generacional. Así, en un plano puramente histórico, permite establecer las relaciones entre escritor y sociedad, pero también permite observar la evolución general de la poesía española contemporánea y situar a la generación literaria objeto de estudio dentro de dicha evolución en su lugar preciso. Por otro lado, el método histórico-literario facilita el estudio de la generación del 68 desde dos perspectivas diferentes: una sincrónica y otra diacrónica. Desde una perspectiva sincrónica, se recrean e interpretan aquellos estadios fundamentales en la evolución generacional, recogiendo la variedad de posibilidades estéticas que conviven en un determinado momento. Desde una perspectiva diacrónica, se establece la evolución a lo largo de los años de las principales corrientes estéticas que abarca la generación a través de diversos instrumentos de manifestación literaria.

El método histórico-literario expone una aproximación de indudable valor al estudio de una generación literaria, sin embargo un estudio que sólo se detenga en una investigación histórico-literaria olvida una parte fundamental: el análisis puntual de la obra literaria en sí. El análisis crítico-textual, partiendo de la consideración del poema como un enunciado lingüístico, como una *acto de habla*, establecerá la relación entre los conceptos estéticos teorizados y la evolución histórico estudiada y el texto como su

manifestación final. Es el texto, la comprensión última de sus múltiples significaciones, lo que justifica la elaboración y el desarrollo de todo el aparato histórico.

El intento de historiar y analizar una misma materia literaria desde distintas perspectivas, en una investigación que se desarrolla en muchos casos en círculos concéntricos, creo que justifica la repetición de ideas, opiniones y conceptos en diversas partes del estudio. Es un mismo período de desarrollo estético el que se intenta esclarecer y son opiniones semejantes las que se utilizan en un momento y en otro para iluminar distintas zonas de la realidad estudiada. No es extraño, pues, que en algunos momentos se hable en diferentes lugares del mismo espacio temporal y se repitan algunos conceptos e incluso algunas interpretaciones y visiones panorámicas. Más que como defecto, creo que estas repeticiones deben interpretarse como el intento de ofrecer una visión globalizadora y coherente del período y de la generación estudiados.

#### Agradecimientos y dedicatorias

Esta investigación se inició gracias a una Beca de la Diputación Foral de Vizcaya en el Área de Investigación de Temas Culturales, Modalidad de Literatura, concedida el curso 1987/1988. Posteriormente,

pudo continuarse y tomar cuerpo definitivo en lo que hoy es gracias a una Beca para la Formación de Personal Investigador del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco, concedida para el curso 1990/1991 y renovada para los cursos 1991/1992 y 1992/1993. La investigación se llevó a cabo bajo la dirección de D<sup>a</sup> Sabina de la Cruz García, profesora titular de literatura en el Departamento de Literatura Española (Filología II) de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, y la tutoría de D<sup>a</sup> Fanny Rubio Gámez, profesora titular de literatura en dicho departamento.

Pero este trabajo no hubiera sido posible sin el continuo aliento de diversos investigadores, poetas, amigos y familiares. Citarlos a todos supondría correr el peligro de olvidarse a alguno de ellos. Pero, ¿cómo olvidar los ánimos de Carlos Bousoño, Emilio Miró, Luis Alberto de Cuenca, Julia Barella, Diego Jesús Jiménez, Pere Gimferrer, Antonio Martínez Sarrión, José Olivio Jiménez, Ignacio-Javier López y un larguísimo etcétera? El apoyo continuo de mis padres y su paciencia me han hecho sobreponerme a las recaídas cíclicas en mis crisis, aunque nunca sabrán lo agradecido que les estoy. Pero sin el constante ánimo y ayuda de Isabel, a quien debo casi todas estas páginas, nada de todo esto habría existido y, lo que es peor, nada tendría sentido.

*Pitié pour nos erreurs.*

## Notas al texto

1 Vid. Talens, Jenaro. "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación española de 1970" en *Revista de Occidente*, nº 101 (octubre de 1989); pág. 111-116.

2 Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la Literatura*. Gredos. Madrid, 1972; pág. 359.

3 Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Siglo XXI. Buenos Aires, 1974; pág. 173 y 175. Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Gredos. Madrid, 1962; pág. 309-310.

4 Alsina Clota, José. *Problemas y métodos de la Literatura*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 238-239. Talens, J. *Op. cit.*; pág. 107.

5 Hablar de una época poscontemporánea (Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución*. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea). Gredos. Madrid, 1981; pág. 122 y ss, 704 y ss.) me resulta tan pardójico como establecer un período posactual.

6 Vovelle, Michel. *Introducción a la historia de la Revolución francesa*. Ed. Crítica. Barcelona, 1989; pág. 81.

7 Vid. Gnutzmann, Rita. "La teoría de la recepción" en *Revista de Occidente*, nº 3 (octubre-diciembre de 1980); pág. 99-107. Mayoral, José Antonio (ed.). *Estética de la recepción*. Arco. Madrid, 1987.

8 Aguiar e Silva, V.M. de. *Op. cit.*; pág. 364-365.

9 Eliot, T.S. "The Frontiers of Criticism" en *On Poetry and Poets*. Faber and Faber. London-Boston, 1990; pág. 113.

10 Eco, Umberto. *Obra abierta*. Ariel. Barcelona, 1984; pág. 71-104.

- 11 Eliot, T.S. "Tradition and Individual Talent" en *Selected Essays*. Faber and Faber. London, 1941; pág. 14.
- 12 Ducrot, O. y Todorov, T. *Op. cit.*; pág. 173.
- 13 Wellek, R. y Warren, A. *Op. cit.*; pág. 306.
- 14 Podría decirse que el acto de lectura es una *recepción realizativa o performativa*, estableciendo el paralelismo con los *enunciados realizativos/performativos* que define J.L. Austin, por cuanto la *recepción* en la lectura no es pasiva, sino que el lector *hace algo* al leer la obra, crea la misma obra y no sólo la recrea. Vid. Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós. Barcelona, 1990.
- 15 Martínez Bonati, Félix. "Mensajes y Literatura" en Garrido Gallardo, Miguel A. (ed.). *La crisis de la literariedad*. Taurus. Madrid, 1987; pág. 69-70.
- 16 Fukuyama, Francis. "The End of History?" en *The National Interest*, nº 16 (verano de 1989); pág. 3-18. Fukuyama, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*. Planeta. Barcelona, 1992. Véase la crítica global a los presupuestos de Fukuyama realizada por Fontana, Josep. *La Historia después del fin de la Historia. (Reflexiones acerca de la situación actual de la ciencia histórica)*. Ed. Crítica. Barcelona, 1992; esp. pág. 7-16.
- 17 Fukuyama, F. *El fin de la Historia...*; pág. 11.
- 18 *Ibidem*; pág. 14.
- 19 *Ibidem*; pág. 219-232, 241-266 y 439-446.
- 20 Vid. Fontana, J. *Op. cit.*; pág. 113-126.
- 21 Vid. Rodríguez de la Flor, Fernando. "Neo-neo-clasicismos en la poesía última española" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 20 (julio-agosto de 1983); pág. 64. Allí escribe acerca del revival en la joven poesía de comienzos de los años setenta: "es una buena muestra de la conciencia que existía en algunos de los *novisimos* de entonces sobre lo que suponía el manejo de una cultura al *final de las culturas*" (el subrayado es mío). Vid. Washington, Peter. *Fraud. Literary theory and the end of English*. Fontana Press. London, 1989; pág. 36 y ss.
- 22 Eco, U. *Op. cit.*; pág. 229.
- 23 Todorov, Tzvetan. "Sobre el conocimiento semiótico" en Garrido Gallardo, M.A. (ed.). *Op. cit.*; pág. 30-33.
- 24 Vid. Fontana, J. *Op. cit.*; *passim*.
- 25 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 112-113.

26 Jiménez, José Olivio. *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Insula. Madrid, 1972.

27 García Martín, José Luis. *La Poesía Figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Renacimiento. Sevilla, 1992; pág. 107.

28 Palomero, Mari Pepa. *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*. Hiperión. Madrid, 1987; pág. 7.

29 García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975*. Cátedra. Madrid, 1987; pág. 9.

30 Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 52-55-

31 Menéndez Pidal, Ramón. "El lenguaje del siglo XVI" en *La lengua de Cristóbal Colón*. Espasa-Calpe. Madrid, 1968; pág. 47-48.

32 Bousoño, Carlos. *Op. cit.*; tomo I, pág. 200.

33 Castellet, José M<sup>a</sup>. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 12.

34 Nombre que se extiende desde la aparición en 1970 de la antología de Castellet, J. M<sup>a</sup>. *Op. cit.*. Con el nombre de novísimos no sólo se engloba a los poetas incluidos en aquella antología, sino a todos los que continúan una estética semejante a la supuesta archi-estética que lanzara el crítico catalán.

35 Vid. Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, n<sup>o</sup> 5-6 (invierno 1979-1980); pág. 245 y ss. Cuenca agrupa a una parte importante de la generación en torno a la preocupación y la reflexión sobre el lenguaje en la poesía. Que tanto el grupo generacional que mostraba una especial preocupación por el lenguaje y el grupo denominado como "novísimos" venían a coincidir en una semeajante estética poética dentro de la generación ya lo apunta Barella, Julia. "Poesía en la década de los 70: en torno a los Novísimos" en *Insula*, n<sup>o</sup> 410 (1981); pág. 4. Esta estética fundada en el lenguaje sería rechazada años más tarde desde la antología de Barella, Julia. *Después de la modernidad. (Poesía española en sus lenguas literarias)*. Anthropos. Barcelona, 1987.

36 Vid. Vignola, Beniamino. "La manía de Venecia y las letras españolas" en *Camp de l'arpa*, n<sup>o</sup> 86 (abril de 1981). Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "La polémica de Venecia" en *Insula*, n<sup>o</sup> 508 (abril de 1989); pág. 15-16.

- 37 Vid. Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión*. (Poesía 1966-1977). Hiperión. Madrid, 1983; pág. 23-25.
- 38 Vid. Sanz Villanueva, Santos. "La generación del 68" en *El Urogallo*, nº 26 (junio de 1988); pág. 28-31.
- 39 La gran cantidad de material escrito que ha provocado la conmemoración del vigésimo quinto aniversario de los acontecimientos de 1968 y la revisión de aquéllos desde la perspectiva histórica vienen a coincidir en el nombre de *generación del 68* para agrupar a los jóvenes que participaron en aquellos acontecimientos y a sus coetáneos.
- 40 Castellet, José M<sup>a</sup>. *Op. cit.*; pág. 17. Vid. García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*. Monografías de Los Cuadernos del Norte. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13.
- 41 Diego, Gerardo. "Poesía social" en *ABC*, 13-VII-1962.
- 42 Jiménez, José Olivio. "Poética de una nueva promoción lírica. En torno a *Poesía última* (1963) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)" en *Diez años de poesía española: 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 17.
- 43 Rubio, Fanny. *Op. cit.*; pág. 212-213.
- 44 "Respuestas a una encuesta: Al terminar el año 1963, ¿cómo ve usted la situación de la poesía española de hoy, referida no sólo a poetas -calidad y tendencias- sino a lectores y editores?" en *Insula*, nº 205 (diciembre de 1963). En esa misma encuesta, tanto Carlos Bousoño, como Jiménez Martos y Leopoldo de Luis, para la poesía, y José M<sup>a</sup> Castellet, para la novela, señalan el agotamiento de la estética social.
- 45 Ribes, Francisco, ed. *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1963; pág. 8.
- 46 Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; pág. 183.
- 47 Mignolo, Walter D. "Semiosis y universos de sentido" en Garrido, M.A. (ed.). *Op. cit.*; pág. 51.
- 48 Ruiz, David. *La dictadura franquista 1939-1975*. Naranco. Oviedo, 1978; pág. 137.
- 49 Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 9.

50 Villena, Luis Antonio de. "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética "novísima")" en *El estado de las poesías...*; pág. 34.

51 Carnero, Guillermo. "Poesía de posguerra en lengua castellana" en *Poesía*, nº 2 (agosto-septiembre de 1978); pág. 87 y 89.

52 Vid. Talens, J. *Op. cit.*; pág. 116-127.

53 Río, Angel del. *Historia de la Literatura Española*. Bruguera. Barcelona, 1985; vol. II, pág. 50.



**Capítulo I:**

**EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1975 Y LOS PRIMEROS AÑOS DEL  
REINADO DE JUAN CARLOS I**

## EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1975 Y LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE JUAN CARLOS I

### Introducción

La sociología de la literatura<sup>1</sup> nos ha enseñado que la obra literaria transluce, de un modo u otro, como institución social establecida en el lenguaje<sup>2</sup>, la sociedad del momento en que es producida, ya sea para afirmarla en su retrato, ya para negarla en su ignorancia. La creación literaria se inscribe en el tiempo presente, que es el tiempo de lo inacabado<sup>3</sup>, pero queda determinada por el pasado, que es el tiempo de la Historia. En consecuencia, el conocimiento del momento histórico y de las circunstancias sociales en que la obra literaria es producida permite una comprensión más profunda del hecho literario en sí, de cómo esa creación viene a afirmar o a negar el ámbito en el que surge.

El estudio de las circunstancias históricas y sociales que rodearon el período de producción de la generación poética de 1968 desde 1962, ayudará a la comprensión global del sentido de las creaciones de los autores insertos dentro de dicha generación. El bienio

1962-1963 señala un momento emblemático, no sólo para la Historia reciente de España, puesto que en él coinciden una serie de acontecimientos históricos y sociales relevantes, sino también para la Literatura y la Cultura de nuestro país, puesto que se han considerado esas fechas como las del inicio de la crisis de la estética dominante hasta ese momento<sup>4</sup>. Así, no resulta ocioso iniciar el análisis histórico-social del período que nos interesa en ese bienio de cambio.

Si el bienio 1962-1963 inicia un cambio histórico, social y cultural que determinará el signo de la España de los años sesenta, presidido por el liberalismo económico, por el aperturismo político y por la voluntad de aproximación a Europa, 1973, 1975 y 1977, son fechas que señalan un nuevo cambio conjunto, tanto en lo histórico-económico como en lo socio-cultural. El cambio político que se empieza a gestar en 1973 halla un impulso fundamental con la muerte de Franco en 1975, pero sólo se completa en 1977 con la aprobación de la Constitución y la celebración de las primeras elecciones democráticas. Por su parte, la renovación cultural que se lleva a cabo en los años sesenta inicia su declive en 1973<sup>5</sup>, entra en crisis en torno a 1975 y concluye en un cambio estético que se anuncia ya en 1977. Por lo tanto, tampoco resulta ocioso establecer la periodización seguida a continuación para el estudio de los acontecimientos histórico-

sociales, que demuestran así una cierta vinculación con los cambios culturales que se viven en esos años.

## EL PERIODO FRANQUISTA 1962-1973

Si en algo fundamental se caracteriza el período de la Historia de España que abarca desde 1962 a 1975 es en los cambios radicales que se producen con respecto a las etapas anteriores del gobierno franquista y en el importante desarrollo tanto en el plano económico-social, como en el ideológico e intelectual. Son varios los elementos que desde un punto de vista histórico-político hacen de 1962 un año clave, puerta de un período histórico bien determinado:

En febrero se inician las conversaciones con el Mercado Común, en primavera -y, más tarde, en otoño- tienen lugar algunos de los conflictos huelguísticos más importantes de toda la posguerra, en mayo se produce la reunificación de tendencias opositoras en las reuniones de Munich con el famoso abrazo entre el democristiano Gil Robles y el socialista Rodolfo Llopis, en julio tiene lugar la reorganización ministerial (...), en noviembre, por último, se efectúa la detención de Julián Grimau. Sin ajustarse a fechas concretas, prosigue con intensidad el movimiento de descontento universitario (...) y se abre la discusión entre el modelo revolucionario directo (...) y el modelo reformista<sup>6</sup>.

Así pues, en 1962 se encuentran los gérmenes originarios de una serie de tendencias políticas e ideológicas, tanto en el régimen oficial como en la oposición política, cuyo desarrollo se llevará a cabo a lo largo de la década de

los años sesenta: a) tendencia a la integración en Europa; b) fortalecimiento del movimiento obrero; c) intensificación del movimiento universitario; d) reorganización de la oposición política al régimen franquista, tanto dentro como fuera de España.

No obstante, pese a dominar estas cuatro tendencias ideológicas apuntadas, el período comprendido entre 1962 y 1975 no es un período uniforme, sino que puede dividirse en dos momentos diferentes: en primer lugar, un período que se extendería entre 1962 y 1973, en el que se lleva a cabo el proceso de desarrollo económico español; un segundo período, caracterizado por el ocaso del franquismo, se inicia en 1973 y termina con la muerte del dictador<sup>7</sup>. Incluso, dentro del período 1962-1973, pueden distinguirse dos momentos diferentes, el segundo de los cuales, iniciado en 1967, "registra la tentativa de hacer posible la prosecución del crecimiento económico manteniendo, e incluso recortando, la liberalización aportada anteriormente"<sup>8</sup>.

Entre otros<sup>9</sup>, la tendencia a la integración en Europa es uno de los motivos fundamentales que condicionan la que será considerada como la "gran baza ideológica" del régimen<sup>10</sup>: la liberalización.

### La liberalización

La sustitución de Arias Salgado por Manuel Fraga Iribarne al frente de la jefatura del gobierno en 1962 trajo un proceso de liberalización que tuvo unas consecuencias importantes tanto en el plano político y económico, como en el desarrollo cultural. En el plano económico, las consecuencias más inmediatas fueron: el desarrollo de un capitalismo desmedido, el consumismo y el fortalecimiento de la clase media urbana<sup>11</sup>. En el plano cultural, la liberalización trajo dos importantes consecuencias: la redacción de la *Ley de Prensa e Imprenta* de 1966 y la masificación de la universidad, como consecuencia del aumento de la clase media urbana.

Pero el desarrollismo impulsado por la liberalización económica de los años sesenta produjo también sus consecuencias negativas en el campo intelectual, la más importante de las cuales fue la *desideologización* de la juventud:

La ideología va a ser la desideologización que alcanza muchas versiones y facetas: desde la explícita declaración de muerte a las ideologías (...); hasta el planteamiento desarrollista y consumista a partir del año 62<sup>12</sup>.

Por lo tanto, el tecnocraticismo, como base del desarrollo económico, y la *desideologización*, como su

consecuencia, serán dos de los rasgos característicos del proceso de liberalización iniciado en 1962.

### *La liberalización política.*

En su camino hacia la integración en Europa, el régimen franquista, para lograr el triunfo del tecnocraticismo, tendrá que renunciar y transformar cuatro presupuestos ideológicos que habían guiado la política española desde el fin de la contienda civil: a) renunciar al imperialismo teórico; b) realizar la transición del dirigismo a la liberalización económica; c) llevar a cabo la descomposición del *sindicato vertical*, que conllevará una crisis en las estructuras sindicales y la agitación universitaria; d) preparar la transición de la unidad religiosa a la libertad de cultos<sup>13</sup>. Este cambio ideológico conllevará a su vez una importante evolución dentro de las cuatro *familias* políticas que se repartían el poder durante la dictadura: la Falange, la Iglesia, los monárquicos y el Ejército.

La Falange (Falange Española y de las J.O.N.S.) estaba históricamente enfrentada a los grupos monárquicos. Si en los primeros años de la dictadura había formado parte importante de los diversos gobiernos, durante los años cincuenta decrecen su vigencia e importancia frente a las otras familias políticas y ya antes de 1960 es una organización desposeída de poder real. Durante los años sesenta, "con Solís (...) la



Falange se redujo a una *organización* separada dentro del más amplio Movimiento"<sup>14</sup>.

Si, en los primeros años de la dictadura, la Iglesia había sustentado la idea de la "Cruzada nacional" y en 1953 Franco había firmado el concordato con la Santa Sede, en lo que suponía el reconocimiento del régimen franquista por el Vaticano, la encíclica *Pacem in terris*, de 1963, tuvo gran importancia entre los españoles y marcó un cambio importante en el pensamiento político de la Iglesia española,

orientando a éste claramente en sentido progresivo y democrático, exigiendo el respeto y protección de los derechos humanos fundamentales y de las correspondientes libertades públicas a través de su institucionalización en un auténtico y verdadero Estado de Derecho<sup>15</sup>.

A pesar de los principios políticos que encerraba la encíclica, la *familia católica* siguió suministrando elementos importantes a los gobiernos franquistas durante los años sesenta, tecnócratas reclutados en el Opus Dei. Pero, frente a los católicos del Opus Dei, surgía un nuevo tipo de sacerdote, el sacerdote obrero, que se comprometía en la lucha de los trabajadores a través de los sindicatos católicos (la H.O.A.C. y las J.O.C.). Estos sacerdotes "de base" fueron en principio mal vistos y criticados por los jerarcas de la Iglesia española<sup>16</sup>, pero a fines de los años sesenta obtienen ya la aprobación y el reconocimiento de algún alto prelado<sup>17</sup>.

La familia monárquica había manifestado sus deseos democráticos desde muy pronto, al terminar la II Guerra Mundial, a través de su cabeza más visible: don Juan de Borbón. Estos expresos deseos democráticos fueron la causa fundamental de que Franco educara bajo su tutela a don Juan Carlos de Borbón, para *instaurar*, y no reinstaurar en la persona de don Juan, la monarquía en España. Don Juan, por su parte, inculcó en su hijo los principios democráticos, que resultaron fundamentales para el posterior cambio político.

Dentro de las familias gobernantes durante el franquismo, el Ejército se manifestó siempre como el elemento más reticente al proceso de democratización. Sólo en los años setenta se producirán dos acontecimientos que permitirán vislumbrar un cambio dentro del pensamiento político del Ejército: por una parte, la aparición de la Unión Militar Democrática (U.M.D.); por otra, la división tajante dentro del Ejército entre militares "inmovilistas" y militares dispuestos al cambio. Por otro lado, en un sistema político como el franquista, instaurado sobre esquemas militares, a fines de la década de los años sesenta se empieza a percibir un decrecimiento de la presencia militar en los gabinetes ministeriales de los sucesivos gobiernos, que fueron puestos gradualmente en manos de civiles<sup>18</sup>.

Pese a estos cambios fundamentales, impulsados desde dentro del mismo régimen franquista, hacia un proceso democratizador que permitiera la incorporación de España en el sistema político de Europa Occidental, la sociedad española requería cada vez con más urgencia un verdadero sistema democrático, fundado en el plebiscito y las elecciones por sufragio universal. Por el contrario, el régimen sólo dio una pequeña muestra de liberalización política, al propugnar el ministro Solís el *contraste de opiniones*, "basado en asociaciones dentro del Movimiento y bajo el control de un Consejo Nacional"<sup>19</sup>, como un modelo de democracia a la española.

Si, por una parte, las diversas familias franquistas empezaban a albergar en su seno cada vez más "disidentes" pro-demócratas, bien es cierto que, por otro lado, la liberalización política del régimen era más aparente que real. A esta apariencia liberalizadora contribuyeron en una fuerte medida los tecnócratas con su actitud "desideologizadora". Adoptando una serie de medidas económicas de tipo neo-capitalista, los tecnócratas pretendían conseguir un efecto socio-político radical: que la prosperidad económica de las bases de la sociedad aliviara las agitaciones sociales y políticas<sup>20</sup>. En consecuencia, ya que el régimen político no quería apostar por la verdadera democracia ni podía reprimir por más tiempo las inquietudes socio-políticas que la precariedad económica producía, decidió apostar por el

desarrollismo, de modo que, aumentando *aparentemente*<sup>21</sup> las posibilidades económicas de las clases más inquietas, se redujera considerablemente la oposición política y el sistema se continuara manteniendo en su *status* de poder.

Los tecnócratas resultaron ser el sustituto, dentro de la *familia* católica, de la función que había representado en los gobiernos de los años cuarenta y cincuenta la A.C.N.P. (Asociación Católica Nacional de Propagandistas). Procedentes del Opus Dei<sup>22</sup> y, en muchos casos, profesores de Universidad, los tecnócratas fueron los artífices del *desarrollismo*. Junto a ellos, un grupo de funcionarios civiles, en gran parte profesores universitarios no vinculados al Opus Dei, contribuyeron a la política desarrollista<sup>23</sup>. Así, la base de los gobiernos franquistas en los años sesenta es una base intelectual sólo *teóricamente* despolitizada, pues en la práctica sus actuaciones llevan implícitamente una política: la *desideologización* de la sociedad y, su consecuencia en el plano económico, el desarrollismo.

La *tecnocracia* era uno de las últimas creaciones de la economía neo-capitalista en su proceso de despolitización social. El tecnócrata sustituía al capitalista tradicional en su labor de gerente al frente de la nueva empresa nacional o multi-nacional y, por lo tanto, como mero *técnico* gerente, y no propietario, su "suerte ha dejado de estar unida a la propiedad privada de los medios de producción"<sup>24</sup>.

El fracaso de la ideología tecnocrática resultaba ya evidente a fines de los años sesenta y en los primeros años setenta. Tras la muerte del almirante Carrero Blanco, el gobierno que forme Arias Navarro no tendrá presencia de ministros tecnócratas. Su fracaso en el replantamiento ideológico del régimen puede explicarse por diversas causas<sup>25</sup>. En primer lugar, el desarrollismo económico no puede legitimar una situación económica, social y políticamente deteriorada. Por otro lado, tras un período de "asepsia", las ciencias sociales recuperan su papel primordial de legitimar el sistema establecido o criticarlo teóricamente. Por otra parte, al ocupar los nuevos mandatarios sus puestos de mando en los sucesivos gobiernos demostraron ser como los anteriores. Las contradicciones ideológicas del bloque político dominante impidieron llevar hasta sus últimas consecuencias los presupuestos del desarrollismo. Al situarse los tecnócratas como gerentes en muchas empresas, el proletariado vio encarnado en ellos a su nuevo "patrón", mientras que el verdadero capitalista se distanciaba de los medios de producción. El nepotismo practicado por los tecnócratas del Opus Dei les convirtió en objeto de crítica y desconfianza ante el resto de las familias gobernantes. Pese a todos los esfuerzos realizados, los tecnócratas fracasaron en la consecución de los dos grandes empeños de la sociedad española en los años sesenta: la democratización real y la integración

económica en Europa. Sólo en el plano económico la España tecnocrática consiguió un leve acercamiento a la Europa del Mercado Común.

La aparente liberalización política que había traído la incorporación de los tecnócratas a los sucesivos gobiernos en los años sesenta, se restringirá paulatinamente en el período 1967-1973, a medida que su presencia vaya decayendo. Esta restricción de la liberalización política del período 1962-1967 encontrará diversas manifestaciones: la *Ley de Secretos Oficiales* de 1968, el "estado de excepción" de enero de 1969, la prohibición de la reunión extraparlamentaria de un grupo político de las Cortes, la cancelación del diario *Madrid* en 1972, etc.

#### *La liberalización socio-económica: el consumismo.*

El fundamento socio-económico de la política desideologizadora es el desarrollismo, que toma sus bases del modelo neo-capitalista y consumista norteamericano. A fines de los años cincuenta, la economía española no podía sobrevivir en el estado autárquico por el que había estado regida durante casi veinte años. Por otra parte, la relativa integración política en el mundo occidental a partir de los tratados con la Santa Sede y con los Estados Unidos, hacía cada vez más evidente la necesidad de la integración en el sistema económico internacional. A partir de 1961, el desarrollo económico dentro del

sistema capitalista llevó a España al umbral de la sociedad de consumo<sup>26</sup>. Las consecuencias sociales de esta economía desarrollista no se hicieron esperar. Tal como señala Raymond Carr, el cambio económico acaecido en España era demasiado radical como para no producir un cambio importante en la sociedad: "De una sociedad agraria con un apéndice industrial, España había pasado a ser una sociedad industrial con un apéndice agrícola"<sup>27</sup>.

La primera consecuencia social que trajo el desarrollismo económico fue el aumento de la clase media en sus estratos más bajos, que llega casi a duplicarse en menos de veinte años. El crecimiento de los niveles inferiores de la clase media conlleva dos consecuencias fundamentales: el aumento de nivel y de especialización de los trabajadores; al abandono del medio rural para aumentar la mano de obra industrial. A la emigración interna del campo a la ciudad se le unirá otro movimiento migratorio hacia el extranjero, ahora no propiciado por causas políticas, como en los años anteriores, sino por causas económicas. Así pues, parece haber un desplazamiento general en la escala social que lleva incluso a la clase obrera a mejorar sus posiciones económicas:

La clase obrera (...) presenta como uno de sus rasgos más sobresalientes con respecto al período prefranquista el de su mayor cualificación profesional. (...) No obstante fue posible percibir en ella algunos rasgos. Entre otros, cómo se fue perfilando cierta propensión al aburguesamiento en el comportamiento y actitudes mentales<sup>28</sup>.

El aburguesamiento de la clase obrera era uno de los objetivos del neo-capitalismo internacional y no pasó desapercibido a los estudiantes que en mayo de 1968 promovieron las revueltas universitarias en París:

El aburguesamiento de la clase obrera es el objetivo del capitalismo moderno en todo el mundo. Ha conseguido que sus propios privilegios parezcan accesibles a cualquier persona, iniciando de esta forma el ciclo infernal de necesidades y "seudonecesidades"<sup>29</sup>.

Se trataba de incorporar a la clase obrera al mundo del consumismo. El consumismo neo-capitalista ofrecía a las clases trabajadoras el favor de unos bienes materiales a cambio del sacrificio de un margen de su libertad. La clase trabajadora renunciaba de esta manera al carácter revolucionario que Marx le había otorgado y, en consecuencia, la sociedad del neo-capitalismo mantenía su estabilidad:

El capitalismo debe su estabilidad política al hecho de que, a cambio de la desposesión y de las crecientes exigencias que los individuos sufren en su trabajo, concede la posibilidad de construirse fuera del trabajo una esfera aparentemente creciente de soberanía individual<sup>30</sup>.

La clase obrera, en su proceso de aburguesamiento, perderá su carácter revolucionario incluso en España<sup>31</sup>, donde la situación social no era del todo equiparable a la internacional, y este hecho provocará dos fenómenos sociales nuevos: por un lado, los trabajadores no tratarán de liberarse *en el trabajo*, sino *del trabajo*;



por otro lado, nacerá una clase obrera de nuevo cuño, un "proletariado post-industrial", con una problemática diferente a la que había caracterizado al proletariado industrial<sup>32</sup>.

Paradójicamente la nueva clase revolucionaria en la sociedad neo-capitalista, y en cierto modo la española también lo era, la constituirán los hijos de las familias de clase media en su ascenso a la Universidad. De esta manera, la burguesía recuperaba el carácter revolucionario que había tenido durante el siglo XIX, se afirmaba como clase dominante y los jóvenes burgueses se preparaban, con sus gestos rebeldes, para llevar a cabo su ascenso a un poder que su clase jamás había perdido.

#### *La liberalización cultural.*

Una de las consecuencias más notorias del aumento de la clase media fue la masificación de las aulas universitarias, problema que en nuestro país se unió a la muy deficiente estructura de la Universidad. En consecuencia, la Universidad española durante los años sesenta no era un centro de irradiación cultural, pero al menos ejercía la función de núcleo aglutinante de la juventud española más preocupada intelectualmente. Desde 1939, la Universidad había sufrido el embate continuo del régimen para convertirla en su propio resorte ideológico en la formación de las juventudes herederas del franquismo, como ha detallado Pedro Laín Entralgo:

A partir de 1939, la Universidad española ha pretendido hacerse una institución ideológicamente limitada a las orientaciones no incompatibles con una concepción derechista de "los principios del Movimiento". Cuatro órdenes de medidas han sido empleados para el logro de ese fin: una previa "depuración" del personal docente, en la que pesó tanto la ideología del inculcado como su gestión política; la exigencia, respecto de todos los que posteriormente pretendiesen ingresar en el profesorado universitario, del antes citado "certificado de adhesión"; la constitución, en las oposiciones a cátedra, de tribunales juzgadores integrados por personas "seguras", y el establecimiento con carácter obligatorio de una disciplina llamada "Formación política", a cargo de profesores directamente nombrados por el Movimiento<sup>33</sup>.

Que una Universidad tan manipulada ideológicamente no obtuvo los resultados deseados se comprueba en las revueltas estudiantiles de los primeros meses de 1956. Diez años más tarde, si bien no habían cambiado las trabas al profesorado, se añadían a las protestas de éste (recuérdese la expulsión de Agustín García Calvo, Enrique Tierno Galván y José Luis Aranguren de la Universidad de Madrid en 1965) las de los jóvenes universitarios, basadas fundamentalmente en dos puntos: mejora de la calidad de la enseñanza y democratización del sistema universitario. Si el desarrollismo neo-capitalista había producido el aburguesamiento de la clase obrera, también había provocado paradójicamente el nacimiento de un nuevo grupo revolucionario, el de los estudiantes universitarios, en contra del autoritarismo<sup>34</sup>.

Los disturbios universitarios en España se iniciaron durante la década de los años cincuenta y permanecieron

larvados hasta mediada la década siguiente, en que resurgirán con renovada virulencia en una protesta política que sólo las primeras elecciones democráticas de 1977 conseguirían apaciguar:

La protesta estudiantil era un asunto burgués. Comenzó una década antes de la revolución estudiantil europea de 1968 y se convirtió en un disturbio endémico en la vida política y social de Madrid y Barcelona hasta las elecciones democráticas de 1977. Se inició como reacción ante el sindicato estudiantil "vertical" falangista, el S.E.U. (...). La represión policial politizaba la protesta organizada por los comunistas, los católicos radicales y los "socialistas revolucionarios" del Frente de Liberación Popular (F.L.P.) (...). En 1970 estaba menos interesada en cuestiones específicamente políticas que en un violento ataque a los valores morales de la sociedad contemporánea y la transformación de la universidad, de un instrumento para la transmisión de cultura en un laboratorio para la experimentación social, sexual y pedagógica. El legado del régimen fue una universidad de masas en crisis<sup>35</sup>.

La manipulación ideológica del profesorado, por parte del franquismo, y las revueltas políticas organizadas por los estudiantes como respuesta a esa manipulación ideológica de la Universidad, hicieron que esta institución de cultura perdiese su papel de formadora de las juventudes de las clases burguesas. La Universidad española perdió durante el franquismo todo su carácter de institución cultural y, en consecuencia, los jóvenes burgueses tuvieron que formarse culturalmente fuera de ella.

La leve apertura socio-política que se había iniciado en 1962 tuvo pronto sus resonancias en el ámbito

cultural. Al año siguiente aparecían tres revistas de pensamiento encaminadas a elevar el tono intelectual español en un intento de acercamiento al pensamiento europeo: *Atlántida*. *Revista del Pensamiento Actual*, dirigida por Florentino Pérez Embid y vinculada al Opus Dei; *Revista de Occidente*, dirigida por José Ortega Spottorno, pretendía enlazar con el ambiente intelectual anterior a la guerra civil; *Cuadernos para el Diálogo*, dirigida por el ex-ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez<sup>36</sup>.

A la par del cambio socio-político que se inicia en 1962 se da en España un cambio en el panorama literario<sup>37</sup>, que tiene como consecuencia inmediata el abandono paulatino de la literatura social que había dominado desde la década anterior. Santos Sanz Villanueva apunta el fracaso ideológico y la degradación estética como las dos causas fundamentales que provocan el abandono de la literatura social en los primeros años sesenta:

Se comprendió que sobre la persona no actúan únicamente determinantes socio-económicos. Pero sobre todo, se percibió la inutilidad de una estética que había fracasado por sus dos flancos principales: era estéril como vehículo de concienciación y de agitación política y, por tanto, resultaba injustificable la degradación artística que se había postulado en virtud de esos objetivos extraliterarios<sup>38</sup>.

Pese a esta opinión, habría que cuestionar en profundidad si el abandono de la literatura social en los primeros

años sesenta se produjo por su fracaso tanto estético como ideológico, o si fue la consecución de sus objetivos establecidos lo que motivó el abandono de una estética triunfante. Para evaluar el fracaso ideológico de la literatura social habrá que tener en cuenta cuáles fueron sus focos de atención programáticos:

Los focos de atención de este pujante movimiento intelectual son especialmente dos: a) Poner de manifiesto la crisis de la sociedad burguesa en todos sus aspectos, destacando la imposibilidad de continuar manteniéndola, de continuar defendiendo sus estructuras tras el derrumbe que se avecina, y b) testimoniar la situación del proletariado, las razones de sus protestas y reivindicaciones<sup>39</sup>.

Es decir, el primer foco de atención de la literatura social es concienciar a la burguesía de la realidad social, mientras que el segundo foco se centra en dar testimonio de la opresión del proletariado. Ambos objetivos, combinados con otros elementos extra-literarios, pretendían producir un cambio profundo en la sociedad española, cambio que a partir de 1962 tendrá sus primeras manifestaciones en el fortalecimiento de los movimientos obreros y en las huelgas de Asturias, País Vasco, Cataluña, etc. Por otro lado, la concienciación de la burguesía española de la necesidad de un cambio profundo en la sociedad se manifestará principalmente en las revueltas estudiantiles de los años sesenta. Una vez conseguidos ambos objetivos, la literatura social perderá su base de protesta, puesto que ésta era fundamentalmente

la *concienciación* social y no la *acción* social. La literatura social había conseguido su papel concienciador de la sociedad; la acción requería una actuación extra-literaria.

Por otra parte, los dos objetivos ideológicos planteados por la literatura social, la concienciación de la burguesía y el testimonio de la situación proletaria, encuentran una relativa solución a lo largo de los años sesenta: por un lado, la sociedad burguesa, consciente de su estado de crisis, se encamina al reconocimiento de las minorías marginales y a la crítica del poder central que sustenta<sup>40</sup>; por otro, la situación del proletariado español mejora a lo largo de los años sesenta satisfaciendo muchas de sus reivindicaciones económicas, que eran la causa principal de su protesta.

Una vez alcanzados los objetivos ideológicos propuestos, la literatura social comienza a distanciarse de los presupuestos estéticos que habían sostenido dicha ideología, en un cambio que le llevará a un ensimismamiento de la creación literaria, un retorno a las bases imaginativas de la creación artística. En poesía, libros publicados entre 1962 y 1964, como *Invasión de la realidad*, de Carlos Bousoño, o *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro, adelantan un cambio literario hacia el formalismo<sup>41</sup> que se hará general en el segundo lustro de la década, con el paralelo abandono de la literatura "de contenidos". La novela española sufre

también un cambio importante en los años sesenta que se lleva a cabo en dos etapas: una primera etapa, que establece el primer cambio estético, se determina en torno a 1962, con la publicación de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, y *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa; el segundo momento de cambio lo determina la aparición en 1966 de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, y *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé. Fundamental para este cambio de gusto literario que se lleva a cabo durante los años sesenta será el criterio editorial de Carlos Barral y José María Castellet que se verá reflejado en los libros publicados en Seix-Barral, con una preferencia absoluta por la literatura de tipo formalista: la novela del *boom* hispanoamericano, la nueva novela del objetivismo francés, la recuperación de algunos escritores españoles del exilio, las teorías del formalismo ruso y del estructuralismo de Roland Barthes, etc. Este cambio estético que se llevaba a cabo en España en los años sesenta estaba sustentado por una muy precisa "teoría literaria", que ponía su énfasis en el análisis formal de la creación artística:

Ha de subrayarse que la nueva tendencia venía acompañada de una "teoría" literaria que, a su vez, se apoyaba en -y remitía a- escritores y críticos cuyos nombres y tesis básicas acerca de la literatura y el lenguaje se repetían una y otra vez, de manera casi encantatoria, en conferencias, artículos de periódicos y entrevistas: Pound, Lowry, Musil, Breton, Borges, Lewis Carroll, Hölderlin,

Octavio Paz...; y, andando el tiempo, estructuralismo, formalismo ruso, Roland Barthes<sup>42</sup>.

Si bien el panorama descrito afecta al desarrollo cultural español durante los años sesenta, es indudable que un nuevo elemento había de cambiar profundamente la formación cultural de los jóvenes españoles durante esa década: la presencia de los *mass-media*<sup>43</sup>. La aparición de la televisión en la mayor parte de los hogares medios españoles traería una serie de consecuencias importantes para la formación de las jóvenes generaciones<sup>44</sup>: la destrucción de la conciencia crítica, la uniformación de los individuos, la sustitución del carácter reflexivo por un carácter accional, la sustitución de la formación literaria por la formación visual, la creación constante de mitos, etc. Junto a la tradición literaria, los medios de comunicación de masas pasarán a formar parte de la formación cultural de la juventud española durante los años sesenta.

El movimiento hacia la liberalización cultural e intelectual que se advierte en la sociedad española de los años sesenta tiene su correspondencia en la ligera apertura en la política cultural que se lleva a cabo desde el gobierno franquista. La aprobación en marzo de 1966 de la *Ley de Prensa e Imprenta*, que venía a sustituir a la dictada en 1938, suponía un paso importante en esta apertura cultural. La ley suponía la eliminación de la censura previa<sup>45</sup> y, por lo tanto, la libertad de expresión absoluta, mientras no se atentase



contra los Principios Fundamentales del Movimiento. Por el contrario, la eliminación de la censura previa hizo que cobrara más importancia entre los escritores y periodistas la *autocensura*, un fenómeno que venía desarrollándose desde la instauración del régimen político en 1939. La aprobación de la nueva ley trajo, a pesar de todo, una relativa apertura informativa en los periódicos y la incorporación a los fondos de algunas editoriales de algunos de los autores que habían estado prohibidos por el régimen político. No obstante, el optimismo duró poco y en un corto espacio de tiempo se empezaron a ver las restricciones de la Ley: multas, suspensiones y secuestros de periódicos. En 1968, la restricción informativa será legislada por la *Ley de Secretos Oficiales*, que permitía censurar todo aquello que se considerase como secreto de Estado. Que la apertura intelectual e informativa que el régimen había iniciado en 1966 era tan sólo aparente, lo vendría a confirmar en 1972 el cierre y posterior demolición del diario *Madrid*, de Rafael Calvo Serer, tras las muchas sanciones recibidas. En 1972, el gobierno franquista trataba de volver a las restricciones informativas y culturales que habían caracterizado el período anterior a 1966, pero la sociedad española había avanzado enormemente aprovechando ese breve momento liberalizador. En consecuencia, se abría una nueva disociación entre la masa intelectual española y el régimen franquista:

mientras aquélla se acercaba vertiginosamente a Europa, éste caminaba muy lentamente en su política de acercamiento europeo.

### La oposición

Los años sesenta se caracterizan por un reordenamiento y una reunificación de las fuerzas de oposición españolas al régimen franquista. A pesar del aburguesamiento de las clases proletarias, el movimiento obrero incrementó considerablemente su número de afiliados durante la década y Comisiones Obreras, sindicato nacido de las huelgas asturianas en los primeros años sesenta, se irá introduciendo paulatinamente en el marco sindical diseñado por el régimen. Por otro lado, el movimiento estudiantil había demostrado su fuerza en las revueltas universitarias de los años cincuenta y en la nueva década resurgiría con renovada fuerza frente a un S.E.U. cada vez más debilitado. Por último, el abrazo de Munich entre el democristiano Gil Robles y el socialista Rodolfo Llopis señala el acto de unión de la oposición anti-franquista en el exilio. Estos tres hechos fundamentales harían replantear durante los años sesenta las posiciones que ocupaban tanto el gobierno como la oposición dentro de la realidad social española, cuál era el verdadero dominio

de cada uno de ellos y cuáles las posibilidades de llevar a cabo un asalto efectivo al poder.

Entre 1953 y 1955 se inicia un período importante en el desarrollo político y social de la España franquista, al mismo tiempo que en la oposición al régimen instaurado. En estos años Franco había conseguido el reconocimiento y el apoyo internacional necesarios para asegurar la estabilidad del régimen presidido por él. Por su parte, la oposición anti-franquista empieza a comprender que no se puede derrotar al dictador prolongando un bloqueo económico y político internacional que, de hecho, se empezaba a resquebrajar ya y que no hacía sino aumentar la penuria del pueblo y de las clases más desfavorecidas. Los resortes del cambio político tendrían que surgir del interior de España, y, desaparecido prácticamente el movimiento *maquis*, la única posibilidad de hacer efectivo ese cambio era a través de la concienciación política de las clases obreras y de los movimientos estudiantiles. Los enfrentamientos universitarios del curso 1955-1956 revelarán al gobierno franquista este importante cambio de actitud en la oposición al régimen:

La oposición ya no podría ser despreciada y reducida a una conspiración de exiliados, y tampoco estaba limitada a la clase trabajadora. Los estudiantes universitarios procedían de respetables familias burguesas<sup>46</sup>.

1962 señala otro momento importante de cambio en las posiciones establecidas entre el gobierno y la oposición democrática. Por un lado, este cambio se revela en la oposición en el exilio, que, reunida en sus diversas facciones los días 7 y 8 de junio en Munich, acuerda renunciar a un cambio revolucionario y sitúa sus pretensiones, ignorando la radicalidad de diversos grupos, en la instauración de un sistema democrático. Por otro lado, el movimiento obrero iba cobrando cada vez más fuerza y, en abril de 1962, se inicia una huelga en la minería asturiana que pronto se extiende al País Vasco, durante más de tres meses. La reacción del gobierno no se hizo esperar y aplicó en mayo el "estado de excepción" a las dos regiones.

También se producen cambios importantes en 1962 en la oposición armada al franquismo. Si para esas fechas el *maquis* ha sido destruido completamente como movimiento de oposición rural por la continua represión de la Guardia Civil, el ámbito urbano, con su rápido desarrollo, empieza a ser el núcleo de las actuaciones de la oposición armada, que pasan a manos de los activistas anarquistas. Julián Grimau es detenido en noviembre de 1962 y condenado a muerte. Junto a él, en 1963, serán ejecutados también los anarquistas Granados y Delgado, por atentado terrorista con explosivos. Las ejecuciones llevadas a cabo en 1963 enturbian el aspecto del nuevo gobierno, que acaba de acceder al poder. Pero pronto la

apuesta del desarrollismo da una nueva estabilidad al franquismo y para 1964 la oposición del movimiento obrero y la oposición armada cesan en la radicalidad de sus acciones, puesto que

en 1964 ya no cabía concebir el régimen como la criatura de una camarilla reaccionaria al frente de una economía pobre. El bienestar -por limitado que fuera- ampliaba el área de apoyo y la marcha hacia el poder tendría que ser larga<sup>47</sup>.

Si el aumento de las posibilidades económicas provocó el aburguesamiento de las clases proletarias y el decrecimiento paulatino de su actividad en la oposición al franquismo, también provocó el acceso a la Universidad de un mayor número de estudiantes que, a partir de 1965, tomarán el relevo en la oposición al régimen. En febrero de ese año se inician las revueltas universitarias y se organizan diversas manifestaciones desde la Facultad de Letras de la Universidad Complutense. La represión policial de los manifestantes hace que los conflictos estudiantiles se propaguen por todas las universidades del país. Estos conflictos universitarios acarrearán dos consecuencias inmediatas: por un lado, se intenta reestructurar el S.E.U., que había quedado muy debilitado desde las revueltas universitarias de 1955-1956; por otro, se procede al cese fulminante de los profesores Tierno Galván, Aranguren, García Calvo, Montero Díaz y Aguilar Navarro, que, de un modo o de otro, habían respaldado las protestas estudiantiles madrileñas.

Sofocados los disturbios de 1965, en enero de 1966 se intenta crear en la Universidad de Barcelona el Sindicato Democrático de Estudiantes de Barcelona. La Policía disolverá la reunión estudiantil y se reiniciarán los disturbios universitarios primero en Barcelona y luego en Madrid, extendiéndose más tarde a la mayor parte de las universidades españolas. En esos mismos meses, acusados de participación en una reunión ilegal universitaria serán encarcelados los escritores Dionisio Ridruejo, Alfonso Sastre, Armando López Salinas, José Manuel Caballero Bonald y José M<sup>a</sup>. Moreno Galván. Las revueltas universitarias de mayo de 1968 se adelantan en España al mes de marzo y obligarán al gobierno al cierre de varios centros. En los años siguientes, la Universidad española se convertirá en un núcleo de continua protesta contra el régimen franquista y el movimiento universitario será uno de los más activos en la oposición.

La oposición armada al franquismo, en manos de los anarquistas en los primeros años sesenta, sufre un rebrote en el segundo lustro de la década y en los primeros años setenta con la aparición de dos nuevos grupos terroristas: E.T.A. (Euskadi Ta Askatasuna) y F.R.A.P. (Frente Revolucionario Anti-Patriótico). Las acciones terroristas aumentan en número y en importancia: en 1966, los anarquistas secuestran en Roma a Monseñor Ussía; en 1968, E.T.A. perpetra sus primeros atentados con víctimas mortales y, a partir de ese momento,

sustituye en la oposición armada a los anarquistas; en 1970, E.T.A. secuestra al cónsul alemán Eugenio Beihl en San Sebastián, etc.

Ante los continuos brotes de violencia y el estado de agitación existente en la sociedad española, el Consejo de Ministros decreta un nuevo "estado de excepción" en 1969. El cierre del diario *Madrid* en 1971 supondrá un duro golpe a la oposición más o menos tolerada por el régimen y supondrá un cambio en la actitud de éste en una regresión del proceso liberalizador iniciado años atrás. El bienio 1972-1973 supondrá un período de extrema tensión en la sociedad española. Los continuos conflictos universitarios dan muestras de la vitalidad del movimiento estudiantil. La oposición armada de E.T.A. muestra su mayor actividad en 1973: en enero, secuestra al industrial Huarte; Eustaquio Mendizábal, el cerebro del secuestro, morirá en mayo en un enfrentamiento con la policía. El 20 de diciembre de 1973, un atentado de E.T.A. acaba con la vida del almirante Carrero Blanco, presidente del gobierno franquista, con lo que la oposición armada trata de demostrar la debilidad de un estado que, tras la apertura de los años sesenta, cada vez se radicalizaba más en sus presupuestos dictatoriales. El movimiento obrero, por su parte, se ve golpeado por las duras sentencias que se imponen a los dirigentes de Comisiones Obreras en el Proceso 1001, y la oposición moderada ve cómo desaparece

el diario *Madrid* con la voladura del edificio que lo había albergado.

Varios de los cuatro grupos de oposición interna al franquismo (movimiento obrero, movimiento estudiantil, oposición armada y oposición tolerada) se hallaban divididos en dos tendencias ideológicas fundamentales que les llevaban a proponer bien un cambio moderado coyuntural, bien un profundo cambio social revolucionario:

Hay, desde luego, centros de elaboración ideológica y sectores de intelectualidad que están enteramente divorciados de un régimen que no quiere llamarse fascista, pero que conserva rasgos de seguirlo siendo; socialmente hablando, esas corrientes ideológicas se encaminan tan sólo a un cambio "coyuntural" o político, y no a un cambio social. (...) Otro proyecto de alternativa, mucho más vigoroso en esta época, plantea una salida radicalmente opuesta a la crisis de la hegemonía, porque intuye ya el cambio estructural de base, el relevo del bloque dominante<sup>48</sup>.

Dentro de este panorama, ¿qué puesto ocupa la oposición anti-franquista en el exilio? La oposición en el exilio había ido perdiendo fuerza paulatinamente desde 1955. El reconocimiento internacional del régimen franquista venía a negar la posibilidad de transplantar un gobierno y un sistema de partidos en su estructura íntegra desde el exilio, tras el supuesto derroque de Franco. Los políticos de la oposición en el exilio quedarán como figuras representativas de una legitimidad democrática que sólo se podría imponer mediante un cambio desde dentro de España. Su función fundamental desde 1955



será abastecer a los movimientos opositores internos con dinero, ideología y demás apoyos, para que éstos promuevan el cambio: el movimiento obrero y una parte importante del movimiento estudiantil serán apoyados por los partidos de izquierda, en especial por el Partido Comunista de España; los grupos moderados estarán apoyados por los partidos demócrata-cristianos, liberales y monárquicos; la oposición armada de E.T.A. recibirá el apoyo del nacionalismo vasco.

## EL OCASO DEL FRANQUISMO: 1973-1975

Sin lugar a dudas, 1973 señala el comienzo del ocaso final del franquismo, pues en ese año coinciden dos sucesos de singular importancia y de distinta naturaleza que hacen entrar al régimen en una crisis profunda, paralela a la decadencia física del dictador. Por un lado, la repentina subida de los precios del petróleo sumirá a todo el mundo occidental en una profunda crisis económica y, en España, el desarrollismo de los años sesenta, en su dimensión política e ideológica, se verá descabezado de su fundamento económico. Si la crisis del petróleo provoca el descabezamiento económico del régimen franquista, el asesinato del almirante Carrero Blanco provoca su descabezamiento político, pues en él se veía al mantenedor del ideal franquista más allá de la vida del dictador:

Carrero era el Régimen. Y algunos empiezan a pensar si en el actual estado de salud del Caudillo, que acusa una decadencia física evidente, Carrero no era más imprescindible que nunca dentro del esquema de la permanencia<sup>49</sup>.

Ambos sucesos acarrearán una serie de consecuencias importantes para España en el último período del régimen

franquista. La primera consecuencia política de la muerte de Carrero Blanco es el nombramiento de Carlos Arias Navarro como nuevo presidente del gobierno. La sustitución en la jefatura del gobierno de un militar por un civil hacía esperar cambios profundos en las disposiciones del nuevo gobierno. En efecto, en el discurso leído ante las Cortes el 12 de febrero de 1974, Arias Navarro propone un aperturismo político dentro de los límites del régimen. En el nuevo gobierno de Arias Navarro no habrá ya tecnócratas del Opus Dei, quizá como castigo al impulso de una economía consumista que entraba en ese momento en crisis mundial, sino propagandistas católicos<sup>50</sup>. Así, la crisis económica producida por la subida de los precios del petróleo y la salida de los tecnócratas del gobierno marcaban el fin de la etapa desarrollista y el comienzo de una etapa caracterizada económicamente por la inflación y el desempleo creciente. Las clases proletarias ven amenazadas en ese momento las conquistas económicas y sociales alcanzadas en la etapa desarrollista, y consecuentemente el movimiento obrero vuelve a su actividad como oposición al régimen político, cobrando una vitalidad semejante a la que había conseguido en los primeros años sesenta.

Pero la muerte de Carrero Blanco revela también una crisis dentro del propio régimen, con un enfrentamiento cada vez más radical entre las *familias* franquistas. La ligera apertura política que suponía el "espíritu del 12

de febrero" provocará nuevos enfrentamientos en el seno del franquismo:

Por una parte estaban los *aperturistas*, los reformistas de dentro del régimen que creían que sólo una "apertura" del mismo podría contener las protestas y presiones de una sociedad que había llegado a parecerse a las de Europa, a la que tan ansiosos estaban por unirse. Por la otra, los inmovilistas del *búnker*. Para ellos (...) toda reforma parcial de la estructura elaborada a partir de 1939 ponía en peligro el conjunto<sup>51</sup>.

Fuera de estos dos grupos quedaba la oposición al régimen, cuyas ramas más moderadas esperaban que el aperturismo anunciado triunfara y abriera nuevos caminos, mientras que las facciones más radicales esperaban que esta apertura llevara a una democracia real.

Nada más iniciarse su gestión, al gobierno Arias se le plantearon dos problemas que desalentaron rotundamente a quienes habían querido ver alguna vía de reforma en el aperturismo anunciado: por un lado, los anarquistas Salvador Puig Antich y Heinz Chez son condenados a morir y ejecutados en el garrote vil; por otro, el obispo de Bilbao, Añoberos, es acusado de atentar contra la unidad nacional de España en una homilía y se le recluye en arresto domiciliario. Pese a las promesas aperturistas de Arias Navarro, el gesto duro del régimen franquista no se había alterado. A fines de 1974, se aprueba el *Estatuto de Asociaciones Políticas*, que era el reflejo del espíritu aperturista del 12 de febrero. Pero el nuevo Estatuto no convenció a nadie, pues desde las filas más

conservadoras se pensó que era una deserción de los principios del régimen, mientras que desde la oposición se vio como un cambio mínimo. Precisamente el Estatuto de Asociaciones señalará el comienzo del fin del espíritu aperturista que había guiado al gobierno de Arias Navarro:

    Cuando a la hora de regular el asociacionismo político se eligió la vía más restrictiva posible, quedó claro que las fuerzas ajenas al sistema continuarían excluidas. La gran incógnita de las primeras semanas del año es si algunos sectores aperturistas y reformistas del Régimen se decidirán o no a utilizar el nuevo cauce de participación<sup>52</sup>.

El 29 de octubre de 1974 se produce una crisis ministerial con la dimisión de los ministros Pío Cabanillas y Barrera de Irimo, a los que acompañaron un grupo de altos funcionarios de la Administración, todos ellos caracterizados por ser los mayores representantes del espíritu aperturista del gobierno Arias. Por otro lado, los continuos conflictos universitarios tuvieron su contestación en el cierre de la Universidad de Valladolid. En abril de 1975, la situación de continua tensión social y política que sufre el País Vasco provoca un nuevo "estado de excepción". El espíritu aperturista que había promulgado Arias Navarro al constituir su primer gobierno había fracasado completamente.

Ante el fracaso del aperturismo de Arias Navarro, surgen, mediado el año 1975, dos agrupaciones políticas con el ánimo de llevar a cabo la transición democrática,

ante la enfermedad cada vez más acentuada de Franco: la Junta Democrática, reunida en torno al P.C.E., y la Plataforma de Convergencia Democrática, que agrupa a partidos y agrupaciones políticas de muy diverso signo.

Tanto la Junta como la Plataforma se decantaron por una *ruptura* que exigía la amnistía total, las libertades democráticas y unas elecciones libres.

Aislado entre las agrupaciones *rupturistas* que aguardaban su momento en el exilio, y los reformistas sinceros que en España repudiaban por su escaso alcance el Estatuto de Asociaciones, Arias debía darse por fracasado<sup>53</sup>.

La respuesta del régimen a las peticiones de los grupos democráticos fue radical: en septiembre de 1975 cinco terroristas eran fusilados. Dos meses después, el 20 de noviembre, Franco moría.

El régimen político había demostrado a lo largo de sus últimos quince años de existencia su incapacidad de autotransformarse, y los "buenos gestos", que no pretendían sino afianzar al propio sistema en sus fundamentos, no consiguieron evitar las peticiones de verdaderas libertades democráticas. A la muerte del dictador se abrirá un período de expectación democrática bajo el reinado de Juan Carlos I.

## LOS PRIMEROS AÑOS DEL REINADO DE JUAN CARLOS I

A la muerte de Franco, la Jefatura del Estado pasa a manos del rey Juan Carlos I, según se había acordado con don Juan de Borbón en 1948 y tal como había sancionado la *Ley de Sucesión*. El reinado de Juan Carlos I abre un nuevo período en la vida española, que, de un modo o de otro, produce un cambio cultural<sup>54</sup> que se había venido elaborando desde los años sesenta. Los años sesenta habían abierto una nueva disociación, una brecha irrestañable, entre la masa intelectual del país y las directrices políticas que señalaba el régimen. Los intelectuales españoles olvidaron un enfrentamiento ideológico que los paralizaba en el tiempo, para proceder, ignorando el propio sistema franquista, en un camino que les facilitaba la integración cultural en Europa, aunque la integración política y económica no se hubiera llevado a cabo aún<sup>55</sup>. La muerte del dictador no vino sino a confirmar con los hechos un estado de conciencia que, pese a los acontecimientos de los últimos años, estaba plenamente implantado en la mayor parte de la sociedad española desde diez años atrás. Al mismo tiempo, la muerte de Franco venía a coincidir

aproximadamente con una crisis artística y cultural en la búsqueda de nuevos rumbos. Las tendencias artísticas que se habían venido implantando desde los años sesenta empezaban a mostrar en torno a 1975 síntomas evidentes de agotamiento y desgaste, que se manifestarán en la búsqueda de una serie de perspectivas nuevas a partir de 1977 aproximadamente<sup>56</sup>.

Desde un punto de vista político, los primeros años del reinado de Juan Carlos I pueden dividirse en tres etapas diferentes: el primer período se extendería desde la muerte de Franco hasta el referéndum constitucional y las primeras elecciones democráticas de 1977; el segundo período se inicia con el gobierno de U.C.D. de 1977 y concluye con el triunfo socialista de 1982; la victoria del P.S.O.E. en las elecciones de 1982 marca el inicio de un nuevo período en la España democrática.

#### Desde la muerte de Franco hasta el referéndum

El rey Juan Carlos había sido educado bajo la supervisión de Franco y siguiendo un plan de estudios, combinación de enseñanzas políticas y militares, diseñado por el mismo general, de modo que, de esta manera, quedase asegurada la continuación del sistema instaurado tras la guerra civil. Más aún, siendo príncipe, don Juan Carlos había tenido que jurar fidelidad a los Principios



del Movimiento ante las Cortes y el Generalísimo. Pero, pese a que todo apuntaba a la continuación del régimen instaurado por el dictador, en lo que habría de considerarse un franquismo sin Franco, el rey, educado por su padre en los principios democráticos, intentó conjugar los consejos de éste con los compromisos adquiridos con el general muerto, para hacer del sistema heredado una democracia nueva que siguiera los modelos de los sistemas europeos y especialmente los de las monarquías democráticas del Reino Unido y de Suecia.

Una cierta voluntad de no romper totalmente las ataduras con el régimen anterior se vio en la continuidad de Carlos Arias Navarro como presidente del nuevo gobierno bajo la monarquía. A él le encargó el rey la planificación de la apertura política en el desarrollo del espíritu aperturista que había presidido los primeros meses del anterior gobierno Arias. Sin embargo las tensiones internas se manifestaron desde el primer momento:

Los temores de Arias a una reacción del llamado "búnker" (...) pero también sus propias convicciones, le hicieron atenerse a una línea de evolución tan tímida y alicorta, que, sin ganarle en absoluto benevolencia alguna de la oposición inmovilista, le situó en clara divergencia con los ministros más decididos a la reforma<sup>57</sup>.

Así, el proyecto de reforma planteado por Arias Navarro no consiguió convencer a nadie y fracasó en el pleno de las Cortes convocado el día primero de julio de 1976. El

fracaso de la reforma propició la dimisión de Arias Navarro, siendo designado como jefe de gobierno Adolfo Suárez el día siete de ese mismo mes.

El primer gobierno presidido por Adolfo Suárez, que culminará con las primeras elecciones democráticas celebradas el 15 de junio de 1977, se planteará dos objetivos principales. Por un lado, el gobierno llevará a cabo la realización de un plan para la reforma efectiva del sistema político que abra el camino hacia la democracia real. Este primer paso culminará con el referéndum sobre la reforma política celebrado el 15 de diciembre de 1976. Por otro lado, el primer gobierno Suárez llevará a cabo la legalización de los partidos políticos en un proceso que culminará en las elecciones democráticas del 15 de junio de 1977. El proceso democrático de legalización de los partidos políticos obtuvo un resonado triunfo con la inscripción en el registro de partidos políticos del Partido Comunista de España el 9 de abril de 1977. La legalización del P.C.E. ponía de relieve: por un lado, que existía una profunda voluntad de que el sistema iniciado fuera una democracia real y efectiva que admitiera a todos los partidos políticos; por otro lado, que, tras casi cuarenta años de ilegalidad y de actividad clandestina, el P.C.E. estaba preparado para acatar el sistema democrático.

Pero, si el primer gobierno de Suárez avanzaba decididamente hacia la consolidación de la democracia,

las fuerzas de oposición al franquismo continuaban sus acciones más allá de la muerte del dictador. Las acciones del terrorismo de fundamentación ideológica izquierdista (E.T.A., F.R.A.P. y G.R.A.P.O.) se ven incrementadas por las que llevan a cabo grupos de ultra derecha (Guerrilleros de Cristo Rey, los acontecimientos de Montejurra, etc.). El movimiento estudiantil sigue su lucha en la Universidad exigiendo la democratización real y la autonomía universitaria, al mismo tiempo que los profesores empiezan a pedir la "libertad de cátedra". El movimiento obrero, que había recuperado gran parte de su actividad en los primeros años setenta con la crisis desarrollista, consigue el derecho de huelga en los primeros meses de 1976 y organiza grandes manifestaciones cuando el desempleo y la crisis comienzan a sentirse con mayor virulencia. Los enfrentamientos con la policía en las huelgas de marzo de 1976 en Vitoria costaron cinco muertos entre los trabajadores, en un intento de mantener el orden mediante los métodos del anterior régimen.

Con la llegada de la democracia se inicia la hora de los homenajes a aquellos personajes de la cultura que habían servido como emblemas a la resistencia anti-franquista. Es la hora de los homenajes a García Lorca, a Antonio Machado o a la Generación del 27, entre otros. Pero también es la hora del retorno de los personajes que habían permanecido exiliados durante la dictadura. Vuelven políticos emblemáticos, como Tarradellas,

Leizaola o Dolores Ibarruri, y también escritores y artistas, como Rafael Alberti.

Un fenómeno cultural de singular importancia para la vida social de la nueva España democrática se produce en este período: el nacimiento del diario *El País* en mayo de 1976. *El País* se convertirá en los primeros años de la democracia en el máximo ejemplo de la libertad de prensa y a su vez será el impulsor de una nueva cultura "oficial". La cultura de los Zuloaga, Pemán, Calvo Sotelo, Velázquez, El Greco, etc. emblemática por la prensa franquista, será sustituida por la cultura de los More, Munch, Sartre, Benet, Juan Goytisolo, Tapies, Savater, Grass, Böhl, etc., impulsada por *El País*. Por otra parte, el análisis de los principales accionistas del nuevo periódico permite distinguir cuatro grupos diferentes, más allá de sus afinidades financieras, que componen el nuevo *establishment* cultural:

1) La familia impulsora del diario (José Ortega Spottorno, hijo de José Ortega y Gasset, y algunos de sus parientes), junto a sus colaboradores asociados a las otras empresas editoriales. (...) *El País* va a ser, por encima de todo, un periódico liberal. (...)

2) Los políticos de la derecha "civilizada" en sus "familias" de franquismo evolucionista, catolicismo moderado, tecnocratismo y antigua oposición moderada al franquismo. (...)

3) Los miembros de lo que podríamos llamar *república de los catedráticos* universitarios. (...)

4) Algunos representantes de la industria editorial. (...)

5) Una serie de *intelectuales consagrados*, algunos de izquierdas, pero bien situados, generalmente conectados con alguno de los círculos anteriores y frecuentes colaboradores del diario. (...)

El factor común que los une es que en sus respectivos gremios son personas establecidas, con buena posición de partida, a los que les suenan los duros, dicho sea en su homenaje<sup>58</sup>.

En consecuencia, a través de *El País* se consigue institucionalizar una nueva cultura "oficial", un nuevo producto cultural que se proyecta y publicita desde las páginas del periódico y que los diversos grupos de accionistas, dentro de su actividad en el mundo laboral, se encargan de sancionar como producto válido. La nueva cultura "oficial" cuenta de esta manera con los resortes necesarios para establecerse en el nuevo sistema político. Por otra parte, la extracción social de los diversos grupos de accionistas asegura el inmovilismo social e intelectual a través del periódico. Como en el franquismo, la burguesía continúa siendo la clase hegemónica que impone los gustos predominantes, la que domina el ámbito cultural e intelectual y, a través de él, impone la nueva cultura y la nueva sociedad.

Si la aparición de *El País* constituye el fenómeno cultural más influyente en el período 1975-1977, el acontecimiento cultural más sobresaliente que concita la atención de los intelectuales españoles es la concesión del Premio Nobel de Literatura a Vicente Aleixandre, que provocará los homenajes de gran parte de los escritores más jóvenes<sup>59</sup>. En Vicente Aleixandre, la Academia Sueca premiaba toda la labor poética e intelectual de la Generación del 27, así como su decidida defensa de la democracia y su posición en contra de la dictadura

durante el franquismo. La Academia Sueca sancionaba así el enlace que la nueva España pretendía llevar a cabo con el espíritu intelectual que había dado origen a la II República.

Desde el gobierno de U.C.D. de 1977 hasta el gobierno del P.S.O.E. de 1982

Las Cortes surgidas de las elecciones de junio de 1977 se atribuyeron desde el principio un carácter constituyente; deberían elaborar la primera Constitución democrática desde 1939. Entre junio y diciembre de 1977 se elaboró la nueva Constitución y el 15 de diciembre se sometió a referéndum, siendo aprobada por amplia mayoría, aunque algunas importantes bolsas de votantes decidieron abstenerse. El nuevo año traería la promulgación de la nueva Constitución y su sanción por el rey.

Si la elaboración del texto constitucional se llevó la mayor parte de los esfuerzos del gobierno de U.C.D. (Unión de Centro Democrático), lo cierto es que el nuevo gobierno tuvo que enfrentarse también a dos problemas fundamentales para el nuevo estado democrático: el problema económico y el problema autonómico. El Ministro de Economía, Enrique Fuentes Quintana, elaboró un plan económico especial con el fin de superar la crisis iniciada en 1973 y que en España había tenido unas

consecuencias más agudas que en el resto de los países occidentales. El plan de Fuentes Quintana se fundaba en cuatro puntos básicos: "a) Establecimiento de un cambio realista de la peseta. b) Ruptura con la tradición fiscal española carente de sentido social. c) Moderación de las tasas de incremento salarial. d) Especial atención al paro obrero"<sup>60</sup>. Los "pactos de la Moncloa" firmados en octubre de 1977 vinieron a confirmar la voluntad de una profunda reforma económica llevada con una "paz social" general que acabara definitivamente con la crisis.

Con respecto al problema autonómico, el gobierno dio los primeros pasos para otorgar un estatuto de autonomía amplio al País Vasco y a Cataluña, pero esta labor se abandonó hasta la siguiente legislatura.

Promulgada y sancionada la Constitución, las Cortes se disolvieron en noviembre de 1978, siendo elegidas de nuevo el 3 de marzo de 1979. Las elecciones de 1979 otorgaron de nuevo un voto mayoritario a U.C.D. y Adolfo Suárez se constituyó de nuevo en presidente del gobierno. Como tarea pendiente de la legislación anterior, la elaboración de los estatutos de autonomía del País Vasco y Cataluña es lo primero que se lleva a cabo, siendo aprobados durante ese mismo año por las respectivas autonomías.

Pese a haber obtenido la mayoría de votos en las elecciones del 79, el tercer gobierno de U.C.D. se enfrentaba a una serie de problemas de orden nacional que

tenía que resolver, al mismo tiempo que la coalición sufría una serie de tensiones en su estructura interna. Cuatro son los problemas de orden nacional que se le plantean al nuevo gobierno de Adolfo Suárez: la creciente espiral de violencia en el País Vasco; la crisis económica; la inseguridad ciudadana y el aumento del paro y la delincuencia; y la extensión creciente de los movimientos anti-democráticos, con fuerte asentamiento en las fuerzas armadas. Las tensiones en la estructura interna de U.C.D. se podrían reducir a tres fundamentales: tensión entre social-demócratas y demócrta-cristianos; ofensiva de la oposición del P.S.O.E. (Partido Socialista Obrero Español); confrontación en cuanto al plan económico social y al plan de estructuración autonómica.

La crisis interna de la coalición política se resolverá en enero de 1981 con la dimisión de Adolfo Suárez al frente de la presidencia de U.C.D. y de la presidencia del gobierno. La coalición trató de mantener unidas a las fuerzas en tensión separando la presidencia del partido, que recayó en Agustín Rodríguez Sahagún, y la presidencia del gobierno, cuyo candidato será Leopoldo Calvo Sotelo. En la votación de las Cortes para la aprobación del candidato a presidente de gobierno, celebrada el 23 de febrero, irrumpirá un grupo de guardias civiles a las órdenes del teniente coronel Tejero, en un intento de golpe de estado militar, apoyado



desde diversas instancias de las fuerzas armadas. La intervención del rey a favor del sistema democrático instaurado hizo deponer las armas a los golpistas al día siguiente.

El intento de golpe de estado del 23 de febrero tuvo tres consecuencias inmediatas: en primer lugar, consolidó el prestigio democrático del rey; en segundo lugar, afianzó momentáneamente el gobierno de Calvo Sotelo; por último, provocó una recomposición del consenso democrático bajo nuevas fórmulas<sup>61</sup>. El gobierno formado por Calvo Sotelo no consiguió de todas formas agotar la legislatura completa, convocándose elecciones generales para el 28 de octubre de 1982. A pesar del fracaso del golpe de estado del 23 de febrero, unos días antes de las elecciones generales de 1982 se descubrió una nueva trama militar con la intención de dar un golpe de estado el día anterior a las votaciones. Las elecciones generales del 28 de octubre otorgaron una amplia mayoría al P.S.O.E., que consiguió un total de 202 diputados, casi el doble que su inmediato seguidor A.P. (Alianza Popular), que consiguió 106 diputados. Se instauraba así el primer gobierno socialista desde la II República y se abría un nuevo período en la España democrática aún no cerrado. Varios eran los problemas que se le planteaban al nuevo gobierno socialista: en el plano económico, debía solucionar la crisis económica y el paro creciente; en el plano autonómico, debería dotar de estatuto de autonomía

al resto de las autonomías que aún no lo tenían y solucionar el problema del terrorismo; en el plano internacional, se tendrían que replantear las relaciones con Estados Unidos y con la O.T.A.N.

Culturalmente, el período 1977-1982 se caracteriza por la aparición en el panorama español de nuevos grupos y tendencias intelectuales y artísticas. Si la primera mitad de los años setenta había estado dominada por los ecos del movimiento *hippy*, a partir de 1977 empiezan a llegar a España las nuevas tendencias juveniles que en el mundo occidental se agrupan en torno al movimiento *punk*, nacido ese año en Inglaterra: "La estética de la fealdad, lo negro y lo agresivo es la desesperación del ideal pacifista y bucólico de los sesenta: el punk es el hippie marchito"<sup>62</sup>. Grupos musicales, como *Mecano* o *Alaska y los pegamoides*, adoptan las nuevas corrientes formales extranjeras. En el cine, *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*, de Pedro Almodóvar, abre una nueva etapa para el arte escénico en España y es fiel testigo de los cambios sociales que acontecen. En lo literario, novelas como *El misterio de la cripta embrujada*, de Eduardo Mendoza, *Demasiado para Gálvez*, de Jorge Martínez Reverte, o las novelas de la serie *Carvalho* de Manuel Vázquez Montalbán, señalan un gusto por la novela negra y por una concepción clásica del relato, que vuelve a las raíces del género, abandonando buena parte de la experimentación que había caracterizado la etapa

narrativa anterior. Por su parte, una nueva generación de poetas empieza a hacer entrada en el panorama español en torno a 1977-1980; libros como *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, de Blanca Andreu, o *La lentitud de los bueyes*, de Julio Llamazares, marcan los nuevos gustos de la estética más joven. Con el triunfo del P.S.O.E. en 1982, llegan al poder una serie de intelectuales que habían compuesto la oposición radical al régimen franquista. La "generación del 68", aquella que había llevado a cabo las revueltas universitarias en los años setenta, llegaba por fin al poder casi quince años después del "mayo francés".

## Notas al texto

1 Vid. Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Ciencia Nueva. Madrid, 1967. Barthes, Roland; Lefebvre, Maurice y Goldmann, Lucien. *Literatura y sociedad*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1970. Escarpit, Robert. *Sociologie de la littérature*. P.U.F. Paris, 1958.

2 Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. Gredos. Madrid, 1962; pág. 112.

3 Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal. *La novela*. Ariel. Barcelona, 1981; pág. 245.

4 Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 17. García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*. Monografías de *Los Cuadernos del Norte*. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13. Domínguez Rey, Antonio. *Novema versus povema*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 8. Otros autores sitúan el año de la crisis de la estética social en 1963: Rubio, Fanny. "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 361-362 (1980); pág. 212-213. Jiménez, José Olivio. "Poética de una nueva promoción lírica. En torno a *Poesía última* (1963) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)" en *Diez años de poesía española 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 110.

5 Vid. Villena, Luis Antonio de. "Lapitas y centauros. (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)" en *Quimera*, n° 12 (octubre de 1981); pág. 15.

6 Díaz, Elías. "El horizonte intelectual de 1963" en Rico, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1980*. Edit. Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII, pág. 86.

7 Carr, Raymond. *España 1808-1975*. Ariel. Barcelona, 1984; pág. 698. Allí el historiador anglosajón opina que el período de "agonía del franquismo" se inicia en 1969. En cambio, parece más adecuado situar el inicio del ocaso

franquista en 1973, año en el que coinciden cuatro acontecimientos importantes: la crisis del petróleo, el asesinato de Carrero Blanco, la desaparición del gobierno de los tecnócratas y el endurecimiento del régimen político. Vid. Ruiz, David. *La dictadura franquista 1939-1975*. Naranco. Oviedo, 1978; pág. 147-159. Ubieta, Antonio et al. *Introducción a la Historia de España*. Teide. Barcelona, 1981; pág. 1028-1032.

8 Ruiz, D. *Op. cit.*; pág.137.

9 Vid. Ubieta, A. et al. *Op. cit.*; pág. 1019.

10 Bozal, Valeriano. "La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna" en Rico, F. *Op. cit.*; pág. 42.

11 Ruiz, D. *Op. cit.*; pág. 120. Allí escribe:

La despoblación exterior y la sobreexplotación a que fueron sometidos los trabajadores no cualificados del interior, posibilitaron el fortalecimiento numérico de la problemática clase media española que pasó de representar poco más de la cuarta parte del censo en 1950, a cifrarse en el cuarenta y nueve por ciento en 1969.

12 Bozal, V. *Op. cit.*; pág. 39. Vid. Tuñón de Lara, Manuel (ed.). *Historia de España. España bajo la dictadura franquista*. Labor. Barcelona, 1980; vol. X, pág. 500.

13 Ubieta, A. et al. *Op. cit.*; pág. 1020-1021.

14 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 668.

15 Díaz, E. *Op. cit.*; pág. 92.

16 Vid. Tuñón de Lara, M. *Op. cit.*; pág. 503.

17 Pániker, Salvador. *Conversaciones en Madrid*. Kairós. Barcelona, 1970 (1ª ed. mayo de 1969); pág. 152. Allí, el obispo Casimiro Morcillo declara:

A mí la tesis del sacerdote obrero me parece correcta y hasta necesaria en determinadas circunstancias. En tanto en cuanto el sacerdote no esté requerido para un pleno empleo de su tiempo, en sus funciones del ministerio.

18 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 666.

19 *Ibidem*; pág. 697

20 Vid. *Ibidem*; pág. 691.

21 *Aparentemente*, ya que este desarrollismo presentaba dos errores de base, según Carr, R. *Op. cit.*; pág. 711:

Mientras los salarios reales aumentaban, el ingreso no era redistribuido; la vieja brecha entre las "dos Españas", entre el interior rural estancado y las regiones del triángulo nororiental, las prósperas periferias vasca, levantina y catalana, se acentuó.

22 Véase la opinión de López Rodó acerca del papel desempeñado por el Opus Dei en los gobiernos franquistas en Pániker, S. *Op. cit.*; pág. 327.

23 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 671.

24 Cohn-Bendit, Daniel y Cohn-Bendit, Gabriel. "La batalla de las calles. *C'est pour toi que tu fais la revolution*" en Linares, Andrés (ed.). *Textos de la nueva izquierda*. Castellote editor. Madrid, 1976; pág. 315.

25 Vid. Bozal, V. *Op. cit.*; pág. 43-44.

26 Véanse las declaraciones de Angel Rojo en Pániker, S. *Op. cit.*; pág. 162.

27 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 717.

28 Ruiz, D. *Op. cit.*; pág. 120. Vid. Carr, R. *Op. cit.*; pág. 721-722.

29 "El llamamiento de la Sorbona. La asamblea abierta del 13 al 14 de junio de 1968" en Linares, A. *Op. cit.*; pág. 332. Véanse las opiniones discordantes de Enrique Tierno Galván y de Manuel Fraga Iribarne en Pániker, S. *Op. cit.*; pág. 282-283 y 362.

30 Gorz, André. *Adiós al proletariado. (Más allá del socialismo)*. El Viejo Topo. Barcelona, 1982; pág. 87. Vid. Lasch, Christopher. "Consumo, narcisismo y cultura de masas" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 38 (octubre de 1986); pág. 21.

31 Vid. Carr, R. *Op. cit.*; pág. 721.

32 Gorz, A. *Op. cit.*; pág. 76-77. Vid. Racionero, Luis. *Del paro al ocio*. Anagrama. Barcelona, 1983.

33 Laín Entralgo, Pedro. *Descargo de conciencia (1930-1960)*. Barral editores. Barcelona, 1976; pág. 93.

34 Dutschke, Rudi. "Sobre el anti-autoritarismo" en Linares, A. *Op. cit.*; pág. 295. Allí escribe:

Pero los estudiantes desarrollan una auténtica virulencia sólo cuando se politizan en la lucha anti-autoritaria contra la burocracia dentro del medio de la propia institución universitaria, cuando participan de forma más resuelta en la lucha política en favor de sus necesidades e intereses.

Vid. "Tres levantamientos estudiantiles. (Hull, Mornsey y Essex)" en *Ibidem*; pág. 335-362. Cohn-Bendit, Daniel y Savater, Fernando. "Debate: ¿Qué queda de la revolución?" en *El Urogallo*, n° 13 (mayo de 1987); pág. 14-24.

35 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 693. Véanse las "condiciones para el funcionamiento de la Universidad" expuestas por Agustín Cotorruelo en Pániker, S. *Op. cit.*; pág. 228-229.

36 Díaz, E. *Op. cit.*; pág. 88-92.

37 Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Historia social de la literatura española*. Castalia. Madrid, 1984; vol. III, pág. 187.

38 Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1984; vol. 6/2, pág. 42.

39 Bozal, V. *Op. cit.*; pág. 40.

40 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero". en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 22. Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea)*. Gredos. Madrid, 1981; pág. 135-136 y 577-579.

41 Vid. Sanz Villanueva, S. *Op. cit.*; pág. 42.

42 Blanco Aguinaga, C. *Op. cit.*; pág. 246.

43 Vid. Castellet, J.M°. *Op. cit.*; pág. 20.

44 Vid. Dávila, Luis. "Televisión frente a Literatura" en *Triunfo*, n° 423 (11-VII-1970); pág. 50-54.

45 Vid. Abellán, Manuel L. "Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976)" en *Sistema*, n° 28 (enero de 1979); pág. 75-89.

46 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 688.

47 *Ibidem*; pág. 689.

48 Tuñón de Lara, M. *Op. cit.*; pág. 513-514.

49 70 años de España a través de ABC: 1905-1975. Prensa Española. Madrid, 1978; vol. II, pág. 832.

50 Ruiz, D. *Op. cit.*; pág. 154.

51 Carr, R. *Op. cit.*; pág. 699.

52 70 años de...; pág. 857.

53 Ubieto, A. et al. *Op. cit.*; pág. 1030.

54 Sanz Villanueva, S. *Op. cit.*; pág. 46-49. Villena, Luis Antonio. "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética novísima)" en *El estado de las poesías...*; pág. 35. Siles, Jaime. "Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 11. Jongh Rossel, Elena de. *Florilegium. Poesía última española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982; pág. 21. Vid. García de la Concha, Víctor. "La poesía española actual" en *Boletín Informativo Fundación Juan March*, noviembre de 1983; pág. 3.

55 Vid. Siles, J. *Op. cit.*; pág. 10. González, Angel. "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 3 (agosto-septiembre de 1980); pág. 5-6.

56 Nicolás, César. "Novísimos (1966-1988): Notas para una poética" en *Insula*, n° 505 (enero de 1989); pág. 12.

57 Ubieto, A. et al. *Op. cit.*; pág. 1034-1035.

58 Miguel, Amando de. "El País y el medio intelectual" en Rico, F. *Op. cit.*; pág. 104-105.

59 Véanse las diversas colaboraciones de jóvenes escritores aparecidas en *El País* el día 9-X-1977 (pág. 26-27) y los siguientes.

60 Ubieto, A. *Op. cit.*; pág. 1046.

61 *Ibidem*; pág. 1052.

62 Racionero, L. *Op. cit.*; pág. 93.



## **Capítulo II:**

### **HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL MÉTODO GENERACIONAL: LA GENERACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968**

HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DEL MÉTODO GENERACIONAL:  
LA GENERACIÓN POÉTICA ESPAÑOLA DE 1968

EL CONCEPTO DE GENERACIÓN Y LA GENERACIÓN POÉTICA  
ESPAÑOLA DE 1968

El concepto de generación

El descrédito en que ha caído el método generacional en los estudios literarios más contemporáneos durante la década de los años sesenta y setenta, no es sino el último reflejo del enfrentamiento, enraizado en el siglo XIX, entre una tendencia a la aplicación de las ciencias históricas al estudio de la obra literaria y otra que pretende el estudio textual de la misma<sup>1</sup>. La aplicación exclusiva de uno de estos dos métodos de estudio no puede aportar sino resultados fragmentarios, puesto que, para aquellos que pongan en práctica un modo de aproximación histórico-literario a la obra literaria ésta perderá sus peculiaridades en una perspectiva general, mientras que, para quienes consideren un método de análisis exclusivamente textual, la obra literaria se les

aparecerá como peculiaridad absoluta, sin tener en cuenta sus antecedentes ni consecuentes, ni las circunstancias en que surgió. Sólo un método de estudio que combine ambos modos de aproximación a la creación literaria podrá resolverse como efectivo en tal estudio, extrayendo aquello que de peculiar tiene la creación literaria y aquello que debe a las circunstancias y al momento histórico de su aparición.

El método histórico generacional parte de la observación de una evidencia en el desarrollo del arte: las similitudes existentes entre los creadores (y sus creaciones) de semejante edad en un momento determinado y las diferencias frente a aquellos creadores de otras épocas o a aquellos otros de diferente edad. Julius Petersen parte de este hecho a la hora de elaborar su teoría sobre las generaciones literarias:

Los hechos de la dependencia, la interacción y la homogeneidad relativa de todas las creaciones literarias producidas por las gentes de la misma edad, aun dentro de un círculo cultural determinado, que parten de una misma conexión vital, imponen en forma irremediable la necesidad de abarcar a la vez lo homogéneo y lo coetáneo, pues, por muy diversas que sean las obras y las personalidades incluidas, representan siempre una unidad por comparación con las obras y los hombres de cualquier otro período<sup>2</sup>.

Es precisamente esta idea de "unidad por comparación" la que ha de regir, en primer lugar, la fundamentación del concepto metodológico de generación. Ahora bien, cuando se hable de generación, ¿habrá de entenderse tal término como una unidad de edad frente a los de otra edad, o bien

como una unidad de estilo frente a otros estilos? En contra de la opinión sostenida por Petersen, para quien "generación no puede significar el conjunto de todos los de la misma edad"<sup>3</sup>, sino sólo una parte de aquel grupo, que aúna a los que practican un determinado estilo, a partir de este momento, cuando se hable de generación, habrá de entenderse como una unidad que agrupa a todos los que tienen la misma edad en un determinado momento histórico, sin excepción alguna. Es evidente que esta unidad de edad condicionará una unidad de estilo en un sentido muy amplio, que abarcará estilos distintos e incluso contrarios entre sí, que no obstante finalmente participarán de una serie de rasgos comunes, formando una unidad en comparación con otros estilos practicados por otras generaciones. Sólo en esta amplia concepción del estilo de una generación pueden relacionarse generación, como grupo de coetáneos, y estilo. De esta manera, podrá eludirse uno de los defectos fundamentales en que ha caído el método generacional en su aplicación, al identificar el estilo generacional con aquel característico de una sola de las partes de la generación, incluso, en muchos casos, no la más representativa ni la más numerosa.

Si, como he dicho, el fundamento de una generación es la unidad de todos los que tienen la misma edad en un momento histórico determinado, unidad de edad que acaba condicionando una unidad de estilo, uno de los primeros

pasos que habrá que dar en el esclarecimiento de una generación será diferenciar en un determinado momento histórico aquellos individuos que son coetáneos, es decir, aquellos que tienen la misma edad, de aquellos otros que sólo son contemporáneos, es decir, aquellos que comparten un momento histórico concreto sin tener la misma edad, tal como hicieron Wilhelm Pinder y José Ortega y Gasset<sup>4</sup>. De ahí que la definición que este último da de generación sea:

El conjunto de los que son coetáneos en un círculo actual de convivencia es una generación. El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital<sup>5</sup>.

En definitiva, puede definirse una generación como aquel grupo formado por los coetáneos que son a su vez contemporáneos, entendiendo por contemporaneidad no sólo compartir el mismo tiempo, sino también un espacio genérico de desarrollo social y cultural homologable<sup>6</sup>.

Ahora bien, ¿qué significa ser coetáneo, tener la misma edad? Ortega identifica la *edad* dentro de la trayectoria vital humana como "un cierto modo de vivir", y cuando se refiere a ésta no implica una fecha concreta, sino una "zona de fechas", considerando de la misma edad "vital e históricamente, no sólo los que nacen en un mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas"<sup>7</sup>. Esta zona de fechas que determina una edad concreta abarcará quince años<sup>8</sup> y condicionará el

desarrollo de las edades en la vida del hombre, que podrá dividirse en seis períodos de quince años cada uno, según el impacto que su conciencia ejerza sobre el mundo que le ha tocado vivir. De esta manera, podrá diferenciarse una edad de *niñez*, que comprende los quince primeros años de vida del hombre, en la que no hay actuación histórica alguna; de los quince a los treinta años se da una edad de *juventud*, un período fundamentalmente de aprendizaje; de los treinta a los cuarenta y cinco años, edad de *iniciación*, el hombre empieza a actuar sobre el mundo que le rodea y a intentar transformarlo; de los cuarenta y cinco a los sesenta años, se da una edad de *predominio* en la que el hombre y la generación han impuesto sus cambios al mundo que trataban de innovar; de los sesenta a los setenta y cinco, edad *augusta*, hay un decrecimiento del predominio alcanzado en el período previo; a partir de los setenta y cinco años, edad de *vejez*, se da un período de *supervivencia histórica*<sup>9</sup>. De estas seis edades diferenciadas en la vida de un hombre y de un grupo de hombres, sólo la edad de *iniciación* y la de *predominio* tienen verdadera incidencia en el desarrollo histórico de una época y, en consecuencia, una generación se caracterizará, frente a la época histórica que le ha tocado vivir, por un período de *gestación*, que se extiende durante quince años, teniendo lugar entre los treinta y los cuarenta y cinco años, y por un período de

gestión efectiva, que se extiende de los cuarenta y cinco a los sesenta años<sup>10</sup>.

Una vez determinado el período de vigencia de una forma de vida concreta, es decir, el período de vigencia de una generación, Ortega establecerá dentro de cada generación la existencia, paralelamente a la existencia en el cuerpo social total, de una *minoría selecta* y de una *masa* o *muchedumbre*:

Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada<sup>11</sup>.

Y dentro de la *minoría selecta*, diferenciará entre *hombres de contemplación* y *hombres de acción*, siendo aquéllos los que primero perciben el cambio y las modificaciones de las nuevas tendencias y éstos los que las imponen<sup>12</sup>. Así determinado, no es difícil identificar la minoría selecta y la masa de una generación con lo que en su teoría Petersen denominó como *tipo directivo* y *tipo dirigido*<sup>13</sup>. Al *tipo directivo* de una generación, del mismo modo que a la minoría selecta orteguiana, le cabrán funciones fundamentales de *guía generacional*, como organizador que se coloca a la cabeza de los de su misma edad<sup>14</sup>.

Una diferenciación semejante a la aplicada en la vida del hombre, en períodos de quince años, puede establecerse en una época determinada cuando se introduce

para analizarla la serie de generaciones que conviven en ella. De esta manera, pueden diferenciarse, como ha hecho Julián Marías<sup>15</sup>, seis generaciones distintas conviviendo en una misma época histórica: una generación *superviviente*, que comprende a aquellos mayores de setenta y cinco años; una generación *augusta*, que integra a los que cuentan entre sesenta y setenta y cinco años; una generación *cesárea*, integrada por los miembros de un cuerpo social entre los cuarenta y cinco y los sesenta años; una generación *ascendente*, cuyos miembros se hallan en una edad de *iniciación*; una generación *juvenil*, cuyos miembros tienen entre quince y treinta años; y aún podría apuntarse una sexta generación, una generación *infantil*, sin ningún tipo de vigencia en la época histórica, que abarcaría a los miembros de una sociedad entre cero y quince años.

Así pues, a la vista de lo expuesto hasta ahora, una determinada época histórica aparece como un complejo de relaciones entre generaciones *vigentes* y *no vigentes*. Es evidente que una generación no nace aislada en un determinado momento histórico, sino que es consecuencia de la generación anterior y precedente de la siguiente. Ortega intentó establecer la relación entre generaciones con vigencia consecutiva en un determinado momento, diferenciando entre generaciones *polémicas* y generaciones *cumulativas*<sup>16</sup>, sin embargo esta distinción tan sólo atendía a la relación diacrónica entre generaciones, a la



sucesión de éstas, y no a la relación sincrónica. Julián Marías estableció para los miembros de una misma generación la diferencia entre *edad biológica* y *edad social*; la primera depende del momento de nacimiento efectivo de la persona, mientras que la segunda depende de su aparición pública en la sociedad. Esta diferenciación de dos edades en el individuo le permitió a Marías establecer una diferencia entre aquellos miembros que forman una generación, es decir, aquellos que tienen una edad biológica semejante, y aquellos que forman *constelación* con respecto a una determinada generación, es decir, aquellos que, aun perteneciendo biológicamente a otra generación, tienen una edad social semejante a los miembros de otra, su vigencia se mantiene más allá de su propia generación<sup>17</sup>. La importancia de los conceptos de *edad biológica* y *constelación* radica en la aportación de un dinamismo a la misma concepción orteguiana de generación. Si en la teoría de Ortega la generación aparecía como una unidad de destino que se desarrolla de un modo casi biológico y que impone al mundo su visión, como resultado de una conciencia inmutable, Marías aporta un cierto elemento de dinamicidad que piensa a la generación como un grupo con una conciencia variable en distintos momentos.

La confluencia de diversas generaciones en un determinado momento histórico y la inter-influencia entre

unas y otras ya había sido señalada por Ramón Menéndez Pidal:

Mas como en cada período actúan muchas generaciones conviventes, es, la mayor parte de las veces, arbitrario el señalar una generación principal, y más debemos atender a la convivencia de varias y a la resultante de las corrientes que promueven, siempre sometidas a la inducción de las unas sobre las otras<sup>18</sup>.

Esta "inducción" de unas generaciones sobre otras era la que Marías había intentado explicar a través de la *constelación*. La hipótesis de Pidal aportaba un dinamismo histórico al, en cierto modo, estatismo de la teoría generacional de Ortega y permitía, al mismo tiempo, explicar un fenómeno que ya Marías había observado: el hecho de que, en un determinado momento, elementos de generaciones mayores coincidieran e incluso adelantaran rasgos característicos de las generaciones más jóvenes.

Carlos Bousoño desarrollaría esta hipótesis adelantada por Pidal, señalando que un cambio histórico determinado, un nuevo grado de individualismo en un determinado momento, será percibido por todas las generaciones o por todos los miembros vivos de las generaciones que comparten ese momento histórico. De esta manera, Bousoño distinguirá dos tipos de "viejos" en las generaciones no juveniles:

los que, inmovilizados en un ayer, siguen hipnóticamente percibiendo el nivel de individualismo que hubo, y ya no hay, en la sociedad (...) y los que poseen aún la suficiente agilidad espiritual para escapar al anquilosamiento, percibir

el nuevo grado individualista y sacar de él una figura cosmovisionaria "personal", que podríamos denominar, aunque no exactamente juvenil, sí "parajuvenil" (...): el "viejo" de que hablamos (...) obtendrá del nuevo grado individualista (...) consecuencias *distintas* a las que obtiene el joven, pero sin dejar por eso de ser, respecto del nuevo tiempo, tan fiel a su sentido profundo como éste pueda serlo<sup>19</sup>.

La idea de Bousoño, aparte de explicar el hecho de que miembros de una generación mayor influyan e incluso adelanten rasgos de la generación más joven, permite dotar al concepto de generación de una dinamicidad, acorde con el movimiento de la historia, ausente en la concepción orteguiana. Una generación no se ve ya, al modo de Ortega, como una unidad de destino en un determinado momento histórico, sino que, más bien al contrario, es la falta de unidad a lo largo del discurrir histórico lo que caracteriza a la generación, según Bousoño: "ninguna generación mantiene a lo largo del tiempo su coherencia artística, la arquitectura formal de sus principios y actitudes"<sup>20</sup>.

Esta dinamicidad de la generación, la falta de unidad completa, de coherencia absoluta en su desarrollo histórico, aunque con el mantenimiento de unos caracteres constantes, no sólo depende del proceso histórico de los acontecimientos, sino también de la fecha de nacimiento dentro de la común edad generacional. Si tal como Ortega pensaba, ser coetáneo significa haber nacido en una "zona de fechas" que abarca quince años, bien pueden distinguirse dentro de esa "zona" distintos estratos en

torno a la fecha central de la generación, que marcarán los distintos puntos evolutivos en el desarrollo generacional<sup>21</sup>. Así, los quince años que constituyen la "zona de fechas" de nacimiento de una generación podrán dividirse en tres estratos distintos, de los cuales el primero y el último tendrán una duración aproximada de cuatro años, mientras que el grupo central o núcleo de la generación, por tal razón, abarcará un plazo temporal doble al de los extremos. Así, mientras el grupo formado por los nacidos en los primeros cuatro años de la "zona de fechas" de nacimiento de una generación mantiene un cierto enlace con la generación anterior y fundamenta las bases del cambio que llevará a cabo su propia generación, el núcleo generacional, aquel formado por los nacidos tres años antes y tres después de la fecha central de la generación, es el que lleva a cabo la innovación sobre el mundo que les ha tocado vivir, manifestándose en él más "puras" las características generacionales. Por último, el grupo epigonal, aquel formado por los nacidos en los últimos cuatro años de la "zona de fechas" del nacimiento generacional, continúa las innovaciones establecidas por el núcleo generacional y adelanta el embrión del cambio que la siguiente generación impondrá.

Tanto la hipótesis de Pidal, como su desarrollo por Bousoño ponían de relieve una laguna en la teoría generacional de Ortega-Marías: la desconsideración absoluta del acontecimiento histórico en el desarrollo de

una generación. Ya Ortega había escrito en este sentido: "Un hecho aislado, así sea el de más enorme calibre, no explica ninguna realidad histórica; es preciso antes integrarlo en la figura total de un tipo de vida humana"<sup>22</sup>. Y Marías repetirá varias veces a lo largo de su teoría esta concepción: "Pero los grandes acontecimientos históricos, guerras, revoluciones, etc., no determinan las generaciones; son hechos que por su magnitud revelan un cambio de vigencias"<sup>23</sup>. De esta manera, se observa en la teoría generacional de Ortega-Marías un cierto desajuste entre el método histórico utilizado y la realidad histórica que se analiza, puesto que, si bien los hombres, las generaciones, determinan ciertos cambios históricos que se manifiestan en grandes acontecimientos, lo cierto es que dichos acontecimientos acaban determinando el desarrollo de generaciones posteriores. En este sentido, la teoría generacional esbozada por Ortega-Marías, al dejar de lado la influencia del acontecimiento fortuito en el desarrollo generacional, puede derivar hacia un cierto determinismo por el que el signo generacional está marcado previamente al nacimiento de la generación; así, Ortega llegará a escribir:

Podemos imaginar a cada generación bajo la especie de un proyectil biológico lanzado al espacio en un instante preciso con una violencia y una dirección determinadas. (...)

Es, en cambio, perfectamente posible prever el sentido general de la época que sobreviene. Dicho de otra manera: acaecen en una época mil azares

imprevisibles; pero ella misma no es un azar, posee una contextura fija e inequívoca<sup>24</sup>.

De esta manera, según la teoría de Ortega-Marías, una generación estará determinada, en primer lugar, por su nacimiento y, en segundo lugar, por el movimiento de las generaciones anteriores, pero nunca por los acontecimientos circundantes ni, en consecuencia, por los elementos formativos y educacionales. Si en la teoría de Ortega-Marías se pone el acento en la fecha de nacimiento como elemento determinante de una generación, para Julius Petersen lo que resulta determinante en el signo de una generación es el medio circunstancial en que le ha tocado vivir y la Historia, hechos condicionados ambos, evidentemente, a la fecha natalicia. Petersen, que critica abiertamente la primera concepción generacionista de Ortega<sup>25</sup>, llega al polo opuesto del determinismo implícito en la hipótesis del español, para escribir:

Igualmente incalculable es el alcance espacial de un movimiento generacionista y de su penetración social. El año de nacimiento pierde importancia cuando la amplitud de las experiencias que constituyen a la generación no es lo bastante para abarcar a los de la misma edad<sup>26</sup>.

Y, así, si la fecha de nacimiento resultará importante a la hora de definir una generación, no lo será menos el complejo de los elementos formativos:

De este modo el individuo participa, con toda su generación, de la influencia de las fuerzas evolutivas formadoras, y aquí encontramos, si no todas, por lo menos ciertas causas de la igualdad generacional<sup>27</sup>.

En este sentido, los miembros de una generación recibirán una herencia común y una educación semejante, compartirán una serie de acontecimientos que los aunarán, tendrán un guía, un personaje adelantado a la propia generación, y reelaborarán, en el campo literario, el lenguaje recibido de la generación anterior, adaptándolo a la nueva situación y a sus propias perspectivas, con lo que superarán a la generación precedente, la mayor parte de la cual estará totalmente anquilosada, incapaz de adaptarse a la nueva situación<sup>28</sup>. Todos estos rasgos habrán de entenderse con la suficiente amplitud, de modo que no se identifique un grupo, y su estilo particular, dentro de una generación con el conjunto de dicha generación.

#### La generación poética española de 1968

Una aplicación del concepto de generación literaria expuesto hasta ahora a un grupo de escritores que comienzan a producir a partir de los primeros años sesenta, habrá de partir de las premisas anteriormente apuntadas. Si, tal como he señalado, una generación abarca a *todos* los que comparten la misma edad en un momento histórico determinado, uno de los primeros pasos que habrá que llevar a cabo será señalar cuál es la "zona de fechas" en la que nacen los autores que se pretende

estudiar. Creo que para la generación que comienza a tener una incidencia histórica en torno a los inicios de los años sesenta, un extremo de la "zona de fechas" de nacimiento queda determinado por el fin de la guerra civil española en 1939. Frente a la generación que les precede, la de los cincuenta, formada por autores que, niños durante la guerra, comienzan su producción en torno a los años de la segunda posguerra, con "la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos"<sup>29</sup>, los autores que empiezan a escribir a comienzos de los años sesenta, nacidos a partir de 1939, no han vivido directamente la guerra civil y, por lo tanto, sus referencias a ella serán menores y provendrán de fuentes indirectas. Ellos ya no son los "niños de la guerra" y empiezan a referirse al acontecimiento bélico como a "la guerra de papá", por usar una frase de moda en los años sesenta y setenta. En consecuencia, el nacimiento de esa nueva generación se dará en el período denominado como primera posguerra, es decir, en los años inmediatos que transcurren después de la confrontación civil. De esta manera, desde las primeras antologías poéticas que se publican en torno a 1970, 1939 aparece como el año que limita la zona de fechas de nacimiento de la generación y, así, José M<sup>a</sup>. Castellet inicia su selección en *Nueve novísimos* con los poetas nacidos ese año, anotando al frente de su antología:



Todos los poetas que aparecen en esta antología han nacido a partir de 1939, es decir, que nada puede despertar en ellos ningún recuerdo personal de la guerra civil, hecho que marcó decisivamente a las generaciones anteriores<sup>30</sup>.

El fin de la contienda bélica marcaba un acontecimiento definitivo y diferencial para la generación de escritores que comenzaban a manifestarse en torno al segundo lustro de los años sesenta.

En este sentido, aplicando el margen de quince años que determina el método generacional, se obtendrá que la zona de fechas de nacimiento de la generación que trato abarca entre 1939 y 1953, ambos años incluidos. Si 1939 no es un año escogido aleatoriamente, sino determinado por el fin de la contienda civil, 1953 tampoco será un año carente de relieve histórico para el desarrollo español. En 1953 se firman los tratados con la Santa Sede y con Estados Unidos y, con el ingreso de España en la UNESCO, unos meses antes, se da ya un paso importante para la definitiva admisión de España en la ONU. Estos tres hechos concernientes a la política exterior española comienzan a romper el cerco de aislamiento en que el régimen del general Franco se encontraba desde el fin de la II Guerra Mundial y condicionan al mismo tiempo el desarrollo de la política interna hacia una apertura relativa del propio régimen, en una revisión profunda de las directrices políticas, económicas, culturales y religiosas que habían fundamentado el sistema desde

1939<sup>31</sup>. Del mismo modo que las directrices que habían fundamentado el régimen de Franco entre 1939 y 1953 comenzaban a cambiar con el fin del aislamiento internacional, así también la política de la oposición al régimen, representada principalmente por el Partido Comunista de España, cambiaba y pasaba de una política de enfrentamiento continuo al sistema iniciado en 1939, a una política de *reconciliación nacional*, que el P.C.E. comenzaría a lanzar como consigna en el primer lustro de los años cincuenta<sup>32</sup>. La nueva política de progresiva apertura del régimen encontraría sin embargo sus momentos de retroceso al enfrentarse al Congreso de Escritores de 1956 y expulsar del Ministerio de Educación y Ciencia a Joaquín Ruiz Jiménez, o también al fusilar a Julián Grimau, el último muerto de la guerra civil. Sin embargo, con todo ello, en 1963, con los Planes de Desarrollo, se iniciaría una nueva etapa en la evolución del régimen franquista, caracterizada por el desarrollismo económico y una apertura política más decidida.

Así pues, las fechas generacionales no aparecen en el panorama de la generación española que trato de un modo aleatorio, sino como fechas importantes en el desarrollo de la historia española reciente. Resulta evidente, por lo tanto, la vinculación en este caso entre el método generacional y la circunstancia histórica en que se desenvuelve la generación.

Una vez determinada la "zona de fechas" de nacimiento de los elementos que constituyen la generación que trato, entre 1939 y 1953, podrán diferenciarse en dicha zona, como ya apunté, al menos tres estratos distintos en torno a la fecha central de la generación, que marcarán los distintos puntos evolutivos en el desarrollo generacional. En este sentido, la fecha central de nacimiento de la generación será 1946<sup>33</sup> y, en torno a ella, podrán diferenciarse los tres estratos fundamentales que la componen:

1º grupo. *Los nacidos entre 1939-1942.* En ellos se da un enlace con la generación precedente, con los que, aun llevando a cabo una ruptura efectiva, mantienen ciertas vinculaciones. Coinciden los poetas nacidos en estas fechas con el grupo que José M<sup>a</sup>. Castellet denominó en *Nueve novísimos poetas españoles* como los seniors, es decir, "aquellos en quienes la "ruptura" se produce, en cierto modo, a partir de los supuestos anteriores"<sup>34</sup>. Ellos llevan a cabo el cambio estético con respecto a la generación anterior a partir de la evolución del último grupo natalicio de aquella generación. Algunos poetas que constituyen este grupo son: Antonio Martínez Sarrión, Manuel Vázquez Montalbán, Joaquín Caro Romero, Clara Janés, Jesús Munárriz, Lázaro Santana, Agustín Delgado, José María Álvarez, Ramón Irigoyen, Carlos Aurtenetxe, Diego Jesús Jiménez, Juan Luis Panero y Carlos Piera.

2º grupo. Los nacidos entre 1943-1949. Forman el "grupo nuclear" de la generación. En ellos se darán "más puras" las características generacionales, pues el cambio ya se ha realizado e ignoran conscientemente el sistema generacional anterior. Su convivencia estética y formativa con la generación que ejerce su predominio en el momento de su aparición es prácticamente nula y su obra arranca ya de presupuestos completamente nuevos. Algunos poetas que constituyen este grupo son: Antonio Carvajal, Félix de Azúa, Aníbal Núñez, José Miguel Ullán, Pere Gimferrer, Antonio Hernández, Mario Hernández, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Jenaro Talens, Fernando Ortiz, Guillermo Carnero y Leopoldo M<sup>a</sup>. Panero.

3º grupo. Los nacidos entre 1950-1953. En ellos se da un enlace con la generación siguiente, así lo consideran las antologías de José Luis García Martín, *La generación de los ochenta*<sup>35</sup> y de Elena de Jongh Rossel, *Florilegium. Poesía última española*, quien apunta:

No hay, pues, una ruptura tajante con lo inmediatamente anterior. Poetas como Villena, Cuenca y Siles representan, a mi juicio, la transición hacia una nueva expresión poética, constituyendo un puente entre la "generación de 1968" y la nueva promoción "intimista", "vitalista" o, si se quiere, "de 1975"<sup>36</sup>.

En ellos el cambio que ha consagrado el núcleo central empieza a mostrarse como constante, de una forma cada vez más alambicada que anuncia el nuevo cambio que llevará a cabo la siguiente generación. Para ellos el desarrollo de

la generación que ejercía su predominio cuando hizo su aparición la suya queda lo suficientemente lejano como para considerar su referencia más consolidada en el núcleo central de su propia generación. Algunos poetas de este grupo son: Ana Rossetti, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, Jon Juaristi, Andrés Trapiello, Andrés Sánchez Robayna, Abelardo Linares, Miguel Sánchez-Ostiz, Justo Navarro, Alvaro Salvador, Javier Egea, Juan Manuel Bonet, etc.

Si 1946 parece un año acertado para fecha central de nacimiento de la generación que trato, 1968 puede ser considerado como el año que marca el desarrollo en la formación de dicha generación. Las revueltas juveniles que se llevaron a cabo en ese año no sólo en Europa (el "mayo francés" o la "primavera de Praga"), sino también en U.S.A. (en la Universidad de Berkeley, por ejemplo), habían de afectar también a la juventud española, que ya había tenido sus conatos protestatarios en las revueltas de las universidades de Madrid y Barcelona a mitad de década. En toda regla, la generación de que trato coincide cronológicamente con la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno de la "revolución de los jóvenes"<sup>37</sup> y participa de sus mismas actitudes. Pero, además, en 1968 todos los miembros de la generación se hallan en el período de plena juventud, es decir, entre los quince años del menor de la generación y los veintinueve del mayor, que es la etapa de formación en la

vida de un hombre, el período de mayor receptividad, por lo que el "hecho generacional" de las revueltas juveniles europeas, vinculado a otros hechos que acaecen en torno a esa fecha (como la guerra de Vietnam, el desarrollo del armamento atómico, el enconamiento de la guerra fría, etc.), y sus consecuencias dejaría importante huella en ellos. Es por esto, por lo que creo que a la generación española que nace en torno a 1946 le conviene el nombre de *generación del 68*, por cuanto esa fecha histórica tuvo una enorme importancia en su formación y la vincula al resto de generaciones occidentales que en ese momento empiezan a tomar conciencia de sí mismas. En este sentido, creo que la generación española de 1968 coincide con sus correlatos en el resto de Europa y con la generación juvenil que en U.S.A. comienza a tomar conciencia en el segundo lustro de los años sesenta. Frente a otras denominaciones, como "novísimos"<sup>38</sup> o "generación del lenguaje"<sup>39</sup>, que hacen referencia a una tendencia de la obra desarrollada por algunos de estos autores, o como "venecianismo"<sup>40</sup>, que se refiere a una etapa concreta del desarrollo de una parte de la generación, o como generación de la "marginación"<sup>41</sup>, refiriéndose a una característica más o menos definitoria, la denominación de *generación del 68* adquiere un carácter mucho más general que evita referencias a estilos, etapas o características concretas y que vincula a la generación a un concreto momento

histórico en sus inicios que determinará una buena parte de su desarrollo.

A partir de 1969, los miembros de más edad de esta generación, activa ya en su etapa juvenil, comienzan una etapa de *iniciación* en la que empiezan a actuar sobre el mundo que han heredado y a intentar transformarlo. Es significativo que precisamente alrededor de esas fechas comiencen a publicarse las primeras antologías poéticas con carácter generacional, como la *Antología de la joven poesía español*, de Enrique Martín Pardo, o *Doce jóvenes poetas españoles*, de José Batlló, que publicadas en 1967 adelantan la actuación generacional en un momento aún no definido y se establecen como testigos del período de explosión del grupo, o como *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet, o *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, que aparecerían en 1970.

Durante la década de los años sesenta, momento en que la joven generación del 68 comienza a hacer su aparición, y el primer lustro de los setenta, la escala de las generaciones españolas es la siguiente:

- Generación "superviviente", 1886 (nacidos entre 1879 y 1993).
- Generación "augusta", 1901 (nacidos entre 1894 y 1908).
- Generación "cesárea", 1916 (nacidos entre 1909 y 1923).
- Generación "ascendente", 1931 (nacidos entre 1924 y 1938).
- Generación "juvenil", 1946 (nacidos entre 1939 y 1953)<sup>42</sup>.

Aún podría señalarse una generación "infantil" de 1961 que comprendería a los nacidos entre 1954 y 1968. Por lo tanto, durante el período comprendido por la década de los sesenta y el primer lustro de los años setenta las dos generaciones españolas con vigencia histórica son la generación de los nacidos en torno a 1916, conocida literariamente como primera generación de posguerra, y la generación de los nacidos en torno a 1931, conocida como segunda generación de posguerra o generación de los cincuenta. La primera de ellas se halla en un período de *predominio*, mientras que la segunda se encuentra en un período de *iniciación*. La generación del 27 ya ha perdido prácticamente su vigencia histórica, aunque su magisterio influye en las generaciones más jóvenes, y la generación del 68 aún no ha entrado en su período de vigencia histórica.

1976 es el año en que tiene lugar el *relevo* generacional y las generaciones se corren un puesto. Curiosamente, el año del relevo generacional coincide con el del inicio de una nueva etapa histórica en España con la muerte del general Franco y el advenimiento de un sistema monárquico democrático. El advenimiento del nuevo sistema político coincide con el inicio de la vigencia histórica de la generación del 68 en una etapa de *iniciación y gestación* y no sería descaminado apuntar que como consecuencia de la voluntad de transformación del mundo que tiene esta generación y la inmediatamente



anterior. A partir de 1976 las *visiones* del mundo vigentes en la realidad histórica española son las impuestas por la generación del medio siglo, cuyos miembros cuentan en esos momentos en torno a cuarenta y cinco años, y la generación del 68, cuyos miembros se encuentran alrededor de los treinta años. El panorama generacional español queda a partir de 1976 como sigue:

- Generación "superviviente", 1901.
- Generación "augusta", 1916.
- Generación "cesárea", 1931.
- Generación "ascendente", 1946.
- Generación "juvenil", 1961.

Así, mientras la generación de los nacidos en torno a 1931 lleva a cabo su labor de *gestión* efectiva entre 1969 y 1983, la generación del 68, la de aquellos nacidos en torno a 1946, entra en la etapa de *predominio* histórico en 1984.

Como se vio, Ortega hablaba de generaciones *cumulativas*, es decir que continúan la labor iniciada por otras generaciones anteriores, y generaciones *polémicas*, generaciones que rompen con la visión del mundo heredada de promociones anteriores. En este sentido, se ha dicho que la generación del 68 es una generación *polémica*, mientras que la generación siguiente es una generación *cumulativa*<sup>43</sup>. Ahora bien, ¿contra qué polemiza la generación del 68, si es ciertamente polémica? Las primeras aportaciones teóricas en que aparecen tratados poetas de la generación del 68 tienen un carácter

claramente rupturista con la poesía anterior; una lectura detenida de los estudios preliminares de las antologías aparecidas en torno a 1970 dejará bien claro el carácter de ruptura con que se elaboran. Es evidente que la generación del 68 polemiza, y buena muestra son las diversas polémicas que tienen lugar a lo largo de los años setenta en distintas publicaciones, con la visión del mundo que reciben cuando empiezan a hacer aparición en el ámbito histórico. Pero, ¿cuál es la visión del mundo que reciben? ¿qué mundo les toca vivir? Entre 1961 y 1975 la generación que lleva a cabo una *gestión efectiva* de la realidad que le ha tocado vivir y una transformación y acomodación de ésta a sus modelos de pensamiento es la generación de 1916, aquella que agrupa a los nacidos entre 1909 y 1923. Los miembros mayores de esta generación habían entrado en una etapa de *gestión efectiva* en torno a 1954, mientras que los más jóvenes de dicha generación perderían toda vigencia histórica treinta años más tarde. Por lo tanto, cuando los miembros mayores de la generación del 68 comienzan a cobrar *vigencia histórica*, a partir de 1969, se encuentran con que la visión del mundo predominante es la que ha impuesto la generación de 1916, que comienza a manifestarse durante la primera posguerra, y es contra esa visión del mundo contra la que la generación del 68 se manifiesta como *polémica*.

No es extraño que en su enfrentamiento con la visión predominante del mundo que impone la generación de 1916, la generación del 68 busque sus enlaces en aquellos grupos y personajes que marcan una cierta marginalidad dentro de las tendencias dominantes de aquella generación, con aquellos grupos y personajes que forman, en la terminología de Julián Marías, *constelación*, es decir, como quiere Bousoño, con aquellos *viejos* que adelantan el cambio que llevará a cabo la nueva generación; es el caso de Pablo García Baena y el grupo de la revista *Cántico*, al que Guillermo Carnero<sup>44</sup> rendiría un temprano homenaje en un extenso estudio antológico, por una parte, y de Carlos Edmundo Ory, a quien Pere Gimferrer<sup>45</sup> llamaría en 1971 heterodoxo, y el *Postismo*, por otra.

De esta manera, los miembros mayores de la generación del 68 pasaron de una etapa de *gestación* a una etapa de *gestión efectiva* en torno a 1984, y los más jóvenes de dicha generación alargarán tal período de gestión hasta el 2013. Si el primer período de gestión efectiva, entre 1984 y 1998, lo compartirán los miembros mayores de la generación del 68 con los más jóvenes de la generación del medio siglo, el segundo período de gestión efectiva, entre 1999 y 2013, lo compartirán los miembros más jóvenes de la generación del 68 con los miembros mayores de la generación que nace en torno a 1961.

LA APORTACIÓN DE CARLOS BOUSOÑO AL MÉTODO  
GENERACIONAL Y SU APLICACIÓN A LA  
GENERACIÓN DEL 68

Desde sus primeros textos teóricos, Carlos Bousoño ha venido aplicando explícita o implícitamente un método generacional de análisis de la obra literaria de un grupo determinado o de un autor concreto que, derivado de la teoría esbozada por José Ortega y Gasset y ampliada posteriormente por Julián Marías, aporta una serie de elementos correctores al instrumento de análisis elaborado por los dos pensadores. El método generacional elaborado por Bousoño aparece vinculado en su formulación con una particular idea de la evolución de la sociedad, de los grupos sociales y de las generaciones hacia un individualismo cada vez más acentuado, un individualismo que se manifiesta en las creaciones artísticas y literarias de un modo diferencial en cada época y en cada momento histórico. El método generacional, tal como lo concibe Bousoño, forma parte de esta concepción teórica más amplia en la que desarrolla su peculiar idea de la evolución general de la sociedad hacia un individualismo cada vez mayor. Esta concepción de Bousoño halla su

formulación más extensa, detallada y definitiva en su libro *Epocas literarias y evolución*<sup>46</sup>, publicado en 1981, aunque, como señalé, se encuentra presente de modo embrionario ya desde sus primeros escritos teóricos. El *individualismo* o *grado de individualismo* característico de un determinado momento se expresa y es resultado de la conciencia que yo tengo de mí mismo en cuanto hombre, e implica por lo tanto tres consecuencias derivadas de dicha definición:

1º subrayamiento de la *racionalidad*, puesto que, en último término, se trata, según digo, de "conciencia". 2º Como la razón es común a todos los hombres, la razón se hará *unitiva* (...). El individualismo (...) tendrá así como consecuencia el refuerzo de la solidaridad con los demás, la intensificación de mi vinculación al grupo humano. Y 3º, el robustecimiento, asimismo, de la individualidad, puesto que la conciencia de que hablamos es, ante todo, conciencia de mí<sup>47</sup>.

En consecuencia, de la concepción del individualismo tal como la expone Bousoño se deriva que el grado de individualismo que caracteriza un determinado momento histórico vendrá determinado simultáneamente por un aumento en el grado de la razón, que no habrá de coincidir siempre con un crecimiento de la *razón racionalista*, por un crecimiento de la voluntad de manifestación del hombre como ente individual y, paradójicamente, por un crecimiento de la vinculación del individuo a la realidad social. Así pues, en ningún momento puede decirse que la hipótesis sustentada por Bousoño vincule la concepción del individualismo con un

sentimiento antisocial, sino que más bien parece deudora de un profundo humanismo.

En las páginas siguientes trataré de exponer algunos de los conceptos fundamentales de la hipótesis bousoñana y su aportación al método generacional, así como su aplicación a la generación poética española de 1968, con el fin de completar las formulaciones establecidas en el apartado anterior.

### Epoca, generación y persona

La teoría de las generaciones ha producido en los últimos cien años enconadas discusiones sobre su aplicación al estudio de las producciones artísticas y literarias y de los movimientos sociales. Desprovista de la rigidez de que la dotaron los primeros teóricos en su formulación más radical, el método generacional continúa manifestándose como un instrumento de trabajo útil para el investigador literario, por cuanto su aplicación permite acotar el campo de estudio y limitar el objeto de investigación.

La *generación*, tal como la entiende Bousoño, se sitúa entre otros dos conceptos de diferente magnitud: el concepto de época y el de persona o individuo. Frente a estos dos, la generación se manifiesta como un concepto intermedio en su dimensión cronológica y social. Bousoño

ha venido aplicando este especial concepto de generación, evolucionándolo y perfeccionándolo relativamente a lo largo de los años<sup>48</sup>. Perfectamente esbozada en *Teoría de la expresión poética*, la teoría generacional de Bousoño se fundamenta en tres puntos que implican una aportación cualitativamente importante al método generacional teorizado por Ortega y Marías. En su hipótesis generacional, Bousoño trata de compatibilizar la idea de Menéndez Pidal, acerca de la actuación de diversas generaciones en un mismo momento histórico<sup>49</sup>, con las teorías de Ortega y Marías. Así, en primer lugar, Bousoño fundamentará su hipótesis generacional en ese aspecto apuntado por Menéndez Pidal, señalando la confluencia estilística, en sentido general, de diversos autores pertenecientes a distintas generaciones en un momento histórico determinado:

Fuera de los estrictos márgenes contemporáneos, lo visible son siempre estilos cronológicos en que vienen a coincidir, sin discrepancia apreciable, todas las generaciones que no estén de hecho muertas para la verdadera creación estética. Viejos, maduros y jóvenes dentro de cada segmento temporal se producen con un mismo lenguaje genérico, que traduce la comunidad de intenciones que les mueve<sup>50</sup>.

Consecuentemente, una generación literaria no podrá venir determinada por la adscripción a un estilo común, puesto que en un momento determinado miembros de distintas generaciones participarán de dicho estilo, que, por lo tanto, perderá cualquier carácter definitorio al afectar a diferentes grupos de contemporáneos, mas no de

coetáneos. Así, el concepto de generación quedará limitado a su dimensión cronológica y desposeído de cualquier sentido de comunidad estilística, a no ser que ésta se entienda en un sentido amplio.

Puesto que todos los autores realmente vivos "para la verdadera creación estética" participan en un determinado momento histórico de "un mismo lenguaje genérico", es evidente que todos ellos percibirán en un instante más o menos coincidente el agotamiento de la expresión estética característica de ese determinado momento, independientemente de su juventud, madurez o vejez, y paralelamente percibirán el colapso histórico del momento vivido:

La totalidad de los escritores literariamente vivos en cada determinado período percibe intuitivamente el momento en que éste llega a su colapso histórico y reacciona en conjunto, según la compleja ley de evolución que hemos intentado apuntar en este trabajo<sup>51</sup>.

Por lo tanto, un momento histórico concreto vendrá determinado no por el dominio de una única generación, sino por la confluencia de varias que se inter-influyen para definir el signo de ese momento. Si esta confluencia de generaciones es la que determina un momento histórico concreto, es evidente que cualquiera de esas generaciones que conviven en ese momento, que son contemporáneas, percibirán el instante en que un determinado momento llega a su "colapso histórico". Ahora bien, ¿cuál es entonces el motivo por el que el cambio estético,



percibido por todos los contemporáneos en un determinado momento, se manifiesta en la mayor parte de los casos entre aquellos autores más jóvenes?, ¿por qué es la generación más joven la que habitualmente adelanta el cambio estético de un determinado momento? Esta misma objeción se le planteaba a Bousoño años más tarde en *Epocas literarias y evolución*:

Aunque todos los hombres verdaderamente vivos en un lapso determinado de tiempo histórico deben percibir el mismo grado de individualismo, claro está que no deducirán, en principio, de él los mismos efectos cosmovisionarios. (...) Los jóvenes acostumbran de hecho (...) a encarnar el cambio de gusto, pero (...) no por ser ellos y sólo ellos, como tales jóvenes los agentes de la modificación histórica, sino porque, al ser jóvenes, no se hallan escleróticamente "fijados" en una concepción anterior<sup>52</sup>.

Por lo tanto, aunque los cambios históricos deberían ser percibidos por todos aquellos miembros realmente vivos que comparten un determinado momento histórico, son los jóvenes los que, al no estar condicionados directamente por configuraciones ideológicas previas, primero advierten el colapso del período vivido. Esto no obsta para que en un momento preciso miembros de generaciones anteriores sean conscientes de ese colapso histórico y adelanten el cambio estético que compartirán primero los jóvenes y luego los miembros realmente vivos de otras generaciones.

El tercer soporte sobre el que se sustenta la hipótesis generacional de Bousoño se deriva de los dos

presupuestos previos apuntados. Si un determinado período histórico se caracteriza por la convivencia de diversas generaciones cuyos miembros son capaces de percibir el cambio estético de modo simultáneo, lo cierto es que esta percepción y las consiguientes transformaciones estéticas que conlleva se manifiestan en primer lugar de modo individual, para sólo posteriormente integrarse en una reacción colectiva; el cambio estético es en primer lugar individual y sólo secundariamente adquiere una dimensión colectiva y social:

Las novedades surgen como espontáneas reacciones de cada individuo, mozo o maduro, a un estadio previo de literatura y sociedad; y sólo secundariamente entrarán en el juego también contagios e imitaciones de toda índole y de toda dirección<sup>53</sup>.

Las novedades aportadas por los individuos como reacción "a un estadio previo" se integran a su vez en un conjunto de reacciones de carácter secundario en un plano colectivo. Así, Bousoño llega a diferenciar tres niveles cosmovisionarios diferentes como consecuencia de la reacción ante un estadio histórico previo: en un nivel particular se manifiesta la cosmovisión individual; esta cosmovisión individual se integra secundariamente en dos niveles consecutivos de carácter colectivo, que afectan a la cosmovisión generacional y a la cosmovisión de época, que incorpora a las anteriores. Los rasgos que determinan la cosmovisión individual aparecerán diluidos dentro de aquellos caracteres que configuran la cosmovisión

generacional y a su vez éstos se integrarán de un modo más indefinido en los caracteres que forman la cosmovisión de época.

Al ser las cosmovisiones sistemas, como dije, de posibilidades (...), las cosmovisiones generacionales no podrán manifestarse sino como sistemas de posibilidades más pequeños, que van sucediendo dentro del sistema "grande" -la cosmovisión de la época en la que aquellos se incluyen-. Del mismo modo, las cosmovisiones personales (...) se manifestarán como aquel grupo de posibilidades de los sistemas generacionales que ha sido actualizado por un autor, junto a los que ese mismo hubiese podido actualizar, desde su individual modo de ser<sup>54</sup>.

Así, el individuo y su cosmovisión particular se integran en la generación, en la cosmovisión generacional, que abarca a todos los individuos coetáneos en un determinado momento histórico, y ésta se integra a su vez en un marco más amplio, una cosmovisión de época, que abarca diversas cosmovisiones generacionales. Con el concepto de época, Bousoño se refiere a un período cronológico, que comprende varias generaciones, caracterizado por un grado de individualismo cualitativamente semejante aunque cuantitativamente variable:

La época (...) existirá mientras el individualismo pase de un determinado grado y no llegue a otro, igualmente determinado: digamos, entre los grados 50 y 100. Pero el aumento del individualismo entre esas cifras, aunque no altere el sistema de la época como tal, sí la va configurando sucesivamente según sistemas menores, los generacionales en su sentido más amplio y metafórico, cuya ley de aparición es la misma: pasar de un grado individualista y no alcanzar otro muy concreto<sup>55</sup>.

Así, el cambio de época abarcará diversos cambios generacionales que irán incrementando el grado de individualismo en el cuerpo social hasta provocar ese cambio de grado superior. La generación no supondrá una unidad estática caracterizada por un grado de individualismo concreto, sino que, al igual que la época, vendrá determinada por el desarrollo entre dos grados de individualismo diferentes, entre los cuales evoluciona para apuntar un nuevo cambio. Una serie de objeciones a la hipótesis de Bousoño aparecen como evidentes: ¿cuál es el grado de individualismo en el que el aumento cuantitativo determina el cambio cualitativo?, ¿por qué ese cambio cuantitativo en el grado de individualismo determina un cambio cualitativo? O bien: ¿cuándo el cambio generacional alcanza un grado de individualización tal que se convierte en cambio de época? Bousoño intenta dar una respuesta a estas objeciones al señalar:

Los cambios de "edad" suponen siempre, como causa más honda, un trastorno decisivo en el *orden de magnitud* con que se manifiestan los fenómenos individualistas que constituyen el marco objetivo de nuestra vida en el momento histórico de que hablamos<sup>56</sup>.

Pero las palabras de Bousoño sólo desvían la principal objeción a su teoría, para plantear cuál es el motivo que provoca ese "trastorno decisivo en el orden de magnitud" que supone un cambio de época.

Por otro lado, del análisis histórico del individualismo que lleva a cabo Bousoño en *Epocas*

*literarias y evolución* se deriva que las distintas "épocas" o "edades" en que se articula la Historia del mundo occidental no abarcan períodos cronológicos idénticos, sino bien desiguales. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la duración cronológica de las generaciones, que para Bousoño, siguiendo la teoría establecida por Ortega y Marías, abarca un período o zona de fechas de quince años<sup>57</sup>. Nacen de aquí otras dos objeciones a la hipótesis bousoñana: si las épocas históricas abarcan un período cronológico diferente, más breve cuanto más próximo al momento actual, o bien las épocas anteriores comprenden un mayor número de generaciones que las épocas más próximas, o bien en las épocas precedentes la generación abarcaba un período cronológico mayor que el que abarcan las generaciones contemporáneas. En todo caso, de la formulación teórica que lleva a cabo Bousoño se desprende una conclusión implícita: con el paso del tiempo, con la evolución del individualismo en la Historia, los cambios que provocan cambios de generación y de época han sufrido un proceso de aceleración, por lo que en períodos cronológicos semejantes se sucede un número de *cambios cualitativamente significativos* mayor.

### La verdadera realidad y el foco cosmovisionario

Bousoño utiliza los conceptos de *verdadera realidad* y *foco cosmovisionario* para agrupar el conjunto de notas que caracterizan un determinado período cronológico, ya sea generacional o de época. El *foco cosmovisionario* de todos los sistemas será siempre el mismo: "un grado de individualismo más elevado que el de cualquiera de los períodos precedentes"<sup>58</sup>. Ahora bien, este "grado de individualismo más elevado" se manifestará en una serie de efectos, algunos de los cuales se diferenciarán de los que se produjeron en la generación anterior, mientras que otros se mantendrán en común con ésta. A estos últimos se les puede denominar efectos transgeneracionales o efectos de época, puesto que su persistencia se extiende más allá del período que abarca una generación para determinar el signo de una época concreta. De entre aquellos efectos del grado de individualismo que una generación no comparte con su predecesora habrá de seleccionarse aquel que resulte fundamental en la caracterización del nuevo período; éste vendrá a determinar la *verdadera realidad* de la generación o de la época tratada:

Importa especialmente determinar, por lo pronto, uno de ellos (de los efectos), el decisivo en cuanto que encabeza y se responsabiliza visiblemente de los demás, y semeja ser entonces,

aunque sólo a primera vista, el verdadero "foco" (que puede ser plural) del período que se trata<sup>59</sup>.

Esta verdadera realidad será la que conformará el espíritu y el signo de un determinado período, sea una generación o una época, que, en su multiplicidad, admitirá rasgos generacionales cualitativamente diferenciales. La verdadera realidad de un período, por lo tanto, habrá de abarcar las diferentes manifestaciones que se lleven a cabo en dicho período, que resultarán mera expresión de aquélla:

Lo que el artista pretende, en cualquier momento que consideremos, consiste justamente, en dar expresión a esa "verdadera realidad", múltiple o simple, que configura, en cuanto a lo que tiene de cualitativamente discrepante e innovador, el tiempo histórico que le ha tocado en suerte. Lo que llamamos "verdadera realidad" explica las novedades cualitativas del momento en que se está; el grado individualista da cuenta, en cambio, de toda novedad, sea cualitativa o cuantitativa. El auténtico foco es, pues, éste y no aquél, al revés de lo que en principio pudiera parecer<sup>60</sup>.

Así pues, mientras la verdadera realidad de un determinado período viene configurada por aquella característica diferencial con respecto a otros períodos, a la cual aparecen supeditadas los demás efectos característicos de esa época, el foco cosmovisionario está integrado por aquellos rasgos comunes y diferenciales que definen dicho período.

Por lo tanto, podrán diferenciarse tres tipos de efectos o caracteres distintos dentro del grado de individualismo característico de un determinado período.

En primer lugar, habrán de distinguirse aquellos efectos que se mantienen de una generación a otra, son de tipo general y pueden denominarse como *caracteres de época*, en cuanto que definen el foco cosmovisionario de una época frente al de otra. En segundo lugar, habrá que distinguir aquellos caracteres que tan sólo se diferencian de una generación a otra cuantitativamente, sin adquirir un cambio de grado cualitativo. Por último, habrá que distinguir aquellos caracteres que se diferencien de la generación anterior no sólo cuantitativamente, sino cualitativamente. Sólo entre estos últimos podrá extraerse aquel que constituya la *verdadera realidad* de una generación determinada. El resto de los rasgos característicos que definen un determinado período constituirán el *foco cosmovisionario*.

### Causas y estímulos

Bousoño diferencia en su hipótesis teórica entre *causas y estímulos* en el desarrollo del grado de individualismo en un determinado período. Por *causas* entiende aquellos motivos que provocan un aumento concreto en el grado de individualismo, mientras que los *estímulos* son los impulsos que provocan esas *causas*<sup>61</sup>. Dentro de las *causas* podrán diferenciarse dos tipos



distintos: por un lado, las *causas históricas* y, por otro, las *causas cosmovisionarias*.

Por "*causas históricas*" entiendo los motivos que han provocado en la sociedad el grado individualista o foco cosmovisionario de que se trate: en nuestra interpretación, la causa o causas históricas, a diferencia de los estímulos cosmovisionarios, son siempre de índole material<sup>62</sup>.

Por lo tanto, las *causas históricas* vendrán directamente determinadas por los *estímulos materiales*, mientras que las *causas cosmovisionarias* tendrán un cierto contenido cultural y estarán determinadas por los *estímulos espirituales*, es decir, "de reacción (positiva o negativa) frente a la inmediata o mediata tradición"<sup>63</sup>.

La *causa cosmovisionaria* de cualquier cambio que se produzca siempre tendrá su fundamento en el *foco cosmovisionario*, esto es, en el grado de individualismo mayor que el de cualquiera de los períodos precedentes. Como consecuencia, los *estímulos cosmovisionarios* o *espirituales* se manifestarán como aprobación u oposición a un período anterior con un grado de individualismo diferente al presente. Los *estímulos materiales* serán, por su parte, consecuencia directa de una situación histórica determinada y de un determinado grado en la evolución del capitalismo en la sociedad occidental.

### Individualismo, originalidad e irracionalismo

De la definición anteriormente adelantada de *individualismo*, como conciencia de sí mismo que tiene el hombre, se podían derivar dos notas que caracterizaban este concepto en la hipótesis de Bousoño: por un lado, la confianza en el hombre individual y en su relación con la sociedad; por otro, la confianza en la razón, puesto que se trata de tener una cierta *conciencia*. En este último sentido, puede escribir Bousoño: "Individualismo es *razonismo* (...) y la primera manifestación, en sentido cronológico de este *razonismo* es el *racionalismo* de que hablamos"<sup>64</sup>. El desarrollo del individualismo a lo largo de la Historia se encontrará directamente vinculado al desarrollo de la *conciencia de mí mismo* y, por lo tanto, a la evolución de la razón:

Si el individualismo es "la conciencia que yo tengo de mí mismo en cuanto hombre", es evidente que la cuestión del origen y crecimiento del individualismo se hace una con la cuestión del origen y crecimiento de esa conciencia<sup>65</sup>.

Así, el crecimiento de la *razón*, en cuanto *racionalidad* y no sólo en cuanto *racionalismo*, se halla directamente vinculado con el crecimiento del individualismo, contribuye a incrementar el impulso individualista.

Esta distinción entre *racionalismo* y *racionalidad* permite a Bousoño diferenciar el impulso que motiva el desarrollo del individualismo a lo largo de su evolución histórica de uno de los estadios que caracterizan esa evolución. Sólo así puede llegar a comprenderse que en un momento dado de la evolución del individualismo la razón humana se vuelva contra el *racionalismo*, como expresión del grado de racionalidad en un momento determinado. De esta manera, la *Epoca Contemporánea* se caracterizará por un grado de evolución de la *razón* que no se vinculará a la *razón racionalista*, sino que se manifestará como radical *irracionalismo*; esta reacción contra la *razón racionalista* que había dominado la época anterior, tendrá su origen en el Romanticismo<sup>66</sup>. En su oposición a la *razón racionalista* precedente y en el establecimiento de un nuevo tipo de *irracionalismo*, el Romanticismo y la *Epoca Contemporánea* coinciden:

La poesía contemporánea no reacciona en lo fundamental como oposición al romanticismo, sino, al revés, reacciona, junto al romanticismo, frente al racionalismo inherente al período neoclásico (...). Tal reacción en común se verifica durante el período contemporáneo de modo opuesto a como se verifica durante el período romántico. Los románticos negaron el racionalismo neoclásico al desechar las racionales reglas de la Preceptiva, (...) los contemporáneos fueron, opuestamente, irracionales por lo que toca a las significaciones y lúcidos por lo que toca a la cosmovisión<sup>67</sup>.

Así pues, desde el Romanticismo, el individualismo viene manifestándose como lucha contra el racionalismo precedente, con lo cual el grado de individualismo se

manifestará como irracionalismo. Si el Neoclasicismo se había caracterizado por la adscripción a las normas, por la búsqueda de lo abstracto y la negación de la originalidad, en beneficio de una razón superior, el Romanticismo afirmará la originalidad individual frente a lo común buscado por el neoclásico:

El Romanticismo busca el conocimiento de lo concreto, para el que no vale la razón abstracta, generalizadora, que queda así, en cierto modo, desechada o puesta en su verdadero lugar, a favor de ciertas formas del conocimiento irracional que se pretenden a ese propósito superiores, y por tanto, más racionales en otra forma del concepto de razón<sup>68</sup>.

La afirmación de lo concreto frente a lo abstracto, de la parte frente al Todo, de lo subjetivo frente a lo objetivo, hace que el individuo pretenda realzar su carácter personal llevándole a buscar la originalidad más absoluta como manifestación de su propia personalidad, de su propio yo. Esta búsqueda de la originalidad, característica del Romanticismo y de la Epoca Contemporánea, llevará al individuo a la negación del racionalismo en su carácter abstractivo:

El irracionalismo verbal, propio de la poesía contemporánea es, a mi juicio, un resultado del agudo subjetivismo de nuestro tiempo. (...) El subjetivismo consiste en afirmar para el mundo un puesto subalterno en la jerarquía de nuestras preferencias, y en conceder, por el contrario, el primer sitio a las emociones subjetivas que ese mundo, así destronado, incoa en nuestra psique<sup>69</sup>.

En consecuencia, el abandono de la razón racionalista por el irracionalismo supone un abandono paralelo del mundo objetivo por el mundo subjetivo y, por lo tanto, la búsqueda de un mayor grado de originalidad y de individualismo. Así pues, originalidad, irracionalismo e individualismo serán tres términos que aparecerán vinculados en el Romanticismo, en la Epoca Contemporánea y en la Poscontemporánea.

#### La evolución del individualismo desde la Epoca Contemporánea

En su análisis del desarrollo histórico del individualismo en la sociedad occidental, Carlos Bousoño sitúa el origen de este desarrollo, el "individualismo cero", en el siglo XI, desde donde, en un crecimiento progresivo, el sentimiento individualista se ha venido configurando y estableciendo hasta nuestros días en diversas etapas históricas<sup>70</sup>. Las dos últimas etapas históricas de este desarrollo son las que afectan de modo más directo la interpretación de la realidad actual. De ellas se ocupa extensamente Bousoño y en este apartado trataré de resumir sus ideas a este respecto.

Desde mediado el siglo XIX hasta nuestros días, Bousoño diferencia dos épocas diferentes en el desarrollo del individualismo: la Epoca Contemporánea y la Epoca

Poscontemporánea. Históricamente, la Epoca Contemporánea se inicia en torno a la mitad del siglo XIX y se extiende hasta el inicio de la II Guerra Mundial, mientras que literariamente abarca el período que se extiende desde Baudelaire a los surrealistas<sup>71</sup>. Por su parte, la Epoca Poscontemporánea se inicia con la II Guerra Mundial y se alarga hasta nuestros días, en un período histórico aún no concluso.

Tres son las causas históricas principales que motivan el cambio de grado individualista y el surgimiento de la Epoca Contemporánea: el enorme desarrollo de la Ciencia, el crecimiento geométrico del capitalismo y la técnica en todas las manifestaciones de la vida, y la consolidación de las libertades traídas por la Revolución Francesa. Dos consecuencias importantes trae para el arte este cambio de época: por un lado, la eliminación progresiva del mundo objetivo como referencia de la obra de arte; por otro, el crecimiento del irracionalismo como nuevo grado en el desarrollo de la razón, opuesto a la *razón racionalista*. La eliminación del mundo objetivo como referencia de la creación artística en la época contemporáneo sufre una evolución progresiva:

Durante la época contemporánea, el mundo se reduce no ya a lo subjetivo, sino a lo intrasubjetivo, a la impresión: durante la época simbolista se tratará de la impresión sin modificantes; durante el período de la poesía pura, tal impresión se transfigura en ascensión arquetípica; y en el superrealismo nos hallamos

frente a las asociaciones de la memoria involuntaria<sup>72</sup>.

El individualismo se acentúa en la Epoca Contemporánea hasta tal grado que tan sólo es la impresión del mundo percibida por el artista lo que se reelabora en la creación, para posteriormente, en su expresión más radical, eliminar totalmente dicha impresión y así plasmar en la obra exclusivamente el mundo personal y subjetivo. La evolución en el grado de individualismo hace que el intimismo se adelante en un salto cualitativo y el mundo no sólo carezca de interés *del Todo* por sí mismo, sino que desaparezca *por completo* de la creación artística, cediendo su espacio a una irrealidad sin significación lógica, distanciada de la razón racionalista, una irrealidad de la que únicamente se exige una emoción, esto es, algo intrasubjetivo.

En su progresiva negación de la abstracción de la realidad que supone la consideración del mundo objetivo y en su búsqueda de la originalidad, de la visión personal y subjetiva de la realidad como expresión del individuo, la Epoca Contemporánea viene a coincidir con el Romanticismo y a oponerse a la visión del mundo establecida por el Neoclasicismo: "habría que juntar el período contemporáneo al romántico (...), al objeto de verlos a ambos nacer como revés y contestación del conformismo y mimetismo neoclásicos"<sup>73</sup>.

La existencia de una serie de elementos comunes que definen y determinan como un sistema compacto la Epoca

Contemporánea no implica que este sistema suponga una unidad estática, sino que muestra en su seno un progresivo desarrollo, un progresivo crecimiento en el grado de individualismo que alcanzará su nivel más intenso dentro de la época en las creaciones surrealistas, como el nivel en que se da la más alta interiorización y subjetivación de la realidad tratada en la obra. Así, pueden distinguirse tres momentos artísticos bien diferenciados en la creación contemporánea: el impresionismo, el arte puro y el surrealismo. Estos tres movimientos indicarán un crecimiento progresivo del grado de individualidad y, paralelamente, de la interiorización de la realidad externa.

El arquetipo cantado por los poetas puros suponía una creación del poeta, pero esa creación estaba hecha con recuerdos de la realidad y conservaba dentro de su seno no poco de ésta (...). Los superrealistas llevarán más lejos la creatividad de la mente humana, y por lo tanto mostrarán un individualismo más intenso. *Vueltos de espaldas a la objetividad, sólo se ocuparán del contenido de la conciencia*, pero no al modo de los impresionistas, en quienes la impresión pretendía ser un espejo, aunque no siempre fiel, de la realidad objetiva. Ahora se trata de las asociaciones que en la conciencia se producen, *sin importar otra cosa que el flujo psíquico como tal*, independizado y autónomo respecto de la realidad<sup>74</sup>.

En consecuencia, la progresiva eliminación de la realidad objetiva en la creación artística sitúa al surrealismo como el movimiento *contemporáneo* que lleva a un más alto grado el desarrollo del individualismo, trasladando la



realidad de la creación de la objetividad externa a la interioridad de la psique humana, con un sistema de referencias y conexiones bien distinto del que rige el mundo exterior.

El intenso individualismo alcanzado con el desarrollo de la Epoca Contemporánea anuncia ya un cambio cualitativo en el desarrollo individualista. En dicha época, el yo ha cobrado ya completa conciencia de su individualidad como ser, de su carácter plenamente original (el artista como genio predomina en esta época), se ha auto-reconocido como ser individual e insustituible. Este cambio de grado en la evolución del individualismo, se manifiesta como un cambio de época, con el advenimiento de la *Edad Poscontemporánea*<sup>75</sup>. Una vez perdido el mundo objetivo, la realidad externa, parece que el individualismo ha alcanzado su grado máximo de evolución. Sin embargo, es ahora el mismo individuo el que comienza a cuestionarse en su propia unidad, en su propio ser auto-reconocido y comienza a ser consciente de su cambio continuo:

No ya los contenidos del yo, el yo en *cuanto tal* se interpretará como abierto a la transfiguración respecto a lo que antes era ese mismo yo. Entran así, en éste, nuevos factores de individuación: el tiempo, el espacio y la propia responsabilidad, ya que lo importante en última instancia, a este respecto, es *aquello que hacemos* en ese espacio y en ese tiempo (...). El yo deja de ser un absoluto, un bloque manso, inmóvil, idéntico siempre a sí mismo aunque con diferentes contenidos, y se descompone en posibles variaciones *esenciales*, dependientes de la situación o mundo en que se está, y del proyecto de vida de cada persona. (...) El

individuo, de mostrarse como diferente a sus prójimos, pasa a encontrarse en disponibilidad de *diferir de sí mismo*<sup>76</sup>.

De esta manera, el individuo pasa a definirse no exclusivamente por su propia individualidad, sino, asumiendo la fórmula orteguiana, por la relación establecida entre el yo y la *circunstancia* que lo rodea, en tanto en cuanto que dicha circunstancia modifica real y profundamente al individuo en su propio ser.

Esta conciencia de la importancia que cobra la *circunstancia* en el desarrollo del propio ser individual, en cuanto que es asumida por el yo, conlleva una paralela recuperación del mundo objetivo y de la realidad exterior, pero no en un proceso involutivo con respecto al desarrollo de la Epoca Contemporánea, sino en un sentido radicalmente distinto. El individuo poscontemporáneo no necesita, como el contemporáneo, afirmarse frente a la realidad y a la sociedad para reconocerse como un ser individual y original, sino que, asumida su individualidad, es consciente de que el mundo exterior forma una parte constitutiva fundamental de su propio ser, y alcanza así un nuevo grado en la evolución del individualismo. De esta manera, el individuo poscontemporáneo no tratará de afirmar su yo frente a la sociedad, como hacía el contemporáneo, sino que comprenderá que la sociedad, como circunstancia, forma parte de su propia conformación como ser. Por lo tanto, la evolución del grado de individualismo en la Epoca

Poscontemporánea vendrá determinada por la conciencia de mí mismo que adquiera afirmando el constituyente individual o el circunstancial-social de mi propio ser. Así, Bousoño diferenciará tres generaciones distintas en el desarrollo de la Epoca Poscontemporánea, cada una de las cuales se diferenciará de la anterior en un aumento cuantitativo del grado de individualismo, acentuando el constituyente individual del yo:

Los dos grupos cronológicos que forman el período realista que nos interesa (comienzo de la Edad Poscontemporánea) no reaccionan del mismo modo frente al complejo radical que lo engendra. De la fórmula "yo soy yo y la sociedad en que vivo o circunstancia", la generación primera valorará especialmente el ingrediente "sociedad", mientras que la generación siguiente pondrá el énfasis en el ingrediente "yo". (...) Durante el tiempo realista anterior había gran conciencia de la individualidad humana, pero esa conciencia no era, pese a todo, tan intensa como lo es en la actualidad<sup>77</sup>.

Así, la recuperación, aunque desde una perspectiva distinta, del mundo exterior, de la sociedad y la circunstancia, como parte constitutiva del individuo en la Epoca Poscontemporánea y la acentuación del elemento circunstancial en la primera generación, permitirán establecer cierta relación entre dicha generación y la época neoclásica<sup>78</sup>. Por el contrario, el individualismo de la tercera generación poscontemporánea o generación del 68, que se manifestará como "*crisis intensísima de la razón racionalista* y, consecuentemente, como marginación"<sup>79</sup>, y, por lo tanto, como negación del constituyente "sociedad" frente al constituyente

"individuo", permitirá relacionar, considerando el distinto nivel de desarrollo del individualismo, dicha generación con la última generación de la Epoca Contemporánea.

Las diferentes relaciones establecidas por cada una de las generaciones poscontemporáneas entre los constituyentes individual y social del yo, pueden representarse esquemáticamente de la siguiente forma:

| <u>Individuo</u> | <u>Sociedad</u> |               |
|------------------|-----------------|---------------|
| -                | +               | 1ª generación |
| +                | +               | 2ª generación |
| +                | -               | 3ª generación |

Así pues, la relación entre individuo (reconocido como propio yo) y sociedad (como *circunstancia* variable que hace cambiar al yo), que caracteriza a la Epoca Poscontemporánea, manifiesta un creciente grado de individualismo mediante la progresiva afirmación del constituyente individual.

En otro sentido, como consecuencia de la nueva relación establecida entre individuo y sociedad, la Epoca Poscontemporánea se caracteriza por un progresivo proceso de *descentralización* a diversos niveles<sup>80</sup>. Junto a la descentralización del capitalismo occidental acontece en la sociedad poscontemporánea la descentralización de la política internacional y también del estado moderno en un

proceso que muestra la crisis de la razón racionalista, por sí centralizadora:

La gran modificación que está empezando a sufrir la estructura capitalista, y los otros moldes objetivos arriba citados, al contribuir decididamente a lograr un aumento considerable del grado de individualismo del hombre occidental, produce la crisis definitiva de la razón racionalista, hecha ya puramente instrumental, razón que es siempre de tipo centralizador<sup>81</sup>.

El proceso descentralizador característico de la Epoca Poscontemporánea discurrirá de modo paralelo al crecimiento del grado de individualismo, resultando ser la tercera generación poscontemporánea aquella en que el grado de individualismo se manifiesta de un modo más agudo y el proceso descentralizador alcanza su expresión más radical en la *marginación*.

#### La marginación como verdadera realidad de la generación del 68

Como se ha visto, la *descentralización* en los más diversos niveles es lo característico de la Epoca Poscontemporánea, como manifestación del grado creciente de individualismo en la hipótesis de Bousoño. Este proceso de *descentralización* poscontemporánea se manifiesta en su modo más intenso en la tercera generación de la nueva época, la generación del 68, como *marginación*, que se constituye de esta manera como

"verdadera realidad" de dicha generación: "El individualismo de los jóvenes de hoy se manifiesta, pues, como crisis intensísima del racionalismo, y, consecuentemente, como marginación"<sup>82</sup>. En su voluntad de marginación, la generación del 68 se enfrentará al Estado centralizador, como detentador de una razón racionalista que se siente en crisis, transformada en un mero instrumento coercitivo:

La marginación se refiere, claro está, a la coerción implicada en las instituciones (las cuales son como materializaciones del tipo de razón repudiado) (...). Dentro de esto, el enemigo máximo es el Estado centralizador. (...) Y como todo ello, insisto, es una sola cosa con el imperio todopoderoso de la razón racionalista o instrumental, los anteriores repudios se nos aparecen como meros capítulos o partes de la verdadera marginación. (...) De cualquier modo, el racionalismo y su peculiar forma de conocimiento habrá de cuestionarse. Las partes arremeterán contra el todo<sup>83</sup>.

Así pues, la marginación de la generación del 68 se manifestará como un grado más en la evolución del individualismo y de la crisis de la razón racionalista, que se había iniciado con el Romanticismo, transformada ya en instrumental. El rechazo de este tipo de razón y de las instituciones que la sustentan (en el Estado centralizador) supone la búsqueda de una razón superior, que asegure un grado mayor en la evolución del individualismo: "Si se va contra la razón instrumental, es en nombre de una razón más alta, la cual sólo admite

la utilidad social en la medida en que cada hombre pueda seguir siéndolo en sentido pleno"<sup>84</sup>.

Pero la *marginación*, como "verdadera realidad" de la generación del 68, no se manifestará exclusivamente como crisis intensísima del racionalismo en su forma de razón instrumental, sino que también fundamentará diversas manifestaciones estéticas de signo distinto. Así, la marginación, en cuanto crisis del racionalismo, implicará una desconfianza en éste como instrumento válido para el conocimiento de la realidad, que no podrá ser aprehendida ni por la razón ni por el lenguaje. En consecuencia, el objeto artístico no tratará de ofrecer una ficción de la realidad, una ilusión de ésta, sino que la obra, en una manifestación *esteticista* o *culturalista*, remitirá a su propia materialidad para remarcar el carácter ficticio de la creación:

El arte ya no pretenderá darnos una ilusión de realidad, (...) sino al revés, se hallará impulsado a demostrar a las claras su carácter precisamente ficticio, su índole no real. (...) Se explica del mismo modo el esteticismo y culturalismo con que se inició en España la generación de Carnero y Gimferrer, puesto que ahora el interés no va hacia la realidad, sino *hacia la ficción*, esto es, hacia el arte como tal y lo artístico<sup>85</sup>.

De esta manera, el esteticismo y el culturalismo característicos de una etapa determinada de la generación del 68 distan de las manifestaciones esteticistas que diversos autores llevaron a cabo durante el fin de siglo XIX. Mientras que para aquellos el esteticismo era una

forma de afirmar su personalidad y su originalidad frente a la sociedad uniformadora del momento, el esteticismo y el culturalismo de la generación del 68 adquiere un valor distinto: afirmar el carácter ficticio y no real de la creación artística. En este sentido, *culturalismo* y *metapoesía* coinciden como manifestaciones de la *marginación* característica de la generación del 68, para afirmar el carácter imaginario de la obra literaria, que, en consecuencia, "ya no pretende expresar una realidad, sino sólo justamente, la representación como tal de una realidad"<sup>86</sup>.

Pero la *metapoesía* no es sólo, como manifestación de la *marginación* y de la crisis del racionalismo en la generación del 68, un modo de expresar el carácter imaginario de la obra literaria, sino que, yendo más allá, en su cuestionamiento de la capacidad expresiva del lenguaje con respecto a la realidad supone un cuestionamiento paralelo de los fundamentos del *Poder*, puesto que es éste quien a través del dominio del lenguaje establecido transmite el sistema represivo sobre el que se establece. Así pues, Bousoño ve en la escritura metapoética un modo de desvelar estos elementos represores que el *Poder* utiliza a través del lenguaje y, por lo tanto, una forma de rebeldía contra el carácter totalitario de dicho poder:

El planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y



*represores del Poder*, ya que el sometimiento y esclavización del lenguaje por el Poder (...) viene a ser la forma más sutil (y por tanto, más difícil de neutralizar) de sujeción, inhibición y destrucción de lo individual<sup>87</sup>.

En resumen, tanto el culturalismo como la metapoesía no son, desde la perspectiva de Bousoño, sino manifestaciones de la crisis intensísima del racionalismo, en su forma de razón instrumental, en la generación del 68 y de la *verdadera realidad* de ésta en la *marginación*. El proceso *descentralizador* que caracteriza a la Epoca Poscontemporánea halla su grado más radical en la generación del 68 y consecuentemente todos sus rasgos característicos manifestarán esta voluntad descentralizadora, y marginal en su expresión última, como una rebeldía radical frente al carácter centralizador y totalitario del Poder.

La respuesta a las hipótesis teóricas planteadas por Carlos Bousoño para la generación del 68 la daría en 1981 Jenaro Talens. Para Talens la *marginación* no podía ser la "verdadera realidad" de la generación del 68, porque no existe la posibilidad de una existencia marginal dentro de un sistema establecido. En consecuencia, ni la metapoesía ni el culturalismo podían constituirse en respuestas al Poder desde los márgenes del sistema establecido por éste, sino ser su propia confirmación. Talens negaba cada uno de los presupuestos teóricos avanzados por Bousoño para la joven generación:

Lo "marginal" no es sino la variante invertida de lo que dice negar, y potenciar su funcionalidad, potenciar el orden que lo implica. No se puede estar en el margen porque no hay márgenes. A la asunción, más o menos consciente, de esta imposibilidad de *estar fuera* es a lo que llamaremos, utilizando la terminología de Carlos Bousoño, "verdadera realidad" del arte contemporáneo, en general, y de la generación de Martínez Sarrión, en particular<sup>88</sup>.

La "verdadera realidad" de la generación del 68 no puede ser la *marginación*, puesto que el poder totalitario y centralizador lo abarca *todo* y, consecuentemente, fuera del *todo* sólo existe la *nada*, la *no existencia*. El sistema centralizador y totalitario del poder no admite la existencia marginal, que implicaría bien la confirmación del propio sistema en sus límites absolutos, bien el señalamiento de la existencia de *un lugar otro* fuera del sistema, imposible si se tiene en cuenta que el sistema es totalitario. En consecuencia, la afirmación de la *marginación* como verdadera realidad de la generación del 68 supone una paradoja implícita irresoluble. Sólo la conciencia de que la marginación real del sistema resulta imposible puede constituirse, por lo tanto, en "verdadera realidad" de dicha generación. Ahora bien, la *conciencia*, el *auto-reconocimiento* de que la posibilidad de una existencia marginal real resulta imposible implica una cierta voluntad previa de marginación, negada en un posterior desarrollo lógico del planteamiento.

Para negar el segundo supuesto, la metapoesía, sobre el que Bousoño elabora su hipótesis, parte Talens de una premisa implícita en el discurso bousoñano: que el

lenguaje es un instrumento del Poder para sustentar su propio sistema de valores. En consecuencia, como en el caso de la marginación, cualquier reflexión sobre el lenguaje como instrumento de poder no hará sino confirmar el estatuto de éste, afirmar el poder que detenta dicho lenguaje y asumirlo como sistema:

Si hemos dicho que todo lenguaje es siempre lenguaje de y del poder, el análisis de esa función, que atañe a la función metaliteraria (o metapoética) podría entenderse como reflexión crítica sobre el poder, en tanto inscrito en el lenguaje sin implicar necesariamente un desenmascaramiento de sus mecanismos represivos<sup>89</sup>.

La mera reflexión metapoética no implica por lo tanto un enfrentamiento contra el poder establecido a través del lenguaje y sustentado por éste. De hecho, de las tres categorías lingüísticas, diferenciadas por Talens, en que se manifiesta la función metapoética (*lenguaje analítico*, *lenguaje reflexivo* y *lenguaje crítico*) ninguna de las dos primeras "se centra en la relación simbólica con lo real, cuya no-presencia en cualquier tipo de lenguaje constituye, de hecho, la principal inscripción (represión) del poder"<sup>90</sup>, ninguna de las dos plantea un enfrentamiento contra el poder. Sólo en la tercera categoría diferenciada, en el *lenguaje crítico*, podría detectarse una voluntad desenmascaradora de los mecanismos represores del poder, sólo en esa categoría la metapoesía apuntada por Bousoño desarrollaría su rebeldía implícita contra el poder establecido:

Es el tercer tipo de lenguaje apuntado antes (*lenguaje crítico*) el que aborda esta problemática, no usando de aquél como medio, sino simplemente usándolo, dejándolo hablar, dejando que el deseo hable a través suyo, como puro gasto gratuito, como placer (...), sin finalidad, por tanto, sin implicaciones de saber (es decir, de poder), ni de juicios de valor. (...) Este tercer tipo de utilización de la función metapoética del lenguaje "poesía" como dispositivo de trabajo es así quizá la única de las tres citadas a la que podría otorgarse el papel desenmascarador comentado antes, por cuanto, en su práctica, lo realiza, aunque no hable de él<sup>91</sup>.

Aquellos usos de la función metapoética más aparentemente desenmascaradores, a través del *lenguaje analítico* y del *lenguaje reflexivo*, resultan ser, desde la perspectiva de Talens, los menos críticos con el lenguaje establecido por el poder, al que, en su voluntad analítica y reflexiva, sólo confirman como tal. En cambio, la utilización del lenguaje "como puro gasto gratuito", sin una voluntad cognoscitiva, sin la pretensión de establecer a través de él un vínculo con la realidad, un conocimiento de ésta, lleva implícita, aunque sin una consideración consciente, una voluntad crítica y desenmascaradora de los recursos represivos del poder, que se asientan sobre dicha capacidad cognoscitiva de la realidad a través de la sistematización que otorga tal poder a través del lenguaje. Sólo desde esta perspectiva las hipótesis de Bousño y Talens coinciden para señalar en la metapoesía una cierta "subversión frente a los valores establecidos por el lenguaje del poder", y

apuntar un cierto tono "comprometido"<sup>92</sup>, consciente o inconscientemente, en los poetas de la generación del 68.

La intención de hacer manifiesto el carácter ficticio y representativo de la creación artística, su carácter no real, llevó a los autores de la generación del 68 a utilizar referentes culturales, referentes artísticos elaborados previamente, que otorgaban a sus obras un cierto carácter distanciado, base del *culturalismo* que Bousoño apuntó como manifestación de la *marginación* que definía la "verdadera realidad" de estos autores. Talens negará el carácter culturalista de las creaciones poéticas de la generación del 68 desde su misma fundamentación. Para él no es pertinente diferenciar entre *realidades artísticas* (creadas) y *realidades "reales"*, puesto que ambas conviven en la memoria del autor, de la que toma su material el poema, como un todo indiferenciado:

El material utilizado por el escritor en su doble vertiente (referencial y expresiva) se compone de una mezcla de vida y escritura, amalgamados en un espacio común, la memoria (que es lenguaje), y si la intertextualidad en que consiste toda escritura adopta en la generación que nos ocupa una de sus variantes particulares, la cita, es un problema de grado, no de cualidad<sup>93</sup>.

En consecuencia, ni la *marginación*, ni la utilización de la metapoesía como un instrumento de enfrentamiento al poder, ni el *culturalismo*, eran rasgos que pudieran caracterizar la poesía de la generación del 68, desde la perspectiva de Talens, puesto que o bien no

podían existir lógicamente como tales, o bien sólo se manifestaban como un cambio de grado mínimo con respecto a la escritura de las generaciones precedentes.

Manuel Asensi Pérez parte de los presupuestos establecidos por Jenaro Talens en 1981, sus reflexiones se inician allá donde las de Talens concluían, para negar los tres rasgos característicos adscritos por Bousoño a la generación poética del 68. Su proceso negador se establece en tres puntos diferentes, que implican la negación de la *marginación* como "verdadera realidad" de la generación del 68: en primer lugar, Asensi estudia la posibilidad teórico-ideológica de la existencia del margen así como de su compatibilidad con la "crisis intensísima de la razón racionalista" que señalara Bousoño; en segundo lugar, descendiendo al análisis de los textos poéticos, estudia el concepto de *exclusión*, próximo a la formulación culturalista expuesta por Bousoño, como rasgo característico de la no-marginalidad; por último, Asensi analiza el carácter no-marginal de la metapoesía.

En la hipótesis desarrollada por Bousoño, la *marginación* definitoria de la verdadera realidad de la generación del 68 se sustentaba sobre tres fundamentos básicos: por un lado, la crisis intensísima de la razón racionalista que se manifestaba en la joven generación; por otro, el proceso de descentralización en su grado más radical que se mostraba como lucha de la parte contra el

Todo; por último, la ruptura con la razón racionalista se llevaba a cabo en busca de una razón más alta que ésta, con rostro más humano. Asensi negará cada uno de estos fundamentos de la hipótesis bousoñana en el primer estadio de su estudio para negar así la posibilidad lógica de la existencia de la marginalidad dentro de un sistema. En primer lugar, para Asensi no es posible predicar de la razón la idea de crisis ni la de marginación, por cuanto tanto una como otra, o bien remiten a una realidad tercera imposible, o bien remiten al sistema que pretenden negar:

Lo que aquí se pretende introducir es la idea de que si entendemos "crisis" en sus sentidos etimológicos, no es posible ni atribuirle ni predicarla de "razón" y que si la entendemos en el sentido heideggeriano, entonces lo que no es posible es deducir la "marginación"<sup>94</sup>.

Así, cuando Bousoño dice de la generación del 68 que su crítica profunda de la razón racionalista se da exclusivamente "en nombre de una razón más alta"<sup>95</sup>, cabe preguntarse si detrás de esa razón hay algo más que la razón. Asensi niega la posibilidad de la búsqueda de una razón superior a la razón racionalista, negando la matización apuntada por Bousoño y cuestionando desde su base la hipótesis planteada por éste:

No se busca ni se está al servicio de la razón porque todo queda devuelto a ella: a la razón, sin adjetivos, pues no los tiene. Lo único que podemos constatar es su triunfo. En realidad nunca se había salido de ese espacio, detrás de la razón no hay más que la razón<sup>96</sup>.

Negando la posibilidad de existencia de una gradación dentro de la razón, Asensi niega el cambio evolutivo dentro de ésta y paralelamente niega la evolución dentro del individualismo señalada por Bousoño. Si la "razón" no tiene grados, como pretende Asensi, no puede admitirse una evolución dentro de ella, puesto que en todo momento remitirá a sí misma. Sin embargo, si se admite una gradación en la razón, como pretende Bousoño, sí puede señalarse una evolución y un desarrollo negador del racionalismo sin que pueda afirmarse, como hace Asensi, que "en un determinado momento lo que se dio fue una desconfianza en la razón"<sup>97</sup>.

La crisis de la razón racionalista, que Bousoño detectaba en la generación del 68, remite por lo tanto, desde la perspectiva de Asensi, al mismo sistema que la razón instaaura y, en consecuencia, no puede hablarse ni de marginalidad ni de crisis de ese sistema establecido por la razón. Del mismo modo, el proceso, descentralizador en su grado máximo de marginación, tal como se manifiesta en la generación del 68, implica un enfrentamiento de la parte marginada con el Todo centralizador, que no hace sino confirmar el sistema totalitario al que aparentemente se enfrenta:

La revolución y la marginación no se identifican (aunque podrían hacerlo) sino en su patente y constante estancia dentro de las fronteras de aquello con respecto a lo cual son tal revolución o tal marginación. Una acción que dice desenmascarar siendo ella misma máscara de un proceso cuya



imposible involución lo convierte en una infinita mascarada<sup>98</sup>.

En consecuencia, la parte supuestamente marginada que se rebela contra el Todo lo único que logra es confirmar el propio sistema totalitario que aparentemente rechaza: "cuando la parte se rebela contra el todo lo único que evidencia es el todo que hay en la parte, es decir, todo"<sup>99</sup>. Por lo tanto, desde la perspectiva de Asensi, lo mismo que desde la de Talens, el sistema prevalece a cualquier intento de destrucción y cualquier intento de situarse en una posición marginal con respecto a dicho sistema establecido no logra sino confirmarlo en sus fundamentos.

Bousoño vincula en la generación del 68 la *marginación* como su "verdadera realidad" con las revueltas estudiantiles del Mayo Francés, que vendrían a confirmar esa voluntad revolucionaria y de ruptura del sistema en los miembros de dicha generación, al menos en un primer estadio de desarrollo lógico, pues si bien, como opina Vincent Descombes, las revueltas del Mayo del 68 concluyen en una etapa en que "el entusiasmo decae y se instauro un nuevo orden más riguroso que el precedente (lo que lleva a decir: "La revolución está traicionada")", también es cierto que existe un estadio previo en que estas revueltas siguen "el guión de las principales revoluciones modernas" y "el antiguo régimen es denunciado e invitado a desaparecer"<sup>100</sup>. y es en este estadio previo, de desarrollo revolucionario, en el que

se establece la revuelta como un modo de enfrentamiento "contra la forma de vivir, de pensar, impuesta por una sociedad industrial burocratizada"<sup>101</sup>. Esta voluntad revolucionaria, esta voluntad de *marginación* que define un estadio previo al desencanto posterior<sup>102</sup>, a "la asunción (...) de esta imposibilidad de *estar fuera*"<sup>103</sup>, coincide y se manifiesta estéticamente en una voluntad de ruptura con el sistema poético establecido, que Pere Gimferrer describirá claramente:

La tendencia a una ruptura, esta vez ya consciente (...), con la poesía dominante en España presidió aún más *Extraña fruta*, escrito entre enero y junio de 1968 y que debía ser (más de treinta poemas) el más extenso de mis libros<sup>104</sup>.

Una ruptura estética que se proclamaba desde manifiestos poéticos con tonos radicales:

Parece claro que toda poesía viva, toda poesía nueva debe fundarse en la refutación, en la negación de su precedente: en su destrucción, en su contradicción, en su escarnio -ya sea por la vía indirecta de acudir a unos maestros postergados o insólitos, ya por la directa de descomponer y barrenar el lenguaje imperante<sup>105</sup>.

Así, si bien, como quiere Gilles Deleuze, "la negación no es lo contrario de la afirmación"<sup>106</sup>, tampoco puede olvidarse una voluntad *negadora*, como señala el texto citado ("refutación", "negación", "destrucción", "contradicción"), que caracteriza el primer estadio de desarrollo generacional, aquel al que se remite en su formulación definitoria Carlos Bousoño.

En consecuencia, puede establecerse una formulación teórica que conjugue las hipótesis de Bousoño y de Talens-Asensi con respecto a la *marginación* en la generación del 68. En un primer estadio de desarrollo generacional, el proceso revolucionario y rupturista con la realidad precedente, tanto socio-política como estética, se manifestaría en una posición negadora que mostraría una voluntad de marginación radical frente a dicha realidad. En este sentido, las propuestas revolucionarias del Mayo Francés y las propuestas rupturistas en el campo estético vendrían a demostrar esta voluntad negadora y marginadora. El fracaso de dichas propuestas revolucionarias y rupturistas, la reintegración de las partes marginadas en un nuevo orden más riguroso que el precedente, conlleva el desarrollo de un segundo estadio, caracterizado por el "desencanto", en el que la voluntad marginadora aparece negada, en el que la marginación-revolución-ruptura aparece, ante el fracaso precedente, como una utopía imposible y se asume de hecho que "la imposibilidad de estar fuera" del sistema es lo que define al grupo. Puede decirse que el paso de un estadio a otro dentro de la generación del 68 se produce aproximadamente en los meses que siguen al fracaso de las revueltas estudiantiles de la primavera de 1968. Es en ese momento cuando las propuestas estéticas más radicalmente rupturistas, afianzadas en gran medida en los movimientos vanguardistas de entre-guerras, cobran

su mayor auge e inician su declive entre los jóvenes autores<sup>107</sup>.

Una vez negada la posibilidad teórico-ideológica de la existencia de la *marginación*, Asensi, descendiendo al análisis particular de los textos, estudia la *exclusión* como un rasgo característico de la no-marginalidad. Para Asensi, practican la *exclusión* aquellos poemas en los que lo "que se toma como *referente* no es la *realidad conocida* sino el dato erudito que, por lo tanto deviene exigencia del texto de cara a su posible comprensión lógica"<sup>108</sup>. Así definido, el concepto de *exclusión* utilizado por Asensi se aproxima a la idea de *culturalismo* aplicada por Bousoño a la generación del 68, quien señalaba que en estos autores "el interés no va hacia la realidad, sino hacia la *ficción*, esto es, hacia el arte como tal y lo artístico"<sup>109</sup>. Tanto en un concepto como en otro se subraya el desplazamiento del interés referencial del poema de la "realidad conocida" a la creación artística, para afirmar así el carácter de *ficción* del texto creado mediante este recurso. Así pues, ambos conceptos, *exclusión* y *culturalismo*, son plenamente asimilables y característicos de la poesía de la generación del 68. Como consecuencia de la práctica de la *exclusión*, del *culturalismo*, los textos creados por estos autores

son propensos a lo "desconocido", a un alto nivel de entropía y hasta al rumor, puesto que la intersección entre el mundo referencial del texto y el mundo referencial virtual del lector da cero<sup>110</sup>.

Por lo tanto, la práctica de la *exclusión* en estos textos se fundamenta "en la posibilidad de posesión/no-posesión de un saber, convirtiéndose así en una cuestión de *poder*"<sup>111</sup>, el nuevo sistema establecido se basa en la misma voluntad sistematizadora del conocimiento de la realidad a través del lenguaje y consecuentemente participa de semejantes características que las que definen el sistema que pretende negar. Si, tal como lo entiende Talens, "todo lenguaje es siempre *lenguaje del poder*, por cuanto la posesión de los significados es una cuestión de posesión de los códigos que los cifran y descifran"<sup>112</sup>, un sistema poético fundado en la práctica de la *exclusión*, en cuanto *posesión* de unos datos eruditos, de unos referentes artísticos que condicionan la posible comprensión lógica del texto, se establecerá como lenguaje de poder y, en consecuencia, no logrará subvertir el sistema establecido sino confirmarlo en su propia esencia, al participar de las mismas características que definen a aquél. De este modo, la dicotomía establecida entre *lo marginal/lo central*, definitiva para la existencia de un discurso de la marginalidad desde la perspectiva de la *exclusión*,

se neutraliza al demostrar que un elemento de la oposición tiene características del otro elemento de la misma oposición. Roto el binomio, la primera tentativa de extraer la "marginación" de la producción literaria de estos poetas da negativo<sup>113</sup>.

Ahora bien, el mismo planteamiento de la *exclusión* como un desplazamiento de los referentes poéticos de la "realidad conocida", o más bien de la interpretación de la realidad que el poder sistematiza a través del lenguaje, hacia el dato erudito, hacia lo no compartido, hacia la intersección cero "entre el mundo referencial del texto y el mundo referencial virtual del lector", en definitiva, hacia el mundo intrasubjetivo, implica la multiplicación de sistemas interpretativos, la multiplicación de lenguajes y la voluntad fragmentadora del poder totalitario y centralizador. Implica, en consecuencia, una voluntad marginadora que sólo en segunda instancia se reconoce como partícipe del sistema que en un primer momento pretendía negar. Por otro lado, el desplazamiento de los referentes poéticos de la realidad a la ficción artística pretende subrayar el carácter de ficción de la creación textual, pero al mismo tiempo revierte en un cuestionamiento profundo del carácter real y no-interpretativo de la "realidad conocida" y, en su negación, en la negación de su carácter único, tiende a descentrarlo, a rebajarlo en su sentido totalitario.

Por último, Asensi se encarga de negar el carácter desenmascarador de los recursos del poder que Bousoño atribuía a la metapoesía en la joven generación, para demostrar de esta manera que tampoco desde esta perspectiva se cumple la premisa de la *marginación*

señalada por el estudioso. Al igual que en el caso de la razón, para Asensi, tras el lenguaje sólo existe lenguaje y, por lo tanto, lenguaje *de y del* poder, como quiere Talens, frente al cual no cabe ninguna posibilidad marginadora, puesto que todo intento de ruptura topará con el lenguaje, con la razón y con el poder. Consecuentemente, el establecimiento de la *metapoesía* como un lenguaje *distinto* capaz de desenmascarar y rechazar el carácter represivo y deshumanizador del poder supone desde la perspectiva de Asensi un claro ejemplo de tercerización, por el que el poder y su lenguaje son situados en un lugar *distinto* de aquel que ocupa el lenguaje que desenmascara, en este caso, la metapoesía<sup>114</sup>. Así, no es posible predicar de la metapoesía su carácter desenmascarador y, por lo tanto, marginal, pues o bien remite directamente al sistema que pretende negar, el lenguaje como sistema *de y del* poder, o bien remite a una realidad tercera imposible de distinguir. La reflexión acerca del lenguaje desde el lenguaje mismo (*metalenguaje*) y la reflexión acerca de la poesía desde la misma poesía (*metapoesía*) no implican la creación de un sistema diferente a aquél sobre el que se reflexiona, sino que remiten directamente a dichos sistemas (lenguaje y poesía), que como tales son sólo sistemas de poder.

En definitiva, ese espacio "otro" con respecto al de la razón no existe. No hay máscara hipócrita del poder, pues lo enmascarado constituye una

máscara, del mismo modo que lo que desenmascara es, asimismo, otra máscara. Discurriendo por el camino del lenguaje no hallamos más que los múltiples matices de la razón y el poder: ése es el único sentido que puede tener la marginación o la metapoesía: variaciones, traducciones y transfiguraciones de la razón. Nada más<sup>115</sup>.

Pero la *metapoesía* implica una diferencia de grado en el desarrollo del sistema del lenguaje y de la poesía. Como en el caso de la *exclusión* y el *culturalismo*, su referente no es la "realidad conocida", la interpretación de la realidad que lleva a cabo el lenguaje del poder, sino que se desplaza hacia el lenguaje mismo, hacia el propio instrumento de poder que se establece como objeto mismo del texto. En consecuencia, el metapoema subraya el carácter ficticio de la creación textual, niega su carácter absoluto y revierte, en su profundo cuestionamiento de la realidad de la poesía en el texto, en un cuestionamiento de la interpretación de la realidad desde el lenguaje del poder.

En conclusión, las hipótesis sobre la *marginación* en la generación del 68 desarrolladas por Bousoño, Talens y Asensi resultan, aunque diversas, asimilables en una formulación superior que las agrupe. Desde esta nueva perspectiva, la "verdadera realidad" de la generación se formularía atendiendo al menos a dos de sus estadios de desarrollo. En su primer estadio de desarrollo, la generación del 68 vendría definida por su *voluntad de marginación*, que quedaría reflejada en las revueltas estudiantiles que culminan en torno a la primavera de



1968 y en las manifestaciones estéticas rupturistas que, paralelas al entusiasmo revolucionario, coinciden en el tiempo con estas revueltas. El fracaso de las revueltas estudiantiles coincide con el declive de las propuestas estéticas rupturistas, para señalar el fracaso de la marginación pretendida y el inicio de un nuevo estadio, caracterizado por el desencanto, en el que los miembros de la generación *asumen la imposibilidad de marginarse de hecho* de los sistemas totalizadores y centralizadores, a la confirmación de los cuales, como comprenden posteriormente, ellos mismos han contribuido a través de sus revueltas y de su aspiración a la marginación.

Por lo tanto, la enumeración de la definición de uno sólo de estos estadios tiene el defecto de resultar fragmentaria e inexacta. Como demuestran las hipótesis desarrolladas por Talens y Asensi, decir que la generación del 68 se define por su *marginación*, resulta inexacto puesto que el sistema del cual pretenden marginarse estos autores resulta reforzado en sus límites y confirmado en su esencia. Por el contrario, definir a dicha generación por la asunción de la imposibilidad de marginarse de hecho, implica un estadio precedente, una actuación previa, en que se manifestó una *voluntad de marginación*, sin la cual no cabría entender esa posterior *asunción*.

Epoca y generación, estímulos materiales y espirituales en la generación del 68

Carlos Bousoño utiliza diversas denominaciones para la generación que vengo tratando, aunque la de "generación del 68" es la más habitualmente repetida, como referencia "al conocido hecho revolucionario con que esta generación se inició"<sup>116</sup>. Así pues, de esta manera la generación queda remitida bajo esta denominación a su origen rupturista, al *hecho generacional*<sup>117</sup> que la caracterizó en su etapa de formación, en su etapa juvenil, en la que el individuo se muestra más receptivo a los acontecimientos exteriores. Junto a esta denominación, la de "generación de la marginación" adquiere un carácter definitorio "pues alude a una de las notas más importantes y abarcadoras del grupo"<sup>118</sup>. Sin embargo, ya se ha visto los problemas que plantea tal tipo de denominación, por cuanto sólo haría mención fragmentaria de uno de los estadios de desarrollo generacional. En este sentido, la denominación "generación del 68", aunque vincula al grupo a una fecha simbólica de su desarrollo inicial, no niega la posterior evolución estética llevada a cabo por el grupo, ni supone una limitación a un posible desarrollo posterior.

Bajo el término "generación del 68" Bousoño abarca a los autores nacidos entre 1939 y 1953, una zona de fechas de nacimiento que coincide con los presupuestos

generacionales de las teorías de Ortega y Gasset y Julián Marías. Estos autores y en general todos los hombres y mujeres nacidos en semejante período de tiempo se integrarán dentro de la Epoca o Edad Poscontemporánea<sup>119</sup>, como su tercera generación. Como se vio, la Edad Poscontemporánea se inicia en torno al fin de la guerra civil española y al de la II Guerra Mundial, aproximadamente, y se caracteriza por establecer desde una perspectiva nueva la conciencia individualista, constituida ahora por la relación del individuo con su circunstancia vital o sociedad.

Como se vio, los *estímulos espirituales* o *cosmovisionarios* son consecuencia directa de la *causa cosmovisionaria*, que está en relación directa con el *foco cosmovisionario*, es decir, con el mayor grado de individualismo que alcanza en su desarrollo una época frente a las precedentes. Bousoño identifica la *causa cosmovisionaria* en la Epoca Poscontemporánea como la relación que se establece entre individuo (reconocido como propio *yo*) y sociedad (como *circunstancia* variable que hace cambiar al *yo*). Esta relación establecida en el seno del individuo entre *yo* y *sociedad* se manifiesta de forma diferente en cada una de las tres generaciones que han transcurrido desde el inicio de la nueva *edad*. Recuérdese el esquema planteado:

|                  |  |                 |               |
|------------------|--|-----------------|---------------|
| <u>Individuo</u> |  | <u>Sociedad</u> |               |
| -                |  | +               | 1ª generación |

|   |   |               |
|---|---|---------------|
| + | + | 2ª generación |
| + | - | 3ª generación |

Si los *estímulos espirituales* de una generación se manifiestan como "reacción (positiva o negativa) frente a la inmediata o mediata tradición"<sup>120</sup>, puede comprenderse, a la vista del esquema precedente, que la tercera generación poscontemporánea se opone a las dos anteriores, pero de un modo más radical a la primera generación, a la que se opone simétricamente. Si tal como se ha visto, la "verdadera realidad" de la generación del 68 es la voluntad de marginación que se manifiesta en un segundo estadio como asunción de la imposibilidad marginadora de hecho, es lógico que esta generación se oponga radicalmente a la primera generación poscontemporánea, cuya "verdadera realidad" definía Bousoño de la siguiente manera:

Coincidir, no discrepar, será el nuevo ideal hacia el que los escritores se encaminan, y todos vendrán en sus obras a exponer interpretaciones del mundo genéricamente coincidentes en un esquema último<sup>121</sup>.

Por otro lado, los *estímulos materiales* tendrán una doble naturaleza: por una parte, serán consecuencia directa de una situación histórica determinada; por otra serán el resultado de un determinado grado en la evolución del capitalismo en la sociedad occidental. Así, los *estímulos materiales* de la generación del 68 vendrán determinados: por una parte, por el desarrollo de la

dictadura franquista en sus últimas etapas, por los primeros años de la reinstauración democrática y, como ha quedado señaladao, por el ambiente que rodea las revueltas estudiantiles de la primavera de 1968; por otra, por el desarrollo del neo-capitalismo post-industrial en el mundo occidental, por la transnacionalización del gran capital y la economía basada en el consumismo<sup>122</sup>.

Bien se reaccione directamente contra la situación política en una reelaboración de la estética social actualizada a los tiempos, con unos instrumentos adecuados para captar la realidad en continuo cambio, bien se acepte el sistema social establecido o bien se lo ignore en la búsqueda de una superación de la oposición establecida entre el franquismo y el anti-franquismo, el hecho es que el desarrollo de la generación del 68 viene condicionado directamente por las últimas etapas del desarrollo de la dictadura franquista y por los primeros años de la restauración democrática. En este sentido, no resulta exagerada, limadas todas las connotaciones de enfrentamiento estilístico, la opinión de Angel González cuando señala: "A mí me parece que esa poesía pretendidamente *novísima* puede ser definida, con tan buenos o mejores argumentos, como la última manifestación de la cultura del franquismo"<sup>123</sup>. Tanto los medios expresivos, como el desarrollo e implantación de la generación del 68 vienen condicionados, de un modo u

otro, por la excepcional situación social y política característica de la España de posguerra, dominada por el franquismo, y, en concreto, por el desarrollo de las últimas etapas del régimen dictatorial. Ante esa situación, los jóvenes creadores podrán o bien aceptarla, o bien ignorarla, o bien enfrentarse a ella, tanto desde el plano personal como desde la elaboración estética.

Del mismo modo que la particular situación histórica española supone un conjunto importante de *estímulos materiales* que condicionan el desarrollo de la generación del 68, el particular estadio de evolución capitalista que se inicia al fin de la II Guerra Mundial y que experimenta un fuerte impulso a partir de los años sesenta condicionará también el desarrollo de dicha generación. En este sentido, Bousoño señala diversos rasgos característicos del nuevo desarrollo capitalista que determinarán el ser de la Edad Poscontemporánea, en general, y de la generación del 68, en particular. La nueva etapa de desarrollo capitalista ha propiciado el nacimiento de la sociedad de consumo, fundada "en el derroche y, finalmente, en el desprecio de la calidad de vida"<sup>124</sup>, una sociedad en la que ya no basta con intentar satisfacer los deseos de la muchedumbre, sino que "habrá que adelantarse a los acontecimientos e inventar los deseos mismos"<sup>125</sup>. La misma sociedad de consumo propicia una cultura de consumo en la que el objeto cultural se transforma en mercancía, en objeto artístico con valor de

uso, y "la ideología pluralista ofrece un reflejo exacto del comercio de mercancías"<sup>126</sup>; una sociedad y una cultura en las que "la elección ya no implica compromisos ni consecuencias"<sup>127</sup>, y, por lo tanto, carente de responsabilidades.

El nuevo desarrollo del capitalismo ha provocado la aparición de las *empresas transnacionales*, como fase avanzada de la economía capitalista y de su tendencia al imperialismo económico, que se ha convertido en el hecho distintivo de la Edad Poscontemporánea<sup>128</sup>. El sistema empresarial *transnacional* conlleva en su desarrollo una paradoja inherente. Por un lado, las empresas tendrán que hacer una cesión de su poder absoluto a las distintas sedes en los diferentes países que forman la red industrial. Por otro, todas las operaciones que llevan a cabo estas distintas sedes estarán coordinadas desde un único centro que mantiene el poder decisorio último y que elabora un plan integrado para el desarrollo general de la empresa. En consecuencia, el nuevo desarrollo del capitalismo a través de este tipo de empresas provoca, por un lado, un proceso de relativa descentralización de los poderes sociales en diversos niveles<sup>129</sup>, mientras que, por otro lado, el carácter centralista y totalizador del poder es mayor que en cualquier otra época: nunca tanto poder había estado en tan pocas manos. Paralelamente, el aparente proceso descentralizador provocado por el nuevo estadio de desarrollo capitalista

es el origen de un aparente declive de la autoridad<sup>130</sup>, que delega parte del poder totalitario que detenta en diversas organizaciones subsidiarias; pero este declive de la autoridad es, como he señalado, tan sólo aparente, puesto que la detentación del poder por una clase profesional de meros gestores, permite la ampliación de los márgenes totalitarios de éste mediante su ocultación.

Semejante perspectiva puede aplicarse a los *estímulos materiales* provenientes del sustrato de naturaleza histórica que provocan la aparición de la generación del 68. El proceso de relativa liberalización económica y política que emprende el franquismo a lo largo de los años sesenta, no es síntoma de una verdadera apertura del sistema dictatorial a la renovación democrática, sino el único modo de sustentarse como tal sistema. La liberalización económica es una de las últimas bazas que juega la dictadura para mantener su poder totalitario; no anuncia el cambio de sistema político, sino que señala la pervivencia del mismo sistema. El poder que detenta el sistema dictatorial durante la etapa liberalizadora es tan absoluto o más como el que había detentado en las etapas precedentes; la dictadura no cede un ápice de su poder en la nueva etapa, tan sólo aparenta cederlo, y mediante la intercesión de una clase profesional de gestores (los tecnócratas) logra aumentar su carácter totalitario, gracias a su ocultación.



En definitiva, esta multiplicidad de tensiones que caracteriza los *estímulos materiales* de la generación del 68 hallará su eco en la formulación de la "verdadera realidad" de ésta, pues si bien el proceso descentralizador del capitalismo último y el declive de la autoridad provocan en primera instancia una voluntad de marginación en los miembros de la generación y la creencia en la posibilidad de una ruptura a diversos niveles con el sistema establecido, la posterior reflexión sobre la realidad aparente de esos procesos descentralizadores y del relajamiento del poder totalitario conlleva la anulación de los presupuestos primeros y la asunción de la imposibilidad de marginarse, puesto que tras el sistema sólo el sistema existe y tras el poder sólo está el poder.

## Notas al texto

1 Schultz, Franz. "El desenvolvimiento ideológico del método de la historia literaria" en Ermatinger, Emil et al. *Filosofía de la ciencia literaria*. Fondo de Cultura Económica. México-Madrid-Buenos Aires, 1984; pág. 7.

2 Petersen, Julius. "Las generaciones literarias" en *Ibidem*; pág. 137.

3 *Ibidem*; pág. 143. Es esta interpretación del concepto de generación la que permite identificar a una determinada generación con el estilo particular de un grupo concreto, como en el caso de Pedro Salinas (Salinas, Pedro. "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98" en *Literatura española siglo XX*. Alianza ed. Madrid, 1983; pág. 13-33), o bien distinguir estilos generacionales diferentes dentro de la misma generación, como es el caso de Guillermo Díaz-Plaja (Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979). Restos de esta concepción que identifica el estilo de una generación con el que practica una parte de ella perviven incluso en Laín Entralgo, Pedro. *La generación del noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1983. Vid. Laín Entralgo, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Instituto de estudios políticos. Madrid, 1948.

4 Pinder, Wilhelm. *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Buenos Aires, 1946; pág. 27. Vid. Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 47-48.

5 *Ibidem*; pág. 48.

6 Vid. Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 144-145. Vid. Ortega y Gasset, J. *Op. cit.*; pág. 50. Vid. Marías, Julián. "Generaciones: los cambios del mundo" en *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975; pág. 173-178.

7 *Ibidem*; pág. 52 y 53.

8 *Ibidem*; pág. 53-55, 66 y ss. Marías, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Alianza ed. Madrid, 1989; pág. 112-115. Vid. Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 143.

- 9 Ortega y Gasset, J. *Op. cit.*; pág. 62-68. Marías, J. *Generaciones...*; pág. 106-107.
- 10 Ortega y Gasset, J. *Op. cit.*; pág. 67-68.
- 11 Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. Espasa-Calpe. Madrid, 1988; pág. 57.
- 12 *Ibidem*; pág. 68.
- 13 Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 159.
- 14 *Ibidem*; pág. 180.
- 15 Marías, Julián. "Generaciones: augustos y césares" en *Literatura...*; pág. 179-183.
- 16 Ortega y Gasset, J. *El tema de nuestro...*; pág. 55-60.
- 17 Marías, J. *Generaciones...*; pág. 213-217.
- 18 Menéndez Pidal, Ramón. "El lenguaje del siglo XVI" en *La lengua de Cristóbal Colón*. Espasa-Calpe. Madrid, 1968; pág. 47-48.
- 19 Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea)*. Gredos. Madrid, 1981; tomo I, pág. 198-199.
- 20 *Ibidem*; pág. 200.
- 21 Marías, J. *Generaciones ...*; pág. 111. Allí escribe: "cada hombre se encuentra a cierta altura dentro de la generación a que pertenece: al principio, en medio o al final".
- 22 Ortega y Gasset, J. *En torno a...*; pág. 76.
- 23 Marías, J. *Generaciones...*; pág. 188.
- 24 Ortega y Gasset, J. *El tema ...*; pág. 59 y 64.
- 25 Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 157-158.
- 26 *Ibidem*; pág. 191.
- 27 *Ibidem*; pág. 168.
- 28 *Ibidem*; pág. 164-188.
- 29 Castellet, José María. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix-Barral. Barcelona, 1960; pág. 103.

- 30 Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 12.
- 31 Vid. Ubieta, Antonio et al. *Introducción a la Historia de España*. Teide. Barcelona, 1981; pág. 1019-1024.
- 32 Vid. Marco, Joaquín. *Poesía española siglo XX*. Edhasa. Barcelona, 1986; pág. 131.
- 33 Vid. Marías, J. *Literatura...*; pág. 183.
- 34 Castellet, J. M<sup>a</sup>. *Nueve novísimos...*; pág. 25.
- 35 García Martín, José Luis. *La generación de los ochenta*. Poesía 900-Mestral libros. Valencia, 1988; pág. 10.
- 36 Jongh Rossel, Elena de. *Florilegium. Poesía última española*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982; pág. 24.
- 37 Castellet, J. M<sup>a</sup>. *Nueve novísimos...*; pág. 12.
- 38 Nombre que se extiende desde la aparición en 1970 de la antología de Castellet, J. M<sup>a</sup>. *Nueve...* Con el nombre de novísimos no sólo se engloba a los poetas incluidos en aquella antología, sino a todos los que continúan una estética semejante a la supuesta archi-estética que lanzara el crítico catalán.
- 39 Vid. Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, n<sup>o</sup> 5-6 (invierno 1979-1980); pág. 245 y ss. Cuenca agrupa a una parte importante de la generación en torno a la preocupación y la reflexión sobre el lenguaje en la poesía. Que tanto el grupo generacional que mostraba una especial preocupación por el lenguaje y el grupo denominado como "novísimos" venían a coincidir en una semeajante estética poética dentro de la generación ya lo apunta Barella, Julia. "Poesía en la década de los 70: en torno a los Novísimos" en *Insula*, n<sup>o</sup> 410 (1981); pág. 4. Esta estética fundada en el lenguaje sería rechazada años más tarde desde la antología de Barella, Julia. *Después de la modernidad. (Poesía española en sus lenguas literarias)*. Anthropos. Barcelona, 1987.
- 40 Vid. Vignola, Beniamino. "La manía de Venecia y las letras españolas" en *Camp de l'arpa*, n<sup>o</sup> 86 (abril de 1981). Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "La polémica de Venecia" en *Insula*, n<sup>o</sup> 508 (abril de 1989); pág. 15-16.
- 41 Vid. Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 23-25.
- 42 Marías, J. *Literatura...*; pág. 182-183.

- 43 García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid-Gijón, 1980; pág. 67.
- 44 Carnero, Guillermo. *El grupo Cántico de Córdoba*. Editora Nacional. Madrid, 1976.
- 45 Gimferrer, Pere. "Tres heterodoxos" en Gimferrer, Pere y Clotas, Salvador. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971.
- 46 Bousoño, C. *Epocas literarias....*
- 47 *Ibidem*; pág. 16.
- 48 Vid. García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 9-20.
- 49 Menéndez Pidal, R. *Op. cit.*; pág. 47-48.
- 50 Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976 (6ª edic.); vol. II, pág. 411.
- 51 *Ibidem*; pág. 413.
- 52 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 196-198.
- 53 Bousoño, C. *Teoría de la...*; vol. II, pág. 413-414.
- 54 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 194.
- 55 *Ibidem*; pág. 202-203.
- 56 *Ibidem*; pág. 113.
- 57 *Ibidem*; pág. 200.
- 58 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 15. Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 15-16.
- 59 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 15.
- 60 *Ibidem*; pág. 15.
- 61 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 182-183.
- 62 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 13.
- 63 *Ibidem*; pág. 13.
- 64 *Ibidem*; pág. 17.
- 65 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 75.

- 66 Bousoño, C. *Teoría de la...*; vol. II, pág. 373-374.
- 67 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 237.
- 68 *Ibidem*; pág. 28.
- 69 Bousoño, Carlos. *El irracionalismo poético. (El símbolo)*. Gredos. Madrid, 1977; pág. 89.
- 70 Vid. Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 75-111.
- 71 *Ibidem*; pág. 231.
- 72 *Ibidem*; pág. 233.
- 73 *Ibidem*; pás. 284.
- 74 *Ibidem*; tomo II, pág. 575.
- 75 *Ibidem*; tomo I, pág. 122-126.
- 76 *Ibidem*; tomo II, pág. 577-578.
- 77 *Ibidem*; pág. 579.
- 78 Vid. Bousoño, C. *Teoría de la...*; vol. II, pág. 371-373.
- 79 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo II, pág. 548.
- 80 Vid. *Ibidem*; tomo I, pág. 133-136, y tomo II, pág. 704-709.
- 81 *Ibidem*; tomo I, pág. 136.
- 82 *Ibidem*; tomo II, pág. 548.
- 83 *Ibidem*; pág. 549-550.
- 84 *Ibidem*; pág. 551.
- 85 *Ibidem*; pág. 554-555.
- 86 *Ibidem*; pág. 555.
- 87 *Ibidem*; pág. 563.
- 88 Talens, Jenaro. "(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión" en Martínez Sarrión, Antonio. *El centro inaccesible. (Poesía 1967-1980)*. Hiperión. Madrid, 1981; pág. 15.
- 89 *Ibidem*; pág. 18.

90 *Ibidem*; pág. 18.

91 *Ibidem*; pág. 18-19.

92 Rubio, Fanny y Falcó, José Luis (ed.). *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*. Alhambra. Madrid, 1981; pág. 87-88.

93 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 20.

94 Asensi Pérez, Manuel. *Para una teoría de la lectura. Propuesta crítico-metodológica a partir de la generación "Novísima" española: el caso de Antonio Martínez Sarrión*. (Tesis doctoral). Departamento de Teoría del Lenguaje. Facultad de Filología. Universidad de Valencia. Valencia, 1985-1986; pág. 296-297.

95 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo II, pág. 551.

96 Asensi, Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 300-301.

97 *Ibidem*; pág. 306.

98 *Ibidem*; pág. 305.

99 *Ibidem*; pág. 309.

100 Descombes, Vincent. *Lo mismo y lo otro*. Cátedra. Madrid, 1982; pág. 220.

101 Cohn-Bendit, Daniel y Savater, Fernando. "Debate: ¿Qué queda de la revolución?" en *El Urogallo*, n° 13 (mayo de 1987); pág. 16.

102 Prat, Ignacio. "La página negra. (Notas para el final de una década)" en *Poesía*, n° 15 (verano de 1982); pág. 115-116. Prat, Ignacio. *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novisimos)*. Editorial Don Quijote. Granada, 1982; pág. 7-9.

103 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 15.

104 Gimferrer, Pere. "Algunas observaciones (1969)" en *Poemas 1962-1969*. Visor. Madrid, 1988; pág. 53.

105 Gimferrer, Pere. "Notas sobre poesía española de posguerra" en Clotas, Salvador y Gimferrer, Pere. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona. 1971; pág. 93.

106 Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barral editores. Barcelona, 1971; pág. 216.

- 107 Vid. Marfil, Jorge A. "Antonio Martínez Sarrión: Un novísimo al pie de la letra" en *El viejo topo*, n° 16 (enero de 1978); pág. 47.
- 108 Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 324.
- 109 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo II, pág. 555.
- 110 Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 328.
- 111 *Ibidem*; pág. 315.
- 112 Talens, J. *Op. cit.*; pág. 13.
- 113 Asensi Pérez, M. *op. cit.*; pág. 329.
- 114 *Ibidem*; pág. 331-333.
- 115 *Ibidem*; pág. 337.
- 116 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 11. El término "generación del 68" ha sido aplicado posteriormente a la narrativa española. Vid. Sanz Villanueva, Santos. "La generación del 68" en *El Urogallo*, n° 26 (junio de 1988); pág. 28-31.
- 117 Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 176-179.
- 118 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 11.
- 119 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 122-136.
- 120 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 13.
- 121 Bousoño, C. *Teoría...*; vol. II, pág. 393.
- 122 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 126-133.
- 123 González, Angel. "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 3 (agosto-septiembre 1980); pág. 7.
- 124 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 128.
- 125 *Ibidem*; pág. 124.
- 126 Lasch, Cristopher. "Consumo, narcisismo y cultura de masas" en *Los Cuadernos del Norte*, n° 38 (octubre de 1986); pág. 21.
- 127 *Ibidem*; pág. 21.



128 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 129-130.

129 *Ibidem*; tomo I, pág. 133-136.

130 Lasch, C. *Op. cit.*; pág. 22-23.

### **Capítulo III:**

**EVOLUCIÓN Y CRISIS DE LA ESTÉTICA REALISTA. LA RENOVACIÓN  
DE LA POESÍA EN LOS AÑOS SESENTA Y LA GENERACIÓN DEL 68  
EN EL CONTEXTO DE LAS PRINCIPALES CORRIENTES ESTÉTICAS  
DE LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

EVOLUCIÓN Y CRISIS DE LA ESTÉTICA REALISTA. LA RENOVACIÓN  
DE LA POESÍA EN LOS AÑOS SESENTA Y LA GENERACIÓN DEL 68  
EN EL CONTEXTO DE LAS PRINCIPALES CORRIENTES ESTÉTICAS DE  
LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Introducción

El fin de esta parte de mi trabajo es situar a la generación del 68, en sus planteamientos estéticos, dentro del marco amplio de la poesía española contemporánea y específicamente en relación con el signo realista dominante que caracteriza la mayor parte de la producción poética desde los años treinta y a lo largo de la posguerra, a fin de demostrar que la renovación estética que se lleva a cabo en los años sesenta, y de la que son partícipes los autores de la generación del 68, es consecuencia del proceso evolutivo a que someten los diversos poetas precedentes la principal corriente poética dominante durante esos años. La poesía que escribe la generación del 68 no supone ninguna ruptura radical con la inmediata tradición literaria española, sino la lógica consecuencia de la evolución de ésta y de

las corrientes centrales que sustentan su ideología estética.

El propósito de este apartado es, pues, establecer un panorama estético-ideológico que defina la evolución de la principal corriente poética dominante en la producción castellana contemporánea y mostrar el enlace de la generación del 68 como un eslabón más en esa evolución. Por lo tanto, no pretendo realizar en las páginas que siguen una historia de la poesía española contemporánea, ni tan siquiera una historia completa de sus diversas corrientes y de sus fundamentos, sino determinar la evolución de una línea estética central, de signo rehumanizado, realista, social, etc., que inicia su dominio en torno a los años treinta, pero que se asienta en un desarrollo precedente. En este sentido, no se lleva a cabo un estudio histórico en desarrollo lineal de dicha corriente, sino que se trata de recoger y analizar en profundidad los momentos que señalan un salto evolutivo importante en su despliegue estético-ideológico, los momentos que apuntan un avance notable en la consideración estética general. Es evidente que, sobre todo, estos momentos tienen lugar en enfrentamientos polémicos de diverso cariz, o en la exposición meditada de las ideas estéticas que sustentan una carrera, o en la reflexión sobre la evolución poética precedente, etc. Mi intención es atender principalmente a estos momentos y a estos documentos, para establecer, así, la evolución de

un ideario estético y el marco y el contexto estilístico que provoca dicha evolución. Cuanto más se aproxime el estudio al momento estético que se pretende definir más profunda y extensamente serán analizados estos momentos críticos en la evolución.

Inserta en el contexto estético-literario que domina la poesía española contemporánea, la poesía de la generación del 68 sólo se puede establecer de un modo coherente como el desarrollo de los presupuestos estéticos que fundamentaban aquélla. La supuesta *ruptura estética* que lleva a cabo la generación del 68 se diluye al contemplar la evolución de los presupuestos teórico-estéticos que realizan las generaciones precedentes, y la estética que sustenta a la más joven generación se integra de modo perfectamente normal en el desarrollo y evolución de la poesía española contemporánea. Mi idea en las siguientes páginas no es trasladar el *momento de ruptura estética* de un período a otro, sino demostrar que tal ruptura no existe, que resulta imposible en un sistema coherente, como el sistema literario y concretamente como el sistema de la poesía española contemporánea.

Esta parte de la investigación se divide en tres amplias secciones. En la primera, se trata de establecer el progresivo proceso de rehumanización que afecta a la poesía española anterior a la contienda civil y su derivación hacia el compromiso político del poeta en los

años inmediatamente anteriores a la guerra y durante ésta. El estudio brevemente esbozado de los planteamientos sociales de la vanguardia estética, el proceso de rehumanización iniciado en el surrealismo y continuado en el movimiento neorromántico que afecta a la poesía española en los primeros años treinta, etc. describen un movimiento paralelo y confluyente con una tendencia al compromiso político del poeta que se manifiesta en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil y de modo decidido en las creaciones del período bélico.

Los efectos de la contienda retrasarán en los primeros años de la posguerra el enlace con la corriente estética que se había venido fundamentando a lo largo de los años treinta, pero pronto los principales poetas retomarán el pulso de aquella corriente para desarrollarlo, como puede verse en la segunda sección. La estética realista se desarrolla ampliamente en los años de la posguerra y deriva hacia la poesía social, al mismo tiempo que, desde una perspectiva teórica, diversas polémicas contribuyen a una progresiva evolución que la enriquece con matices múltiples desde la mitad de los años cuarenta y durante la década de los años cincuenta. Los enfrentamientos polémicos entre los idearios estéticos de *Garcilaso* y de *Espadaña*, la polémica interna que sobre la poesía social y el compromiso político del poeta se desarrolla en esta última publicación, y los

presupuestos teórico-estéticos que se sustentan desde el prólogo y desde las poéticas de la *Antología consultada*, de Francisco Ribes, publicada en 1952, definen nítidamente el ambiente poético de los años cuarenta en sus principales líneas. Fuera quedan el *Postismo*, el grupo de la revista cordobesa *Cántico*, etc. que no representan sino líneas marginales, aunque de suma importancia, con respecto al desarrollo central de la poesía española de posguerra.

Los años cincuenta vienen determinados estéticamente por la polémica establecida entre una concepción del acto poético como modo de conocimiento y una concepción de la poesía como instrumento de comunicación. La evolución de la poesía española durante los años sesenta no podría ser comprendida si no se analizan detenidamente y se entienden los fundamentos teóricos que sustentan los enfrentamientos polémicos de la década anterior. Son estas mismas polémicas las que desde los primeros años sesenta promueven una renovación profunda de los planteamientos que había defendido la poesía anterior, renovación de la que me ocupo ampliamente en la tercera sección. Los extremos a que había llegado la poesía social, por un lado, y las polémicas en torno al realismo, por otro, provocan un cuestionamiento profundo del desarrollo estético del realismo-social, cuestionamiento, que se lleva a cabo principalmente desde los mismos fundamentos realistas y por los mismos poetas

que habían contribuido más activamente a su desarrollo. Los planteamientos estéticos y las declaraciones de los poetas en dos de las antologías más importantes que se publican en el primer lustro de los años sesenta, *Poesía última*, de Francisco Ribes, y la *Antología de la poesía social*, de Leopoldo de Luis, son muestra de esta evolución. Es con estas posiciones con las que vienen a enlazar en torno a la mitad de la década los primeros poetas de la joven generación que publican sus libros por entonces. Ellos se encargarán, paralelamente a los poetas de mayor edad que siguen en activo en la escritura poética, de desarrollar los presupuestos estéticos en que habían derivado las propuestas realistas anteriores. Sólo en un estadio posterior, y con la voluntad de identificarse y manifestarse como un grupo definido frente a sus precedentes, se establecerá desde un plano teórico, a través de diversos textos con una evidente función de manifiestos artísticos, una supuesta ruptura estética con el desarrollo poético anterior, apropiándose un grupo de poetas de la joven generación del 68 la renovación profunda de la poesía española a la que habían contribuido todos los poetas realmente vivos. La *Antología de la nueva poesía española*, que José Batlló publica en 1968, nace ya, en este sentido, con una voluntad de establecer una marcada distancia entre los poetas nuevos que el antólogo presenta, que en su mayor parte se habían dado a conocer en *Veinte años de poesía*



española, de José M<sup>a</sup>. Castellet, y en *Poesía última*, de Ribes, como continuadores de las líneas estéticas establecidas por la generación anterior, y dicha generación precedente. La antología de Batlló supone uno de los primeros manifiestos teóricos de la *ruptura* estética. Esta voluntad de establecer una distancia como ruptura con la poesía precedente resultará más evidente en los poetas *más nuevos* de los *nuevos* presentados por Batlló: en los *novísimos*. Los poetas *novísimos*, no sólo los que Castellet incluyera en su antología de 1970, sino también los que se adscriben y confluyen en una estética paralela, llevarán a cabo la teorización de la *ruptura* estética con la poesía anterior, a partir de textos con una evidente función de manifiestos artísticos, con el fin de establecerse como el último grupo poético en el panorama español. En este sentido, los dos últimos puntos de esta parte enlazan principalmente con sendas partes de esta investigación: *La generación del 68 a través de las antologías poéticas con carácter generacional*, y sobre todo con el punto dedicado a analizar "La idea de ruptura con la poesía anterior como justificación de las antologías", y *Bajo el signo polémico: teoría y polémica poética en torno a 1970*.

Como podrá comprobarse, el desarrollo de la estética realista había promovido, desde sus propios resortes y fundamentos internos, una profunda renovación formal de la poesía española a lo largo de la posguerra. El

continuo cuestionamiento de los propios cimientos teóricos que sustentaban la poesía social había dado como resultado un progresivo cambio en su estética, una ampliación de sus límites formales y temáticos en una evolución que permitía entrever los enlaces existentes en las nuevas creaciones juveniles de los poetas de la generación del 68 con los poetas precedentes, sin que se manifestara una ruptura radical y absoluta en el proceso evolutivo de la poesía española de posguerra. La evolución estética de los poetas realistas prepara y adelanta, desde un plano teórico, la renovación formal y temática que se llevará a cabo en los años sesenta y enlaza directamente con la que los poetas más jóvenes desarrollan de modo paralelo en este período. Creo que, desde la observación de la evolución de las ideas estéticas, este enlace de la generación del 68 con el desarrollo de la poesía española precedente resultará evidente.

A la hora de tratar un tema como el de la estética realista y una de sus manifestaciones más significativas en la *poesía social*, dentro del panorama poético español del siglo XX y atendiendo principalmente al desarrollo de las principales ideas estéticas en el contexto de la posguerra y más exactamente en su relación con la generación del 68, creo que deben tenerse en cuenta varios aspectos preliminares. En primer lugar, debe plantearse qué se entiende por *poesía social* y cuál fue

su período de hegemonía, a fin de definir qué consideraré precedentes y qué no. En este sentido, considero que el período de predominio de la *poesía social* se extiende, tal como se entiende generalmente, desde la mitad de los años cuarenta, aproximadamente, hasta los primeros años sesenta, en que ya se comienza a hablar en diversos lugares de la muerte de tal tipo de poesía. Para 1962, según piensa José M<sup>a</sup>. Castellet, la *poesía social* ya se habría convertido en una "pesadilla estética"<sup>1</sup>, y esa misma opinión sostienen, entre otros, Víctor García de la Concha<sup>2</sup> y Gerardo Diego<sup>3</sup>. Parece un hecho claro que, en torno a 1962 y 1964, la literatura española empieza a experimentar una serie de cambios, que la van a alejar paulatinamente de los caminos del realismo por los que había transitado en los últimos lustros, cuyos primeros resultados van a verse en tres libros: *En un vasto dominio* (1962), de Vicente Aleixandre, *Invasión de la realidad* (1962), de Carlos Bousoño, y *Libro de las alucinaciones* (1964), de José Hierro. La losa funeraria de la estética social-realista, tal como había sido entendida hasta ese momento, la pondrá la antología de Leopoldo de Luis de 1965, en la que se reúne a más de una veintena de autores bajo el denominador común de la poética social<sup>4</sup>.

Así pues, una vez delimitado el campo de extensión de la poesía social a un período de quince años que se extendería entre 1947-1950 y 1962-1965<sup>5</sup>, habrá de

entenderse la expresión precedentes u orígenes con respecto a dicho período. Evidentemente, no se puede decir, como se verá a continuación, que antes de esas fechas, 1947-1950, no existiera poesía social, ni, al contrario, que después de 1962-1965 desapareciera esa tendencia poética. Los límites de estas fechas habrán de entenderse, fundamentalmente, como *límites de predominio* de una cierta moda o tendencia literaria.

Por otra parte, sería absurdo pensar, como lo hacía Juan Goytisolo en 1959<sup>6</sup>, que la literatura social, y, en concreto, la poesía, surgieron en 1939, ignorando la producción inmediatamente anterior a la guerra civil. Más bien fue al contrario, tal como lo expresa Juan Cano Ballesta:

Toda la llamada poesía social de décadas posteriores tuvo allá su planteamiento y su germen. Si tardó mucho en brotar y dar su fruto, recordemos las extraordinarias circunstancias históricas que impidieron su inmediata floración, además de tener que enfrentarse con toda la tradición poética, clásica y moderna, forjada en un tipo de inspiración individualista<sup>7</sup>.

Una precisión importante que hacer será la de qué se entiende por *poesía social*. Varios términos parecen disputarse un terreno común: poesía social, poesía comprometida, poesía civil, poesía de testimonio, poesía política, etc. Leopoldo de Luis establecerá una primera definición de la poesía social que resultará útil:

La poesía social (...) es protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es

revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales<sup>8</sup>.

De esta manera, la poesía social se diferenciará de la poesía civil en que el tono de aquélla será un tono emocionado, mientras que el de ésta será un tono heroico; frente a la poesía política, cuyo objetivo e ideología suelen ser explícitos, la poesía social mantiene un compromiso al margen de todo dogma o consigna, lo cual la diferencia también de la poesía religiosa. Así, enfrentándola con términos que pueden ser considerados colindantes, Leopoldo de Luis va adelantando algunos rasgos característicos de la poesía social: historicidad, narrativismo, realismo, tono emocionado unas veces, satírico otras, adogmática, testimonial, comprometida, denunciadora, revolucionaria, cercana a las clases oprimidas humana o económicamente<sup>9</sup>. De todo lo expuesto por De Luis puede avanzarse una definición de poesía social como aquella que tiene una voluntad de cambio social en favor de los oprimidos, humana o económicamente.

En su extenso estudio de la poesía comprometida, J. Lechner adelantaba una definición provisional del compromiso:

Por poesía comprometida española entendemos la escrita en español por poetas españoles residentes en su propio país y conscientes de su responsabilidad como miembros de la sociedad y como artistas y que asumen conscientemente las consecuencias de esta actitud, tanto en el terreno civil como en el literario; una poesía cuya fuente

de inspiración no está sólo en el propio vivir del poeta, sino también, y principalmente, en el del español concreto, contemporáneo del poeta, en su situación real; una poesía que no persigue exclusivamente fines extraliterarios<sup>10</sup>.

Más ajustadas me parecen, no obstante, las puntualizaciones que en torno al concepto de poesía social lleva a cabo Guillermo Carnero. Para él son tres, principalmente, los términos que se encuentran en relación de avance progresivo dentro del eje del "compromiso", que se opondría al eje de la "pureza" y el "individualismo": poesía humana, poesía social y poesía política:

Se llama así "poesía humana" a la que ofrece un ámbito inmediato de comunicación basado en significar con transparencia cuestiones íntimas personales (amorosas, religiosas, vitales en general).

"Poesía social" es poesía humana colectiva. Con ello no entiendo aquella poesía humana intimista y personalista cuyos asuntos sean por definición comunes a la humanidad, sino: 1º) aquélla que se plantea cuestiones derivadas necesariamente de la organización en colectividad de la vida humana; 2º) aquélla que, además, enfoca esas cuestiones desde la perspectiva del sujeto colectivo interpretado por el autor, o bien desde una individualidad que se define en lo que tiene de representativo de la colectividad. Así, la poesía social será la que trate cuestiones objetivas colectivas, excluyendo las íntimas personales, salvo que éstas sean enfocadas como repercusión de las primeras en la intimidad del autor o del sujeto poético.

"Poesía política", finalmente, será la que enfoque lo social desde una ideología concreta, o para fines prácticos coyunturales<sup>11</sup>.

Dos precisiones a las palabras de Carnero me parecen necesarias. Por un lado, creo que, dentro de su caracterización de la poesía social, habría que

puntualizar que la colectividad con la que se siente identificado el poeta social es aquella parte de la sociedad oprimida o amenazada humana o económicamente, que él considera mayoritaria y que, habitualmente, opone a una minoría opresora. Sólo así podría interpretarse una poesía social o comprometida de derechas. Por otro lado, creo que puede deducirse de las palabras de Carnero, la poesía política propondría, ante unos problemas, unas soluciones determinadas inspiradas en una ideología política concreta; mientras que la poesía social, simplemente se contentaría con la denuncia de dichos problemas, apuntando la necesidad de solucionarlos, pero sin proponer ninguna solución desde cualquier ideología.

De esta forma, la obra literaria sufre una doble impregnación de la sociedad: por un lado, una impregnación inconsciente, que todo autor tiene por vivir dentro de una sociedad determinada; por otro lado, una impregnación voluntaria y consciente, al convertirse el autor en portavoz de la colectividad<sup>12</sup>. Así pues, en la literatura social y, concretamente, en la poesía social, se da una doble influencia social.

EL DESARROLLO POÉTICO HASTA 1939. POR EL CAMINO DE LA  
REHUMANIZACIÓN AL COMPROMISO

Antecedentes de la poesía social antes de la  
Generación del 27

La amplitud que a menudo se ha dado al concepto de poesía social ha hecho que algunos autores busquen antecedentes de este tipo de literatura ya en las sátiras latinas, en los sirventés provenzales, en los cantos épicos de la Edad Media, en la poesía de Quevedo o en la de nuestros autores del siglo XVIII<sup>13</sup>. Por otra parte, resulta obvio el compromiso civil en la obra de autores del siglo XIX, como es el caso de Espronceda, que adelanta ya algunos de los rasgos (ironía y coloquialismo) que caracterizarán una parte de la producción social de la posguerra<sup>14</sup>.

Ya en nuestro siglo, ha sido señalado un antecedente importante para la poesía social en la "Oda a Roosevelt" de Rubén Darío<sup>15</sup>. Pero sin lugar a dudas, los dos primeros y más importantes precedentes de la poesía social de posguerra en la literatura española del siglo XX son Miguel de Unamuno y Antonio Machado:



El "piensa el sentimiento, siente el pensamiento", de Unamuno, y el "quien no habla a un hombre no habla al hombre, quien no habla al hombre no habla a nadie", de Machado, son dos postulados esenciales para la concepción de la nueva poesía social<sup>16</sup>.

Guillermo Carnero ha estudiado ampliamente "El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno"<sup>17</sup> y ha apuntado tres rasgos que definen este tipo de compromiso en la obra del autor vasco: 1º) un carácter popularista de enlace con el espíritu del pueblo; 2º) una negación de lo "artificial", por cuanto conlleva un cierto elitismo y una ausencia de humanismo; 3º) una negación de la originalidad personal, que conlleva un antiformalismo<sup>18</sup>. Estas tres características serán fundamentales a la hora de definir la estética de la poesía social de posguerra. Por su parte, la presencia del pensamiento y de la poesía de Antonio Machado, mucho más importante en los primeros años de la posguerra que la de Unamuno, ha sido ya ampliamente estudiada por el profesor José Olivio Jiménez<sup>19</sup>. Podría marcarse bien claramente una diferencia en la influencia de la obra machadiana: mientras para la primera generación de posguerra resulta básica la obra del Machado poeta y sobre todo del autor de *Campos de Castilla*, en un enlace con el tema de España, para la generación del medio siglo cobra más importancia la figura del Machado de *Juan de Mairena*, *Abel Martín* y *Los complementarios*<sup>20</sup>.

Creo, por último, que en este apartado no debe olvidarse la figura de León Felipe, cuyo pensamiento poético, vinculado con el sentido democrático de la obra de Walt Whitman, constituye un precedente claro de las posturas que se tomarán años más tarde.

### La vanguardia y su situación social

A la par que los hombres del 98 venían desarrollando su obra en los primeros años del siglo y, sobre todo, desde finales de la segunda década y en los "felices veinte", van entrando en España los movimientos vanguardistas europeos, que resultan ser lo más característico del ambiente cultural del período de entre-guerras. Si bien han sido destacados repetidamente los logros estéticos de la vanguardia (ruptura de las formas y destierro de toda herencia del Romanticismo, fundamentalmente), creo que no han sido suficientemente remarcados los logros sociales de aquel movimiento. Heredera del anti-burguesismo aristocrático de los autores del Romanticismo maldito y del Simbolismo (Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Gautier, etc.), la vanguardia artística y cultural desarrollará ese sentimiento anti-burgués llevándolo a dos extremos opuestos: el fascismo y el comunismo. La vanguardia, por otra parte, supone el enfrentamiento del artista con la

sociedad moderna y con los modernos medios de producción capitalistas, y, por lo tanto, supone un encaramiento directo del artista con la realidad <sup>21</sup>.

El sentimiento anti-burgués que la vanguardia hereda de los *poètes maudits* es algo que se mantiene en las manifestaciones artísticas de los años veinte y treinta. El carácter elitista del "arte puro" es su manifestación en la mitad de los años veinte, tal como lo definirá José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*:

En cambio, el arte nuevo tiene en contra a la masa y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. (...) Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que, evidentemente, son distintos<sup>22</sup>.

Creo que la interpretación del término *masa* como "hombre medio" está próxima al concepto de "burguesía"<sup>23</sup>, en cuanto espectador del arte, por ser ésta la representación del "hombre medio" en tal campo en los años veinte. En este sentido, pienso que queda claro el sentimiento anti-burgués del "arte puro", así como su carácter aristocrático, continuador del que tenían las vanguardias.

Habrá que esperar al surrealismo, a finales de los años veinte, para que el sentimiento anti-burgués de la vanguardia y del "arte puro" pierda el carácter aristocratizante que hasta ese momento había tenido y lo

cambie de signo, volviendo su mirada al proletariado. Las palabras de Vittorio Bodini a este respecto son muy clarificadoras, cuando, hablando del surrealismo español, apunta que "la lucha por la libertad técnica se transformó en una exigencia de libertad total del hombre con respecto a la tiranía y a la injusticia social"<sup>24</sup>. Por otro lado, la crisis personal tras la cual muchos de aquellos autores habían llegado hasta el surrealismo se elevaba, a través de aquel movimiento, a crítica contra la sociedad, tal como, para su caso particular, lo apunta Luis Cernuda:

Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Éluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz. Un mozo solo, sin ninguno de los apoyos que, gracias a la fortuna y a las relaciones, dispensa la sociedad a tantos, no podía menos de sentir hostilidad hacia esa sociedad en medio de la cual vivía como extraño. (...) Seguí leyendo las revistas y los libros del grupo superrealista; la protesta del mismo, su rebeldía contra la sociedad y contra las bases sobre las cuales se hallaba sustentada, hallaban mi asentimiento<sup>25</sup>.

Así pues, puede decirse que hay un sentimiento anti-burgués común en la vanguardia, en el "arte puro" y en el surrealismo, que en los dos primeros movimientos estéticos tiene un carácter elitista y aristocratizante, aunque más leve en el segundo, y que en el tercer movimiento cambia de signo girándose hacia el proletariado. Este sentimiento anti-burgués será origen del compromiso político, tanto de derechas como de

izquierdas, que en los años treinta asumirá la mayor parte de los artistas y escritores españoles.

Pero volvamos a las vanguardias. La mayor parte de los movimientos vanguardistas y de los "ismos" de la segunda década y de los años veinte verán su culminación estética en el arte puro, hacia 1925 aproximadamente. Una vez realizada su labor de ruptura o desmonte de toda la cultura anterior, el ideal purista vendrá a sustituir al ideal rupturista como una etapa de reconstrucción:

Es indudable que la gran conquista poética de los años veinte es la poesía pura en la particular realización de este grupo generacional. Saciada su furia innovadora con este hallazgo, llegan a un colapso todos los vanguardismos que pululaban por los cenáculos literarios después de la primera guerra mundial. Y es que en medio de los "ismos" y algazaras de todos los gustos, se descubre una concepción lírica, un esteticismo refinado y una fórmula estilística -la depuración- que logra florecer en creaciones de indudable calidad<sup>26</sup>.

A partir de 1925 aproximadamente, los diferentes "ismos", excepción hecha del surrealismo, empiezan a entrar en crisis y a desaparecer paulatinamente a medida que el ideal del "arte puro" se impone. No es extraño así que, cuando en 1930 *La Gaceta Literaria* organiza una encuesta sobre la vigencia de la vanguardia, la mayor parte de los encuestados declare que la vanguardia ha muerto ya para esa fecha. El mismo hecho de que se plantee una encuesta sobre la vanguardia en tales términos de existencia y vigencia implica la visión de dicho movimiento con un carácter histórico que elimina sus postulados de

actualidad y cambio continuo. En este sentido, creo que las respuestas que más claramente indican los motivos de la desaparición de la vanguardia son las de César M. Arconada y Guillermo de Torre. Arconada escribe lo siguiente:

Lo que postulaba la vanguardia era la quiebra de lo exquisito. Es decir, las últimas delicuescencias del impresionismo. (...) Todo esto murió bajo la acometida poco piadosa de la vanguardia. Tal vez no hizo más. Pero ya era bastante. Ensanchó los caminos, abrió los campos, y limpió las ruinas. En resumen: preparó la construcción de lo que ha venido después<sup>27</sup>.

Y ¿qué es lo que vino después de la vanguardia? La respuesta la da Guillermo de Torre citando palabras suyas de 1927 en *Examen de conciencia*: "Ha terminado la época del manifiesto, del prospecto, de la algarada. Lindamos con la edad más venturosa del alambique, en la cual se produce la obra destilada"<sup>28</sup>. Es decir, la vanguardia desaparece, por un lado, para dar entrada a la construcción del "arte puro"; pero, por otro lado, tal como indica Arconada, para dar entrada también a una obra más personal:

Si en este momento hay vanguardia, yo soy un desertor. Y no para irme a un lado, o al centro, o a la retaguardia, sino para irme a la soledad, a mi soledad individualista. (...) A todos los antiguos vanguardistas nos preocupa hoy, más que defender una bandera colectiva, hacer una obra personal<sup>29</sup>.

Una vez sabidos los caminos en los que desembocó la vanguardia, cabría preguntarse cuáles fueron sus logros.

Muchos de ellos han sido apuntados ya aquí: eliminación de todo romanticismo, libertad formal, anti-burguesismo, encaramiento con la realidad moderna, etc. Carlos Blanco Aguinaga resume estos logros en las siguientes palabras:

Gracias a ellos (los vanguardistas) desaparecen el romanticismo y el modernismo, cambian el ritmo y la sintaxis, adquieren valor nuevo la imagen y la metáfora y, en general, llevan a la poesía peninsular a encararse con la realidad, todavía poco evidente en aquella sociedad básicamente agraria, de la presencia avasalladora de las nuevas fuerzas productivas<sup>30</sup>.

Creo que, sin lugar a dudas, los dos rasgos de la vanguardia que predominan a lo largo de los tres estadios de desarrollo literario en los años veinte (vanguardia, poesía pura y surrealismo) son el sentimiento anti-burgués, en cuanto a lo sociológico y temático, y el especial y nuevo tratamiento de la metáfora, en cuanto a lo formal, como a continuación se verá.

### La poesía ¿pura?

Como se ha visto, los diversos "ismos" vienen a desembocar a mediados de los años veinte en el ideal de pureza del arte, desapareciendo todo afán de ruptura vanguardista ante la culminación que supone la estética de lo puro. Tan es así, que el ideal de la elaboración de una poesía depurada, limpia de todo lo no poético (¿lo humano?), se convierte en la obsesión de los jóvenes

creadores entre 1925 y 1930<sup>31</sup>. La definición de la nueva estética la dará Ortega en su tan controvertido ensayo de 1925 titulado *La deshumanización del arte*:

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a la eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta y no demótico<sup>32</sup>.

Se ha acusado a Ortega del carácter elitista en la concepción del "arte puro", pero habría que señalar que el filósofo español no estaba lanzando un manifiesto estético, sino haciendo un *diagnóstico* de la producción artística que comenzaba a asomar en torno a 1925<sup>33</sup>.

¿Qué rasgos caracterizaban el "arte puro" diagnosticado por Ortega? El director de la *Revista de Occidente* adelantaba algunos:

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por lo tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna<sup>34</sup>.

Estas siete características pueden resumirse en dos: el "arte puro" tiende a separar creación artística y vida,



y, en consecuencia, fija su punto de vista en la creación y en su escrupulosa realización, con una voluntad de perfección formal. De esta separación de arte y vida se derivará la radical intrascendencia del arte, en cuanto que no puede intervenir en el decurso vital<sup>35</sup>. Ortega apuntará aún algunas características más del nuevo "arte puro". En primer lugar, señalará su carácter intelectual: "El placer estético tiene que ser un placer inteligente"<sup>36</sup>. Es decir, la obra de arte no se dirigirá a los sentidos, sino a la inteligencia, negando así todo vestigio romántico. Este intelectualismo diferenciará el "arte puro" del impresionismo, pues tenderá, como ha señalado Carlos Bousoño, a la captación de la esencia de la realidad, es decir, de la realidad intelectualizada:

Si en el impresionismo la verdadera realidad (...) se hallaba constituida por la impresión *tal como esta aparece en la mente humana*, ahora, en la poesía pura, la realidad verdadera será la impresión *modificada* en el sentido de la perfección, llevada, pues, a inmóvil plenitud. (...) La esencia de la cosa o verdadera realidad es la cosa interiorizada, perfecta y, por tanto, más allá de toda contingencia, *incluida, claro está, la espacio-temporal*<sup>37</sup>.

Otro rasgo que apuntará Ortega para el "arte puro" es lo que se podría denominar, con término actual, el "minimalismo" del nuevo arte: "invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida"<sup>38</sup>. Esta atención a lo mínimo hará que se desatienda al sujeto y que la mirada del poeta se oriente hacia el

objeto, hacia el mundo de la realidad objetiva, puntualizando hasta sus más nimios datos sensoriales, en una voluntad de captación absoluta, de perfección y de eternización. Esta atención hacia el objeto exterior, que, con un distinto grado, caracterizará también al surrealismo, el entusiasmo ante los objetos y lo que se ha llamado "fervor de realidad" situará la "poesía pura" en el extremo opuesto del Romanticismo, que fijaba su atención básicamente en el yo<sup>39</sup>.

Por último, apuntará Ortega un rasgo formal de la nueva poesía: la renovada utilización de la metáfora. Escribe el pensador español:

Antes se vertía la metáfora sobre una realidad, a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la res poética<sup>40</sup>.

Ya señalé la importancia de la utilización de la metáfora para la vanguardia, la poesía pura y el surrealismo. En la poesía pura, tal como apunta Ortega, la sustitución del plano real por un plano de referencia lingüística implica un adelanto al desarrollo que el proceso metafórico tendrá en el surrealismo y supone el cierre del poema sobre sí mismo y la búsqueda del referente metafórico en el interior del texto. Es, en fin, una consecuencia más de la separación entre arte y vida y del ensimismamiento del arte.

La poesía pura se desarrolla fundamentalmente, como ha quedado apuntado, en la segunda mitad de los años veinte y coincide, en este sentido, su desarrollo con un momento histórico bien preciso: la dictadura de Primo de Rivera. Su evolución estará condicionada a la evolución social y política de la España de la época, tal como lo señala Cano Ballesta:

Durante los años de la Dictadura el mundo entorno tenía su orden, y el poeta podía entregarse sin cuidados a la creación artística, podía crearse su mundo poético sereno, iluminado, o su mundo mítico de gitanos soñadores. Todo ello se derrumba ante el empuje de la realidad, que no les permite, durante la República, crearse su mundo, sino que les fuerza a vivir y cantar en el mundo amenazado de todos<sup>41</sup>.

Esto hará que, con la dimisión del general Primo de Rivera en 1930 y la proclamación de la República el 14 de abril de 1931, la estética purista entre ya claramente en crisis. Uno de los primeros ataques lo lanzará Rafael Sánchez Mazas en un artículo aparecido en *El Sol* el 2 de agosto de 1932 y firmado con el seudónimo de J. de Izaro:

Las colecciones de las llamadas "poesías puras" son lápidas funerarias de un pasado exquisito y efímero. La llamada poesía "pura" está perdiendo actualidad y vida, a galope, en el campo agonal de las letras, como todo lo "sublimísitico", evaporado y enrarecido<sup>42</sup>.

En la segunda mitad de 1932, se desarrolla la reacción de los defensores del arte puro con artículos en los principales periódicos madrileños, lo cual implica que el ideal purista se sentía ya amenazado. A lo largo de 1933

tiene lugar el enfrentamiento polémico entre la estética purista y la aún no definida estética de los jóvenes autores. Para 1934, año en que se produce la revolución de Asturias, la estética del arte puro ha dejado de interesar<sup>43</sup>, y a la "deshumanización del arte" le sustituye, en un proceso que venía desarrollándose desde al menos cinco años antes, lo que Carlos y Pedro Caba denominarán "La rehumanización del arte":

Pero por eso, porque estamos iniciando acaso un Renacimiento, recomencemos los de 1930 (...) re-humanizándonos con un nuevo sentido humanista de la vida. Demos carga viva a la nueva empresa. Y para ello empecemos por el Arte<sup>44</sup>.

En octubre de 1935, Pablo Neruda clamaba desde el pórtico del primer número de *Caballo verde para la poesía* por "una poesía sin pureza". Y Federico García Lorca declarará en una entrevista que el caricaturista Bagaría le hizo el 10 de junio de 1936:

tengo que decir que este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera, afortunadamente cursí. Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo.

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo<sup>45</sup>.

Así pues, entre 1925, año de la publicación de *La deshumanización del arte*, y 1934, en que se publica "La rehumanización del Arte", el panorama poético español ha cambiado radicalmente y al arte puro, se le opondrá en 1935 "un arte sin pureza". El proceso de paulatina

rehumanización que se desarrolló desde la aparición del surrealismo en España merece ser estudiado aparte.

El primer paso hacia la rehumanización del arte: el surrealismo

Paradójicamente la vuelta al individuo, al "arte humano", iba a iniciarse en la poesía española de la mano del último movimiento vanguardista con vigencia entre nuestros autores: el surrealismo. El movimiento surrealista tuvo grandes dificultades para asentarse en España<sup>46</sup> y no fue la menor de ellas su enfrentamiento radical con algunos de los principios básicos de la "poesía pura"<sup>47</sup>. Ya en 1926, Juan Larrea publicaba su "Presupuesto vital" en el que desde posturas próximas, si no idénticas, al surrealismo se clamaba (con frases tan interesantes como "En lealtad sólo hay un modo de ser, el modo de la pasión", "Sólo un furioso individualismo en lo que tiene cada hombre de peculiar podrá hacer una colectividad interesante", "No se escamotee, pues, el hombre su propio drama", etc.<sup>48</sup>), por un lado, por un acercamiento entre arte y vida, y, por otro, por la recuperación del individualismo. Pero, precisamente, Larrea daba inconscientemente la pauta para esa vuelta al arte humanizado: sólo cada autor, volviéndose hacia sí mismo e investigando en "su propio drama", podrá lograr

esa colectiva rehumanización del arte. Y, en efecto, las crisis personales de cada uno de los poetas del 27 les llevarán a desembocar en una expresión surrealista, común a todos ellos en una determinada época. Vicente Aleixandre dice de sí mismo: "Cae gravemente enfermo. Crisis profunda. Apartamiento de sus actividades profesionales. Soledad y campo. Comienza a escribir con fe y necesidad"<sup>49</sup>. Por su parte, Rafael Alberti confesará en *La arboleda perdida*:

¿Qué espadazo de sombra me separó, casi insensiblemente de la luz, de la forma marmórea de mis poemas inmediatos, del canto no lejano de las fuentes populares (...)? ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! (...) Huésped de las tinieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado (...). El idioma se me hizo tajante, peligroso como punta de espada. Los ritmos se partieron en pedazos<sup>50</sup>.

Ya se ha visto que la crisis que supone a Luis Cernuda el saberse un inadaptado social le lleva a buscar en la poesía surrealista la expresión para ese inconformismo. Por su lado, la crisis que llevó a García Lorca a la escritura surrealista en su huida a Norteamérica en *Poeta en Nueva York* ha sido narrada desde la intimidad de la amistad por Rafael Martínez Nadal<sup>51</sup>.

Si la escritura surrealista de los poetas del 27 se desarrolló en conexión con el grupo surrealista francés, tal como quiere Cano Ballesta<sup>52</sup>, o si, como pretende García de la Concha<sup>53</sup>, la coincidencia sólo se da en el

nivel de la técnica de escritura, surgiendo el fenómeno en España de manera independiente al movimiento francés, pues, como dice Rafael Alberti<sup>54</sup>, el surrealismo "estaba en el ambiente", es algo que ahora poco debe importar. Lo que creo que debe resaltarse es que, aparentemente, los poetas españoles del 27 llegan al surrealismo por caminos individuales y personales, sin una conciencia de grupo, tras una profunda crisis que les hace volverse hacia su propio interior y que tendrá como consecuencia la rehumanización de su producción artística. Así pues, algunos años antes de que los hechos sociales y políticos dejaran sin validez los presupuestos del arte puro, los poetas del 27 que se adscriben al surrealismo, rompen con aquellos fundamentos para elaborar una obra rehumanizada. En este sentido creo que las palabras citadas de Alberti resultan muy aclaratorias.

Paulatinamente y por caminos bien distintos los poetas del 27 habían ido desertando de la "poesía pura", que les había servido de vínculo grupal. Dámaso Alonso era uno de los primeros en llamar la atención sobre este cambio en la generación, ya en 1932:

Pero hete aquí que, poco a poco, en un espacio de unos tres años (1929-1932) se ha estado produciendo un fenómeno curiosísimo, y es éste: que muchos de estos mismos poetas tachados de "poco humanos" (Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, García Lorca, Salinas, etc.), por los caminos más distintos, y probablemente obedeciendo a una causa general (sin que por eso niegue la posibilidad de algunos influjos mutuos), vuelven los ojos a la profunda raíz de la inspiración poética, y no eluden el tema directamente personal ni el tono apasionado;

más aún: en algunos el tono de voz se eleva hasta el énfasis profético. (...) Asistimos, pues, a un movimiento que podríamos calificar de "neorromántico", por lo que tiene de reacción contra la contención inmediatamente anterior, pero sin atribuir a tal palabra nada de precisión cualitativa ni cuantitativa.

Nadie podrá negar ahora "humanidad" a la poesía nueva. Y admitida su profundidad humana, habrá que omitir la acusación de vacío y palabrería<sup>55</sup>.

Pero los pasos hacia esta rehumanización se habían comenzado a dar desde los mismos fundamentos (¿y al mismo tiempo, quizá?) del "arte puro", y así, el neopopularismo y su máxima expresión en el *Romancero gitano* suponían ya un intento de "humanizar" la poesía pura<sup>56</sup>. Aleixandre, por su parte, que había publicado *Ambito* en 1928, dentro de la estética purista, se acercaba ya en *Pasión de la tierra*, escrito entre 1928 y 1929, aunque publicado en 1935, a una poesía humana que hallaría pleno desarrollo en 1932 en *Espadas como labios*. Por último, Luis Cernuda aseguraba haber evitado los "escollos" de "lo folklórico y lo pedantesco" que habían caracterizado la poesía de los años veinte mediante el uso de "una expresión coloquial", que, evidentemente, daba un tono humano a su poesía<sup>57</sup>.

En fin, tras la etapa de producción surrealista, la poesía española había logrado: en primer lugar, una profunda rehumanización; en segundo lugar, una mayor amplitud en el uso de la metáfora con referente no real, heredada de la vanguardia y de la poesía pura; por último, un mayor acercamiento a la realidad y una mayor amplitud tanto formal como temática en el poema. No es



extraño, así, que Cernuda confesara que, al comenzar su libro *Invocaciones*, se "sintiera capaz (...) de decirlo todo en el poema, frente a la limitación mezquina de aquello que en los años inmediatos anteriores se llamó poesía "pura""<sup>58</sup>.

### El neorromanticismo

Ya se ha visto cómo para 1932 Dámaso Alonso señalaba un movimiento "neorromántico" precisamente en aquellos autores que unos años antes habían defendido las concepciones de un arte puro. Evidentemente, como también ha quedado señalado, arte puro y neorromanticismo suponen concepciones estéticas completamente opuestas. Pero antes de que Dámaso Alonso llamara la atención sobre este cambio fundamental en la estética poética de los jóvenes autores, ya habían surgido algunas voces anunciando la vuelta al romanticismo. En 1930, José Díaz Fernández, autor de novelas como *El blocao* o *La venus mecánica*, publicaba un ensayo con el título de *El nuevo romanticismo*, en el que apuntaba lo siguiente:

Pienso que los nuevos románticos han de parecerse muy poco a los románticos del siglo XIX. Carecerán, afortunadamente, de aquel gesto excesivo, de aquella petulancia espectacular, de aquel empirismo rehogado en un mar de retórica. Pero volverán al hombre y escucharán el rumor de su conciencia. Fuera de esto, lo demás apenas tiene importancia. Esperemos, además, que este nuevo romanticismo no descargue su eléctrico impulso solamente sobre el amor. (...)

Otro amor más dilatado y complejo, fruto del progreso humano y de la depuración de las relaciones sociales, moverá a los hombres del futuro, será el eje de la gran comunidad universal. (...)

Para terminar: lo que se llamó vanguardia literaria en los últimos años no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación. Los literatos neoclasicistas se han quedado en literatos a secas. La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte<sup>59</sup>.

Tres ideas fundamentales se desprenden de las palabras citadas de Díaz Fernández. En primer lugar, declara el escritor, ya en 1930, la muerte de toda vanguardia y de la sensibilidad que le dio origen, la misma que hizo nacer el simbolismo. Díaz Fernández es bien consciente de que los movimientos de vanguardia, incluido el arte puro, son los últimos estertores de la sensibilidad que se inició con el simbolismo y, por lo tanto, planteará el nuevo "vanguardismo", como recuperación de modelos literarios anteriores a dicha sensibilidad, pero adaptados a la nueva realidad. Por otro lado, el escritor salmantino anuncia la aparición de un nuevo humanismo, acorde con los tiempos que corren, y la recuperación de temas íntimos. Por último, señala que esta *rehumanización* de la literatura ha de tener también en cuenta otros temas de carácter humano, pero no íntimos, como son los temas de la "gran comunidad universal", adelantando así la temática social y del compromiso solidario.

Contemporáneas de las de Díaz Fernández, aunque publicadas cuatro años más tarde, son las declaraciones

de Ernesto Giménez Caballero anunciando, también para 1930, el nacimiento de un nuevo romanticismo en la literatura:

Hoy, en 1930, los vientos empiezan a cambiar de dirección y nos enfrentamos a un nuevo romanticismo. La tendencia, tanto de la poesía como de la prosa, es de abandonar su carácter "deshumanizado", para emplear un término de Ortega y Gasset. Ya no se busca la "pureza", tal como predicaba *Revista de Occidente*, y en su lugar se persigue lo "humano". Nuestra literatura se empieza a interesar por la política y por realidades acuciantes<sup>60</sup>.

Las palabras de Giménez Caballero son bien claras y denotan una postura que llegará a su culminación en 1935, con la celebración del centenario del nacimiento de Bécquer.

La atención al Romanticismo y a los temas de corte romántico irá ocupando cada vez más espacio en las revistas literarias a partir de 1930. Así, por citar un solo ejemplo, la revista *Eco*, que publicó "La rehumanización del Arte" en su número IX, daba a la luz en 1934 artículos como los siguientes: "La expresión del amor en algunas obras literarias", de Antonio Obregón (nº VII), dedicándole nada menos que nueve páginas; "¿Qué es el romanticismo?", de Ledesma Miranda (nº X); "Libros sobre el amor", del director de la revista, Rafael Vázquez-Zamora (nº X).

Es evidente que el triunfo de este nuevo romanticismo que se anunciaba ya en 1930, llegó a su culminación con la celebración del centenario del

nacimiento de Bécquer, como ha quedado dicho. Pero la figura de Bécquer había venido empapando, desde años atrás, la formación e incluso la obra misma de los autores que habían estado en las cercanías del arte puro. El caso más sintomático es el de Cernuda, quien sin ambages confiesa su becquerismo desde los primeros años de su formación poética:

Mi contacto primero con la poesía, a través de los versos de un poeta que años más tarde sería uno de mis preferidos entre los de lengua española, fue con ocasión del traslado de los restos de Bécquer, desde Madrid a Sevilla, para sepultarlos en la iglesia de la Universidad. Unas primas mías, Luisa y Brígida de la Sota, dejaron a mis hermanas los tres tomos de las obras del poeta, los cuales yo, dada mi temprana afición a la lectura, hojeé y leí. No sabría decir lo que entonces percibí, hacia 1911, aunque no estoy seguro de la fecha, a mis ocho o nueve años, en esa lectura; pero algo debió quedar, depositado en la subconsciencia, para algún día, más tarde, salir a flor de ella. (...)

(*Después de Los placeres prohibidos* (1931)) Ya no tenía necesidad del superrealismo y comenzaba a ver, por otra parte, la trivialidad, el artificio en que degeneraba al convertirse en fórmula poética. La lectura de Bécquer, o mejor, la relectura del mismo (el título de la colección (*Donde habite el olvido* (1932-1933)) es un verso de la Rima LXVI), me orientó hacia una nueva visión y expresión poéticas, aunque todavía apareciesen en ellas, aquí o allá, algunos relámpagos o vislumbres de la manera superrealista<sup>61</sup>.

Así pues, la influencia de Bécquer en Cernuda se manifiesta en dos momentos: en primer lugar, con aquella lectura infantil que el poeta rememora; más tarde, en 1932, de una manera clara en su libro *Donde habite el olvido*. Es interesante destacar cómo esta vuelta a Bécquer supone, según las palabras del poeta, un abandono

de la artificiosidad a que había llegado la expresión surrealista, por un modo de expresión poética más íntima y personal. En el caso de Cernuda, como ha señalado García de la Concha, al influjo becqueriano se une en estos años la influencia de los autores románticos ingleses y la de Hölderlin<sup>62</sup>.

Caso semejante al de Cernuda resulta ser el de Rafael Alberti, quien ya en su obra surrealista culminante, *Sobre los ángeles*, rendía un homenaje explícito al romántico sevillano abriendo cada una de las secciones del libro con el lema becqueriano "Huésped de la niebla" y dedicándole la última sección del libro, "Tres recuerdos del cielo", como "Homenaje a Bécquer".

Señala García de la Concha la influencia de Bécquer en otra figura importante del 27, Pedro Salinas, que publica en 1933 *La voz a ti debida*:

El carácter misterioso con que ella (la amada) aparece velada tras las imágenes, es típicamente becqueriano. No grita, desbordado, el sentimiento, pero riega, como una corriente subterránea, todos los versos<sup>63</sup>.

Por otra parte, la búsqueda en el libro de un yo en comunicación con un tú, como concreción de toda la realidad<sup>64</sup>, no es sino una vuelta al intimismo y al tema amoroso, con cierto tono panteísta, del romanticismo.

El triunfo de la figura de Bécquer como guía para los jóvenes escritores queda claramente manifiesto, en la celebración de su centenario, en la "Primera encuesta de

*Isla*. La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo", publicada en el n° 7-8 de la revista *Isla*. De los treinta y seis personajes interrogados, veintidós responden con un apoyo entusiasta a la actualidad de la estética romántica encarnada en la figura del poeta sevillano, cinco ponen alguna objeción, siete adoptan una postura negativa y dos dan una respuesta ambigua<sup>65</sup>. Es decir, que, si elevamos estos resultados a niveles absolutos, podemos decir que más del 60 por ciento de los escritores españoles muestran un total apoyo a la estética romántica y a la actualidad de la figura de Bécquer en 1935.

La vuelta al tema amoroso y el neorromanticismo se manifestaba en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil en la recuperación de otra figura capital de nuestra literatura: Garcilaso de la Vega. Al igual que en el caso de Bécquer, Alberti había sido uno de los primeros autores jóvenes en llamar la atención sobre la figura del poeta renacentista, cuando en su *Marinero en tierra* de 1925 escribió: "Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / que buen caballero era". Aunque el primer autor en manifestar una verdadera "voluntad garcilasista" sería Luis Cernuda al escribir su "Egloga", "Elegía" y "Oda":

Mi amor y mi admiración hacia Garcilaso (el poeta español que más querido me es) me llevaron con alguna adición de Mallarmé, a escribir la "Egloga" (...).

Tras la "Egloga" escribí la "Elegía" y luego la "Oda". Tales ejercicios sobre formas poéticas clásicas fueron sin duda provechosas para mi adiestramiento técnico; pero no dejaba de darme cuenta cómo mucha parte viva y esencial en mí no hallaba expresión en dichos poemas<sup>66</sup>.

El acercamiento de Cernuda al poeta renacentista no es sino un mero ejercicio formal, lo cual "justifica la falta de sintonía con el espíritu de Garcilaso"<sup>67</sup>. Ahora bien, el hecho mismo de que el poeta del 27 utilice formas de expresión renacentistas, en lo que podríamos denominar como un "garcilasismo mal asimilado", implica una voluntad de ocultación personal y en alguna manera una protesta<sup>68</sup>, que sintoniza, en cierto modo, con la voluntad de apartar el sentimiento de la expresión poética que caracterizaba en esos mismos años a la "poesía pura" y al "gongorismo". Por lo tanto, desde mi punto de vista, el garcilasismo apuntado por Cernuda a finales de los años veinte es de sentido distinto, y casi me atrevería a decir que contrario, al garcilasismo de tono romántico que caracterizará a la poesía española en torno a 1936, y estaría más cerca del practicado por los poetas de la inmediata posguerra, que del que practicaron los autores anteriores a la conflagración civil.

Sin embargo, en torno a 1936, comienzan a apuntarse algunos signos que dan una interpretación nueva, neorromántica, del poeta de Toledo. Garcilaso es entonces el poeta amoroso, emblema de un tipo de creación que se opone al "gongorismo" inmediatamente anterior y que había llevado a extremos de deshumanización la poesía española.

Al poeta cordobés, del que se destacaría la monumentalidad arquitectónica que alzara para ocultar la nimiedad de la puntual vivencia<sup>69</sup>, se le opondrá la obra de Garcilaso, conjugación de arte y vida. En este sentido, la poesía del toledano no será ya conjugable con la de Mallarmé, como casi diez años atrás pretendiera Cernuda. En este lugar, vendrá a insertarse la interpretación romántica de la figura de Garcilaso que hará Manuel Altolaguirre en su biografía del poeta soldado, calificándolo como "poeta romántico, no sólo por su obra, sino también por sus amores y su vida. La retórica con que vistió sus sentimientos no puede ocultar la verdadera naturaleza de su pasión"<sup>70</sup>.

*Abril*, el primer libro de poemas de Luis Rosales, editado en 1935, un año antes del centenario de Garcilaso, abría su segundo apartado, de título tan "rehumanizado" como "Primavera del hombre", con una cita del clásico español: "por el camino estrecho de seguiros". El libro de Rosales se acompañaba de una serie de citas de autores del Siglo de Oro español, casi por completo: Herrera, Villamediana, San Juan de la Cruz, Garcilaso, Calderón, Fray Luis de León, etc. La figura de Garcilaso cobraba así una nueva dimensión, distinta de la dimensión neorromántica señalada, que apuntaba hacia la recuperación de los autores clásicos del Siglo de Oro español. En este sentido, confluía con la recuperación de Góngora años atrás y señalaba una tendencia ya clara de



la nueva poesía que comenzaba a surgir: el retorno de la forma y del clasicismo<sup>71</sup>.

Un capítulo fundamental en el proceso de rehumanización que sufre la poesía española en los años inmediatamente anteriores a la guerra lo ocupa la revista *Caballo verde para la poesía*, que de octubre de 1935 a enero de 1936 dirigiera Pablo Neruda en Madrid. Cuando en junio de 1934 llega, por segunda vez, Neruda a España como cónsul de Chile, el recibimiento de los poetas jóvenes españoles no carece de entusiasmo, que se manifestará en la dedicatoria que encabeza la publicación de *Tres cantos materiales* en Madrid en 1935, firmada por: Alberti, Aleixandre, Altolaquirre, Cernuda, Gerardo Diego, León Felipe, García Lorca, Guillén, Salinas, Miguel Hernández, Muñoz Rojas, Leopoldo y Juan Panero, Rosales, Serrano Plaja y Luis Felipe Vivanco<sup>72</sup>. De *Caballo verde para la poesía*, que imprimen Manuel Altolaquirre y Concha Méndez, se publicarán tan sólo cuatro números, quedando impreso el número 5/6, pero sin encuadernar ni distribuir por el estallido de la Guerra Civil<sup>73</sup>. Se ha apuntado algunas veces el carácter comprometido de esta publicación, pero la verdad es que, si bien es cierto que en sus páginas aparecen algunos poemas que pudieran denotar un cierto compromiso político, como los sonetos de Alberti "El terror y el confidente"(I y II) y "Perro rabioso" (I y II) en el número cuatro, "Estos son los oficios", de Arturo

Serrrano Plaja, en los números uno y dos, o "Negación a un viaje. (Fragmento)", de Emilio Prados, en el número tres, la mayor parte de los textos poéticos allí recogidos no apuntan hacia ningún tipo de compromiso político concreto, como demostraría el hecho de que, junto a poetas que unos meses más tarde apoyarán a la República, aparezcan autores que se vincularán al Alzamiento, como José M<sup>a</sup>. Souvirón o Leopoldo Panero. Lo que sí creo que unifica las diversas colaboraciones poéticas que aparecen en *Caballo verde para la poesía* es el tono humano (rehumanizado) y romántico (neorromántico) de los temas. El "tema del corazón" es algo que se repite constantemente en los prólogos escritos por Neruda:

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco ("Sobre una poesía sin pureza", n<sup>o</sup> 1).

El sitio del corazón nos pertenece. Solo solamente desde allí, con auxilio de la negra noche, del otoño desierto, salen, al golpe de la mano, los cantos del corazón ("Los temas", n<sup>o</sup> 2).

Nada, y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre ("Conducta y poesía", n<sup>o</sup> 3).

Por su parte, el prólogo al último número publicado estará dedicado a Bécquer, de quien entonces se celebraba el centenario. Y si repasamos los títulos de los poemas podemos comprobar cómo lo expuesto en los prólogos se repite en los textos; así encontramos títulos como "La tristeza", de Aleixandre (n<sup>o</sup> 1), "Himno a la tristeza", de Cernuda (n<sup>o</sup> 2), o como "Nocturno del hueco", de Lorca

(nº 1), "Vecino de la muerte", de Miguel Hernández (nº 1), "El toro de la muerte", de Alberti (nº 2), "Fin de elegía", de Aragon (nº 3), "La muerte verdadera", de González Carvalho (nº 4), "Pero mueren las almas", de Mediano Flores (nº 4), "Costa mortal", de Miguel Angel Gómez (nº 4), o como "Nao d'amores", de Molinari (nº 1), "Por el centro del día", de Leopoldo Panero (nº 1), "El hondo sueño", de Guillén (nº 2), "Oda a Lautréamont", de Délano (nº 2), "Cantar de la luna", de Cayetano Aparicio (nº 3), que tratan diversos temas de corte romántico como la tristeza, la muerte, el amor, el canto a la luna o la explícita dedicatoria a un autor romántico.

Otro de los rasgos unificadores de los poemas recogidos en *Caballo verde...* es la utilización de un lenguaje de corte surrealista, con una continua utilización de imágenes no relacionadas lógicamente y de enumeraciones caóticas, procedentes en su mayoría del Neruda de *Residencia en la Tierra*<sup>74</sup> y que imponían a la poesía española una visión del mundo diametralmente opuesta a la que había dominado desde el primer *Cántico* de Guillén<sup>75</sup>. Poetas aparentemente tan distantes de esta estética como el mismo Guillén o Leopoldo Panero creo que no disuenan en absoluto dentro de las páginas de la revista. En cuanto a las formas métricas, se puede decir que, si bien no faltan formas clásicas, como el soneto, el romance, los tercetos, etc., hay un ligero predominio del verso libre en las colaboraciones de la revista. En

fin, lo que se acaba por conseguir en *Caballo verde para la poesía* es lo que proponía su primer prólogo:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigiliass, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos ("Sobre una poesía sin pureza", nº 1).

Se logra, tal como proponía dicho prólogo, una "poesía impura" en diversos sentidos: una poesía atenta a la realidad externa, a la materia en ebullición, como reflejo del paso del hombre; una poesía, al contrario, atenta también a la intimidad del hombre, a sus sentimientos y a su corazón, es decir, una poesía, en cierto modo, neorromántica; una poesía que promulgue la unión del hombre con la realidad circundante; una poesía que no tenga temas "poéticos", sino que haga poéticos a todos los temas; una poesía, por último, que no tenga un lenguaje especial, sino que utilice poéticamente el lenguaje común. En resumen, se trataba de conseguir de nuevo la vinculación primera entre poesía y vida, algo que a los defensores de la poesía pura tenía que exacerbar. No es extraño así, que, como ha mostrado ampliamente Cano Ballesta, las reacciones de los puristas se extendieran entre 1935 y 1936 por diversas publicaciones, destacando el manifiesto "Hacia lo puro de la Poesía" que Juan Ruiz Peña y Luis Pérez Infante lanzaron desde su revista *Nueva poesía* el mismo mes de

octubre de 1935<sup>76</sup>. El enlace con esta polémica se dará en la posguerra desde las páginas del primer número de *Garcilaso*.

### La poesía del compromiso entre 1927 y 1936

En 1930, en la encuesta sobre la vigencia de la vanguardia que preparara *La Gaceta Literaria* y a la que ya me he referido, aparecía, entre las causas fundamentales que supuestamente habían propiciado la muerte de los movimientos vanguardistas, su despreocupación por la política. Esteban Salazar y Chapela escribía a este respecto:

Políticamente, la vanguardia vivió en una campana neumática. Esto es, en el vacío. Vivió como si no existiera el mundo, España. Lo cual me parece perfectísimo en el momento de salir a la calle, leer un periódico, chocar con alguna realidad española ... Esta miopía, más bien ceguera, de la fenecida vanguardia literaria, provenía del burguesismo recalcitrante del vanguardista tipo. O dicho de otro modo: provenía de la comodidad social, religiosa y filosófica; por tanto, del vanguardista.

Por su parte, Ramiro Ledesma Ramos declaraba en aquella misma encuesta:

La vanguardia no se interesó por la cosa política, aun coincidiendo con unas horas ineludibles y fáciles. (...) De otra parte, no se orientó tampoco la vanguardia a una subversión de valores morales fallecidos, conformándose para su revolución de las costumbres (!!) con hablar de los deportes y aceptar en el traje las preferencias yanquis<sup>77</sup>.

Pero ya tres años antes, en 1927, desde posturas políticas diametralmente opuestas a las de Ledesma Ramos, en la revista *Post-Guerra* (1927-1928), se había empezado a acusar en los movimientos de vanguardia la despreocupación por la política. La revista *Post-Guerra*, como ha señalado Víctor Fuentes, pretenderá superar precisamente ese divorcio entre vanguardia artística y compromiso político<sup>78</sup>. En este sentido, José Díaz Fernández adelantaba algunas de las ideas de *El nuevo romanticismo* en un artículo titulado "Acerca del arte nuevo" (nº 4, sept. de 1927):

Ahora bien: la discrepancia entre el arte de vanguardia y el arte novísimo con intención social, existe bien profunda y dilatada. (...) El arte de vanguardia al desentenderse de su función social, nace y muere en sí mismo, tiene un destino triste y una existencia efímera, porque se agita en el vacío de una inexistente aristocracia. Le falta la sustancia social. El arte será tanto más puro, cuanto mejor colabore en la conciencia de la vida y en la dinámica de la historia sin proponérselo siquiera.

Y algunos meses más tarde (nº 10, mayo de 1928), M. González Fernández reincidía en el mismo tema en un artículo tan significativo, por lo temprano de su aparición, como "Volvamos a lo humano":

Consideremos también, considérenlo los jóvenes poetas y novelistas, los jóvenes pintores, que es hora ya de volver la atención a los temas humanos y sociales, sin perjuicio de tratarlos con la técnica rejuvenecida. (...) Técnica novísima. Humanidad eterna. Tales son los elementos que hay que esperar ver fundidos en el nuevo arte.

En esta voluntad de aunar compromiso político y vanguardia artística *Post-Guerra* trabajará en dos direcciones distintas: en primer lugar, la crítica de la deshumanización del arte y la propuesta de un arte rehumanizado que mantenga las innovaciones logradas por la vanguardia pero que no se agote en la forma; en segundo lugar, la concienciación política marxista y proletaria de los intelectuales, su desapego a la burguesía y la presentación de un nuevo papel social para ellos. Si en la primera dirección apuntada avanzan los artículos señalados de Díaz Fernández y González Fernández, a la concienciación social de los intelectuales apuntan los primeros textos del n° 1 (junio de 1927) de *Post-Guerra*; allí puede leerse:

tenemos el orgullo de ser, antes que pensadores, hombres de carne y hueso que sienten y padecen, como dolores propios, todas las amarguras de la Especie. (...)

Sin una colaboración sincera de los trabajadores manuales e intelectuales -productores puros- no se logrará nunca dar al movimiento obrero una unidad y una fuerza que es la única garantía de su eficacia.

Y en el n° 4 (septiembre de 1927) se publica, como editorial, un texto muy interesante con el título de "Los intelectuales, la clase obrera y la crisis de la burguesía" en el que se dice:

El interés histórico de los intelectuales exige que lleven a cabo, al lado del proletariado, la lucha contra la producción y la dominación de la burguesía.

Como complemento a la concienciación marxista del intelectual, *Post-Guerra* criticaba en "'Vanguardistas", trepadores y arte nuevo" (nº 13, agosto-septiembre de 1928), en el último número publicado de la revista, el reaccionarismo político en que había desembocado la mayor parte del vanguardismo europeo.

Como ha señalado Antonio Jiménez Millán<sup>79</sup>, *Post-Guerra* contaba con dos precedentes europeos: la revista *Clarté*, de Henri Barbusse, y *Ordine Nuovo*, que dirigía Antonio Gramsci. Esta conexión con los movimientos europeos se manifestará más claramente en los proyectos editoriales a que dará origen la revista: primero la "Biblioteca Post-Guerra" y más tarde Ediciones "Oriente", "Cenit", "Zeus", etc.<sup>80</sup>. En ellas se publicará un importante número de obras de Henri Barbusse, de Marx, Engels, Rosa de Luxemburgo, etc., además de autores españoles. Esta evidente conexión con el movimiento intelectual progresista europeo, la idea, heredada del marxismo utópico, de comunidad universal de todos los hombres, que rezuman las páginas de la revista, así como una cierta despreocupación en sus artículos por la situación concreta de la sociedad española del momento, evidentemente motivada en parte por la censura, hacen pensar que el nacimiento de *Post-Guerra* (su mismo título hace referencia a la Guerra Europea), como posteriormente el de otras revistas comprometidas, es debido más a la



situación política, social e intelectual internacional, que a la concreta situación española.

Un aspecto interesante en *Post-Guerra* es su contribución al breve debate en torno a la figura de Goya que se desarrolló en 1927. Guillermo Carnero ha señalado el enfrentamiento de la figura de Goya a la de Góngora, esta última como culminación de una época pasada y aquélla como apropiada para un futuro inmediato y como símbolo de un compromiso social en oposición a la del cordobés, que tuvo lugar en los números 11 y 13 de *La Gaceta Literaria*<sup>81</sup>. En el n° 3, correspondiente a julio de 1927, José Díaz Fernández publica un artículo en *Post-Guerra*, titulado "Goya, español, demócrata" (pág. 4-5), en el que vincula más claramente la figura del pintor aragonés a una interpretación política:

La obra de Goya es una obra egregia, porque es una obra de democracia. Para las democracias. La obra que anuncia el "señorío" del pueblo español dentro de su función social.

Esta preocupación democrática, que apuntaba en sus palabras Díaz Fernández, hallará eco unos años más tarde, en 1930, en la revista *Nueva España*, dirigida por el mismo autor salmantino, Antonio Espina y Joaquín Arderius, cuyo primer objetivo será lograr la proclamación de la república. Así, en su manifiesto fundacional proclamarán: "Estamos seguros de que la generación a que pertenecemos es, en su porción más importante y extensa, liberal, democrática,

socialista"<sup>82</sup>. Precisamente los 49 números de *Nueva España* que se editaron hasta el 17 de junio de 1931, se comenzaron a publicar el 30 de enero de 1930, día en que cayó el general Primo de Rivera.

*Nueva España* apunta ya desde su título a una mayor preocupación por la problemática nacional, que estaba casi ausente en *Post-Guerra*, pero sin olvidar los vínculos que con el pensamiento progresista internacional desarrollara aquélla. En este sentido, es interesante observar el giro de miras hacia el desarrollo intelectual y revolucionario en la U.R.S.S., que ya había tenido una cierta importancia en *Post-Guerra*, pero que ahora cobrará un carácter fundamental al insertarse en la polémica suscitada por el estalinismo, con motivo de la publicación de un artículo de Trotsky sobre el suicidio de Vladimir Mayakovsky en el n° 20 (1-XI-1930)<sup>83</sup>. Por otro lado, *Nueva España* continúa muchos de los caminos iniciados por *Post-Guerra*: el acercamiento de los intelectuales al proletariado, por ejemplo en "El periodismo en función del proletariado", de Maximiano G. Venero, en el n° 4, 15 de marzo de 1930; la crítica a la deshumanización de las vanguardias, en el manifiesto fundacional y en los fragmentos de *El nuevo romanticismo* adelantados por Díaz Fernández en septiembre de 1930; la vuelta al contenido como elemento característico de la literatura proletaria; la vinculación entre forma vanguardista y contenido humano-político; etc.

En enero de 1933, dirigida por Enrique Azcoaga, Antonio Sánchez Barbudo y Arturo Serrano Plaja, nace en Madrid *Hoja Literaria*, de la cual aparecerán seis números mensuales entre enero y junio. En principio, *Hoja Literaria* parece situarse ideológicamente lejos del compromiso que apuntan las publicaciones comentadas, y así parece comprobarse si se leen los artículos "Sentido antisocial del poeta", de Enrique de Azcoaga (nº 4, abril de 1933), y "Poesía, arte de soledad y silencio", de Serrano Plaja (nº 5, mayo de 1933). Sin embargo, el hecho de que Serrano Plaja arribe a las páginas de la revista *Octubre* unos meses más tarde de la desaparición de la publicación que él co-dirigiera, hace pensar que aquélla debiera tener alguna conexión con la literatura comprometida; y esto mismo parece apuntar la aparición del artículo "Gide y los intelectuales", firmado por Serrano Plaja (nº 4, abril de 1933), y la publicación de "Índice de familia burguesa", de Rafael Alberti (nº 5, mayo de 1933).

Pero, sin lugar a dudas, uno de los acontecimientos literarios más importantes acaecidos en 1933 es la aparición en junio de la revista, dirigida por Rafael Alberti y María Teresa León, *Octubre*. Su sólo título remite ya a un acontecimiento histórico-emblemático para los miembros de la redacción de la revista: la revolución soviética de 1917. Por otro lado, su subtítulo, "Escritores y artistas revolucionarios",

la entronca en la corriente de organizaciones revolucionarias de escritores aparecidas como consecuencia del decreto del PC soviético en 1932 y, por consiguiente, carentes del concepto proletario en sus denominaciones y siguiendo una inclinación a las posiciones liberales<sup>84</sup>.

Así pues, *Octubre* nace con un carácter independiente del Partido Comunista de España, aunque sus redactores eran simpatizantes, no afiliados, de dicho partido<sup>85</sup>, y, por otro lado, nace como una revista que enlaza con los movimientos intelectuales marxistas europeos, en especial el alemán y el soviético, en un momento muy concreto del desarrollo ideológico de éstos:

En su estancia en la Unión Soviética Alberti se encuentra, pues, en un período en el que se intenta revalorar la libertad artística y, como consecuencia, no existen los "consejos" ni del partido ni de la Asociación de Escritores para la obra de arte, caso contrario de la disciplina férrea en Alemania durante su estancia previa allí. (...) por lo que Alberti respirará en su período de creación y corto desarrollo de *Octubre* una atmósfera particularmente desenrarecida, pero de gran confusión ideológica<sup>86</sup>.

En *Octubre* culmina, así, una de las tendencias que habían apuntado las publicaciones que le sirvieron de precedente: la vinculación al pensamiento marxista europeo. Pero, en *Octubre*, también hallan culminación otras tendencias que se apuntaban en las revistas que la precedieron. En la revista puede leerse el siguiente texto programático: "*Octubre* está contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado". Así pues, en

primer lugar, debe señalarse la continuidad de un tema que había servido de fundamento ideológico a la revista *Post-Guerra*: el tema de la guerra imperialista. La preocupación por la guerra imperialista halla su núcleo en el n° 2, publicado en julio-agosto de 1933, con textos como: "¡Uníos contra la guerra imperialista!", que sirve de editorial; "El país que se enriqueció en la paz", de M<sup>a</sup>. Teresa León; "La guerra química en lo porvenir"; "El capitalismo y la preparación de la guerra", de Luis Salinas; etc. En segundo lugar, otra tendencia que culmina en *Octubre* es la admiración entusiasmada por la Unión Soviética, que ya desde *Post-Guerra* se apuntaba y continuaba en *Nueva España*. La admiración idealizada hacia una Unión Soviética casi utópica salpica todas las páginas de *Octubre*, desde su título, pero llega a su momento más elevado en el número doble 4-5, correspondiente a los meses de Octubre y Noviembre de 1933, como celebración del aniversario de la Revolución Rusa. En tercer lugar, un tema que muy tímidamente se apuntaba en *Post-Guerra*, la relación con los pueblos de América, reaparece en el n° 3, agosto-septiembre, de *Octubre*, destacando las colaboraciones de Alejo Carpentier y Langston Hughes. El retrato del proletariado y de la realidad social española aparece respresentado emblemáticamente en la cubierta del primer número de la revista, donde, junto a una fotografía, se lee la siguiente leyenda: "Así son las mujeres de los campesinos

de España que luchan y sufren por la posesión de la tierra". Por otro lado, las relaciones entre proletariado e intelectualidad que tanto espacio habían ocupado en un desarrollo teórico en las páginas de *Post-Guerra*, hallan ahora una nueva formulación práctica al incluir *Octubre* en sus números poemas de verdaderos proletarios, entre los que destaca la "Elegía a una fábrica" de Rodrigo Fonseca (nº 2, julio-agosto), y organizar diversos concursos literarios para autores proletarios y sobre temas sociales. También hallará una continuidad el planteamiento teórico de las relaciones entre intelectualidad y proletariado en la sección fija que lleva por título "Por una literatura proletaria".

*Octubre* no es una revista meramente literaria, sino que en ella tienen cabida también las artes visuales, en especial el cine y la fotografía, ocupando esta última un importante espacio en las páginas de la publicación. Una aproximación de las ideas que en literatura se defendían desde *Octubre* la puede dar el artículo que, con el título de "Quince años de literatura española" y firmado por César M. Arconada, se incluye en el nº 1 de la revista. En dicho artículo, Arconada defiende la idea de que la base del odio secular que el pueblo siente hacia el intelectual en España nace de la preocupación que éste ha tenido desde el siglo XVIII hasta la generación del 98 en crearse un público amplio entre la burguesía, que no halla su desarrollo hasta los primeros años del presente

siglo. Los años que siguieron a la Guerra Europea fueron años de distanciamiento entre el artista y la burguesía, pero ésta pronto recuperó su cetro perdido, y el intelectual se aproximó de nuevo a la pequeña burguesía a través de *La Gaceta Literaria*. Después, con la República, comienza para Arconada un período revolucionario, en el que pronto se da una crisis de la literatura que no es sino el reflejo de la crisis de la burguesía. Así, termina el escritor palentino diferenciando cuatro grupos distintos en los días en que redacta su artículo:

1º) un grupo de escritores contrarrevolucionarios: Montes, Bergamín, Ledesma Ramos, Giménez Caballero y Sánchez Mazas;

2º) un grupo "favorable a continuar la tradición de influencia de la pequeña burguesía": Jarnés, Gómez de la Serna, Obregón, Salazar y Chapela, etc.;

3º) los poetas puros, que se sitúan al margen de las disputas políticas;

4º) los escritores revolucionarios, que "están con el proletariado, fundiéndose en él, seguros de que el Porvenir y la nueva cultura nacerán de su seno": Arderius, Prados, Sender, Alberti, Roces, etc.

Por lo tanto, la nueva literatura habrá de caracterizarse por el desprecio de la burguesía, es decir, por no situar sus miras de aproximación en la burguesía, sino en el pueblo y en el proletariado. En este sentido, tal como puede desprenderse del estudio de

Arconada, los escritores revolucionarios tratarán de enlazar con la literatura popular y folklórica que ha transcurrido por caminos distintos de los de la literatura "burguesa" desde el siglo XVIII. Así, el enlace con la literatura (con la poesía, en el caso que trato) popular se lleva a cabo en *Octubre* de diversas formas. En primer lugar, mediante la recuperación de textos literarios (canciones y poemas) folklóricos y populares: "Antología folklórica de cantares de clase" (nº 1) y "Canciones de los negros de Norteamérica" (nº 3). En segundo lugar, como ya indiqué, mediante la convocatoria de concursos para proletarios ("Concurso de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios", nº 3); mediante la publicación de textos de auténticos proletarios, como los poemas de Rodrigo Fonseca (nº 3 y 6) o los cuentos de un obrero español y de un obrero ruso aparecidos en el nº 4-5; mediante la publicación de textos de jóvenes autores revolucionarios desconocidos en la sección "Literatura juvenil" que sólo apareció en el nº 3. De esta manera, se intenta conseguir en *Octubre* una incorporación de la creación popular al ámbito de los intelectuales. En sentido contrario, pero con la misma finalidad de acercamiento del intelectual y el pueblo, los intelectuales adoptan fórmulas poéticas populares, o cercanas a lo popular, como el romance ("¿Quién, quién ha sido?", de Emilio Prados, en el nº 3), como la farsa teatral versificada ("Farsa de los Reyes Magos", de



Rafael Alberti, en el nº 6) o el himno musicado ("Himno de las bibliotecas proletarias", de Rafael Alberti, en el nº 3).

En *Octubre*, como en muchas otras revistas comprometidas, resulta asombroso el número de colaboraciones de autores extranjeros, en especial de autores soviéticos. Entre las páginas de *Octubre* se encuentran nombres tan destacados de la literatura comprometida internacional como Henri Barbusse, Ilja Ehrenburg, Ludwig Renn, Alejo Carpentier, Máximo Gorki, Stanislawski, Waldo Frank, Paul Vaillant-Couturier, etc. Pero interesa ahora destacar las colaboraciones en la revista de poetas extranjeros. En el primer número de la publicación, Rafael Alberti traduce el poema "Granada", de Sergio Svetlov, "cosaco de las estepas ucranianas", como reza la nota introductoria. En el nº 2, se presenta el poema de Louis Aragon "Un organillo empieza a tocar en el patio", al que Alberti añade una coda poética en respuesta a las preguntas que se abrían en el texto francés. En el nº 3, se halla una colaboración doble del poeta norteamericano Langston Hughes: el texto "Yo también" y el poema "Carta a los camaradas del Sur". El nº 4-5, número extraordinario dedicado a la Unión Soviética, recoge las colaboraciones de poetas rusos, que en este caso resultan escasas frente a las de otras manifestaciones artísticas. El último número de *Octubre*,

aparecido en abril de 1934, no recoge ningún texto poético de autor extranjero.

En cuanto a los colaboradores poéticos españoles, hay que decir que *Octubre* se fundamenta principalmente sobre dos figuras: Rafael Alberti y Emilio Prados. Ambos poetas habían comenzado a practicar un tipo de poesía comprometida algunos años antes de la fundación de *Octubre*. Tras la redacción de su poemario *Cuerpo perseguido* (1927-1928), la visión erótico-panteísta del mundo que Emilio Prados había sostenido hasta entonces parece entrar en una crisis que le aproxima a una formulación político-revolucionaria de su poesía<sup>87</sup>. Entre 1929 y 1932, Prados escribe sus primeras obras de compromiso político, negándose a publicarlas y recitándolas a grupos reducidos de obreros, enlazando de esta manera con el interés por las cuestiones sociales y políticas que, en su estancia en Friburgo de Brisgovia (1921-1922), le había contagiado la izquierda revolucionaria alemana<sup>88</sup>. Si exceptuamos el poema "¡Alerta!", fragmentariamente conservado por José Luis Cano, el primer poema comprometido de Emilio Prados que ve la luz es "No podréis", publicado en el nº 1 de *Octubre* y dedicado "Contra el egoísmo y la injusticia criminales de la burguesía". En él se acusa la despreocupación por los problemas sociales que tuvo "el grupo (apolítico) más importante de la poesía burguesa española", como puede leerse en la nota introductoria:

"No habrá ningún alivio para los que olvidaron que eran hombres / Ningún descanso a aquellos que conocieron la ignominia y no se levantaron para combatirla" (pág. 14). En el n° 3 de *Octubre*, aparecerá también el romance "¿Quién, quién ha sido?" (pág. 60 de la edición facsímil), "dedicado a los campesinos de Córdoba". Por último, en el n° 4-5 de esta revista Prados publicará un extenso poema con el título de "Existen en la Unión Soviética..." (pág. 108-109 de la ed. facsímil). Emilio Prados reunirá su producción poética comprometida en varios libros: *Andando, andando por el mundo* (1930-1935), *Calendario incompleto del pan y el pescado* (1933-1934), *La voz cautiva* (1933-1934) y *Llanto en la sangre* (1933-1936).

Por su parte, el caso de Rafael Alberti es, en cierto modo, parecido al de Prados. En 1931, Alberti y su esposa, M<sup>a</sup>. Teresa León reciben una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para investigar sobre los movimientos teatrales en Europa. Gracias a dicha beca visitan, con largas estancias, París, Berlín y Moscú, donde permanecerán dos meses. A su vuelta de dicho viaje, en la primera mitad de 1933, tanto Alberti como su esposa se han convertido y convencido a la fe comunista y, sólo unos meses más tarde, fundan la revista *Octubre*. Pero, como muchos estudiosos han señalado, Alberti llevaba ya el germen de su compromiso antes de iniciar el citado viaje; así, publica en junio de 1929 el poema "Auto de fe

(Mapas de humedad)", en la revista *Litoral* (nº 5-6) "en que ya no se percibe esa complacencia en las vibraciones y encantos de los objetos exteriores, sino la herida punzante de una realidad social y política, que arranca remordimientos al alma sensible"<sup>89</sup>. Pero sus primeros ensayos de un arte comprometido llegarán de la mano del teatro con dos obras: *El hombre deshabitado* (1929-1930) y *Fermín Galán* (1931). Si la primera obra supone una reactualización de la tradición, la segunda anuncia una característica fundamental del arte comprometido: la incorporación a la obra de arte de realidades y acontecimientos inmediatos. Las primeras actividades poéticas comprometidas de Alberti<sup>90</sup> a su vuelta de la Unión Soviética se manifiestan en la revista *Octubre*, como traductor, que ya quedó apuntado, y como creador. En el nº 1, Alberti escribe un breve poema que coloca como colofón de dicho número de la revista, titulado "Los niños de Extremadura", y que recogerá con distintas variantes posteriores en su *Poesía Completa*. En el nº 2, Alberti publica su poema "La iglesia marcha sobre la cuerda floja", de contenido antibelicista y anticlerical, y el colofón-respuesta al poema de Louis Aragon "Un organillo empieza a tocar en el patio", ya mencionado. Ya se ha citado el "Himno a las bibliotecas populares" aparecido en el nº 3 de *Octubre*, pero mucho más interesante, tanto por lo poético como por lo programático, es el poema "Un fantasma recorre

Europa...", aparecido en el n° 4-5, texto que será recogido en la revista *Héroe* y en la publicación francesa *Commune*, y que dará título al poemario publicado por Alberti en octubre de 1933 en la colección *La Tentativa Poética*. También de 1933 data la publicación en las Ediciones Octubre del poemario *Consignas*, prologado por Xavier Abril, de clara tendencia comprometida. En el n° 6 de *Octubre* (abril de 1934), se publicará un fragmento de la pieza teatral versificada "Farsa de los Reyes Magos".

Si Alberti y Prados constituyen el eje poético básico de *Octubre*, no hay que olvidar a otros poetas que se "incorporan", por utilizar un término que la misma revista usa, a la literatura comprometida. Entre "Los que se incorporan", como en algún momento se encabezó una sección de la publicación, destaca la figura de Luis Cernuda. Tanto entonces como ahora llama la atención la incorporación al compromiso político de una figura tan aparentemente distanciada de la realidad social como la del poeta sevillano, sin embargo creo que su adscripción al movimiento proletario debe entenderse más como un rechazo de la sociedad burguesa y de su hipocresía que como una verdadera confianza en la fe comunisata; pienso que así debe interpretarse tanto la nota de presentación ("Luis Cernuda, poeta andaluz de quien la burguesía no ha sabido comprender su gran valor, se incorpora al movimiento revolucionario"), como el mismo texto en prosa que el poeta escribe en el n° 4-5 de *Octubre*:

Llega la vida a un momento en que los juguetes individualistas se quiebran entre las manos. La vista busca en torno, no tanto para explicarse el (sic) desdicha como para seguir con nueva fuerza el destino. (...) Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. (...) Confío para esto en una revolución que el comunismo inspire. La vida se salvará así.

He apuntado varias veces cómo el sentido antiburgués de Cernuda le lleva a adscribirse al surrealismo y a las tendencias que parecen rechazar el orden social. No obstante, su distanciamiento de las posiciones "burguesas" mantenidas por algunos de sus coetáneos ya se apuntaba al distinguir, dentro de la que él denominara "Generación de 1925", dos grupos: uno "burgués" (Salinas y Guillén) y otro "antiburgués" (Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre)<sup>91</sup>. De lo especial de la "conversión" a la causa revolucionaria de Cernuda da amplia noticia Juan Gil-Albert, quien apunta que el poeta sevillano se declaró comunista en 1934, pero vestía mono blanco y llevaba monóculo<sup>92</sup>. A lo que parece ser, ni los comunistas aceptaban completamente la especial personalidad de Cernuda, ni Cernuda aceptaba por completo el dogmatismo comunista. El hecho es que en el último número de *Octubre* se publicará su poema "Vientres sentados", cuyo contenido entronca con la tendencia de crítica de la burguesía que la revista mantenía. La fugacidad y el desengaño del compromiso revolucionario (utilizo este término en lugar de "comunista" pues se

desconoce si finalmente estuvo afiliado al P.C.E.) de Cernuda parecen evidenciarse si consideramos dos hechos: por un lado, el vacío que estos acontecimientos hallan en "Historial de un libro"; por otro lado, el hecho de que el propio autor al reunir su obra poética completa no recogiera el citado poema.

Otro de los poetas que se "incorporan" a *Octubre* es Arturo Serrano Plaja, que co-dirigiera *Hoja Literaria* entre enero y junio de 1933. Ya se vio cómo desde las páginas de su publicación Serrano Plaja apuntaba dubitativo hacia el compromiso político. Esta incorporación se hará decididamente en el nº 4-5 con el poema "¿Nos oyes?", que va precedido de la siguiente nota editorial:

A la incorporación rápida de los mejores y últimos poetas, añadimos hoy este nombre: Arturo Serrano Plaja. Dirigía, con otros, *Hoja literaria*. Su adhesión trae al proletariado un activo militante (pág. 107 de la ed. facs.).

Tanto el poema publicado en *Octubre*, como el aparecido en *Caballo verde para la poesía* pasarán a formar parte del libro *Destierro infinito*, publicado por Ediciones Héroe en 1936.

Habría que apuntar también la colaboración poética de Pascual Plá y Beltrán, miembro desde 1932 de la U.E.A.P. y uno de los primeros y más prolíficos autores comprometidos. Plá y Beltrán publicará en *Octubre* dos poemas: en el nº 2 el poema "¡Gritamos!", que será

recogido en 1934 en *Epopeyas de sangre*. (Poemas revolucionarios), y, en el número homenaje a la U.R.S.S., el poema "¡Imitaremos vuestro ejemplo!", nunca recogido en libro.

Aparte de las colaboraciones de Rodrigo Fonseca, que ya he apuntado, quisiera destacar entre los autores desconocidos la colaboración en el nº 3 de Felipe Caamaño Ruanova, que volverá a colaborar con Alberti durante la guerra civil en *El mono azul*, en la sección "El romancero de la guerra".

Uno de los artículos más interesantes, tanto por quién lo firma, como por su contenido, es el texto de Antonio Machado "Sobre una lírica comunista, que pudiera venir de Rusia", aparecido en el último número de *Octubre*. Este texto demuestra para Enrique Montero el "espíritu poco dogmático en materia literaria" de la revista de Alberti<sup>93</sup>, puesto que de las palabras de Machado parece concluirse que si ha de venir una lírica comunista rusa, será por la recuperación e impregnación del espíritu tradicional ruso:

Esta lírica comunista, de comunidad humana o de comunión cordial entre hombres, parecía latente en la literatura rusa prerrevolucionaria, de inspiración evangélica. Porque lo ruso, lo específicamente ruso, era la interpretación exacta del sentido fraterno del cristianismo (...). Hay razones, acaso, suficientes, para no esperar de la Rusia actual el arte comunista de inspiración cristiana, la poesía de inspiración fraterna a que aludíamos. Pero hay razones más hondas para no creer demasiado en el marxismo ruso, y para esperar ese arte y esa poesía de la Rusia de mañana, que será la de ayer y, acaso, la de siempre.



Por último, quisiera apuntar una serie de rasgos característicos generales de la poesía publicada en *Octubre*. En primer lugar, en cuanto a los temas, varios son los núcleos que abarcan los poemas de la revista: la reivindicación social y la pobreza tanto del campesinado como del proletariado industrial; la crítica a la burguesía; el canto a los logros conseguidos en la Unión Soviética y la voluntad de enlace con aquella sociedad; el antibelicismo y el peligro del fascismo. En cuanto a los rasgos formales se pueden destacar los siguientes: la utilización de un lenguaje sin cultismos y con un léxico común; el predominio del verso libre en los poemas como un rasgo más de la voluntad de aproximación al pueblo; la utilización casi uniforme de estructuras salmódicas, que repiten un mismo esquema sintáctico en el que se varían los elementos léxicos; la voluntad política y didáctica que prima sobre la literaria repercute en un rebaje de la calidad literaria de los poemas<sup>94</sup>. Todo ello contribuye a la elaboración de una estética realista social que enlaza con las propuestas sobre el *realismo socialista* que en 1934 proclamaría la Unión de Escritores Soviéticos.

*Nueva Cultura. Revista de orientación intelectual* es una publicación que nace también, como *Octubre*, bajo la inspiración comunista. Surgida en Valencia en enero de 1935, aunque su prehistoria se remonta más de un año atrás, *Nueva Cultura* se extendió hasta octubre de 1937, quedando un número inédito en Barcelona en enero de

1939<sup>95</sup>. Dirigida por José Renau, ayudado por Juan Gil-Albert, Angel Gaos, Juan Renau, Juan Serrano, Antonio del Toro, Miguel Alejandro Ribes y José Bueno, *Nueva Cultura* es una revista que dedica escaso espacio a la poesía y sólo desde el momento en que comienza la guerra civil, recogiendo los poemas que en ella se editan en otras publicaciones<sup>96</sup>. *Nueva Cultura* surgirá vinculada, aunque con independencia meridiana, tanto a la U.E.A.P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios), fundada a mediados de 1932 en Valencia, como al P.C.E.; sin embargo las vacilaciones ideológicas de sus principales miembros, muestra de las vacilaciones de la época, así como la falta de direccionismo político por parte de los dirigentes e intermediarios del P.C.E.<sup>97</sup>, dotarán a la revista de un carácter adogmático, representativo de los rasgos que definen las revistas comunistas españolas de esta época. Es decir, *Nueva Cultura* es una revista de ideología comunista, pero que no sigue las consignas dictadas por el partido.

En cuanto a los "frentes de lucha" que mantiene *Nueva Cultura*, serán los mismos que se mantuvieron desde otras publicaciones comprometidas de izquierdas: "la lucha antifascista y contra la guerra constituyó la vocación angular de los redactores y colaboradores de NC. Desde su primer número"<sup>98</sup>; el carácter popular y la difusión masiva de la publicación como consecuencia de su voluntad "orientadora"; la defensa de la U.R.S.S. y la

voluntad de hermanamiento con ella y con la revolución de 1917; la voluntad de crear una nueva cultura, como rezaba su título, consecuencia de la crisis burguesa y del desarrollo revolucionario que venía de la U.R.S.S..

*Nueva Cultura* mantiene así, por un lado, la vinculación con el movimiento progresista internacional, puesto que la U.E.A.P., a la que la mayor parte de sus redactores pertenecen, estaba en contacto con la A.E.A.R. (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires) francesa. Por otro lado, nace con cierta independencia de la ideología que el movimiento comunista alemán y el soviético desde 1934 mantenían sobre la exigencia de hacer una literatura y una cultura en general que se plegara a las consignas del Partido Comunista. Este carácter abierto, semejante al que respirara Alberti en *Octubre*, hará que entre sus colaboradores no sólo aparezcan autores comunistas, sino de otras ideologías también. Por último, este carácter abierto se incrementará en el momento en que estalle la guerra civil. Así, si *Octubre* "contribuyó sin duda a polarizar la conciencia del público lector y a preparar el ambiente de solidaridad que reinaría a partir de los primeros momentos de la Guerra Civil entre los artistas e intelectuales disconformes", como quiere Lechner<sup>99</sup>, *Nueva Cultura* materializó esta tendencia desde sus inicios, mostrando una evolución gradual y agrupando a los

intelectuales no por su ideología marxista, sino por su convencimiento antifascista.

García de la Concha apunta la existencia, raras veces mencionada, de una poesía comprometida de derechas, en la que destacarían *Virulo. Mocedades* (1927), de Ramón de Basterra, obra a la que habría que unir la labor literaria realizada por la "Escuela Romana del Pirineo", con Pedro Murlane de Michelena y Rafael Sánchez Mazas, y la obra de José M<sup>a</sup>. Pemán *Elegía de la tradición de España* (1932). Finalmente, destaca García de la Concha dos rasgos de esta poesía que anuncian la estética de la poesía derechista durante la guerra:

Quisiera reclamar, ya aquí, la atención del lector sobre un hecho. Y es que la poesía del llamado bando nacional en la guerra civil y en la posguerra seguirá estos simplificados esquemas de denuncia (...). Quisiera advertir que tanto la poesía de Basterra como la de Pemán prefieren el molde clásico, lo que será característico de la poética del "Bando Nacional" durante la guerra y después de ella<sup>100</sup>.

En consecuencia, podemos establecer una serie de rasgos diferenciales que oponen la poesía comprometida sustentada por una ideología izquierdista y aquella sostenida por una ideología de derechas. En un plano temático, la poesía comprometida de izquierdas se preocupará por la problemática del proletariado tanto agrario como industrial, alcanzando un tono internacionalista y poniendo sus miras en la U.R.S.S.; mientras tanto, la poesía comprometida de derechas

observará una temática patriótica y se preocupará por una tradición nacional, que se siente amenazada, o por la recuperación de un supuesto pasado glorioso. En un plano formal, la poesía comprometida de izquierdas incorporará a sus composiciones el verso libre, un tono narrativo y un tipo de lenguaje que, si en muchos casos es heredero del surrealismo, en otros retomará fórmulas de la tradición popular; por su parte, la poesía comprometida de derechas preferirá el uso de moldes formales clásicos, atenta a una tradición culta. Otro rasgo parece diferenciar a estos dos tipos de lírica comprometida: la gran diferencia en la cantidad de producción. Mientras la poesía comprometida de izquierdas resulta muy abundante, la de derechas es relativamente escasa. Es evidente que las cosmovisiones poéticas conservadoras preferirán unas fórmulas de expresión que se ajusten al canto de la perfección del mundo exterior y se inclinen por un "arte puro", desligado de la realidad socio-histórica que le toca vivir. Así, Cano Ballesta escribe:

Mientras que el pensamiento materialista y de izquierda acusa al "arte puro" de delito de alta traición y trata de convertir al artista en un celoso propagandista, los grupos conservadores quieren seguir asignándole la función de elemento decorativo de la sociedad, que la divierta galantemente como en las cortes de pasados siglos<sup>101</sup>.

Una poesía que canta "el mundo está bien / hecho" (y cito los versos de Guillén como emblema de la "poesía pura")

está más cerca de una conciencia y una cosmovisión conservadora que de una visión revolucionaria<sup>102</sup>.

### La poesía en la guerra civil

Por lo general, el período comprendido por los tres años que duró la contienda civil en España es uno de los menos estudiados de nuestra literatura contemporánea. Un enorme vacío se abre en los estudios literarios al llegar la fecha del 18 de julio de 1936, vacío que sólo se cierra en abril de 1939; y, por lo general, en cualquier aproximación que se hace a este período, cuando raramente se lleva a cabo, pesan más las valoraciones políticas que las meramente literarias. Podría pensarse que en este período no existió producción literaria (poética, en nuestro caso) que mereciera la atención de los estudiosos, sin embargo un primer acercamiento descubre una cantidad ingente de obras escritas en este tiempo. No es mi intención hacer un estudio exhaustivo de la producción poética realizada en estos años, sino trazar un breve panorama de dicha producción, atendiendo básicamente a las antologías publicadas durante la contienda bélica y que tienen como tema dicha contienda, por resultar al mismo tiempo representativo y sintético de lo acaecido en el período bélico. Un estudio de las

obras particulares publicadas en dicha etapa iría más lejos de las intenciones de este trabajo.

Desde un punto de vista meramente metodológico, la producción poética en los años de la guerra puede dividirse en dos grandes corpus: por un lado, las numerosas antologías en las que se reúnen poemas de diversos autores; por otro, los libros de autores concretos. Tanto en un corpus como en el otro pueden distinguirse dos grupos atendiendo a la ideología política de los autores, no en cuanto a su manifestación ideológica como tal, sino en cuanto a que dicha ideología se manifiesta en una estética y unos rasgos característicos determinados. De esta manera, por un lado, se pueden diferenciar las antologías que agrupan a poetas afines a la República de aquéllas que presentan autores defensores del Alzamiento. Entre las primeras destacan: *Romancero de la Guerra Civil*, antologado por Manuel Altolaquirre y editado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en noviembre de 1936; *Romancero General de la Guerra de España*, recogido por Emilio Prados y Antonio Rodríguez Moñino, y publicado en Ediciones Españolas, Madrid-Valencia 1937; *Poesías de Guerra*, editado por el Comisariado General de Guerra del III Cuerpo de Ejército en abril de 1937; *Poesía en las trincheras*, antología publicada por el Comisariado General de Guerra en Madrid 1937; *Poetas de la España leal*, publicado por Ediciones Españolas, Madrid-Valencia

1937; *Romances de C.N.T.*; *Romancero de los voluntarios de la libertad*; etc. Entre las antologías, menos numerosas, del Bando Nacional, destacan cuatro: *Romancero Popular Navarro*, elaborado por Baldomero Barón Rada y editado en la imprenta Jesús García, de Pamplona, en 1937; *Antología poética del Alzamiento*, realizada por Jorge Villén y publicada en Cádiz en 1939; *Cancionero de Guerra*, antologado por José Montero Alonso y publicado en Ediciones Españolas en 1939; y la *Corona de Sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, publicada por Ediciones Jerarquía en 1939. En cuanto a los poemarios concretos de autor, destacan entre los poetas afines a la República los siguientes libros: *Capital de la gloria* y *El burro explosivo*, de Rafael Alberti; *Siete romances de guerra* y *Son nombres ignorados*, de Juan Gil-Albert; *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, de Miguel Hernández; *Vivimos en una noche oscura* y *Romances de la guerra*, de César M. Arconada; *Canciones y romances* y *La muerte o el recuerdo*, de Pascual Pla y Beltrán; *Poesías de la guerra española*, de Pedro Garfias; *El hombre y el trabajo*, de Arturo Serrano Plaja; *La insignia*, de León Felipe; *Nube temporal*, de Manuel Altolaquirre; diversos poemas de Antonio Machado publicados en *Hora de España* y otros que dejó inéditos. En cuanto a los autores del Bando Nacional, los poemarios más destacados que incluyen textos de la guerra son: *Horas de oro. Devocionario poético*, de Manuel Machado; *Los tres libros de España*.



(*España en ocaso, España militante y España en Albas*), de Eduardo Marquina; *Poema de la Bestia y el Angel*, de José M<sup>a</sup>. Pemán; *El Almendro y la Espada*, de Agustín de Foxá; *Poesía en armas*, de Dionisio Ridruejo. Es evidente que una producción tan extensa no puede caer en el olvido.

Como ha quedado apuntado anteriormente, publicaciones como *Octubre* y *Nueva Cultura* agruparon a los intelectuales afines a la República bajo un pabellón ideológico común, el antifascismo, independiente de las concretas ideologías políticas que cada uno de ellos mantuviera, que hallaría expresión en la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*. Esta posición se radicalizará en los primeros momentos de la guerra civil, y autores tan distanciados, por ejemplo, como Rafael Alberti y José Bergamín trabajarán juntos en la elaboración de *El mono azul*. Sin embargo, estética e ideológicamente se empezaba a plantear un problema importante para la poesía comprometida: si la poesía debía optar por un compromiso político determinado o si bien debía mantenerse dentro del mero compromiso social. Paralelamente a esta polémica se desarrollaría otra de tono semejante: la consideración del escritor popular o bien la búsqueda de una respuesta a la pregunta ¿quién va a controlar el Arte proletario? Es cierto, no obstante, que la polémica se iniciaría y desarrollaría con la guerra civil, pues, como ha indicado Dario Puccini, justamente antes de su comienzo,

en el 35-36 se estaba en ese punto de equilibrio de la parábola poética moderna en el que "el ansia de comunicación" encontraba directa justificación en la sentencia de Lautréamont ("La poesía debe ser hecha por todos"), convertida en fórmula de panacea de los surrealistas, y en el cual las primeras instancias realistas, ya combatidas por el ala derecha del mismo frente neorromántico y *neopopulista* se podían confundir todavía con el vasto magma expresivo surrealista<sup>103</sup>.

Por lo tanto, el afán de comunicación unido a la concepción de la creación artística colectiva aún estaban vigentes e incuestionadas desde el interior de la poesía comprometida.

Los esfuerzos de la República, sobre todo a través de Largo Caballero, por crear una cultura de amplia base popular sólo darían resultados notorios en el momento del estallido de la contienda civil, materializándose en una mayor producción poética con un compromiso político afín a la España leal<sup>104</sup>. Sin embargo, la idea de una creación colectiva, superadora del individualismo, que aunara la tradición popular a la tradición culta<sup>105</sup>, no pasaría de mera utopía a la vista de los datos que Serge Salaün apunta acerca de las colaboraciones poéticas en *El mono azul*, sin lugar a dudas la publicación con más ansias populistas de las que se hicieron durante la guerra: un 68% de las colaboraciones corresponde a "poetas de oficio" consagrados; el 13,8% corresponde a "poetas menores"; y el 12% corresponde a colaboradores "espontáneos"<sup>106</sup>. A pesar de lo relativas que puedan resultar las clasificaciones de Salaün, de sus datos se

desprende que las colaboraciones de poetas "con algún oficio" en *El mono azul* son seis veces mayores que las colaboraciones de poetas obreros, proletarios ("espontáneos"), que se aproximarían más al ideal de poeta popular que desde la publicación de *Octubre* se venía propugnando. Los datos expuestos por Salaün para *Hora de España* vienen a reafirmar este hecho de modo más radical. Por lo tanto, la polémica sobre quién va a controlar el arte proletario, sólo se resuelve de un modo teórico al estallar la guerra civil, "en una fusión íntima, tal vez demasiado irreal y romántica entre Poeta y Pueblo"<sup>107</sup>.

Sin embargo, la crítica a esta postura utópica no se hará esperar y vendrá fundamentalmente desde las páginas de *Hora de España*, que frente al carácter comprometido políticamente e inmediato a los hechos, propugnará la independencia del artista, así como el valor artístico de la obra por encima de su valor testimonial, tal como puede desprenderse de su "Propósito":

Es cierto que esta hora se viene reflejando en los diarios, proclamas, carteles y hojas volanderas que día por día flotan en las ciudades. Pero todas esas publicaciones que son en cierto modo artículos de primera necesidad, platos fuertes, se expresan en tonos agudos y gestos crispados. Y es forzoso que tras ellas vengan otras publicaciones de otro tono y otro gesto, publicaciones que, desbordando el área nacional, puedan ser entendidas por los camaradas o simpatizantes esparcidos por el mundo, gentes que no entienden por gritos como los familiares de casa, hispanófilos, en fin, que recibirán inmensa alegría al ver que España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate<sup>108</sup>.

No es difícil adivinar que tras "esas publicaciones que son en cierto modo artículos de primera necesidad", se esconden los nombres de dos principales publicaciones adeptas a la República: *El mono azul*, que combinaba noticias del frente y sobre las adhesiones a la República, con la sección "Romancero de la guerra civil" y con los consejos a los soldados sobre las prácticas de tiro, y *Nueva cultura*, con una voluntad "orientadora", ambas dirigidas por comunistas. Esta posición de *Hora de España* se hallaba a una enorme distancia de la defendida por el director de *El mono azul*, Rafael Alberti, para quien los romances de la guerra, y en general la literatura producida en este período, tenían "una ambición informativa casi periodística; en sus versos era fácil seguir a veces frases enteras de los telegramas y partes de guerra"<sup>109</sup>. La polémica entre Ramón Gaya y Josep Renau que se desarrolla los primeros meses de 1937 y que halla eco en las páginas de *Hora de España* y de *Nueva cultura*, no es sino el resultado del enfrentamiento entre una posición que reivindica la independencia creadora del artista y su carácter individualista (Gaya), frente a una posición que defiende el origen colectivo de la obra de arte, así como su finalidad propagandística y su compromiso político (Renau)<sup>110</sup>. Precisamente esa voluntad de evitar caer en el propagandismo es lo que caracterizó según Sánchez Barbudo a *Hora de España*<sup>111</sup>. La postura defendida por *Hora de España* hallará expresión en

la "Ponencia colectiva", que, heredera de las posturas que Malraux y Gide habían defendido dos años antes<sup>112</sup>, leería Arturo Serrano Plaja en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en julio de 1937. Dicha "Ponencia colectiva", firmada, además de por Serrano Plaja, por Sánchez Barbudo, Angel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya, apareció recogida en el nº 8 de *Hora de España*, correspondiente a agosto de 1937. En la citada ponencia, los autores exponían varias ideas importantes. En su análisis del estado del arte español en los años inmediatamente anteriores, afirmaban:

Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos<sup>113</sup>.

Así pues, la literatura propugnada en esta ponencia habrá de huir, por un lado, del antihumanismo de la poesía pura y, por otro, del propagandismo del arte revolucionario, definiéndose el nuevo arte por la conjunción de Humanismo y Revolución. Así, dirán en otra parte de la ponencia: "somos humanistas, pero del humanismo éste que se produce en España hoy" (pág.270). Esta conjunción de Humanismo y Revolución lleva a un acercamiento al pueblo, pero esta concepción del artista popular (unión de poeta y pueblo)

no resultaba suficiente, como se desprende de las siguientes palabras:

En el pueblo veíamos el impulso, pero solamente el impulso y éste creíamos no bastaba. (...) Con todo, y por instinto tal vez, más que por comprensión, cada vez estábamos más del lado del pueblo. Y hasta es posible que política, social y económicamente, comprendiésemos la Revolución. De todos modos, menos de un modo total y humano (pág. 267).

Resulta interesante la postura que se mantiene en la "Ponencia colectiva" con respecto al arte revolucionario, apuntando el peligro que corre dicho arte en caer en la creación de una mera falsificación de la realidad, convirtiéndose en un "realismo irrealista":

Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. (...) En realidad, pintar, escribir, pensar y sentir, en definitiva, de esa manera, es tanto como pensar que hay que emperifollar algo que realmente no necesita de afeites, es pensar y sentir que la realidad es otra cosa (pág. 267-268).

El arte de propaganda caerá, según los ponentes, dentro de este arte falsificador de la realidad y, por eso, resultará insuficiente:

De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente. En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos, nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él. Lo demás, todo cuanto sea defender la propaganda

como un valor absoluto de creación, nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser, por ejemplo, defender el arte por el arte o la valentía por la valentía (pág. 270).

Por lo tanto, el arte revolucionario no habrá de serlo solamente en la apariencia, consistiendo en un cambio de tema puramente formal, pues caería en una falsificación de la realidad, ni tampoco podrá despreciarse la forma en beneficio de las ideas que transmita (arte como propaganda), sino que deberá producirse un cambio verdaderamente de fondo, para que el arte responda "ideológicamente al mismo contenido humano de esa Revolución" (pág.268), de esa manera se podrá lograr que no haya "colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo" (pág.268). El arte de propaganda fracasa así para los autores de la "Ponencia colectiva" por su despreocupación de la forma, o por la subyugación de la forma artística al contenido, y por su mismo contenido, que, al ser propagandístico, resulta unidireccional e irrealizante.

A lo largo de la ponencia se apuntan otros rasgos, además de los señalados, que caracterizarían esta nueva literatura revolucionaria. Por un lado, apasionamiento e inteligibilidad son dos rasgos que diferencian la nueva producción de la anterior, caracterizada por el hermetismo y la deshumanización: "Se produce una poesía poética, absoluta, en cuanto a calidad, y una pintura y una creación intelectual, en suma, cada vez más apasionada y cada vez más inteligible" (pág.269). Por

otro lado, frente a las rupturas vanguardistas, la nueva literatura propugnará la vinculación a la tradición: "queremos ir a la tradición. Queremos aprovecharnos de todo cuanto en el mundo ha sido creado con esfuerzo y clara conciencia, para, esforzadamente, enriquecer (...) esa claridad creciente del hombre" (pág.270).

En conclusión, para los autores de la "Ponencia colectiva", como representantes de la postura mantenida por *Hora de España*, la literatura debía fundarse en el valor creador de la palabra, en la forma verbal, fundamentalmente; Antonio Machado lo expresará claramente en su "Discurso al Congreso Internacional de Escritores Antifascistas", recogido en el nº 8 (agosto de 1937) de *Hora de España*:

Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España; Shakespeare, en Inglaterra; Tolstoy, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra. Tal vez alguno de ellos lo realizó sin saberlo, sin haberlo deseado siquiera.

Como ya ha quedado anotado, una de las manifestaciones más características de la creación poética durante el período de la guerra civil fue la elaboración de antologías, tanto en un bando, como en el otro. Estas antologías, más numerosas en el bando leal que en el sublevado, dan una muestra en conjunto de la producción de los diversos autores durante el período bélico, resultando interesantes en una aproximación al estudio de dicho período. La importancia de los



romanceros fue mayor dentro de la producción del bando republicano, que en la del bando nacional. Tal como señala Salaün, esta producción romancística de carácter epopéyico se manifestará con un gran fervor en los primeros meses de la guerra hasta alcanzar su clímax en la primavera de 1937, a partir de la cual, con el semifracaso de la batalla de Brunete y la caída del frente Norte, comienza un declive y un distanciamiento del fervor inicial, refugiándose el poeta en temas nostálgicos y secundarios con respecto al de la guerra<sup>114</sup>. Así pues, el cultivo intenso de la forma romancística se dará en el bando republicano entre julio de 1936 y los primeros meses de 1937; en este período se publicarán la mayor parte de los romanceros que se han citado más arriba. Por lo tanto, una nueva ruptura de la conjunción idílica entre Poeta y Pueblo se daría desde esta perspectiva: por un lado, como ya se indicó, la producción romancística está mayoritariamente en manos de poetas con algún oficio en las principales revistas adeptas a la República, dejándose a lo sumo un sexto de la producción a "poetas espontáneos"; por otro lado, las formas de expresión más populares (en cuanto a tradición popular y en cuanto a accesibilidad al pueblo), como son los romances, van disminuyendo en sus apariciones en dichas revistas. Sin embargo, la producción romancística continuará a lo largo de toda la guerra y de la posguerra, convirtiéndose en una fórmula poética para

expresar la resistencia y el rechazo al régimen franquista, como subyace en la elaboración del *Romancero de la resistencia de España*, de Dario Puccini.

En cuanto a la tradición moderna del romance, Puccini señala cómo Antonio Machado con *La tierra de los Alvargonzález* y Lorca con *Romancero gitano* se sirven del romance para "narrar leyendas modernas"<sup>115</sup>. Por lo tanto, en los años anteriores a la guerra civil, la forma romancística había sufrido ya una actualización, recuperando su carácter narrativo y adaptando su carácter epopéyico a los hechos actuales. Este carácter narrativo y esa inmediatez con respecto a los hechos que se narran en el poema serán los rasgos definitorios de la producción romancística y poética, en general, de la guerra. El carácter narrativo de estos romances ya ha sido destacado en las palabras citadas de Alberti. Por su parte, la inmediatez con respecto al suceso que da origen a dichos romances se manifiesta en dos tonos distintos, como ha apuntado Puccini:

Dos tonos fundamentales caracterizan, en todo caso, a la masa popular de estos romances: el crudo o afectuoso realismo descriptivo de la guerra (...) y la irónica o despiadada (quevedesca) invectiva contra los traidores y las traiciones<sup>116</sup>.

Así, los poemas que se incluyen en los diversos romanceros y antologías responden a un doble movimiento lógico: por una parte, un movimiento de negación de los presupuestos (realidad) contrarios mediante la ironía y

la hipérbole (sobre todo exagerando la crueldad del bando oponente); en segundo lugar, un movimiento de afirmación de lo propio, mediante el acercamiento afectivo. En este segundo proceso habría que incluir una serie de rasgos característicos<sup>117</sup>: elevación de la anécdota a categoría de totalidad, lo que conlleva la creación y mitificación de héroes; la exaltación del heroísmo y del sacrificio por los otros; la superación de la muerte por la verdad (aquel que muere defendiendo la ideología verdadera, sobrevivirá eternamente en el recuerdo); una actitud maniquea frente al enemigo, que se identifica, en un proceso de animalización, con el mal; el apego a la tierra, el canto a la tierra cercana; la contemplación del presente como un tiempo eterno y "canonizado"; un tono realista, derivado del carácter inmediato que se quiere dar a los poemas.

Estas características apuntadas son también válidas para las antologías realizadas en el bando nacional. La relación que podía establecerse entre la evolución bélica y la elaboración de los romanceros en el bando republicano, puede observarse, aunque, evidentemente, con resultados inversos, en el bando nacional: si el mayor fervor romancístico en el bando republicano se producía entre julio de 1936 y los primeros meses de 1937, en el bando nacional la recopilación antológica se va dando a medida que se incorporan diversos territorios a la España nacionalista, produciéndose el mayor núcleo de

elaboraciones antológicas al final de la guerra y en los primeros meses de la posguerra. Así, si uno de las primeras antologías del bando nacional aparecidas es el *Romancero Popular Navarro*, publicado en 1937, nada menos que tres antologías se sitúan en 1939: *Antología poética del Alzamiento*, *Cancionero de Guerra* y *Corona de Sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*. Por otro lado, otra diferencia formal puede establecerse entre los dos grupos antológicos: mientras en las antologías del bando republicano hay un predominio casi absoluto del romance, en las antologías del bando nacional el romance comparte su hegemonía con el soneto. No obstante, ambas formas (soneto y romance) se ven en el bando nacional como expresión del sentido popular, tal como se veía el romance en el bando republicano; pero, incluso en esta conciencia de la sustancia popular de los poemas que se recogen, coinciden los dos grupos de antologías, tal como puede verse en el "Prólogo" de Jorge Villén a su *Antología...*:

Una variedad de forma, en diversas escalas y grados, ha caracterizado las composiciones del Alzamiento. Se ha rimado en todas las formas métricas, pero han predominado las formas más clásicas: el romance y el soneto.

Y así tenía que ser: nuestras gestas gloriosas llegaron a nosotros a través de los Cantares de Gesta y de los Romances viejos. La gesta de hoy se immortalizará también por los poemas y los romances, y otra vez, como antaño, suenan cantorcillos anónimos, prueba como ninguna otra de que nuestra guerra tiene desde el primer instante un sentido profundamente popular<sup>118</sup>.

Así pues, los cantores del nuevo régimen también creían en esa vinculación utópica entre Poeta y Pueblo, como los del bando republicano, "vinculación utópica" si se comprueban las nóminas de los autores allí recogidos, en su mayoría poetas de oficio. Pero, por otra parte, la hegemonía compartida entre el soneto y el romance, no es sino reflejo de la doble tendencia que ya se manifestaba en la lírica nacionalista: una tendencia hacia la tradición popular; una tendencia hacia el clasicismo. De estos datos deduce Blanco Aguinaga lo siguiente, en cuanto a la *Antología poética del Alzamiento*:

No puede extrañar, por lo tanto, que en esta poesía, en contradicción significativa con todo vanguardismo, las formas sean, precisamente, las más clásicas, como, entre otras, de manera muy especial el soneto, el cual sobrevivirá a la guerra misma y llegará a ser, en los años cuarenta, la forma poética más característica de los vencedores<sup>119</sup>.

Es necesario hacer, al menos, dos puntualizaciones a las palabras de Blanco Aguinaga: en primer lugar, hay que decir que tampoco en las antologías del bando republicano predominan las formas poéticas vanguardistas, y, por lo tanto, la oposición debería establecerse entre formas poéticas populares (romance), que predominan en el frente republicano, y formas poéticas clásicas o cultas (soneto), con mayor abundancia en las recopilaciones del bando nacionalista; en segundo lugar, derivada de la anterior objeción, hay que decir que en la posguerra el soneto se generalizó como forma poética, pero no sólo

adscrita al bando de los vencedores, sino también en los opositores al nuevo régimen. Quizá la generalización del soneto y de otras formas clásicas se debiera, además de a otras muchas causas, a la conciencia general del fracaso del ideal del poeta popular.

Más acertados son los rasgos con que el crítico caracteriza, a partir de la *Corona de Sonetos...*, el contenido de la poesía nacionalista:

es una poesía escrita por poetas simpatizantes con (y luego adheridos a) movimientos de tipo totalitario; expresa una nostalgia por los "Siglos de Oro", en sus aspectos político, militar y religioso; propone una religiosidad ortodoxa y militante, pero pocas veces moderna; su temática, imaginería y símbolos derivan de dichos siglos y de ideologías contemporáneas de tipo totalitario; es muy tradicional en sus medios de expresión y a menudo retrógrada, de un marcado retoricismo y rimbombancia; no se dirige al pueblo ni se inspira en él; no se ocupa de la realidad histórica contemporánea -económica y social- del país, sino que se refiere casi exclusivamente a la realidad del campo de batalla<sup>120</sup>.

Sólo a un nivel de contenidos, como el que establece Blanco Aguinaga, se pueden apuntar diferencias notables entre las recopilaciones antológicas nacionales y republicanas. Por oposición a las anotadas por el citado crítico pueden deducirse las características definitorias de la estética republicana: es una poesía escrita por adeptos a ideologías principalmente de izquierdas y en todo caso progresistas, liberales y democráticas; no expresa una nostalgia especial, sino que más bien fija su mirada en el presente y en el futuro; habitualmente se

declaran aconfesionales y muchas veces hacen una crítica despiadada del clero; tanto su imaginería, como los símbolos, el léxico y las formas métricas enlazan con la tradición poética popular; busca la expresión más o menos directa y toca los resortes del sentimiento; se dirige y se inspira en el pueblo, pero no logra una total comunión con él; su preocupación fundamental es la realidad circundante, que se divide, por un lado, en el campo de batalla (preocupación fundamental de la mayor parte de los poemas republicanos) y, por otro, en la revolución del campo que, paralelamente a los combates contra los nacionales, se va desarrollando en el área dominada por la República.

Se ha apuntado, generalmente, el carácter retoricista de la poesía antologada en el bando nacional; García de la Concha da una explicación, en este sentido, que parece satisfactoria:

Menor en número y en su parte más significativa algo más tardía en el tiempo, la producción romancística del bando nacional no atendió tanto, en líneas generales, al empeño combativo inmediato como a categorizar poéticamente los ideales de la guerra. Esto la hizo reduplicativamente retórica, ya que, como queda dicho, la "Poesía" y lo "poético" eran aducidos como objetivos de la empresa guerrera. Y ese es, a mi juicio, el motivo de que casi todos los poemas produzcan, a fuerza de retórica, sensación de oquedad: la retórica ya no es sólo instrumento, sino tema, y el poeta se siente obligado a incidir una y otra vez en los tópicos que la configuran<sup>121</sup>.

Este retoricismo característico de la poesía del bando nacional lo heredará la poesía de la inmediata posguerra

y su evolución indicará la progresiva eliminación de dicho retoricismo. Uno de esos tópicos retóricos, el del poeta-soldado, que más tarde emblemizará la figura de Garcilaso, comienza a elaborarse ya desde el "Prólogo" a la *Antología poética del Alzamiento*: "Poetas y soldados se han confundido muchas veces en las primeras líneas de fuego, no siendo pocos los versos que se han escrito en las mismas trincheras".

En resumen, puede decirse que la poesía de la guerra recogida en las antologías de dicho período participan, por lo general, de una estética básicamente común, tanto pertenezcan a un bando como al contrario, y se diferencian fundamentalmente a niveles de contenido, en que la oposición resulta radical. Por otro lado, dentro de los romanceros republicanos se llevan hasta el extremo las propuestas que sobre la poesía social se habían elaborado en la anteguerra y se plantea la cuestión del compromiso político del artista. Los autores de *Hora de España* abogarán por una postura que, aunque comprometida socialmente, tenga en primer plano la conciencia de que el arte literario radica en la forma verbal. En el bando nacional, esta conciencia formalista llevó a la poesía a caer muchas veces en el retoricismo. Por otra parte, rasgos como la inmediatez del poema a los hechos narrados y el maniqueísmo en la visión del mundo resultan comunes a los poemas de ambos bandos, así como el hecho de que la calidad literaria del poema suba a medida que el poeta



cobra una mayor distancia. Por otro lado, la concepción utópica de la vinculación entre Poeta y Pueblo halla eco en los poemas de ambos bandos. Por último, en la poesía de la guerra tienen fin muchas de las propuestas que sobre el compromiso del poeta se habían elaborado en los años anteriores y, al mismo tiempo, se adelantan algunos de los rasgos que definirán la poesía de la inmediata posguerra.

EL AMBIENTE POÉTICO DE POSGUERRA. LA ESTÉTICA REALISTA Y  
EL COMPROMISO SOCIAL DESDE 1939. EVOLUCIÓN Y DESARROLLO

Escorial, Cuadernos de Literatura Contemporánea y  
Arbor, tres revistas de la primera posguerra y su  
polémica

Que la unidad que había presentado el bando vencedor en la contienda civil era sólo aparente, se iba a demostrar, nada más acabar ésta, al comenzar la reconstrucción del país. Y esta diversidad había de manifestarse no solamente en lo político, sino también en la elaboración de un proyecto-cultural. Si uno de los primeros actos poéticos fue la organización por parte de Manuel Machado de la "Academia literaria", que Gerardo Diego denominaría "Musa musae", cuya primera reunión se celebró en la Biblioteca Nacional el 17 de febrero de 1940<sup>122</sup>, uno de los primeros proyectos literarios, no propiamente poéticos, ambiciosos fue el nacimiento de la revista *Escorial*, en cuyo "Manifiesto editorial", publicado en el primer número, noviembre de 1940, se puede leer:

Convocamos aquí, bajo la norma segura y generosa de la nueva generación, a todos los valores españoles que no hayan dimitido por entero de tal condición, hayan servido en éste o en el otro grupo.

De esta manera, tanto su director, Dionisio Ridruejo, como Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales y Antonio Marichalar, que colaboraban en su elaboración, intentaban enlazar, en una política común a la que promulgaba el Régimen, con la cultura española inmediatamente anterior. De hecho, la incorporación de Marichalar, que había colaborado con Ortega en la *Revista de Occidente*, a la redacción de *Escorial* pretendía demostrar esa "buena voluntad" así como un cierto y leve vínculo con la cultura del exilio. Sin embargo, pronto apareció la polémica en el interior de la revista y frente a otros proyectos culturales. *Escorial* era una revista vinculada, no sólo por la militancia de sus redactores, a Falange, y los enfrentamientos políticos entre ésta y los otros grupos de poder del franquismo, que culminarían en 1942 con la destitución de Serrano Súñer, comienzan a manifestarse en un plano cultural en la revista.

El primer punto de tensión en el interior de la revista nacía de la doble tendencia que la publicación quería mantener, como ha señalado Fanny Rubio<sup>123</sup>: una tendencia de enlace con la cultura española anterior a la guerra; una tendencia de enlace con la cultura europea contemporánea. Dentro de la primera tendencia se establecía, a su vez, una doble posición: enlace y recuperación de los autores de la generación del 98 y del

novecentismo, justificando sus "errores" políticos y ensalzando su "españolidad"; enlace con la literatura clásica española y con la idea cultural y política del Imperio español de Felipe II. Y, aún más, dentro de los estudios críticos sobre el Renacimiento y Barroco español, empieza a aparecer una línea de críticos que, frente al análisis histórico-imperialista de los clásicos españoles, apunta hacia un análisis textual y "estilístico" del texto literario; son nombres como Dámaso Alonso, Emilio Orozco, Sánchez Cantón, etc.

La destitución, en septiembre de 1942, de Serrano Suñer conlleva el cese de Dionisio Ridruejo como director de *Escorial* y su confinamiento, a partir de octubre, en Ronda y el abandono de Laín Entralgo, que se refugiará en la dirección de Editora Nacional. Era una consecuencia más de la eliminación progresiva del poder que la Falange tenía, decidida por el Régimen a partir de los hechos de agosto de ese año. Evidentemente, la familia monárquica no podía sustituir en este ámbito de poder a los falangistas, pues el régimen político estaba aún naciente, por lo que esos espacios de poder cayeron en manos de los grupos católicos. Así, con la entrada de José M<sup>a</sup>. Alfaro como director de *Escorial*, la revista se desprende de todo revestimiento político, para impregnarse de "la verdad sobretemporal del catolicismo", como decía el editorial del n<sup>o</sup> 20, y adoptar un tono cada vez más literario<sup>124</sup>.

En cuanto a las colaboraciones poéticas, en *Escorial* hallarán vehículo de expresión los autores de la llamada "generación del 36" y de la primera promoción de posguerra. En ella publican poemas, además de los "mayores" Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Manuel Machado, etc., los más jóvenes, García Nieto, José Luis Cano, Blas de Otero, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, Vicente Gaos, José Luis Hidalgo, José M<sup>a</sup>. Valverde, etc.

Fruto de este enfrentamiento político-cultural entre las familias gobernantes, nace en 1942, bajo la dirección de Joaquín Entrambasguas, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, que Fanny Rubio señalará como opuesta a *Escorial* en varios aspectos:

Surge, también, en oposición a lo que representaba *Escorial* en tanto que revista "europeizadora" y puente cultural con la anteguerra. Frente a ésta, *Cuadernos de Literatura Contemporánea* es un típico producto de la autarquía cultural, económica y política establecida en nuestro país desde 1939, que se ciñe a un nacionalismo estricto<sup>125</sup>.

Su voluntad de recuperar los valores hispánicos, llevará a esta revista a promocionar la vuelta al casticismo, al folklorismo y al costumbrismo, que se verán reflejados en las obras teatrales de los Alvarez Quintero, Arniches, Benavente, etc., reivindicados desde sus páginas. Cabe destacar entre sus logros la recuperación de Vicente Aleixandre, al poco de la publicación de *Sombra del paraíso*, como padre de la nueva corriente poética que

empezaba a manifestarse frente a la escuela tradicional de Ridruejo<sup>126</sup>.

*Arbor*, que sólo marginalmente toca la poesía, dependiente, como *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, del C.S.I.C, estuvo vinculada desde su nacimiento en 1944 a la "familia católica" del poder franquista, en un enfrentamiento directo con el falangismo de los primeros años de *Escorial*. El director de *Arbor*, el padre José López Ortiz, se rodeó de un grupo de colaboradores adscritos al catolicismo militante: Raimundo Pániker, José M<sup>a</sup>. Sánchez Muniaín, Florentonio Pérez Embid, etc.

Otras revistas se preocuparon del panorama literario de los primerísimos años del franquismo; se podrían destacar las siguientes: *Vértice*, *Sí*, *El Español*, *Estafeta literaria*, etc. o las exclusivamente poéticas *Cuadernos de poesía* o *Cancionero*. Si he querido escoger las tres brevemente reseñadas es porque adelantan un enfrentamiento en la elaboración de un proyecto político-cultural que se manifestará desde el principio en la primera revista importante de poesía que surge después de 1939: *Garcilaso*.

#### *Garcilaso y "Juventud creadora"*

Los antecedentes de la revista *Garcilaso* se remontan a los años de la guerra civil y sus protagonistas se han

encargado de relatarlos con cierta minuciosidad<sup>127</sup>. En el Madrid republicano de 1938, se reunían en casa de Jesús Juan Garcés cuatro amigos, "el cónclave", como gustaban llamarse: José Fernando Aguirre, Rafael Romero Moliner, Jesús Revuelta y el propio Garcés. El "cónclave" sentía admiración por diversos filósofos y poetas: "Kierkegard, Spengler, Nietzsche, Ortega, Unamuno, Max Scheller y muchísimos poetas, sin olvidar a D'Annunzio ni a Marinetti por su significación política". Pero el grupo sentía una verdadera devoción por Garcilaso, de quien, según cuenta Aguirre, "cada verso fue desmontado para detectar su duende". Sin embargo, pronto, a aquel grupo de los cuatro vino a unirse, presentado por José Luis Prado Nogueira, un quinto, José García Nieto, "que no terminaba de "ver claramente el porvenir de la poesía heroica" -en frase suya-, propugnada por el cónclave en un manifiesto redactado en términos concluyentes y optimistas", según cuenta Revuelta. Poesía heroica que, sin duda, por un lado, se derivaría de la lectura histórica de la poesía de Garcilaso, y, por otro, de las ideas ("sentencias sobre el coraje, la acción, lo heroico, el frenesí", según Revuelta), acordes a la ideología falangista, que se derivaban de la lectura política de D'Annunzio y Marinetti. De los cinco miembros del "cónclave", ni Aguirre, por no estar "casi nunca de acuerdo con nadie" y no porque "resida en Zaragoza"

(según Revuelta), ni Romero Moliner, por estar en Guinea, formarán parte del grupo fundador de *Garcilaso*.

Para la prehistoria estética de *Garcilaso* hay que remontarse a los primeros años de la posguerra, en que comienzan a aparecer algunos artículos de los autores que en mayo de 1943 fundarían la revista. Ha apuntado Fanny Rubio<sup>128</sup> que no puede hablarse de una actitud estética unitaria en la publicación, en cambio en su prehistoria ésta resulta evidente, por lo que me parece más ajustada la opinión de García de la Concha<sup>129</sup> al señalar la discontinuidad ideológica de la revista con su proyecto inicial. La primera colaboración de García Nieto en *Juventud*, "Poesía en Castilla" (nº 24, 1 de octubre 1942), marca un claro acercamiento hacia la postura de la visión espiritual de Castilla que tenían los autores del 98, frente al "flébil silencio enguatado de nirvanas juanramonianos". Este rechazo de la estética purista, de la estética de la forma, que simboliza la figura de Juan Ramón, frente a la estética del contenido, meditativa y profunda, reflejada en el ejemplo de los autores del 98, será uno de los rasgos que se mantendrán a lo largo de la elaboración de esta primera estética garcilasista y que volverá a aparecer, no sólo en la presentación de la revista, sino también en el "Manifiesto urgente a los poetas" que García Nieto publicará el 22 de octubre de 1942 en *Juventud*:



No; hay que calar más hondo y más sinceramente. ¿Puede detenerse esta inquietud nuestra -hombres que escribís versos- en la valoración de la estrofa, o en el retorno a determinadas formas? (...) Nos sobran también, por tanto, la química poética y la pirueta mental porque los hombres de hoy tienen demasiadas cosas que decir para tratar de decir las mismas de siempre.

Frente a la poesía irónica y formal, que valoraba "la pirueta mental" de la metáfora como su base, que caracteriza a la etapa de poesía pura anterior a la guerra, García Nieto pide una poesía profunda y sincera, ocupada más de los contenidos que de las formas, una poesía más cercana a *Campos de Castilla*, de Antonio Machado. Este machadismo, esta identificación con la visión de Castilla de la generación del 98, vinculará la primera estética pre-garcilasista a los ideales de los poetas de *Escorial* (Panero, Ridruejo, Rosales, etc.), admiradores todos ellos de la poesía más honda del sevillano<sup>130</sup>. Por otro lado, se repiten en los artículos de García Nieto los ataques contra el decadentismo (véase por ejemplo "Nuestra poesía y lo decadente" en el n° 40 de *Juventud*, 21 de enero de 1943), fundando de esta manera la estética pre-garcilasista en los valores heroicos representados por el soldado poeta renacentista.

Por su parte, Pedro de Lorenzo apuntaba la vinculación de la nueva generación con los autores del 98 a partir de la figura emblemática de Larra ya en su artículo "Juventudes de muerte española", aparecido en el n° 43 de *Juventud*, para insistir en su manifiesto "La creación como patriotismo", aparecido en *Arriba* el 13 de

febrero de 1943, en la vinculación con el espíritu revolucionario del autor romántico. En aquel manifiesto se volvía al tema de la sinceridad poética ("¿Qué importa cuando se ha abrazado con plena autenticidad?"), que García Nieto había apuntado como unión con el 98, pero se establecía la distancia frente a aquella generación desde las premisas del irracionalismo defendido por el falangismo:

¡Basta ya de crítica! La crítica ha sido rebasada a tiro limpio (...). No más crítica, no más análisis, no más disgregaciones. Al 98, que -como se nos ha dicho- trajo de lema nacional "la crítica", hay que oponerle esta consigna heráldica de nuestro mensaje: "la creación como patriotismo".

Así se vinculaba el irracionalismo falangista al apasionamiento vital romántico, unido todo ello por una voluntad creadora, derivada del programa de reconstrucción nacional que avalaba el Régimen, y una apuesta por la expresión humana y profunda derivada del 98: "una literatura (...) que al valor estético agregue lo humano y representativo". García Nieto también insistirá en la figura emblemática de Larra en su artículo "Larra y el cisne: Un símbolo y un aniversario", aparecido en el nº 45 de *Juventud*. Sin embargo, como declarará Pedro de Lorenzo en el nº 12 de *Garcilaso*, a la figura emblemática de Larra sustituirá la de Garcilaso y al lema "La creación como patriotismo" le sustituirá el lema más poético y menos político de "Juventud creadora".

Según relata Pedro de Lorenzo, la aparición en Ya, en el mes de marzo, de un artículo con el título de "La poesía en ruinas" despertó su ánimo polémico y le llevó a reunir, con la colaboración de García Nieto, una selección de poemas de autores jóvenes para su publicación en el semanario *El Español*. La publicación, que tendría lugar el 17 de abril de 1943, fue precedida de un artículo, "Juventud creadora. Cartas y libros primeros en una tarde de primavera", aparecido en el nº 51 de *Juventud*. La selección que apareció en *El Español* con el título de "Juventud Creadora: Una Poética, una Política, un Estado" iba precedida de una introducción de Pedro de Lorenzo en la que se volvía sobre la idea del enfrentamiento del vitalismo de este grupo frente a la poesía pura anterior:

Baste saber que la nueva poesía aparece rompiendo todo nexo con las promociones precedentes (...). Es poesía viva, sustantiva, rigurosa, férvida: no cabe en ella lo secretamente puro, lo solo ingenioso desvitalizado ni estético por sí.

Y a las palabras de Pedro de Lorenzo seguía una selección de poemas de Romero Moliner, Valverde, Revuelta, García Nieto, Morales, Garcés, Cano, etc. En el mismo sentido de ruptura con la pureza poética escribía en el nº 55 de *Juventud* García Nieto, bajo el seudónimo de José M<sup>a</sup>. Lizar:

A mayor gloria de España trabajan estos hombres su verso rompiendo (...) con los tristes legados de aquellas formas deshumanizadas, "puras" o

infrahumanas, que nos enseñaban horizontes  
lucubratorios.

Era bien clara, pues, la estética pre-garcilasista en cuanto a su posición frente a la poesía pura y su enlace con el humanismo profundo de la generación del 98. Pero al mismo tiempo, sus ideas de combate contra la deshumanización del arte, situaban los términos de la polémica más de diez años atrás. Por otro lado, el compromiso ideológico y político que rezumaban, como se ha visto, las ideas estéticas de los principales futuros componentes de la revista fue paulatina y cuidadosamente apartado por García Nieto desde los orígenes de la revista, sustituyendo el emblema de Larra y el lema de "La creación como patriotismo", por otros de contenido político mucho más tenue. Este mismo alejamiento del compromiso ideológico falangista fue lo que decidió finalmente que Jesús Revuelta, combatiente de la División Azul y representante de la vertiente más comprometida del grupo de amigos, no fuera elegido como director de la revista, cargo que, en los dos primeros números, desempeñó Pedro de Lorenzo, como figura intermedia entre Revuelta y García Nieto. A partir del tercer número la dirección recayó en este último, lo que redundaría en el triunfo de las tesis más despolitizadas (apoyadas también por Garcés) del grupo.

El 2 de mayo de 1943, según de Lorenzo, aparecían los primeros ejemplares de *Garcilaso*, con una presentación de Jesús Revuelta titulada "Siempre ha

llevado y lleva Garcilaso". La voluntad de enlace desde esta presentación con la situación literaria anterior a la guerra civil se daba desde tres frentes. En primer lugar, se enlazaba con la celebración del centenario de la muerte de Garcilaso truncada con el inicio de la guerra. Este hecho no puede hacer olvidar la interpretación romántica, apuntada más arriba, de la figura de Garcilaso que se hizo en los meses anteriores a la contienda civil. Si a esta interpretación romántica de Garcilaso, como poeta del amor, se une la figura de Larra como emblema del espíritu revolucionario ensalzado en los primeros momentos por los garcilasistas, se comprenderá la importancia creciente que tuvo el neorromanticismo en la revista, como ha apuntado García de la Concha<sup>131</sup>. En segundo lugar, la mención del editorial primero de *Caballo verde para la poesía* enlaza con la situación polémica sobre el tema de la pureza anterior a la guerra:

Por ello tenemos la seguridad suficiente para alzar, con propósito trascendente, nuestra obra, mejor que como pasquín, como diapasón de lo que estimamos ha de ser la Poesía actual.

Y al escribir esto recordamos singularmente aquel manifiesto de *Caballo verde para la Poesía* publicado en octubre de 1935, "sobre una poesía sin pureza", ecléctico con pretensiones de audaz y definitivamente equivocado en su concepto final: "Quien huye del mal gusto cae en el hielo".

¿Qué interpretación debe darse a estas palabras? ¿Han de considerarse como una apuesta por la poesía pura? Parece que así habría que interpretarlo ignorando la ideología estética expuesta en los artículos anteriormente citados.

Sin embargo, como se ha visto, el grupo pre-garcilasista no defendía el ideal de pureza en la poesía, sino, más bien al contrario, apostaba por la rehumanización de ésta. Habría que tener en cuenta la opinión que Revuelta tenía de aquella publicación de anteguerra para proponer una interpretación correcta; según él, la revista de Neruda era "una ganga heterogénea de sociología, demagogia y colectivismo, donde habían de amalgamarse el arte al servicio del pueblo, y (...) la consigna de la función estatal de las Bellas Artes"<sup>132</sup>. Errónea interpretación, pues, como ya se ha visto, en *Caballo verde*... no se desarrolló una postura de compromiso político, pero muy aclaratoria para el caso de Garcilaso: el rechazo de la estética de *Caballo verde*... suponía el rechazo de la poesía comprometida a que habían derivado muchos de sus colaboradores; a ella se le oponía una poesía humana, pero "con propósito trascendente", lejos del "pasquín". Sin embargo el propósito de un arte político no está ausente del redactor de esta presentación, al unir el nacimiento de la nueva generación al inicio de la guerra:

En el cuarto centenario de su muerte (1536) ha comenzado de nuevo la hegemonía literaria de Garcilaso. Murió militarmente como ha comenzado nuestra presencia creadora. Y Toledo, su cuna, está ligada también a esta segunda reconquista.

Incluso, por si quedaran dudas, la idea de origen fascista de la guerra y la muerte como regeneración, como

renacimiento y creación, subyacen al texto citado. A esto se puede añadir la figura, emblemática por Garcilaso, del soldado poeta, que ya aparecía en las palabras introductorias de la antología de Jorge Villén citada más arriba.

Por último, la vinculación con la generación del 98, que tantas veces aparecía en los artículos de la prehistoria garcilasiana, vuelve a estar presente en esta carta fundacional:

Como el Greco contrastó a los hombres del 98, creemos y queremos que sea Garcilaso quien signe el pensamiento de los que podrían encuadrarnos bajo las cifras decisivas de 1936.

Esta vinculación con el 98 no se hace ya a partir de la figura de Larra, sino desde la figura del Greco, unido, como Garcilaso, a Toledo, símbolo de la castellanidad del 98 y emblema de la nueva España.

De esta presentación podría entresacarse la voluntad de estilo neoclásico, que caracterizaría a la poesía de "Juventud creadora", emblemática en la figura de Garcilaso y apuntada indirectamente, al hablar de "esta segunda primavera del endecasílabo", del "propósito trascendente (de) nuestra obra", o de la influencia directa del "verbo" de Garcilaso.

El editorial del número dos abría las puertas de la revista a otros poetas al mismo tiempo que rechazaba la postura elitista de la poesía pura: "Por otra parte, nuestras puertas están francas. Somos contrarios a toda

barrera, a todo grupo cerrado, a toda torre de marfil". Y en el mismo sentido insistía el editorial del nº 3. De esta manera, a la doble tendencia interna enfrentada por los términos "Juventud creadora" y "La creación como patriotismo", claramente abrumada por la primera, puesto que no aparece ningún poema en *Garcilaso* que refleje un leve compromiso ideológico o político, se une el enfrentamiento con otras tendencias externas a la revista, en la que participarán desde los postistas hasta los poetas del desarraigo, pasando por los autores del 27 e incluso los poetas puros. Evidentemente la ideología estética de "Juventud creadora" previamente elaborada comenzó a debilitarse en muchos de sus frentes. La ruptura con toda la poesía anterior, que Pedro de Lorenzo había proclamado desde las páginas de *El Español*, se vino pronto abajo, lógicamente. Si como promoción precedente se supone a la generación del 27, Gerardo Diego, promotor de aquélla, comenzaría sus colaboraciones en el nº 3 de *Garcilaso* con el poema "Caña en silencio", Dámaso Alonso colaboraría en el nº 8 con "A un poeta muerto", inspirado claramente en la figura de Lorca, y Vicente Aleixandre publicaría "Plenitud del amor" en el primer aniversario de la publicación. Si como promoción inmediatamente precedente se consideraba a la generación que comenzó a darse a conocer en los primeros años treinta o a los poetas de *Escorial*, gran número de ellos vienen a colaborar en la revista: Enrique Azcoaga, que, con



Serrano Plaja y Sánchez Barbudo, había elaborado antes de la guerra *Hoja literaria*, es colaborador asiduo de *Garcilaso* desde la segunda entrega; Dionisio Ridruejo (nº 22, 28, 33 y 34), Leopoldo Panero (nº 13 y 19) y Luis Felipe Vivanco (nº 15), pertenecientes al grupo redactor de *Escorial*, también colaborarán en *Garcilaso*.

Por otra parte, los ataques a la poesía pura y deshumanizada se habían dado desde los orígenes del grupo garcilasista, incluso el ataque directo a la figura de Juan Ramón aparecía en el artículo "Poesía en Castilla" de García Nieto. Pues bien, el poeta de Moguer publicará el poema "Canto" en el nº 10 de la revista; más aún, en *Garcilaso* se publicará la obra cumbre de la poesía pura, *El cementerio marino* (nº 14), y el poema "Palma" (nº 28) también de Valéry.

Por otro lado, en *Garcilaso* tuvieron cabida poetas de otros grupos y tendencias. Así, los postistas Carlos Edmundo de Ory (nº 8, 11, 18, 24 y 28) y Chicharro Hijo (nº 24, 28 y 32) colaboraron repetidas veces, si bien es cierto que mayoritariamente lo hicieron con sonetos, también lo es que gran parte de ellos son de raigambre puramente postista. Los miembros de la revista *Proel*, defensora de una poesía más rehumanizada que la de *Garcilaso*, José Hierro (nº 23, 27 y 28), José Luis Hidalgo (nº 24) y Julio Maruri (nº 24) colaboran también en la publicación. Incluso los poetas de *España*, radicalmente enfrentados con los de *Garcilaso*, llegan a

colaborar en la revista: Eugenio de Nora lo hace en el nº 34 y Victoriano Crémer, con quien García Nieto había mantenido una polémica poética en el nº 21, publicará "Brujas en la catedral" en el último número de *Garcilaso* (nº 35-36). En *Garcilaso*, que rechazaba en principio todo entronque con los "ismos", publicará Camilo José Cela poemas de raíz claramente surrealista, al igual que algunos de Jesús Juan Garcés, de *Pisando la dudosa luz del día*. En *Garcilaso* tendrá cabida la poesía religiosa de Carlos Bousoño (nº 10, 12 y 23) y de José M<sup>a</sup>. Valverde, entre otros. También en *Garcilaso* aparecerán algunos de los primeros textos de lo que Dámaso Alonso denominó más tarde "poesía desarraigada"<sup>133</sup>, como el que Ramón de Garciasol publica en el nº 30 con el título de "Angustia"; a este poema habría que unir el texto en prosa de Eugenio Suárez titulado "La angustia en que vivimos" (nº 35-36).

García Nieto había escrito en su "Manifiesto urgente a los poetas": "¿Puede detenerse esta inquietud nuestra (...) en la valoración de la estrofa, o en el retorno a determinadas formas?". Precisamente esa será la acusación principal que se lance contra *Garcilaso*: el amordazamiento del sentimiento a través del soneto y la voluntad de entroncar con un neoclasicismo falso. Al final, *Garcilaso*, huyendo del compromiso ideológico, había caído en el formalismo, en la estrofa marmórea, que en sus orígenes habían rechazado sus fundadores, había

huido al mismo tiempo de todas las cosas que tenían que decir, según rezaba el citado manifiesto, aquellos hombres. Precisamente ésta será la acusación de uno de los miembros del "cónclave", José Fernando Aguirre, cuando desaparezca Garcilaso:

Pretendían mixtificar la militar empresa de que las liras sonasen a compás de calendario, y consiguieron que las huesudas páginas de Garcilaso fuesen delicada alacena de suspiros. En estos tres años la muerte se ha desposado con Europa, las campanas dejaron de ser flor y ningún corazón, ninguno de sus poetas ha vivido este auténtico dolor, pues preferían el dolorido sentir, vueltos de espaldas a la vida<sup>134</sup>.

En definitiva, aquel grupo que pretendía una renovación poética a partir de la profundización en el sentimiento humano y de la sinceridad poética, acabó fracasando, a fuerza de una falsa retórica, volviéndose de espaldas a la vida.

#### Cisneros, Espadaña: el enfrentamiento con la poética garcilasista

La importancia de revistas como *Corcel* y *Proel* en la reacción contra la corriente neoclasicista que empezaba a imponerse en los primeros años de la posguerra en la poesía española, y que se materializaría en Garcilaso, ha sido ya destacada por diversos estudiosos<sup>135</sup>. Sin embargo, quiero dirigir mi atención hacia el grupo

espadañista, por así llamarlo, por ser el que más radicalmente se opuso a la estética presentada por la revista de García Nieto. Si bien es cierto que la leonesa *Espadaña* no surgió como simple respuesta a *Garcilaso*, también es verdad que su oposición a la estética de dicha revista definió una parte importante de su contenido.

La revista *Cisneros*, publicación dependiente del Colegio Mayor Universitario del mismo nombre, es el más claro antecedente de *Espadaña*. Eugenio de Nora, estudiante leonés, se había trasladado en octubre de 1942 a Madrid para estudiar Filosofía y Letras, instalándose en el Colegio Mayor Cisneros. En dicho colegio, nacería en enero de 1943 la revista del mismo nombre, confeccionada por los colegiales, con una sección literaria, "Arte y Letras", de la que muy pronto se encargaría Nora, que sería el introductor del carácter polémico en lo literario en la revista<sup>136</sup>. Nora, que había publicado unos poemas de corte vitalista en el segundo número, recibía en el n° 4 de *Cisneros* la reciente aparición de *Garcilaso* con las siguientes palabras:

No se perciben las cualidades exigibles a cualquier grupo de jóvenes: afán de renovación y superación, apasionamiento, desdén hacia cualquier forma de virtuosismo artístico. Al contrario, justamente en eso -en virtuosismo- se quedan casi todos los sonetos de *Garcilaso*, y lo que no son sonetos, como, por ejemplo, las "Décimas al amor" de la página central<sup>137</sup>.

Precisamente, la página central del primer número de *Garcilaso* la ocupaba su director, José García Nieto. Continuaba Nora sus ataques contra la poesía incluida en la primera entrega de *Garcilaso* diciendo que "recuerda a esos muchachos bien afeitados, con el cuello demasiado duro y demasiado "fijador" en la cabeza". Desde *Garcilaso* se recogía el guante lanzado por Nora y se le respondía en la sección "Humor y poesía, cada día" del nº 4:

*Garcilaso* espera la colaboración entusiasta de estos hombres despeinados, descamisados y con barba de varios días, que hacen versos de esos fuertes y perdurables que tienen luego que explicar en prosa para que se note bien su vigor y trascendencia.

La referencia iba directamente dirigida hacia Nora, que, en el mismo número de *Cisneros* en que criticaba la revista de García Nieto, había incluido su "Poema en tres tiempos", al que seguía un texto en prosa en el que su autor explicaba la elaboración del poema. Nora acabaría publicando en *Garcilaso* algunos años más tarde, casi a punto de desaparecer la revista, en el nº 34 (febrero de 1946).

En el editorial de la sección "Arte y Letras" del nº 5 de *Cisneros*, la revista se definía como una publicación abierta a todas las colaboraciones:

Nuestro deseo es integrar en conjuntos superiores cuantas tendencias colectivas o individualidades apunten con aproximación a realidades sustantivas. Pedimos autenticidad sobre todo. Obtiene nuestra comprensión y el reconocimiento de un magisterio tanto la obra lúcida y serenamente contorneada de los artistas y pensadores "más clásicos" de hoy -un

Eugenio D'Ors, un Gerardo Diego- como el inquietante y apasionado patetismo de quienes pueden considerarse su antítesis -un Unamuno, un Aleixandre-, para no citar sino los nombres que tienen para nosotros una resonancia más próxima y entrañable<sup>138</sup>.

Recuérdese que también García Nieto y Pedro de Lorenzo habían hablado de "autenticidad" en sus manifiestos anteriores a la fundación de *Garcilaso*. Pero a pesar de definirse como una sección completamente abierta, Nora se manifestaba, al comentar *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre en el nº 6, más acorde con la segunda línea poética que había definido, que con la primera:

Somos capaces, por ejemplo, de estimar en poco ciertas acrobacias, proclamando que Unamuno es el más grande poeta español del siglo XX. En la misma de autenticidad y de valor absoluto debemos colocar a Vicente Aleixandre.

Aleixandre y Unamuno serán dos figuras destacadas en *Espadaña*. De Unamuno se publicarán cinco poemas inéditos en el nº 39 de la revista, primero de la "Poesía total", mientras que Aleixandre abrirá y cerrará la publicación con su poema "Mensaje", en el primer caso, y con sus sentencias sobre "Poesía: comunicación", en el segundo.

En el mismo sentido que Nora, se expresará otro de los fundadores de *Espadaña*, el padre Antonio G. de Lama, en su artículo "Si Garcilaso volviera"<sup>139</sup>. Lama veía también dos tendencias en la poesía inmediatamente anterior a la guerra que se continuaban en las manifestaciones posteriores a la contienda civil:

Dos líneas aparecían ya entonces, rectas y definidas, tiradas al porvenir: una que pudiéramos llamar romántica (por llamarla de algún modo), que era la salida natural del superrealismo. Podía verse mantenida, después del libro *Sobre los ángeles*, por Vicente Aleixandre o Luis Cernuda. La otra, clasicista (por llamarla de alguna manera), de entronque tradicional (Garcilaso, Góngora), podía observarse en algunos versos de Jorge Guillén y, sobre todo, de Gerardo Diego: pudor, asepsia emocional, cuidado exquisito de una forma selectísima, retorno a la estrofa y a las sílabas contadas.

Para el fundador de *España* las colaboraciones de Garcilaso continuaban esa línea tradicional y clasicista:

¿Y qué es lo que estos jóvenes prefieren? A primera vista se ve que casi todos se inclinan a la métrica tradicional; miden los versos y los encajan en formas regulares. (...) las nuevas generaciones van derechas a lo que hemos llamado clasicismo. (...) Toda la Revista está transida de un aura fría y seca, de un estudiado retoricismo. Lo cual no se aviene muy bien con el apellido "Juventud creadora", que parece sugerir y postular ímpetu y rebeldía, amor de lo espontáneo y repudio de la retórica.

Frente a esta poesía clasicista, retórica, falsa y fría, propone el padre de Lama el lanzamiento de la otra tendencia poética, que él denomina romántica, y que es la que puede dar grandes frutos a la poesía española:

Por eso, es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos metáforas y más gritos. Menos perfección estilística y más vibración anímica. Vida, vida, vida. Que, sin vida, todo está muerto. (Axioma de Perogrullo). La tendencia romántica, que tiene entre nosotros un excelente cultivador y maestro en Aleixandre, está bastante olvidada en Garcilaso. Y, sin embargo, hay que esperar de ella más que de cualquier otra.

Un panorama poético semejante expondrá de Lama, como se verá más adelante, en el nº 9 de *España*. Ahora,

concluía su manifiesto en *Cisneros* haciendo referencia al conocido poema de Rafael Alberti:

Puede volver Garcilaso. Pero me parece que, hoy por hoy, no tiene nada que hacer. En el siglo XVI era necesario dar a la poesía tono y norma, pulcritud y lima. Hoy esto es lo que sobra. Y lo que falta es la espuela que aligere corceles poéticos que irrumpen, piafantes y briosos, en el campo excesivamente florido de nuestra poesía. Si Garcilaso volviera, yo no sería su escudero, aunque buen caballero era.

Es claro el tipo de poesía que impulsará el padre De Lama desde las páginas de *Espadaña*, aunque no debe olvidarse que en los manifiestos pre-garcilasistas también se hablaba de una voluntad rehumanizadora, que no se logró llevar a la práctica, fundada también en el romanticismo, pero no en el neorromanticismo de la inmediata pre-guerra, como propone De Lama, sino en el emblemático de Larra.

En ese mismo número de *Cisneros*, Victoriano Crémer, el tercero de la tríada fundadora de *Espadaña*, escribía al comentar la revista valenciana *Corcel*:

La poesía de nuestra hora (...) es una poesía sin fe y sin esperanza, y nace muerta ya desde el mismo pensamiento que la engendra. Y es inútil cuanto se haga para reanimarla. Bien muerta está y -a pesar de su juventud- hiede a cadáver viejo.

Años más tarde, Eugenio de Nora señalará la significación de este enfrentamiento desde la polémica con los garcilasistas:

Se trataba de romper (ellos) o de enlazar (nosotros) con las corrientes centrales de la generación o



grupo del 27 (en cuanto aquellos poetas habían rebasado ya su arranque inicial "puro", gongorino y neocultista, para adquirir un caudal en profundidad, fecundado por el todavía encendido crisol superrealista, en lo que entonces eran los libros últimos de Aleixandre, Cernuda, Alberti, Alonso, Neruda, el Lorca póstumo y los poemas de la guerra y de la cárcel -sólo muy fragmentariamente conocidos- de Miguel Hernández)<sup>140</sup>.

De esta manera, en un cierto sentido, la polémica venía a situarse en unos parámetros semejantes a los que se encontraba en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil: neo-romanticismo y rehumanización, por un lado, neoclasicismo y poesía pura, por otro.

Con estos antecedentes, y como resultado de la tertulia que, desde tiempo atrás, tenía lugar en la Biblioteca Gumersindo Azcárate de la capital leonesa, en la que participaban además de los tres fundadores, Luis López Santos, José Castro Ovejero, Manuel Rabanal, Josefina Rodríguez y Pilar Vázquez Cuesta, nace en mayo de 1944 *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*, apareciendo como sus redactores Antonio G. de Lama, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, siendo extendido el permiso y la titularidad a nombre de este último, dados los antecedentes políticos de Crémer y la condición sacerdotal de Lama. Como ha señalado Fanny Rubio, *Espadaña*, al contrario que *Cisneros*, no exteriorizará su antigarcilasismo, aunque lo manifestará en la práctica mediante la crítica de la poesía de salón y la elaboración de una teoría estética opuesta<sup>141</sup>. *Espadaña*, título presentado por Crémer y aprobado en votación por

los contertulios de la Biblioteca Azcárate, se iniciaba con un poema que "explicaba" el sentido de tal título:

Espadaña

Alamedas de mi sangre

Tiranía del aire y de la noche;  
un seno oscuro y hondo te prodiga  
su verde sangre, trepando fríamente.

Impasible espadón; segura guarda  
de esa fresca manada de cristales  
que mansamente embiste tus raíces.

Si no fueran tus filos vigilantes,  
la luz se nos daría agobiadora  
y el silencio sería un buey mugiente.

Tu torso de mancebo en plenilunio  
desnudamente crece y se enamora  
como un mármol o dios arrebatado.

Morirás estrenando soles nuevos  
y sintiendo pesar sobre tu cuerpo  
la carroza olorosa de los Corpus.

El sentido combativo del poema, que juega, a un nivel profundo, con la polisemia derivada de "espada", "espadaña" y "España", ha sido explicado por Victoriano Crémer:

Hasta los más sagaces investigadores aceptaron de buena fe la inanidad descriptiva de aquellos quince endecasílabos (...). Pero, ¿de qué tiranía hablaban aquellos poetas de Espadaña, en mayo de 1944? (...) ¿De qué fresca y alentadora manada de cristales podía ser segura guarda el impasible espadón en que la "espadaña" se transformaba? (...) Está claro que sin la vigilia creadoramente crítica de *Espadaña*, el inmenso silencio, como un buey mugiente, acabaría por imponerse<sup>142</sup>.

Según opina Nora, pueden diferenciarse al menos cuatro etapas distintas en *Espadaña*. La primera etapa,

que abarcaría los diez primeros números, supone un período "de presentación o irrupción, dominado por la labor crítica de Lama (...) y por las aportaciones de gran prestigio (...); también nos caracteriza, ya desde estos primeros números, el interés y abertura hacia la poesía extranjera (...)"<sup>143</sup>. Pero, desde un punto de vista estético, esta etapa se caracteriza por la "reivindicación de la primacía de la moral sobre la estética, que da como consecuencia más visible la lucha contra el *formalismo*"<sup>144</sup>. Y esta lucha contra el formalismo, que continúa en cierto modo, aunque de manera menos polémica con *Garcilaso*, la iniciada en *Cisneros*, se manifestará en diversos textos teórico-programáticos aparecidos en los primeros números de la revista. En el primer artículo de la sección "Poesía y Verdad", que ya revela el sentido moral que tienen los espadañistas de la poesía, titulado "¿Qué es Poesía?", De Lama apuesta por una poesía que se desenvuelva en el ámbito del simbolismo, aunque con ciertos tintes neorrománticos, como ya había apuntado en *Cisneros*. Pero ya señala el padre De Lama una de las constantes en el pensamiento estético espadañista, derivada de la preocupación por la relación entre público y poeta: la introspección profunda en el yo como superación del intimismo y acercamiento a lo objetivo generalizador. El padre De Lama escribe:

Pero guardaos de cualquier subjetivismo. La Poesía no es el sentimiento, es lo que se siente. Y lo que yo siento no es mi sentimiento. Es eso otro que está

ahí, fuera, exterior, objetivo, creado. (...) Poesía eres tú. Tú, es decir, lo concreto, lo inaprehensible en conceptos, lo invenable en las redes de la lógica. Tú, es decir, no yo que soy el poeta sino tú a quien yo canto<sup>145</sup>.

Una concepción semejante subyace en el artículo "El panfilismo en el arte", de la sección *Tabula rasa*, en el nº 2: "El verdadero artista se ha recluso en sí. Y este es el triunfo único del arte pánfilo. Lograda la autoeliminación de la autenticidad artística, ha quedado solo en el campo" (pág.45). En la estética poética de *Espadaña* dos ideas se unen: autenticidad y una consideración especial del arte mayoritario. Sólo haciendo una introspección en la autenticidad personal del artista, sólo con un arte sincero y auténtico, se podrá enlazar con la supra-subjetividad del resto de los seres humanos. Esta es una idea que aparece desde los primeros números de *Espadaña* y que se irá madurando paulatinamente hasta lograr una expresión clara, como aparece en el artículo "Objetividad, impersonalidad" de la sección *Poesía y vida* en el nº 28, correspondiente a 1947:

Sólo hay dos maneras de hacer impersonal la poesía. 1º despersonalizándola en absoluto; desligándola del poeta, haciéndola puramente objetiva. Esto es, limitándose el poeta a ver en las cosas lo que todos ven y diciéndolas como todos las dicen. Es decir, cayendo en la vulgaridad común o en la vulgaridad científica o filosófica. A esto nadie quiere volver. 2º Personalizándola más, ligándola a la persona hasta el punto de hacerla totalmente, brutalmente subjetiva. La poesía que ahonda en la subjetividad del poeta llegará a dar con el filón de humanidad universal que hay en todos los hombres. Y de este modo, a medida que se hace más personal, perderá

subjetivismo y alcanzará la objetividad única, lo que se encuentra en el fondo más subjetivo de cada hombre. Y así será universal, porque sólo todos los hombres viven lo humano (pág. 605).

La relación arte-público será una de las constantes de la reflexión estética espadañista, enlazando con el tema de la rehumanización de la poesía y derivándose hacia la preocupación por el compromiso político, como más adelante se verá, apareciendo como motivo de artículos como: "Poesía: impopularidad" (nº 8, pág. 189), "Nuestro público" (nº 24, pág. 537-538), "¿Poesía: impopularidad?" (nº 45, pág. 945).

Pero, además de colocar estos primeros escalones para una teoría poética que se desarrollará posteriormente, esta primera etapa se caracteriza, como se ha dicho, por el enfrentamiento contra el formalismo. Si "El panfilismo en el arte", en el nº 2, ya adelantaba algunos de los rasgos de esta crítica, el enfrentamiento radical se dará en el artículo, publicado también en la sección *Tabla rasa*, en el nº 3, titulado "De la influencia del azúcar en la joven poesía", firmado por Younger, seudónimo de Eugenio de Nora, el "más joven" de los redactores de *España*, que lanzaba sus dardos no sólo contra los poetas de *Garcilaso*, sino también contra los de *Escorial*. Ante la poesía de su momento se preguntaba Nora:

quién se lleva la palma en lo de hacer versos de los que vienen en la *Retórica y Poética* (para que conste). También ignoramos si el que ha escrito más poesía con menos "cosas" (emulando a Guillén) es R.,

o si el que no ha conseguido con tantísimas "cosas" (pensando en Claudel), ninguna poesía es V. (pág. 69)

Para responder estas preguntas que "la pasividad y silencio de los doctos" no han sabido contestar, Nora (Younger) se lanza al análisis de la poesía contemporánea desde un irónico punto de vista: "la influencia del azúcar en unos pocos poetas de actualidad". Y esto le lleva a hacer una breve antología de libros, encabezada por José Luis Cano, en cuyos *Sonetos de la bahía* (1942) "nos sorprendió con agrado la reiteración de la dulcedumbre de aquel cosmos poético". A José Luis Cano le siguen en esta antología Luis Rosales, "patriarca casi de la nueva generación", con *Abril* (1935), Dionisio Ridruejo, "destacado jefe del clasicismo nuevo", con *La Doncella y el río*, y José García Nieto, "quien nos reservaba algún descubrimiento entre una veintena de cucharadas de miel y azúcar en su *Poesía* (1944)". Termina su análisis haciendo una llamada de atención sobre *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Arcángel de mi noche*, de Vicente Gaos, poemarios en los que apenas hay azúcar:

Para terminar, una protesta: en *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso parece abandonarse esta simpática tradición que hacía tan agradables, nutritivos y sabrosos nuestros libros de poesía. Apenas hay azúcar. ¡Malo! Igual que en el *Arcángel de mi noche*, de Vicente Gaos, (1944): apenas hay una "dulce amada" y una "dulcísima embriaguez" ya sentida por Cano.

¡Malo, malo si se menosprecia el azúcar! ¡Jóvenes poetas: es preciso descubrir nuevas aleaciones!... Llegar al caucho sintético dulce debe ser vuestra meta (pág. 69).

En el nº 5 se cantaba la palinodia de un modo satírico, aclarando algunas claves para interpretar el texto: "el silencio de los doctos iba contra D. Dámaso; el que escribía más era el señor Pemán; el que publicaba menos, el señor Ros; el que pensaba en Claudel era el señor Vivanco".

Que "De la influencia del azúcar en la joven poesía" había de levantar ampollas en el ambiente literario español, es evidente, y eso mismo pretendía Nora de seguro. Una de las reacciones más radicales, lógicamente, vendría de *Garcilaso*. En el nº 21 (enero de 1945) de la revista madrileña, en la sección, que ahora momentáneamente transformaba su título, "Humor y poesía, ma non troppo", se publicaba el "Romance del poeta criticado", de Victoriano Crémer, y la respuesta de García Nieto en su "Réplica del crítico desmedido". Terminaba el primero de los dos poemas, un romance, de la siguiente forma: "Y no nos encontraremos, / porque tu vida y la mía (en el texto se lee "vía" en un claro error tipográfico) / crecen en barrios extremos". El poema de García Nieto comenzaba enlazando con estos versos citados: "Recibo tu romance / en este barrio extremo, tan lejano / que no sé si habrá alcance / de tu mano a mi mano / y de mi verso al tuyo, Victoriano". Pero inmediatamente pasaba García Nieto al contraataque por el texto de Nora sobre la dulzura en la poesía; así, escribía el director de *Garcilaso*: "Aquí estoy desterrado

/ del *dulcísimo* mundo de tu gente; / dulce y acostumbrado, / con mi *dulzura* enfrente / amenero mis *liras dulcemente*". Y el poema concluía con la siguiente admonición: "Sólo te pido ahora / que no pierda más tiempo en el acecho / de mis dulzores Nora. / Aunque, a lo hecho, pecho. / Créeme, Crémer, el mundo está bien hecho". Aludía, así, finalmente García Nieto a los conocidos versos de Jorge Guillén en "Beato sillón". ¿Era posible decir a comienzos de 1945, cuando se llevaban más de cinco años de guerra mundial, que el mundo estaba bien hecho? Los miembros de *Espadaña* no lo creían así.

Estaba claro qué tipo de poesía pretendían los autores de la revista leonesa y cuál detestaban. No en vano, en esta primera etapa, la sección *Poesía y verdad*, que escribía Antonio G. de Lama, se ocupa de "La nueva poesía de Dámaso Alonso" (nº 2), "Sombra del paraíso" (nº 3), "La poesía de Victoriano Crémer" (nº 4), "La poesía de Gerardo Diego" (nº 5), "La poesía religiosa" (nº 8), etc. En dicha sección, en el nº 9 de *Espadaña*, estudia el padre De Lama "La poesía actual", dibujando un panorama semejante al que había expuesto en "Si Garcilaso volviera". Dos líneas pueden diferenciarse, según él, en la poesía española a comienzos de los años cuarenta:

En general, la predilección por las formas prietas del verso tradicional, marca un concepto o un sentido de la poesía que podríamos llamar formalista si la palabra no se tomara en sentido demasiado literal. Por el contrario, el uso del verso libre señala un intento de poesía honda, de fondo, que



llamaríamos material, dando al vocablo una significación estricta (pág. 198).

Es evidente que el padre De Lama, ya lo había hecho en *Cisneros* y en sus comentarios anteriores en la sección *Poesía y verdad*, apostará por la "poesía material" frente a la poesía "formalista":

No es necesario decir que nuestras preferencias van hacia esta poesía de pasión y de misterio. La época que nos ha tocado vivir es demasiado trágica para que nos dediquemos a jugar con las palabras y con la música fácil de los versos (pág. 207).

¿Cuáles son los rasgos que caracterizan esta "poesía material"? El propio De Lama los enumera en su artículo: 1º) es una poesía "poco amiga de la forma torneada"; 2º) "busca un encanto más hondo. Y se abisma en subsuelos ardientes, de sacudida humanidad", es, por lo tanto, una poesía temática y humana; 3º) no selecciona temas poéticos bellos, sino que su "materia poética lo es todo"; 4º) es una "poesía metafísica, nouménica, transida de misterio", es decir, de raíz fuertemente simbolista; 5º) es una poesía que va dirigida al hombre, "esta poesía desprecia el ornato y quiere brotar desnuda, rauda, arrebatada. Quisiera sacudir las entrañas del hombre como un terremoto"; 6º) "Busca la emoción fuerte, enérgica, la conmoción"; 7º) en conclusión, es una poesía rehumanizada, "la calidad del hombre es la medida de la calidad de la poesía" (pág. 207). Pero, si la "poesía formalista" tiene sus evidentes peligros en el olvido del contenido y en el academicismo, no son menos claros los

peligros de la "poesía material": 1º) "El más evidente es el histrionismo. Es fácil ahuecar la voz y simular profundidad"; 2º) "El otro peligro está en hacer profesión y no poesía"; 3º) "la forma no puede ser despreciada" (pág. 207). Apuntaba así el padre de Lama los tres peligros que años más tarde se denunciaron en este tipo de poesía: el tremendismo (véase el texto "Los leones y los micos" en el nº 22), el compromiso con el contenido del poema que olvidaba que se estaba haciendo poesía y el desprecio de la forma.

Según Eugenio de Nora, entre el número 12 y el número 38 se desarrolla el segundo período de *Espadaña*, "ciclo de afirmación y plenitud, con un equipo todavía compacto en lo esencial, de modo que crítica y poesía, rigor y espíritu de aventura, eclosión propia y hospitalidad abierta, se complementan y equilibran"<sup>146</sup>. Esta segunda etapa se inicia una vez vencida la lucha contra el formalismo garcilasista y supone una afirmación de los valores que resultarán característicos de la estética de la revista leonesa. Esta estética se definirá por un acercamiento entre poesía y vida, que halla un reflejo sintomático en la sección que, precisamente con ese título, "Poesía y Vida", se inicia en el nº 18 de la publicación. Los poetas de *Espadaña* pretenden conseguir un contacto profundo con la vida (vid. "Los leones y los micos", en el nº 22) y así Eugenio de Nora clamará, no por casualidad, en su artículo "Nuestro público":

Apenas hay quien se preocupe de la vida que, irremediablemente y por fortuna, se vive más allá de los "cenáculos", ni quien pulse la historia que, también, sigue haciéndose a pesar de todo (pág.537).

Este contacto entre poesía y vida les lleva a proponer una poesía de corte humano, cercana al hombre, y así lo hacen en el artículo "Lo humano y lo poético" incluido en la sección "Poesía y Vida":

Hoy la poesía quiere ser humana, tiene que ser humana. Como todo lo que el hombre hace; pues si las obras tienen algún valor, es por lo que el hombre pone y deja en ellas. También la poesía será tanto o más valiosa, tanto más alta, cuanto más valioso, cuanto más alto, cuanto más hombre sea el poeta que en ella se expresa y redime. (...) Cuando la poesía que los canta expresa la personalidad radical del poeta, entonces es auténticamente poética, integralmente humana. Todo lo demás es juego, superficial entretenimiento (pág. 621).

No en vano, Antonio G. de Lama escribirá en "Poesía y Palabra" (nº 36) que "una poesía (...) es, ante todo, humanidad (...). Y luego -sólo después- la poesía es palabra". Y añadira: "La belleza que la palabra trae, cuando es poética, es interior, es belleza de significado; belleza para el alma" (pág. 741). Es decir, como se había apuntado en "Lo humano y lo poético", la calidad de una poesía estará íntimamente ligada a la calidad humana del hombre que la escribe. Al mismo tiempo, como se deduce de las palabras de De Lama, la calidad del poema estará en razón de su significado, de su contenido, y no de su forma. Así pues, éstos serán dos de los rasgos que definirán la estética espadañista:

humanismo y predominio del contenido. Casi treinta años después de la desaparición de *Espadaña*, Victoriano Crémer subrayaba este carácter humano de la estética espadañista:

Ni poesía social, ni tremendismo, que fueron y son - hasta que Dios quiera- las tendenciosas calificaciones con que los oscuros moradores de la Casa de la Culpa, intentaron cubrir el claro y terminante humanismo, o, si se prefiere, rehumanización de la cultura y de la vida, sobre todo después de un período desintegrador como el que los españoles y el mundo habían sufrido en la más alta y bestial de las confrontaciones<sup>147</sup>.

Precisamente, la tercera etapa de *Espadaña*, la etapa de "poesía total", comprendida por los números 39, 40 y 41, se iniciaba con un texto de José Luis L. Aranguren titulado "¿Qué es la vida?", enlazando así con el humanismo que desde las entregas anteriores de la revista leonesa se había venido elaborando:

La vida, ¿qué vida? ¿La vida abstracta, la vida de nadie? (...) No. De lo que aquí queremos hablar, según vayamos viviendo, es de nuestra misma vida: la de éste y aquel amigo, la de mi mujer (...) y, sobre todo, porque a pesar de ser muy poco importante, es la que más me importa y la única de que dispongo, de la mía (pág. 801).

Venían a coincidir estas palabras con el sentido humanista que los autores de *Espadaña* habían expresado en el artículo "Objetividad, impersonalidad": la única forma de lograr una comunidad humana es profundizar en la introspección subjetiva para así hallar lo común que tiene un hombre (yo) con el resto de la humanidad.

Pero ¿qué significó esta etapa de "poesía total" en *Espadaña*? García de la Concha ha recogido por extenso el testimonio de José M<sup>a</sup>. Valverde en este sentido:

En la primavera del 49, Rosales (...) decidió "lanzar" a la conciencia literaria pública su grupo, incluso con un manifiesto y un lema, pensando así establecer una *política generacional* como la de los del 27. Poesía total fue la fórmula dada por él, para el grupo que formaban: los tres coetáneos, Panero, Rosales, Vivanco; yo mismo (...); José Luis Aranguren (...), y Enrique Casamayor (...). Se imponía el vago deseo de tener una revista. (...) Entonces se ofrecía la ocasión de anexionarse *Espadaña*, incorporando a Crémer no sólo como poeta convertible a la poesía total, sino como impresor y editor<sup>148</sup>.

A Crémer se le prometieron unas cuantiosas suscripciones que nunca llegaron y, por su parte, su desconfianza hacia el grupo de Rosales hizo que el proyecto fracasara completamente para el número 40, aunque todavía se conservó el subtítulo de *Poesía total* en el número siguiente. El manifiesto "Poesía total", redactado por Valverde, que debía haber abierto el número 39, apareció en la siguiente entrega como un artículo más. En él se manifestaban algunas de las características que vinculaban al grupo de Rosales con los espadañistas, principalmente la raíz humana del poema:

*Poesía total*, y no poesía especialista, monográfica; poesía que, sin perder nada de las conquistas de la técnica poética (...), comience por arrancar del hombre entero, dado en su palabra entera, sin eliminar ni abstraer nada de los contenidos en su fluir real (pág 830).

Por otro lado, el manifiesto destacaba el carácter temporalista del poema, recuperando así la óptica del Antonio Machado de *Campos de Castilla* y de la *Poética* para la *Antología* de 1931 de Gerardo Diego:

El poema, como objeto hecho de palabra, tiene su entidad propia y sus características, que necesariamente hay que seguir; ante todo, tiene naturaleza temporal, es artefacto sonoro, no puramente musical, sino de lenguaje, síntesis de música y significatividad de forma de transcurso narrativo (pág. 831).

Evidentemente, lo que el grupo "madrileño" planteaba como un manifiesto, como un objetivo lírico que se quería cumplir, era meta ya lograda por los espadañistas desde algunos años atrás, como indican, entre otros muchos, los artículos citados "Nuestro público", "Objetividad, impersonalidad", "Lo humano y lo poético", etc. que fueron publicados dos e incluso tres años antes que el manifiesto de la "Poesía total". Significativamente, el gesto que sirvió de primer vínculo entre *España* y el grupo de Rosales fue el breve homenaje a César Vallejo, de quien ya en el nº 22 (1946) se recogía el poema "Los desgraciados", que abría el nº 39 de la revista<sup>149</sup>. Pero la publicación del citado poema de Vallejo y la aparición de "Masa" en el nº 45 de *España* parecen indicar bien a las claras que era el Vallejo más comprometido y reivindicativo el que atraía a los poetas de León, y no parece que así fuera para el grupo de Rosales.

Con el n° 41 finalizaba la etapa de "Poesía total", y el artículo "Los alegres compadres", aparecido en la sección "Polémica" del n° 42, parece expresar de algún modo los resentimientos de Crémer hacia el grupo madrileño. A partir del n° 42, *Espadaña* retoma su subtítulo, *Revista de poesía y crítica*, e inicia su última etapa caracterizada por la polémica, como ha indicado Nora:

La discordancia en aumento entre la excesiva prudencia y respeto a los poderes establecidos de uno (De Lama), el personalismo de otro (Crémer) y la radicalización ideológica del tercero (Nora), convirtió los siete últimos números (42 a 48) en un espectacular campo de batalla de opiniones, opciones y textos de creación de significados divergentes y aun contrapuestos<sup>150</sup>.

Esta etapa llevará, según el propio Nora considera, "a las puertas, y algo más que a las puertas, a la vez, de la "poesía social" y de una nueva voluntad de "clasicismo" (pág. XVII). Esta evolución hacia la poesía social había comenzado ya desde los primeros números de la revista, aunque empieza a manifestarse de forma polémica no sólo en los últimos siete números, donde resulta exacta la expresión de Nora de "campo de batalla", sino en algunas entregas anteriores. La polémica estaba latente en el grupo espadañista, que mantenía posturas ideológicas y estéticas cada vez más enfrentadas. Así, el padre De Lama había escrito en la sección "Tabla rasa" del n° 8 su artículo "Poesía: impopularidad", afirmando:

Efectivamente, la poesía actual es una poesía de y para minorías. Ni un solo libro se publica, digno de ser tenido en cuenta, que sea de fácil lectura para los no iniciados. (...)

Este hecho no es un azar ni un capricho. Es sencillamente la repetición del hecho más claro y constante de la historia literaria. *Nunca entendió el vulgo la poesía de su tiempo. Sólo cuando esa poesía se hizo tópica -una generación después- fue entendida y valorada* (pág. 189) (El subrayado es mío).

Si para De Lama la poesía actual resultaba, pues, esencialmente impopular, Nora, que ya en "Nuestro público" se preguntaba "¿Es en verdad glorioso ese viejo camino individualista, desarraigado, autónomo, de artistas de minorías?" (pág. 538), opinaba lo contrario en "¿Poesía: impopularidad?":

Una poesía realmente viva y coincidente con nuestra época no puede menos que ser esencialmente popular, dirigida a la gran mayoría, expresando, como recientemente ha escrito Vicente Aleixandre, no lo que refinadamente separa, sino lo que fundamentalmente une (pág. 945).

Retomaba, de esta manera Nora, apoyándose en el padrinazgo de Aleixandre, la idea de la comunidad humana expresada tres años atrás en "Objetividad, impersonalidad" (pág. 605). Y frente a la poesía de minorías, afirmaba el autor de este artículo, con palabras de Blas de Otero:

Hace sólo unos días hemos visto aparecer el primer libro de un gran poeta y viejo amigo nuestro con esta dedicatoria deslumbrante: "A la inmensa mayoría". Si nosotros hubiéramos sido, en la teoría como en la práctica, conscientes de nuestros



propósitos, no otro sería el lema de nuestra revista desde su fundación (pág. 945).

Y a continuación se anotaba el ideario de la poesía mayoritaria que se pretendía:

Sabemos que nuestras formas poéticas distan todavía mucho de ser plenamente accesibles a todos, y que aunque el paso hacia adelante hemos de darlo los poetas, y no los lectores, que están bien donde están, la tarea no es fácil ni breve, ni independiente de otras capacidades de presentación, difusión material de lo escrito, libertad temática, etc., que de momento no tenemos ni podemos tener. El intento es firme: o mejor dicho, es el único; no hay medio de escapar, ni lo queremos, los poetas como todos los que se empleen en una actividad positiva y fecunda, al destino mayoritario, humanístico, audazmente afirmativo de nuestra época (pág. 945).

De esta manera, Nora, que había publicado *Pueblo cautivo*, del que más adelante me ocuparé, a finales de 1946 se enfrentaba directamente con la postura defendida por De Lama, y era coherente con una ideología que comenzaba a aparecer en "Nuestro público", publicado en el n° 24. Como se vio, Nora apuntaba allí la patente despreocupación de la literatura por la vida y, ahora es interesante subrayarlo, por la historia: "Apenas hay quien se preocupe de la vida (...), ni quien pulse la historia que, también, sigue haciéndose, a pesar de todo" (pág. 537). Pasaba allí, a continuación, Nora a ocuparse de la historia cotidiana del momento, para buscar en ella la causa de la despreocupación del público por la literatura:

El noventa por ciento del público actual no exige del arte, *ni quiere de él*, otra cosa que diversión y

pasatiempo. En efecto, en un mundo en el que, habitualmente, se pasa hambre de cosas tan sencillas como el pan, la verdad o la justicia, existen grupos (...), cuya relación con el escritor consiste en pagar a cambio de un entretenimiento agradable (pág. 537-538).

Era necesario volverse hacia la realidad circundante, pues en ella se encontraba la causa del divorcio entre poeta y público. Y al análisis de esa realidad, con una crítica encubierta, apuntaban, tres números más adelante, las palabras finales de "Contra engaño, claridad":

Se olvida, adrede, que para la realización plena de una obra digna son necesarias unas condiciones previas: facilidad, sosiego, libertad, sinceridad, asimilación vital, sin las cuales ni el escritor, ni el pensador, ni el poeta pueden manifestarse en toda su extensión y hondura. ¿Existen estas condiciones indispensables en España? Si no existieran, habría de pensarse si no sería esa la verdad verdadera, la causa-raíz de la parvedad intelectual de nuestra hora y de la desidia de los españoles (pág. 661).

Es evidente que lo que trataba de denunciar Nora tras su pregunta retórica era la ausencia de esas condiciones en la sociedad española de la época. De esta manera, el humanismo de las primeras entregas de *España* se iba cargando de un contenido cada vez más social, que coincidía, a menudo, con los ataques hacia un arte de élite (vid. "Estetas", n.º 34), y la propuesta implícita, aunque no expresa, al menos hasta el n.º 45, de un arte para mayorías. Por su parte, Victoriano Crémer denunciaba también, en "Silencio reparador" de la sección "Polémica" del n.º 44, el divorcio existente entre público y artista, señalando:

Debiera ser motivo de honda meditación advertir cómo el hombre de nuestro tiempo se despreocupa de la labor del artista, o, lo que es peor, cómo le escupe su indiferencia desde la tremenda realidad de la vida. (...). Si la poesía actual no tiene fuerza para hacer sonar las grandes trompas triunfales, es preferible decretar implacablemente un silencio total y reparador (pág. 920).

De lo expuesto, puede verse que no resulta extraño que, cuando el padre De Lama establece una polémica externa con Gabriel Celaya en los números 38, 39 y 40, el grupo de *Espadaña*, aparente y relativamente compacto hasta entonces, estalle en un enfrentamiento que interioriza en el trío editor dicha polémica; las posturas que habían evolucionado en un equilibrio de tensiones, se radicalizan y explotan en el total enfrentamiento. En el n° 38, Antonio G. de Lama, en un artículo sin firma titulado "Prosaísmo", denunciaba cómo la actitud de acercamiento a la realidad en la nueva poesía había dado lugar a dos tipos de prosaísmo, que la verdadera poesía debía evitar: un prosaísmo de fondo y un prosaísmo de forma. Apuntaba De Lama lo que él entendía que debía de ser la actitud del poeta ante la realidad para evitar el "prosaísmo de fondo":

En verdad, la realidad es indiferente; prosaica o poética, según el que la mire y la cante. Lo que hace falta es ponerse ante ella en actitud poética para extraer lo que hay de poesía en los surcos sembrados de prosaísmo. La realidad toda puede ascender a poesía si el poeta la crea, la recrea, elaborándola poéticamente (pág. 785).

Es decir, lo que De Lama proponía era una sublimación de la realidad, acorde con su ideario estético simbolista, y no un acercamiento directo a ella, de corte realista. Y dentro de esa misma concepción, definirá el "prosaísmo de forma" de la siguiente manera:

Consiste en admitir en poesía formas del lenguaje vulgar, frases hechas, giros discursivos, locuciones propias de la conversación corriente o de la exposición científica. Son proclives a este prosaísmo formal los que aman el verso libre, los que huyen de la rima y el ritmo. Por huir del engolamiento neoclásico, de la vacuidad estereotipada, caen en un desgarró disonante que viste de prosaísmo el cuerpo ágil y esbelto de sus canciones (pág. 785).

El padre De Lama negaba de esta manera su postura, expresa en su primer manifiesto "Si Garcilaso volviera", defensora del olvido de las formas clásicas y de la estrofa: lo que seis años atrás echaba en cara a los poetas de Garcilaso, lo añoraba en 1949 para los autores más avanzados de la línea por él propugnada entonces; frente al romanticismo propuesto en aquel manifiesto, De Lama exigía una vuelta al clasicismo. Es evidente que estas palabras, esta concepción de la integración de la realidad dentro del poema, no había de agradar a Nora, como se verá, que, como ha quedado apuntado, iba pidiendo una sincera integración de la realidad circundante en la literatura de la época. Estas palabras sobre el prosaísmo estaban dirigidas directamente contra Gabriel Celaya, que acababa de publicar con el pseudónimo de Juan de Leceta su libro de poemas *Las cosas como son. (Un decir)*, como

puede comprobarse al leer los comentarios aún más agresivos que con respecto al citado libro emite el padre De Lama en el n° 40:

Publicado en una colección poética y en renglones que imitan la forma del verso, parece tener la pretensión de saltarse a la torera todos los riesgos y hasta las dignidades de la poesía que merece tal nombre, como si no quisiera ser poesía. (...) El libro tiene muy poco de poético. Claro que él dirá que no ha querido hacer poesía (pág.834-835).

Lo que opinaba a este respecto el propio Celaya puede leerse en su "Carta abierta a Victoriano Crémer" recogida en la sección, de tan significativo nombre en el momento, "Poesía en la calle", de la cual destaco los párrafos más interesantes:

Procuro andar con mi tiempo, sin hacerme ilusiones de supervivencia, y como mi momento me hiere, advierto que hoy día necesitamos escuchar a cualquier precio -aun al precio del prosaísmo- la voz del hombre entero y verdadero. (...) Estoy cansado -¿y no lo estamos todos?- no ya del purismo, del surrealismo, del garcilasismo, del pseudo-clasicismo, sino de la poesía poética en conjunto. Hablemos sin ponernos de puntillas. Hablemos para decir cosas. Porque amigo Victoriano, ¿no se advierte por ahí una anemia de contenido? (...) Yo no creo que la realidad es prosaica, como dice vuestro editorial. La realidad es maravillosa aunque sea impura, brutal y hasta sucia. La recojo, pues, para hacerla mía. (...) Y para recogerla me valgo de un lenguaje vulgar -el que le conviene-, de modismos -la gran sabiduría de un lenguaje tan viejo como el nuestro, más allá de la "literatura"-, de giros burlescos o esguinces irónicos, y, en fin, de lo que el mismo fondo pide (fondo y forma son siempre algo indisoluble) (pág. 820).

Entre frases que recuerdan a las propuestas humanistas de los propios miembros de *Espadaña* o a la "poesía sin

pureza" de *Caballo verde para la poesía*, Celaya define claramente los presupuestos de su estética en 1949: poesía humanizada que atienda al hombre entero; poesía del tiempo; mayor atención al contenido poético; poesía que huya de la retórica; poesía que atienda a la realidad y la muestre tal cual es; expresión de esta realidad con un lenguaje que le sea próximo, un lenguaje anti-retórico. Nora se adhiere, no era de esperar otra cosa, a la estética realista propugnada por Celaya, y en contra, pues, de Antonio G. de Lama, escribe en su artículo "Poesía en la calle", aparecido en el n° 40:

Hablo de los que van por la calle... Quizá nosotros, con esta mente ajena proyectada en sus cosas, abrimos en ellas laberintos dramáticos. Y no es así. El humor perro y el olor a cebolla de la pobre mujer, que fue muchacha un día; la borrachera probable de los sábados son cosas que tienen biografía. (...) ¿Qué decir, la verdad; para qué decir nada de una calle tan pobre? (pág.844)

En el n° 42 se volvía al ataque en contra de la poesía realista que se estaba imponiendo, para denunciar en "Cuento y canto" el narrativismo de dicha nueva escritura:

Algunos jóvenes poetas -y otros no tan jóvenes- nos dicen que la poesía debe ser narrativa. (...) Menos mal que, cuando escriben poesía, se olvidan de la doctrina y escriben poesía lírica, sin argumento y sin cuento, aunque algunos críticos se lo anden buscando, como hay quien busca tres pies al gato (pág. 873).

Y la respuesta contra esta opinión, ¿tal vez de Antonio de Lama?, parece encontrarse en el título de los poemas

firmados por Crémer en el número siguiente: "Cuentos de Camino".

Pero es en los números 46 y 47 donde la polémica en torno a la estética social se hace más intensa. Eugenio de Nora, bajo el pseudónimo de Juan Martínez, publicaba en la sección "Poesía y Verdad" del n° 46 una "Carta abierta a Victoriano Crémer" donde denunciaba la actitud ambigua de la revista ante la voluntad de lograr un arte y una literatura mayoritarios:

¿Hacen ustedes (...) todo lo que está en sus manos para abrir el camino a los poetas, de una parte, y, de otra, a los lectores, al público y al pueblo, en esa dirección mayoritaria y popular? Sinceramente, mi opinión es que no (pág. 978).

Y tras analizar las colaboraciones aparecidas en el número anterior, concluía:

Si ustedes quieren hacer una poesía, una literatura humana, eficaz y popular, habrán de rechazar y despreciar (...) convenciones, estéticas y de las otras... Habrán, sobre todo, de ampliar enormemente la temática y el lenguaje poético al uso, todavía marfileño y mandarinesco. *Habrán de no olvidar que los posibles lectores, público o pueblo, están divididos en clases de ideas, gustos, intereses y concepciones de la vida divergentes u opuestas, y que es preciso decidirse por unos o por otros* (pág. 979).

La preocupación por la vida había llevado a Nora a una preocupación por la realidad histórica circundante; ahora, la preocupación por una literatura mayoritaria le llevaba a propugnar, dentro de una ideología claramente marxista, una literatura de clases dirigida al

proletariado, una literatura de compromiso con el pueblo, radicalmente antiburguesa. Pero el texto no aparecía solo. Bajo el epígrafe "Polémica", insertaba Crémer un artículo titulado "Libertad de Crítica", donde reconocía la actitud ambigua que venía manteniendo la revista; y, en "Poesía y vida", incluía su artículo "Poetas en crisis", donde abogaba por una poesía radicalmente popular, aunque en un tono menos marxista que Nora:

De ser poetas, estimaríamos de manera principal que nuestros versos fueran recogidos por el pueblo, recordados y cantados por él; que fueran parte de su bagaje emocional, y si en nuestros versos acertáramos a expresar un poco de lo que el pueblo siente, de lo que quisiera expresar, de lo que, confusamente, le conmueve... nos sentiríamos poetas de cuerpo entero... Y aún más: nos arriesgamos a confesar que preferimos un romance salmodiado patéticamente por un ciego, en una plaza pueblerina, ante un público sencillo que se conmueve y llora, que la mayor parte de los poemas evasivos de nuestros grandes creadores actuales (pág. 969).

Mientras Nora estaba abogando por una poesía comprometida socialmente con el proletariado, Crémer apostaba por un retorno del popularismo como enlace con el verdadero espíritu del pueblo. Las diferencias entre ambas posturas las ha explicado Nora:

No creo que haya pues (ni siquiera en la polémica en torno al "prosaísmo") un binomio Celaya y Crémer frente a otro de Lama y Nora. Las áreas de concordancia y escisión no coinciden a todos los niveles; se fragmentan y entrecruzan mucho. Por mi parte hubo un creciente acuerdo estético-formal "esencialista" (a redropelo de las también crecientes divergencias ideológicas) con D. Antonio; hubo (y hay) ciertas reservas en lo estético respecto a Celaya (y más respecto a Crémer; yo nunca preferiría, por ejemplo, a la poesía "elaborada", la



que anime "un romance salmodiado por un ciego, en una plaza pueblerina, ante un público sencillo que se conmueve y llora"), pero sin que ello impidiera un radical acuerdo con Celaya, Crémer y Otero en cuanto a la legitimidad y sentido de la (ambiguamente y no por nosotros) llamada "poesía social"<sup>151</sup>.

Por un lado, Nora y Crémer aparecerían unidos a Celaya defendiendo una poesía mayoritaria y popular, aunque con las diferencias que se han indicado, frente a De Lama; por otro lado, De Lama y Nora defenderían un retorno a las formas tradicionales, al cuidado formal, frente a Crémer y Celaya.

Por si el enfrentamiento fuera pequeño y la polémica simple, De Lama sale al paso de las opiniones de Crémer y Nora en cuanto al arte mayoritario en el n° 47, en el artículo "Sobre una carta", dentro del apartado "Poesía y vida":

Todo o casi todo, en la carta de Juan Martínez, con la que coincide "Poetas en crisis", está dicho desde unos supuestos ajenos a la poesía y quizá incompatibles con ella. *Espadaña* (...) tampoco cree necesario decidirse por ninguna clase de ideas, gustos, intereses y concepciones de la vida en que los lectores estén divididos. Porque desde el momento mismo en que se decidiera dejaría de ser una revista poética para convertirse en un órgano de expresión o de propaganda de las ideas, gustos o intereses. Sería una revista militante en un partido ideológico o político y la poesía habría desaparecido de sus páginas (pág. 993-994).

El ideal de purismo, en una de sus facetas, aparecía en estas palabras del padre De Lama, frente a la voluntad de politización de la revista. Crémer compensaba la dureza de las palabras de don Antonio incluyendo dos textos

importantes: "Primero verdad; poesía después", de Enrique Azcoaga, y "Poesía revolucionaria", de Miguel Labordeta. El primero de estos artículos da muestras claras del tono fundamentalmente moral que se pretendía dar a la poesía en *España*, y se siente de acuerdo con las posturas expresadas por Juan Martínez y por el artículo "Poetas en crisis" en el número anterior. Si el padre De Lama había declarado en "Poesía y Palabra" (nº36) que "una poesía (...) es, ante todo, humanidad (...). Y luego -sólo después- la poesía es palabra", ahora Azcoaga, codirector de *Hoja literaria* antes de la guerra, anteponía a la poesía, no sólo el humanismo, sino también la verdad, es decir, la moral. Pero, desde todo punto de vista, más radical resulta el "manifiesto" de Labordeta:

Está haciendo mucha falta que nuestros poetas planten sus tiendas de campaña entre las cuatro esquinas de la estupidez burguesa o del analfabetismo plebeyo y eleven sus voces antiguas y futuras, como profetas que son, a través de la oscuridad multitudinaria y griten las verdades eternas del hombre de hoy al mundo entero, sin contemplaciones. (...) Es preciso pues, una poesía revolucionaria (...) y que ardientemente se encare con la terrible faceta contemporánea (pág. 1008).

Si desde un punto de vista temático, esta poesía revolucionaria ha de tener como eje el hombre centrado en su problemática contemporánea, es decir, ha de ser temporalista y humanista, desde un punto de vista formal, Labordeta defenderá una poesía sin artificios y antirretórica, con palabras que recuerdan a las de Celaya ocho números atrás:

Atrás los artificios aconsonantados y vacíos, o las inconsciencias surrealistas por otro lado; esto ya no nos basta. No una poesía minoritaria y cadavérica, mas tampoco una poesía popular y sentimental (pág. 1008).

Finalmente, propone el poeta aragonés que *Espadaña* debería ser la base de realización de esta poesía revolucionaria:

*Espadaña* puede y debe ser refugio de esa independencia universal y humana, original y audaz, revolucionaria, que debemos exigir a los poetas de hoy; (...) mas también, *Espadaña* debe, eso sí, limpiarse de artificios garcilasistas o popularistas (enormemente anacrónicos) (pág. 1008).

La postura de Labordeta se situaba así, en un plano de contenido, más cerca de la mantenida por Nora y Celaya, que del popularismo sostenido por Crémer.

Para culminar los problemas que los enfrentamientos internos y externos estaban proporcionando a la revista, en este n° 47 que comento se incluía uno de los sonetos religiosos más duros de Blas de Otero, que trajo consecuencias irreparables para la revista e incluso, es posible, que fuera uno de los motivos de su total defunción; Crémer lo recuerda así:

Luego, se suscitó la incidencia eclesiástica a causa de un soneto de Blas de Otero publicado en la Revista. El cura Lama fue obligado a hacer una forma de retracción, poniéndose, naturalmente, a salvo, pero resignando o dimitiendo del cuadro de ejecutores de la Revista... Como único superviviente responsable, me vi precisado a defender ante un tribunal eclesiástico de lo que consideraban "flagrante herejía".

Afortunadamente, aquel no era el Tribunal de la Sangre. Pero herida quedó de muerte la Revista<sup>152</sup>.

El último número, como ha señalado García de la Concha, "parecía imponer una tregua en el plano de la polémica teórica", dejando inédito un texto de Juan Martínez titulado "Contra una poética de la avestruz", en el que se arremetía contra las posturas defendidas por De Lama en el número anterior<sup>153</sup>, pero, al mismo tiempo, daba una visión adelantada de lo que iba a ser la poesía en los años cincuenta, con poemas de Carlos Barral, Angela Figuera Aymerich, Miguel Labordeta, Leopoldo de Luis, entre otros, a los que habría que unir los "apuntes" de Vicente Aleixandre sobre "Poesía: comunicación", que abrirían una nueva y fructífera polémica que se desarrollaría a lo largo de toda la década.

#### Pueblo cautivo, de Eugenio de Nora.

Desde aproximadamente 1946, Eugenio de Nora había ido adelantando, como se ha visto, en diversos artículos en *España* su postura cada vez más comprometida. Por otro lado, en 1946 y 1947 habían aparecido en la revista leonesa tres poemas suyos que comenzaban a reflejar el compromiso social que anunciaban sus artículos de opinión: "En la muerte de un amigo", "Lo que yo pienso sobre ello" y "La oración del poeta". Por último, "el día treinta y uno de diciembre de mil novecientos cuarenta y

seis y séptimo de la tiranía franquista", como podía leerse al final del libro, se publicó en los talleres clandestinos de la U.F.E.H. (Unión Federal de Estudiantes Hispanos) el volumen *Pueblo cautivo*<sup>154</sup>, "obra de un POETA SIN NOMBRE", como también se podía leer al final del poemario. El "poeta sin nombre" daba algún dato, pero muy escaso para ser identificado: "Veinte años tengo ante mi voz maduros,/ y pienso: es poca vida para tanta hermosura" ("Años fuera del tiempo"). Sin embargo, pocos poetas de la época, con un oficio y un compromiso como los que demostraba el autor de *Pueblo cautivo*, rondaban los veinte años: José Hierro, Carlos Bousoño, José M<sup>a</sup>. Valverde,... y, entre ellos, Eugenio de Nora, que contaba veintitrés años en el momento de la publicación del libro. Años más tarde, el propio Nora se ha declarado autor de aquel anónimo *Pueblo cautivo*<sup>155</sup>.

Se iniciaba *Pueblo cautivo* con el poema de Pablo Neruda "Explico alguns cosas", que recoge, según la intención del libro, el paisaje de la España bélica entre 1936 y 1939. Tras él, se abre propiamente el volumen con diez poemas encabezados con el epígrafe "Y después...". Un tema recurrente en los poemas será la continua referencia a la voz del poeta, a su función dentro del ámbito social de la posguerra. El poeta será el testigo que narra la realidad que le rodea: "España, España, quiero atestiguarle" ("Testimonio"); "Y entre tantos oficios yo soy aquel que mira,/ aquel de quien se pide

que atestigüe y declare" ("Quiero decir"). El testimonio que el poeta dé será verdadero, apareciendo así una concepción moral que será característica de la poesía social<sup>156</sup>: "Y es verdad lo que canto./ (...) / Sí. Bien sabe el poeta su mandato divino;/ dar la verdad, hacer justicia a cada cosa" ("Los días"). Así, la voz testimonial del poeta desvelará una realidad oculta<sup>157</sup>, contará "las noticias que no trae el periódico" ("Quiero decir"), y se proclamará como una voz realista, desde un punto de vista literario, y humana, porque "nos ha tocado un tiempo en que ser hombre es poco":

Yo soy un hombre, y canto  
con los ojos abiertos. Digo cosas que veo,  
no los ángeles puros y su claro mensaje.  
Las cosas que yo he visto sobre la tierra dura,  
voz a voz, llanto a grito las iré declarando  
("Los días").

De esta manera, ante la realidad circundante, el poeta debe dar un viraje radical en su concepción de la poesía (recuérdese "Nuestro público" en *Espadaña*), que ya no puede cantar la belleza y la hermosura; en "Quiero decir", con resonancias rubenianas, se expresa claramente lo que acabo de comentar:

Yo bien quisiera  
hablar con voz más pura de la luna y las  
flores,  
o descifrar en versos mágicos  
el color de los ojos de la mujer que amo  
(...)  
Yo fui aquel que silenciosamente  
besa las rosas y contempla el cielo:  
Pero aquí están los años enemigos,  
amargos de odio, abiertos como heridas,

desfallecidos de belleza aguda.

Por otro lado, si la voz del poeta ha de tener un carácter testimonial, también está fuertemente enraizada en el canto de la patria, es una voz que surge de la tierra, que se queja por ella, una voz totalizadora, que expresa el dolor, no de una parte minoritaria, sino del pueblo, de la "roca más antigua" sobre la que se alza la patria: "¡España mía, frágil / y eterna en cada tallo!/  
De tu roca más vieja / siento alzarse mi canto" ("Años fuera del tiempo"). Se enlazaba de esta manera con el "mayoritarismo" propuesto en el artículo "¿Poesía: impopularidad?" de *Espadaña*.

La voz del poeta guarda la memoria del sufrimiento, es la voz de la historia, del pasado, que funda en ese recuerdo la esperanza futura, apareciendo así uno de los temas más característicos de la poesía social: la solución de todas las penalidades en un futuro próximo. La voluntad del poeta para mantener la memoria del sufrimiento y así hacer surgir la esperanza de libertad del futuro es el tema del último poema del libro, "Y en cada instante un deseo... ¡Libertad!", pero aparece en distintos textos: "Mas también de la historia se nutre la esperanza,/ como el rosal del otoño con las hojas caídas./ Quien sufre su derrota aún no está derrotado" ("Años fuera del tiempo"); "Porque los muertos callan, y su tierra da flores,/ y hay debajo del aire nombres mudos e iguales;/ ah, cada lluvia nueva, cada perfil de

aurora,/ parece que borrara las pisadas del crimen"  
("Paisaje de España"). Pero no es así, porque del  
recuerdo de aquel crimen nace la esperanza de libertad:

Nada  
podemos olvidar, nada queremos  
que borre el tiempo en nuestros corazones,  
pero nuestra mirada busca la vida nueva,  
y una inmensa esperanza  
puebla el aire futuro de cánticos y espigas.  
Alegría es nuestra obra:  
con bautismo de sangre, *alegría* nombramos,  
*vida plena* nombramos en el tiempo que viene  
("La herencia  
renovada").

La esperanza futura de redención de las penalidades, la  
esperanza en una próxima libertad, es precisamente la  
razón del canto del libro: "quiero decir la náusea de tus  
días marchitos;/ quiero soñar y prometer la ruta / de  
libertad de tu pueblo cautivo" ("Testimonio"). Pero estas  
ansias de libertad tan concretas en la España de 1946, se  
van tiñendo paulatinamente de tintes ideológicos  
marxistas, todavía no muy claramente definidos, pero sí  
patentes. Así, por ejemplo, aparece un cierto  
internacionalismo, una cierta idea de hermandad humana  
universal: "a millones de hombres camaradas del mundo /  
se les niega la vida (...) / Perdemos cada hora / la  
ocasión todavía / de pensar que allá lejos existen  
pueblos libres" ("Mandato"). Esos pueblos libres, ¿son  
los que componen la U.R.S.S? ¿o son los pueblos recién  
liberados del fascismo? En el año cuarenta y seis, recién  
terminada la II guerra mundial, las esperanzas de muchos



españoles estaban puestas en los aliados, para que liberaran a España del fascismo igual que habían hecho con media Europa. En este sentido, es sintomático que *Pueblo cautivo* aparezca en 1946 como un canto a la esperanza de libertad. La exclusión de España del Plan Marshall hizo perder las esperanzas a la cultura de la resistencia del pronto fin del régimen del general Franco, que sólo se reavivarían, aunque de un modo muy distinto, diez años más tarde.

Dentro de los motivos marxistas que aparecen más o menos desdibujados en *Pueblo cautivo*, es también destacable el de la justicia social. Si una de las funciones del poeta, como se expresa en "Los días", es "hacer justicia a cada cosa", uno de los modos de hacer justicia será pedir justicia social; así, en un poema encabezado por el símbolo del yugo y las flechas, se acusa a los gobernantes del país de haberlo vendido a la usura extranjera ("Y ellos vendieron todo,/ el pan de cada día y el honor de un país vivo / por la vieja quijada del crimen fratricida"), para denunciar: "y su vientre repleto con nuestra hambre sin día". Por otra parte, si los símbolos que expresan la esperanza futura son habituales (aurora, primavera, florecer,...) no faltan tampoco aquellos pertenecientes decididamente a la simbología marxista: "¡Tierra, no estás baldía! No hay arenal, ni peña / sin una rosa roja que anuncie la consigna" ("Paisaje de España").

En cuanto a los rasgos de estilo, Carme Riera ha señalado lo siguiente:

pese a que aparecen algunos prosaísmos, no sólo por las influencias de Neruda (...) o de César Vallejo, los poetas más cercanos, sino por la necesidad que el poeta tiene de hacer referencia a las noticias "que no traen los periódicos", nos parece que en *Pueblo cautivo* no se observa un uso predominante de la lengua coloquial. Aunque la apelación al destinatario es un rasgo del "egocentrismo" característico de la lengua coloquial, creemos que en este caso viene dado por una voluntad oratoria. Por otro lado, y aunque aparecen algunos términos considerados no poéticos (...), su proporción es infinitamente menor que los tenidos por poéticos<sup>158</sup>.

Habría que añadir a estos rasgos el tono narrativo dominante en la mayor parte de los poemas. Métricamente, por otra parte, *Pueblo cautivo* se caracteriza por la utilización generalizada de versos de arte mayor, con predominio de endecasílabos y alejandrinos, lo cual lo aleja de la poesía política del *Romancero de la guerra de España*, pero le aproxima a los poemas más comprometidos de Neruda y Vallejo.

En *Pueblo cautivo*, reaparecen algunos de los temas que habían sido tratados en la poesía de la guerra: el tema de la patria traicionada, el tema de los muertos en la lucha, etc. Por otra parte, se recogen también algunos rasgos característicos en el tratamiento temático aunque en un modo distinto. La elevación de la anécdota a categoría de totalidad, es uno de los rasgos que vinculan *Pueblo cautivo* a la poesía de la guerra, sin embargo ahora no son personajes determinados los que se elevan a

la categoría de héroes, sino seres anónimos, representantes de todo un pueblo, también anónimo, que sufre. La superación de la muerte por la verdad, que caracterizaba a los héroes de los poemas de la guerra, se transforma ahora ligeramente: la muerte de los héroes anónimos genera la esperanza de la libertad, en la que aquellos sobreviven eternamente. El tono realista en el tratamiento temático es otro de los rasgos que siguen manteniéndose, aunque en los poemas de *Pueblo cautivo* la anécdota no aparece objetivada, sino bastante difusa.

De otro lado, *Pueblo cautivo* adelanta algunos temas y rasgos de estilo característicos de la poesía social posterior<sup>159</sup>: el narrativismo y el realismo; el tratamiento del tema de España; la esperanza futura de libertad; el tema de la justicia social; la visión del poeta como un personaje que ve más allá de la realidad aparente y que canta la verdad; el carácter denunciador y testimonial de la voz poética; el "mayoritarismo", es decir, la conciencia de que el poeta es la voz de la mayoría que se dirige al pueblo; la utilización de voluntarios prosaísmos y rasgos del habla coloquial; la concepción moral de la labor del poeta; etc. Pero, ante todo, *Pueblo cautivo* adelanta un rasgo fundamental de la poesía social posterior: la concepción del poema como instrumento capaz de incitar, mediante su denuncia, a la transformación del mundo ("La poesía es un arma cargada de futuro", que escribiría Gabriel Celaya). No otra cosa

se intenta a lo largo de este poemario. La libertad futura, en la que se tiene puesta la esperanza, no vendrá sola, sino que habrá que luchar por ella; esa incitación a la lucha es la que da un carácter instrumental a la poesía de *Pueblo cautivo*. En consecuencia, se puede decir que *Pueblo cautivo* es un "libro de trámite", no entre la poesía humanista y la poesía social, sino entre la poesía comprometida de la guerra y la poesía social de la posguerra, por cuanto adelanta algunas características de la poesía social posterior, al mismo tiempo que mantiene otras derivadas de la poesía política anterior a la guerra y de la poesía de la contienda civil.

#### La Antología consultada de 1952

Mediado el año 1952, aparece en las librerías españolas la *Antología consultada*, que, elaborada por Francisco Ribes y editada en Valencia, reunía a nueve poetas "dados a conocer en la última década"<sup>160</sup>, con la voluntad de presentar "lo que en verdad está logrado, lo que es auténtico, lo que de un modo noble refleja y magnifica ese tiempo" (pág. 9). La voluntad de dicha antología era meramente orientadora:

Esa es la misión de nuestra Antología, concebida con las limitaciones precisas para que llene estrictamente su finalidad de orientar, de llevar hacia lo mejor a quienes luego han de interesarse por conocer lo bueno (pág.9).

De este modo, la *Antología consultada* venía a enlazar con la que veinte años atrás elaborara Gerardo Diego, y se planteaba con la intención de mostrar los cambios que el panorama poético español había sufrido en ese período de tiempo y cómo dichos cambios se manifestaban concretamente en la producción de la última década. Ahora bien, mientras que los poetas que integraban la antología de Diego habían sido seleccionados por el libre albedrío del poeta y crítico santanderino, la *Antología consultada*, y de ahí su nombre, se elaboró con un criterio de selección distinto:

Al efecto (...) nos dirigimos en carta-encuesta a unas sesenta personalidades que podían responder con solvencia a esta pregunta: "¿Quiénes son, en opinión suya, los diez mejores poetas, vivos, dados a conocer en la última década?" (pág.10)

Se rechazaban de esta manera los criterios generacionales de fecha de nacimiento, que en la antología de Diego permitían diferenciar claramente dos grupos de autores según la edad, y se sustituían por un criterio, menos rígido, de publicación. Esta nueva pauta de selección creó también serios problemas. En primer lugar, el hecho de que dicha selección hubiera de hacerse entre "poetas vivos", excluía los nombres, por ejemplo, de Miguel Hernández y José Luis Hidalgo. Por otro lado, más ambigua resultaba la segunda parte de la pregunta: ¿qué se quería decir con "dados a conocer en los últimos diez años"? ¿a quién incluir entre los "dados a conocer en los últimos

diez años"? Es evidente que este criterio restrictivo acabó perjudicando fundamentalmente a la "generación del 36", como en su momento lo apuntó Ricardo Gullón<sup>161</sup>, excluyendo a poetas como Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Germán Bleiberg, dados a conocer antes de 1936, o, los menos conocidos antes de la guerra civil, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas o Dionisio Ridruejo<sup>162</sup>. Ante esta exclusión se preguntaba José Luis Cano, uno de los consultados por Francisco Ribes:

Pero entonces, ¿cómo no se han quedado también fuera Victoriano Crémer y Gabriel Celaya, que pertenecen sin la menor duda a esa misma generación del 36, puesto que nacen en 1910 y 1911, respectivamente, es decir, en las mismas fechas que Miguel Hernández y Rosales, por ejemplo? (Aparte de que Crémer había publicado ya poemas antes de 1936, y en cuanto a Celaya, era conocido por el premio de poesía que le concedió el Lyceum Club de Madrid. Sobre todo Celaya, podría decirse que se había revelado con ese premio).

Lo cierto es que las personas invitadas a dar su lista de seleccionados tuvieron sus dudas, y que los votos dados a los poetas de la generación del 36 parece que, de acuerdo con la intención del editor, debieron ser anulados, salvo los obtenidos por Crémer y Celaya, e ignoro si por alguno más<sup>163</sup>.

Si la selección final resultaba sospechosa con respecto a la generación del 36 (curiosamente, a excepción del "adaptado" José M<sup>a</sup>. Valverde, ninguno de los poetas del grupo de Rosales-Panero, "guías" de *Escorial*, fue seleccionado), lo mismo parecía resultar con otros grupos poéticos activos durante la década de los cuarenta: ningún miembro de *Garcilaso*, ninguno de la revista *Cántico* de Córdoba, ningún poeta neo-surrealista<sup>164</sup>, es

recogido en la *Antología consultada*. Por otra parte, la selección de los poetas parece más atenta a la segunda mitad de la década que a la totalidad de los años cuarenta. Así parece ser al comprobar que, salvo escasas excepciones, los autores recogidos en la antología publican su primer libro, en una edición profesional y con una distribución media, a partir de 1945: Carlos Bousoño publica *Subida al amor* en 1945 y *Primavera de la muerte* en 1946; José M<sup>a</sup>. Valverde publica *Hombre de Dios* en 1945 y obtiene el Premio Nacional de Poesía en 1949 con *La espera*; Blas de Otero, cuyo brevísimo *Cántico espiritual* (1942) pasó totalmente desapercibido, publica en 1950 y 1951 *Angel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*; José Hierro tenía publicados antes de la aparición de la *Antología consultada* los libros *Tierra sin nosotros* (1947), *Alegría* (Premio Adonáis 1947) y *Con las piedras, con el viento* (1950); Eugenio de Nora había publicado *Cantos al destino* (1945), *Amor prometido* (1946) y *Contemplación del tiempo* (1948), además del anónimo *Pueblo cautivo*; Victoriano Crémer tenía publicados dos libros antes de la antología, su primerizo *Tacto sonoro* (1944) y *Caminos de mi sangre* (1947). Los otros tres poetas seleccionados habían publicado su primer libro antes de 1945: Gabriel Celaya, cuyo primer volumen de poesía, como quedó apuntado, es anterior a la guerra, publica a partir de 1947 sus primeros libros con "una voz auténticamente propia"<sup>165</sup>, *Movimientos elementales*,

*Tranquilamente hablando* y *Las cosas como son*; Vicente Gaos publica *Arcángel de mi noche* en 1944; Rafael Morales, que se inicia en 1943 con *Poemas del toro*, publica antes de 1952 *El corazón y la tierra* (1946) y *Los desterrados* (1947). Por lo tanto, tal como adelanté, el núcleo de las principales publicaciones de los autores recogidos en la *Antología consultada* se encuentra en torno a la segunda mitad de la década de los cuarenta; en ningún caso, excepción hecha de Gabriel Celaya y del olvidado *Cántico espiritual* de Otero, los primeros libros se remontan más atrás de 1943.

Con esta especial atención a la segunda mitad de la década de los cuarenta y con el olvido de muchos de los grupos poéticos activos durante esos años, Ribes apunta desde el prólogo de su antología la existencia de dos tendencias claramente definidas entre los poetas por él recogidos, "dos actitudes perfectamente diferenciadas" (pág. 12), que José Luis Cano definirá claramente:

Una es la de aquellos poetas que han reaccionado severamente contra cierta poesía esteticista de las generaciones anteriores, y se esfuerzan por lograr una poesía que hable directamente al hombre de hoy, e incluso sepa expresarlo en sus versos, en los que quieren cantar no sólo bellos motivos o hermosos sueños, sino la tragedia desnuda del hombre actual y la injusticia de un mundo agotado. Otra es la actitud de aquellos que siguen creyendo en que la poesía no tiene por qué encerrar un fin social, sino que debe limitarse a expresar sentimientos humanos por sí mismos, no por lo que puedan ayudar a transformar el mundo y la condición del hombre, tarea que es de la política, no de la poesía<sup>166</sup>.



La primera de estas dos "actitudes", representada en la antología por Celaya, Crémer, Hierro, Nora y Otero, se debate entre dos posturas: una "desarraigada", aquella que canta "la tragedia desnuda del hombre actual"; otra de compromiso social, aquella que canta "la injusticia de un mundo agotado". En la *Antología consultada* asistimos, como más adelante se verá, dentro de esta primera actitud, a la sustitución de la postura "desarraigada" por una postura comprometida. Por su parte, la otra "actitud" poética, representada en la antología por Bousoño, Gaos, Morales y Valverde, se caracteriza por su tono meramente humano, por "limitarse a expresar sentimientos humanos por sí mismos"<sup>167</sup>.

Precisamente en este humanismo común coincidirán las dos "actitudes" representadas en esta antología. El canto del "hombre total", cuya teorización ya aparecía en las páginas de *Espadaña*, es uno de los fines que para la poesía propone Gabriel Celaya, recordando la "poesía impura" de *Caballo verde para la poesía*:

Nada de lo que es humano debe quedar fuera de nuestra obra. En el poema debe haber barro, con perdón de los poetas poetísimos. Debe haber ideas, aunque otra cosa crean los cantores acéfalos. Debe haber calor animal. Y debe haber retórica, descripciones y argumento, y hasta política. Un poema es una integración y no ese residuo que queda cuando en nombre de "lo puro", "lo eterno" o "lo bello", se practica un sistema de exclusiones (pág. 44).

En un sentido semejante, José Hierro apuntará en su poética la existencia de una comunidad entre el poeta y

los demás hombres: "El hombre que hay en el poeta, cantará lo que tiene de común con los demás hombres, lo que los hombres todos cantarían si tuvieran un poeta dentro" (pág. 101). Y más adelante, añadirá la necesidad de que ese "hombre total" esté integrado en su propio tiempo: "Quien no vibra con su tiempo, renuncie a crear. Será un anacronismo viviente, un hombre incompleto. Y sin hombre total no hay poesía" (pág. 103). Eugenio de Nora, por su parte, escribe en sus "Respuestas muy incompletas":

No es lo mismo un escritor de un tiempo y un grupo social dado, que un poeta. El hombre sin distinciones sino en cuanto a hombre, es decir, la humanidad: ese es el destino de la poesía. Creo que toda poesía es "humana", y "social" por consiguiente (pág. 152).

Pero esta defensa del humanismo no se dará sólo en la "actitud" que Félix Grande denominó como "humanismo crítico-lírico"<sup>168</sup>, sino que también aparece en el otro grupo de poetas, aunque de un modo menos radical y comprometido. Rafael Morales, retomando la máxima de Vicente Aleixandre "Poesía es comunicación", expone lo siguiente: "Dice el gran Vicente Aleixandre que el poeta que escribe para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino. ¡Qué verdad tan exacta!" (pág. 126). Y José M<sup>a</sup>. Valverde hablará de un humanismo que tiene como fondo común los sentimientos del hombre: "Que la poesía debe dar voz a los anhelos perennes del corazón del hombre" (pág. 200).

Bien es cierto, que la temática del humanismo se plantea de un modo más radical y profundo en el grupo formado por Celaya, Crémer, Hierro, Nora y Otero. En este grupo, principalmente, se concibe la poesía como un reflejo del hombre. Si el poeta ha de cantar "lo que tiene de común con los demás hombres", es lógico que esa responsabilidad le exija un comportamiento moral positivo, no sólo como hombre, sino también como poeta. De esta manera, recogiendo una concepción moral de la poesía que ya aparecía en *Espadaña*, José Hierro escribirá: "Soy honrado cuando escribo, y presumo pertenecer al grupo de los que no saben decir. Pero no bastan las buenas intenciones" (pág. 105). Y Eugenio de Nora, con una concepción moral de la poesía semejante a la de Hierro, afirmará la *necesidad* de que han surgido todos sus versos:

Mis "versos", lo recuerdo bien, han sido *necesarios*, han brotado inevitablemente, con la misma fuerza persuasiva y terca de una semilla que rompe la tierra para surgir. Sí, si algo puedo decir de genérico, ese es mi modo de concebir la poesía; algo "de palabra" pero *necesario*, algo que brota igual que el hambre, la ternura o el grito (pág. 151).

Honradez, sinceridad, necesidad, autenticidad,... términos que expresan una concepción de la poesía desde un punto de vista moral y moralizante, muy distanciado de la ironía que veinte años atrás caracterizaba la obra de los poetas recogidos en la antología de Gerardo Diego.

Pero, tal como queda anotado más arriba, dentro de esta "actitud" de "humanismo crítico-lírico" se apunta ya la superación del mero humanismo "desarraigado" por una postura más comprometida. Blas de Otero lo apunta claramente en "Y así quisiera yo la obra":

Tarea para hoy: demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla. Naturalmente, esto es lo más difícil. No hay creador capaz de levantar unas ruinas si no dispone de un ideal positivo (pág. 179).

Y Eugenio de Nora explica por extenso lo que la concisión de Blas de Otero señala:

Los poetas de hoy, como casi todo el mundo, están o estamos a la defensiva. Parecen sentirse desarraigados, marginales, inútiles, con la timidez del que va a contar o cantar "un caso" -el suyo-, y siente que su caso no interesa. Hemos de cambiar de actitud, es decir hemos de cambiar de vida. Hay que salir de los cuartos cerrados, de los ambientes de estufa, del aire malsano y mezquino de la "gente de letras". Tomar contacto y confundirse, identificarse con lo que está más lejos de nosotros, y con lo que está muy cerca, que a veces ignoramos aún más. (...) "Ansiedad, angustia y desesperación", como dice un cuplé, han sido y están siendo la tónica de casi todo lo que se escribe. Basta ya. Hay que lanzarse con alegría, y el que no la tenga que se calle, a una gran ofensiva poética contra todo eso. Debemos y podemos tener aquel viejo buen empuje de los poetas renacientes y de los primeros románticos (pág. 154-155).

El humanismo desarraigado está siendo sustituido por un "humanismo comprometido" y, como más adelante se verá, desde las páginas de la *Antología consultada* se proclamará el radical compromiso social. Tal como ha apuntado Blanco Aguinaga, en esta antología "la lírica

subjetivista está siendo sustituida avasalladoramente por la objetivista y colectiva"<sup>169</sup>.

Si, como se ha comprobado, el humanismo, aunque en diversas formas y grados, es uno de los rasgos que une a casi todos los poetas recogidos en la *Antología consultada*, el neorromanticismo<sup>170</sup> será otro de los caracteres que unifiquen a los autores allí recogidos. Si Eugenio de Nora, en las palabras citadas, reclamaba el "empuje de los primeros románticos", José Hierro daba una definición de la poesía de origen plenamente romántico: "un don de Dios mediante el cual el poeta nos dice (con la letra) y nos convence (con la música) de que está vivo" (pág. 107). El mismo Nora destaca entre sus autores favoritos a varios escritores románticos (Byron, Keats y Víctor Hugo), coincidiendo en esto con Carlos Bousoño quien señala, entre otros, a Shelley, Keats, Leopardi y Bécquer. Rafael Morales, por su parte, apunta el origen romántico del "dolorido sentir" que reflejan sus poemas:

Al hojear mis libros, veo que la mayor parte de los poemas han sido inspirados por el dolor. Lo siento. Me gustaría ser más alegre en mis versos. No puedo. ¿Será una prueba de mi temperamento romántico? Algunos, sin embargo, consideran mi poesía como de tipo neoclásico. Se equivocan. Me falta serenidad espiritual para lograr el tono clasicista (pág. 127).

Y de raíz indudablemente romántica son las palabras de José M<sup>a</sup>. Valverde, definitorias de la poesía, citadas más arriba. Pero el neorromanticismo de la mayor parte de los autores de la *Antología consultada* no sólo se manifiesta

en estas declaraciones, sino en concepciones más profundas en torno al hecho poético. La defensa de la inspiración que tanto José Hierro como Eugenio de Nora hacen en sus poéticas, no es sino una derivación más de la imaginación romántica<sup>171</sup>. Copio palabras del primero a este respecto:

El poeta ha oído una llamada misteriosa. Le invade una sensación sutilísima, intensa, que precisa transmitir. Algo hecho de ritmo y de color le desasosiega: es el tono, el acento, la atmósfera poética; eso que hay en el poema antes de estar escrito; eso que queda resonando en la memoria cuando las palabras se han olvidado (pág. 100).

Por su parte, Nora escribe:

Muy con reservas, y sin ánimo de trazar una línea que no existe (...), veo por una parte la maestría, la adecuación entre medios y fines (...); y por otra la inspiración, el hallazgo, la proeza que es a veces citar un toro de poesía (...). Y en esa posible confrontación entre "maestros" e "inspirados", ni que decir que prefiero y encuentro incomparablemente más grandes y más poetas -más auténticos- a estos últimos (pág. 152).

El mismo concepto de sinceridad poética, de autenticidad, de honradez, etc. que defienden en sus textos teóricos Nora y Hierro y que se manifestará como trasfondo de una concepción moral de la poesía en los demás autores, es de origen plenamente romántico<sup>172</sup>. La idea de comunidad humana universal, de solidaridad del poeta con el resto de la humanidad, y el hecho de alzarse aquél como portavoz de ésta no es sino herencia del romanticismo, así como la materialización de dicha idea en un

compromiso histórico político manifiesto en una literatura de combate<sup>173</sup>.

Pero, del mismo modo que en la *Antología consultada* asistimos a la sustitución de una lírica subjetivista por un tipo de lírica objetivista y colectiva, según anotaba Blanco Aguinaga, paralelamente asistimos a la sustitución de una estética neorromántica por otra estética a la que, tal vez, se pudiera aplicar el nombre de clásica. Blas de Otero lo expone en sus reflexiones:

Tal vez hoy como nunca es necesaria una poesía "de acuerdo con el mundo". Pero, quede bien entendido: sin admitir nada negativo ni desorientado. (Es preciso decirlo, aun contra nuestra propia obra pasada). En este sentido, nos inclinamos a lo clásico: llamo aquí romántico a lo negativo, y a lo positivo, clásico (pág. 179).

El mismo José Hierro, que defiende una postura romántica de la poesía, apuntaba los desmanes a que había llevado el exceso neorromántico de la década:

Entretanto, pienso en el poeta que ha de venir y procuro no engañarme confundiendo engolamiento, grito y desmelenamiento, con "angustia" y sinceridad. Porque el hombre puede llorar, pero debe saber guardar las apariencias (pág. 107).

Vicente Gaos, por su parte, expresaba un rechazo semejante del romanticismo aproximadamente por los mismos años en que se publicaba la *Antología consultada*:

El poeta romántico muchas veces, más que proyectarse en la obra, tendía entre la obra y él mismo un puente por el que iba y venía continuamente. Con ello, ni se puede ver bien al hombre, ni se logra ver bien la obra. Ni el hombre es íntegro, ni el

arte claro. El romántico hacía demasiada literatura con su vida, y demasiada vida con su literatura. Es decir, las confundía. Pero lo que hay que hacer no es confundirlas, sino fundirlas. Cuando el hombre que es verdadero artista se vuelca en su obra, todo subjetivismo (...) queda superado. Para librarse de todo individualismo, para trascenderlo, no hay como proyectarlo, como hacer entrega de él, en la obra<sup>174</sup>.

Es decir, frente a la separación de literatura y vida, Gaos propone su unión, para que, de esta manera, la literatura no sea un sucedáneo de la vida o viceversa, sino que ambas discurran unidas. Algo semejante señalaba Blas de Otero en sus declaraciones de la antología de Ribes: "La poesía como sucedáneo de la vida, no nos interesa en absoluto, sí como añadidura" (pág. 180).

Esta vuelta al clasicismo, recuérdese, ya había sido apuntada en *España*; el padre De Lama había anotado, en su artículo "Prosaísmo" (nº 38), los desmanes a que había llevado la huida del neoclasicismo de comienzos de década. Nora, por su parte, al evaluar la última etapa de *España* años más tarde, apuntaba cómo la revista leonesa había iniciado en sus últimos números una vuelta a la voluntad de clasicismo. El mismo Nora señalaba en la antología de 1952 esta manifestación de la voluntad clasicista en una sobriedad formal y expresiva del poema:

No tengo preferencia alguna, dogmática ni práctica, entre el verso libre o nuevo y el clásico tradicional: cada poema tiene su secreto, su estructura y su ley. Creo que la poesía no debe ser muy "brillante"; al menos yo busco la concisión: creo que la riqueza debe estar en el poeta, disponible para encontrar la palabra, la imagen, el recurso justo y necesario, único en cada verso; en



ningún caso debe exhibirse para "deslumbrar" al lector (pág. 154)<sup>175</sup>.

La vuelta al clasicismo se manifiesta, pues, en una voluntad formal, en la mayoría de los autores recogidos en la *Antología consultada*; sin embargo, sólo unos pocos (Gaos y Otero) comenzarán a marcar un distanciamiento del romanticismo desde posiciones más profundas. En la mayoría de los casos se dará la paradójica oposición que Rafael Morales señalaba con respecto a sus poemas:

Me falta serenidad espiritual para lograr el tono clasicista. Al ver mi preferencia por el soneto, no se fijan en más: forma clásica, poeta neoclásico. Pero no es precisamente en la forma donde hay que buscar el espíritu del poeta (pág. 127).

Otro de los rasgos que vincula a autores de las dos "actitudes" principales en la *Antología consultada* es la concepción, tomada de las declaraciones de Vicente Aleixandre<sup>176</sup>, de la poesía como comunicación<sup>177</sup>. Victoriano Crémer es claro y conciso en su formulación: "Poesía es comunicación (Vicente Aleixandre). No resta, pues, sino descubrir el ser al que dirigir nuestro mensaje..." (pág. 65). Se interpretaba así la fórmula aleixandrina como una puerta abierta hacia la poesía social, hacia el canto dirigido a la mayoría; en este sentido interpretaba dicha concepción Rafael Morales en palabras ya parcialmente citadas:

Dice el gran Vicente Aleixandre que el poeta que escribe para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino. ¡Qué verdad tan exacta! Siempre he pensado así y he escrito, no para la minoría,

sino para la mayoría. Esto no quiere decir que rebaje mi poesía a lo facilón y manido, para que a todos llegue. Eso es lo que hacen los que no saben otra cosa. Sin embargo, siempre cuido de ser comprendido, a lo menos por una mayoría relativa, que es con la única que deben contar los artistas. Jamás se ha hecho arte para la gente de gustos no refinados (pág. 126).

Es evidente la relación entre la "mayoría relativa" a que se refiere Rafael Morales y la "minoría selecta" orteguiana<sup>178</sup>. Más adelante me ocuparé de diferenciar esta "mayoría relativa" de la "mayoría" a la que se refieren poetas como Nora, Celaya o Blas de Otero, pero ahora me interesa remarcar el sentido de justificación mayoritaria que se dio, en muchos casos, a la fórmula "Poesía es comunicación".

Una interpretación más "ortodoxa" del concepto aleixandrino será la que haga Gabriel Celaya:

La poesía es "un modo de hablar". Pero expresar no es dejar ahí, proyectada en un objeto fijo -poema o libro-, la propia intimidad. No es convertir en "cosa" una interioridad, sino dirigirse a otro a través de la cosa-poema o la cosa-libro. La poesía no está encerrada y enjaulada en los poemas. Pasa a través de éstos como una corriente y consiste precisamente en ese pasar transindividual (pág. 45).

Es precisamente esta interpretación de la poesía como "pasar transindividual" la que, el mismo año en que aparece la antología de Ribes, expone Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*:

Poesía es, ante todo, *comunicación*, establecida con meras palabras, de un *contenido psíquico* sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis. Ahora bien: la

expresión idónea que para esa comunicación se requiere, se acompaña, *secundariamente*, de un desprendimiento de placer que se produce en el alma del poeta durante la creación y se mezcla, de inmediato, al flúido anímico que va a emigrar hacia otros seres, hacia los lectores del poema. (...)  
Resumiendo: designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (unión de lo conceptual, lo afectivo y lo sensóreo), previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis, a la que se añade, *secundariamente*, una cierta dosis de placer<sup>179</sup>.

José M<sup>a</sup>. Valverde, en cambio, será el único poeta de los recogidos en la antología que se proclame claramente en contra de la noción de poesía como comunicación y defienda un tipo de poesía como medio de conocimiento; no en otro sentido creo que deben interpretarse las siguientes palabras de su poética:

Que la poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas. (...) que nos pone delante el ser sin hacérselo poseer en lo más mínimo. Y, por fin, que a la hora de escribirla y de leerla, la poesía se compone de poemas, de curiosos objetos como piedras, y los poemas de palabras, esas duras exterioridades a las que nuestro orgulloso Yo logra tan difícilmente interesar y ablandar, dejándoles su huella impresa (pág. 200).

Una concepción semejante de la poesía como medio de conocimiento, como "vía de exploración de la trascendencia"<sup>180</sup>, que uniría su pensamiento poético al de la *modernidad*, enlazando con el Simbolismo y, en cierto modo, con el Romanticismo, es la que parece mantener por esos años Vicente Gaos, que no incluye su poética en la *Antología consultada*.

Pero no sólo, por lo general, coincidían los antologados por Ribes en la fórmula aleixandrina "Poesía es comunicación", sino también en diversos aspectos que se derivaban de ella. Uno de los más importantes rasgos, derivados de la concepción de la poesía como comunicación, formulado por Aleixandre, con el que coinciden diversos poetas de la antología de 1952, es la concepción moral de la poesía, resaltada párrafos atrás. En este sentido, había escrito el poeta de la generación del 27: "Cada día está más claro que toda poesía lleva consigo una moral" o "Pero, ¡atención! El poeta no es sobornable. Partiendo de aquí, todo lo demás se te dará por añadidura". Esta concepción moral de la poesía le hace rechazar la "torre de marfil" de los poetas puros: "La comunicación que la poesía *in actu* establece entre los hombres, entre otras cosas, prueba conmovedoramente lo ridículo de las "torres de marfil". Por no decir su inmoralidad". En este mismo sentido se manifiesta José Hierro: "Confieso que detesto la torre de marfil" (pág. 106). Y Nora, por su parte, declara:

Nuestros maestros, los míos, han sido "poetas puros", versificadores de cuarto cerrado, de temas "asépticos" y de inmensa minoría. Poetas personalmente anacrónicos y socialmente nulos, que no encarnan ni representan a nadie (pág. 153).

Anteriormente se ha señalado cómo Vicente Gaos y Blas de Otero coincidían, en un cierto rechazo del romanticismo, en negar el carácter de sucedáneo de la

literatura frente a la vida, para proclamar su unión como única postura verdadera. Algo semejante a la concisa expresión de Blas de Otero en ese sentido ("La poesía como sucedáneo de la vida, no nos interesa en absoluto, sí como añadidura") se recoge en la siguiente máxima de Aleixandre: "Si alguien nos dijera que la poesía puede sustituir a la vida volveríamos la cabeza con repugnancia". La concepción vitalista de la literatura que reflejan estas frases no es sino consecuencia del rechazo del "arte irónico" anterior a la guerra civil, que era el último resultado del esteticismo del post-romanticismo y del simbolismo del fin de siglo XIX, que promulgaba la superioridad del arte sobre la vida<sup>181</sup>. Habían hecho falta setenta u ochenta años para que frases como "La naturaleza imita al arte" (Oscar Wilde) o "¿Vivir? Eso dejémoslo para nuestros criados" (Villiers de l'Isle) resultaran totalmente carentes de sentido.

Pero si hasta aquí he querido señalar los rasgos que apuntan una estética más o menos común entre los autores seleccionados en la *Antología consultada*, aquellos rasgos que vinculan a poetas de las dos actitudes diferenciadas y que individualizan a otros dentro de cada una de estas tendencias<sup>182</sup>, quisiera ahora señalar aquellos puntos de conflicto, aquellas concepciones frente a las cuales los poetas se separan en esas dos tendencias fundamentales que la crítica ha diferenciado en esta antología. La "piedra de toque" que diferencia estas dos actitudes en

la *Antología consultada* parece ser la poesía social, como concepto general, que se desmembrará en una serie de oposiciones menores entre conceptos estéticos más concretos. Las declaraciones a favor de la poesía social en la tendencia que en la antología de 1952 encabeza Celaya son radicales. José Hierro declara: "El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social" (pág. 106). Victoriano Crémer exigía en sus "Notas para acompañar a unos poemas" el compromiso social del poeta, criticando la posición de los poetas puros: "Esgrimirse sobre un canto rodado al sol del estío por el placentero afán de lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito" (pág. 63). Blas de Otero, por otro lado, declaraba su fe en la poesía social: "Creo en la poesía social, a condición de que el poeta (el hombre) sienta estos temas con la misma sinceridad y la misma fuerza que los tradicionales" (pág. 180).

Pero la noción de poesía social no se presenta *pura* en las declaraciones poéticas de estos autores, sino que se le unen rasgos que definen parcialmente dicha noción general. Eugenio de Nora presenta así un concepto vinculado directamente a la poesía social: el concepto de mayoría.

Se discute mucho ahora sobre la "poesía social". Es ridículo. *Toda* poesía es social. La produce, o mejor dicho la escribe un hombre (que cuando es un gran poeta se apoya y alimenta en todo un pueblo), y va destinada a otros hombres (si el poeta es grande, a

todo su pueblo, y aun a toda la humanidad). La poesía es "algo" tan inevitablemente social como el trabajo o la ley. Y entonces, ¿cómo no?, en principio, no ya para la mayoría, sino para todos, para todos sin excepción (pág. 151).

La poesía social debe ser mayoritaria en un doble sentido: en cuanto que tiene origen en la mayoría y en cuanto que la mayoría es su destinatario. Este doble sentido mayoritario de la poesía social es explicado por Gabriel Celaya:

Nuestra poesía no es nuestra. La hacen a través nuestro mil asistencias, unas veces agradecidas, otras, inadvertidas. (...) Estamos obligados a los otros. (...) porque el poeta siente como suya la palpitación de cuanto calla, y la hace ser -debe hacerla ser- diciéndola. Esta es precisamente su misión. No expresarse a sí mismo, sino mantenerse fiel a esas voces más vastas que buscan en él la articulación y el verso, la expresión que les dé luz (pág. 45-46).

Y más adelante, añade:

Y nada me parece tan importante en la lírica reciente como ese desentenderse de las minorías y (...) ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda. En la medida en que lo hagan "crearán" su público, y algo más que un público (pág. 46).

De esta manera , el poeta será el cauce por el que hallarán expresión los problemas de la mayoría, el poeta será, como escribe Hierro, "un loco que canta el mal de muchos" (pág. 107). No se trata pues ya de dirigirse a una "mayoría relativa", como pretendía Rafael Morales, sino que, en estos poetas, mayoría se identifica con

pueblo, con multitud, con muchedumbre, sin ningún tipo de relativismo. Blas de Otero lo expresó en la cita de Rubén Darío con que encabezó *Angel fieramente humano*: "Yo no soy un poeta de *mayorías*; pero sé que, indefectiblemente, tengo que ir a ellas"<sup>183</sup>. Por otro lado, la preocupación por hacerse oír por la mayoría era una cuestión que inquietaba ya a los editores de *Espadaña*, como quedó visto, y será una de las constantes de la poesía social: el poeta, consciente de que canta "lo que tiene de común con los demás hombres", tendrá que crear un público necesariamente mayoritario, hará un esfuerzo por acercarse a la mayoría. Así lo expone Blas de Otero:

Bien sabemos lo difícil que es hacerse oír de la mayoría. También aquí son muchos los llamados y pocos los escogidos. Pero comenzad por llamarlos, que seguramente la causa de tal desatención está más en la voz que en el oído (pág. 179).

Había que cambiar la voz poética, el modo de expresión lírico que hasta entonces se había seguido no lograba comunicar con la mayoría a la que se dirigía. Si Gabriel Celaya apuntaba la necesidad de olvidar el intimismo, el individualismo ("expresarse a sí mismo"), para recoger en el poema una temática que se ocupara de la mayoría, Blas de Otero señalaba la necesidad de un cambio en la expresión poética<sup>184</sup>, un cambio que él apuntaba hacia el clasicismo. Nora, como ya he anotado, pedía una vuelta a la sobriedad formal, Hierro y Celaya, por su parte, sugerían que la expresión poética debía ser más clara de



lo que hasta entonces había sido; el primero lo exponía como sigue:

Es preciso hablar claro. La oscuridad es defecto de expresión. El misterio es lo irrazonable del pensamiento poético. A un poema no se le puede quitar misterio ni se le puede añadir oscuridad. El misterio ha de ser abordado, hasta donde se llegue, con claridad de expresión. Lo difícil ha de ser expresado con sencillez (pág. 102).

Y Celaya solicitaba no sólo un modo de expresión natural, sino una temática concreta y cercana: "Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que cada día nos ocupa. No hagamos poesía como quien se va al quinto cielo o como quien posa para la posteridad" (pág. 43). Y más adelante señalaba: "La eficacia expresiva me parece más importante que la perfección estética" (pág. 43-44). Así pues, desde la actitud del "humanismo crítico-lírico" se estaba pidiendo una poesía directa, natural, de expresión clara y eficaz más que perfecta, que huyera, por lo tanto, de todo formalismo, y que, al mismo tiempo, tuviera una sobriedad expresiva. En cuanto a los contenidos que esta poesía debía transmitir, éstos debían ser unos contenidos que no despreciaran nada de lo humano, que expresaran lo común del poeta con los otros hombres y que acudieran a la realidad circundante. En resumen: se pedía, en general, una poesía que atendiera más a los contenidos y al modo de transmitirlos eficazmente, que a la forma en que se presentarían dichos contenidos.

Otro de los rasgos que definen parcialmente la poesía social en la *Antología consultada* es el del realismo. En este concepto los diversos autores de la actitud más crítica de la antología difieren. Así, Celaya, como se ha visto, pedía una temática plenamente realista, casi cotidiana ("Hablemos de lo que cada día nos ocupa"), y Crémer, por su parte, también se vincula a este realismo puro: "Para escribir Poesía hay que abrir bien los ojos y tener el alma en vela; pues algunos confunden el soñar con el dormir" (pág. 64). Muy distinta es la opinión de Blas de Otero, más próxima, como se verá, a la de Bousoño, en este caso, que defiende una concepción casi simbolista del tratamiento de la realidad: "¿Realismo? Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos. Fijarse bien: *real-izándolo*" (pág. 180). Es decir, el arte ha de elevar la realidad de categoría, ha de elaborarla artísticamente para que así alcance una calidad de arte. Algo semejante opinaba años atrás en *España* (nº 38) el padre De Lama: "La realidad toda puede ascender a poesía si el poeta la crea, la recrea, elaborándola poéticamente" (pág. 785).

Y si la poesía ha de ocuparse de la realidad circundante, es decir, del "aquí", también habrá de ocuparse de un tiempo concreto, del tiempo en el que acontecen los hechos que circundan al poeta, es decir, del "ahora". La poesía que se propugna es una poesía plenamente arraigada en el tiempo presente, aunque, como

se verá, no le faltarán miras hacia el futuro, es una poesía "temporalista". Si la "poesía pura" había pretendido abstraer la realidad percibida, elevarla a perfección más allá de toda contingencia espacio-temporal en una abstracción intemporal<sup>185</sup>, la poesía que propone el grupo encabezado por Celaya pretende su radical integración en el tiempo presente, negando cualquier posibilidad de intemporalidad. Gabriel Celaya lo explica claramente:

La poesía no es -no puede ser- intemporal o, como suele decirse un poco alegremente, eterna. Hay que apostar al "ahora o nunca".  
(...) Aquéllos, perfectistas, estiman en cada obra poética su mayor o menor aproximación a un valor absoluto e inmóvil que llaman Belleza. Estos, temporalistas, sólo ven en esas obras, unos testimonios que, por humanos, son inseparables de un aquí y un ahora. Yo soy de éstos (pág. 43).

En este sentido temporalista se incluye la siguiente declaración de José Hierro: "Quien no vibra con su tiempo, renuncie a crear. Será un anacronismo viviente, un hombre incompleto" (pág. 103). Y añade más adelante: "Si algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, no lo será por su valor poético, sino por su valor documental" (pág. 105). Sin embargo, a pesar del carácter documental y de imbricación en su tiempo que quiere dar a su obra, Hierro apunta los peligros del excesivo realismo: "Entiéndase que ser de nuestra época no quiere decir que han de emplearse los vocabularios de moda, tratar los asuntos del día" (pág. 103). De esta

manera, parece que Hierro se distancia, en cierto modo, del realismo, más bien del cotidianismo, que Celaya defiende en su poética ("Hablemos de lo que cada día nos ocupa"). Para el poeta de *Proel*, cualquier tema tratado por un poeta realmente integrado en su época reflejará el tiempo en que ese poeta vive: "Hablando de una rosa se conoce al poeta del barroco y al actual" (pág. 103).

Pero la respuesta radical contra el "temporalismo" vendrá dada por Carlos Bousoño, desde la otra "actitud" representada en la *Antología consultada*: "Sé poeta de hoy, "ma non troppo". Quien quiera ser "muy de hoy" está en grave peligro de no ser poeta de mañana" (pág. 24). No sólo se enfrentará Bousoño al "temporalismo" de la poesía social defendida por el grupo de Celaya, sino también a otros de los conceptos con los que parcialmente se iba definiendo este tipo de poesía. Así, frente al realismo, el autor de *Subida al amor* defendía una poesía de la realidad interior, es decir una poesía de tono simbolista, acorde con varios de sus maestros (San Juan de la Cruz, Verlaine, Bécquer o Antonio Machado): "Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Toda verdadera poesía ha sido siempre realista: no hay poeta que no transmita un contenido real de su alma" (pág. 25). Esta concepción simbolista de la realidad enlaza, en cierto modo, como ya señalé con la expuesta por Blas de Otero<sup>186</sup>. Ahora bien, Bousoño niega varios de los caracteres con que se había venido definiendo

parcialmente esta poesía realista. Así, frente al "habla clara" que, como adecuación de la expresión lírica dirigida a la mayoría, defendía Celaya, entre otros, el poeta asturiano dice: "Pero si queréis significar "poesía escrita en el lenguaje consuetudinario", no estoy conforme" (pág. 25). Y, con un ataque velado a Gabriel Celaya, cuyo libro *Las cosas como son (Un decir)* había supuesto uno de los primeros hitos de la poesía social, Bousoño niega la posibilidad del éxito de una poesía realista que no refleje un tratamiento personal e individual de la realidad, que no exprese la realidad interior:

Y si deseáis decir "poesía que refleje las cosas tal como son", no logro entender lo que esas palabras pretenden significar. ¿Lo que son para todo el mundo? Diréis trivialidades, porque lo que "todo el mundo" ve de las cosas es su aspecto más obvio, superficial, insignificante y hasta erróneo. ¿Lo que tú ves? De acuerdo: expresas entonces tu realidad interior, como ha hecho siempre el poeta (pág. 25).

Así pues, Bousoño rechaza tanto el "temporalismo" como la posibilidad de una poesía realista que no atienda a la intrasubjetividad del poeta, al mismo tiempo que se muestra en desacuerdo con el uso del habla cotidiana dentro del lenguaje poético<sup>187</sup>.

No sólo Bousoño atacaba las posturas más radicales de la "actitud" encabezada por Celaya, José M<sup>a</sup>. Valverde, que, como se vio, era el único de los autores, cuyas poéticas se recogían en la *Antología consultada*, que defendía la poesía como un modo de conocimiento,

criticará el exceso de "contenidos a palo seco" que inundaban la poesía tremendista y la poesía comprometida:

Y aunque no exclusivamente, la poesía es arte, hecho éste que anda ahora un tanto oscurecido (...) en un clima de contenidos a palo seco, de alaridos entrañables, de metafisicismos más o menos existencialistas (pág. 199).

Las palabras de Valverde atacaban directamente dos posiciones importantes en la nueva estética. En primer lugar, atacaba el "rebaje artístico", por así decir, que, en favor de un mayor acercamiento al hombre, a la vida y a la mayoría, propuganaban frases como las de Celaya ("Creo que la Belleza es un ídolo metafísico. La eficacia expresiva me parece más importante que la perfección estética") o Hierro ("Si algún poema mío es leído por casualidad dentro de cien años, *no lo será por su valor poético, sino por su valor documental*"<sup>188</sup>). En segundo lugar, atacaba el exceso de contenidos con que, en respuesta al formalismo anterior a la guerra civil, pretendían hacer sus poemas los bardos de la nueva estética, y que defendían sentencias como las de Celaya ("En el poema (...) debe haber ideas, aunque otra cosa crean los cantores acéfalos") o Crémer ("para hacer poesía se precisa disponer de un repertorio de ideas claras y no tener mal corazón").

Formalmente, como se ha visto, la estética más crítica dentro de la *Antología consultada*, defendía una expresión directa y clara (en muchos casos se defendía

una expresión que hiciera uso del "lenguaje consuetudinario"), una sobriedad formal que lindaba, en algún caso, con la vuelta al clasicismo, etc. Hierro, en su voluntad de crear una "poesía documental", "de testimonio"<sup>189</sup>, defenderá el carácter narrativo y épico de la nueva estética:

Nunca como hoy necesitó el poeta ser tan narrativo; porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos. (...) Quizá la poesía de hoy debería ser épica. Entre novela y poesía épica -en el sentido en que interpreto esta palabra- habría la misma distancia que entre periodismo y novela. El periódico cuenta todos los hechos. La novela extracta los más significativos. La poesía registra la huella que en el corazón del poeta dejan unos hechos, los que concretan su tiempo (pág. 106-107).

Esta postura poética meramente testimonial, narrando hechos "que concretan el tiempo" del poeta, y sin proponer una solución a esos "males que nos acechan", es lo que diferencia la poesía testimonial de Hierro de la poesía social, como ha señalado Emilio E. de Torre:

Hierro canta desde el "hoy", el presente. Los poetas sociales denuncian y atacan. Hierro se compadece y se queja con el hombre y desde el mismo nivel; pero él, como "iluminado", puede expresar la realidad a través de la poesía. Los "poetas sociales" dan a entender que tienen soluciones; Hierro no las tiene, como ya hemos visto. Para aquéllos, la denuncia de la injusticia y su solución mediante la revolución marxista son lo principal de su poesía; para Hierro, lo principal es cantar su experiencia dentro de su tiempo, demarcado por su espacio<sup>190</sup>.

Si una de las características de la poesía social, en su manifestación más politizada, es querer efectuar algún

cambio en el hombre, y, por lo tanto, su voluntad de lucha política, de plantear soluciones<sup>191</sup>, no puede incluirse a Hierro dentro de este grupo.

Ya se ha visto el sentido del compromiso político, en una esperanza de solución en el futuro, en las palabras de Crémer y Blas de Otero. Una confianza semejante en que en un futuro no muy lejano se solucionarán los problemas de la sociedad es la que expone Nora, como ya lo había hecho para la concreta situación española en *Pueblo cautivo*, en su poética, enumerando algunos de los temas característicos de la poesía social:

Y la ciudad luego, brusca y dura, y la guerra en seguida, metida por los ojos como a puñetazos, y toda la crudeza y miseria y grandeza de la realidad, junto a una nostalgia infinita, pero jamás del pasado, siempre de lo futuro y desconocido. (...) Si una época de dispersión y descomposición acaba, y empieza otra que tiende a edificar y ordenar, las viejas y las nuevas formas de expresión, los antiguos y los modernos medios de difusión y comunión de ideas y sentimientos, deben ser campo abierto, campo de lucha y de triunfo para la poesía (pág. 150 y 156).

Pero, como ya se apuntó al hablar de *Pueblo cautivo*, el advenimiento de ese futuro liberador de todos los problemas no se dará si no es por la lucha, y la poesía habrá de convertirse en un instrumento de esa lucha por un futuro mejor, tal como lo desarrolla Celaya en su poética:

La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el



mundo. No busca una posteridad de admiradores. Busca un porvenir en el que, consumada, dejará de ser lo que hoy es (pág. 44).

Frente a la poesía como lujo estético para goce de una minoría selecta, Celaya propone la poesía como instrumento transformador de la realidad, sin lujos y dirigida a la mayoría. Como él mismo escribirá, "La poesía es un arma cargada de futuro".

El tema de la poesía social atravesaba, pues, dividiéndola, la *Antología consultada*, que no era sino el reflejo de un estado de opinión más o menos generalizado en la sociedad literaria de la época. Entre el 17 y el 24 de junio de 1952 se había celebrado en Segovia, en la Universidad de Verano, el Primer Congreso de Poesía, cuyo tema central había sido *La vigencia social del poeta*, denunciando que "en nuestro tiempo y en todo el ámbito europeo, la vigencia social del poeta es parva o nula"<sup>192</sup>. Precisamente a combatir esa opinión se lanzaba, como se ha visto, un grupo de poetas en la antología de Ribes. El mismo hecho de que dicho congreso se planteara como tema principal el de la vigencia social del poeta indicaba hasta qué punto la preocupación por la temática social era general en la sociedad literaria de la época. Dos años más tarde, entre el 21 y el 27 de julio de 1954, se celebra en Santiago de Compostela el Tercer Congreso de Poesía, claramente definido ya bajo el signo de la poesía social. Los dos años transcurridos habían servido para que la pólvora de lo social se extendiera

rápidamente y a esta rápida expansión había ayudado, sin lugar a dudas, la *Antología consultada* de Francisco Ribes. Tal como indica Fanny Rubio: "Con excepción de la corriente neosurreal, postistas y grupo *Cántico*, la poesía hegemónica de los años cincuenta, a partir de la *Consultada* es la definidamente realista"<sup>193</sup>.

El grupo catalán de la generación del medio siglo y la polémica en torno a la poesía como comunicación

Desde un punto de vista teórico poético, la década de los años cincuenta se caracteriza, principalmente, por la polémica desarrollada en torno al concepto de poesía como comunicación, que lanzado por Vicente Aleixandre en 1950 en sus aforismos publicados en *Insula* y *Espadaña*, fue defendido por la mayor parte de los poetas de la *Antología consultada* y por la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño en 1952<sup>194</sup>. Esta última obra sirvió de acicate para que varios poetas catalanes de la generación entonces naciente, en primer lugar, y, posteriormente, otros poetas de esa misma generación se enfrentaran a dicho concepto, alargando la polémica hasta los primeros años sesenta. Aunque dicha polémica ha sido relativamente desacreditada, desde un punto de vista teórico<sup>195</sup>, creo que resulta interesante en cuanto refleja posiciones, con respecto al hecho poético,

intelectualmente enfrentadas y sólidamente defendidas. La superación actual de dichas posiciones no debe proyectarse sobre dicha polémica en su descrédito teórico.

Si bien es verdad que el enfrentamiento entre las concepciones de la poesía como medio de conocimiento y la poesía como comunicación se halla ya en los poetas de la generación del 27, antes de la guerra civil<sup>196</sup>, no es menos cierto que el verdadero desarrollo de la polémica entre estas posturas se da a partir de las propuestas de Aleixandre-Bousoño en los años cincuenta, extendiéndose en tres momentos diferentes: un primer momento, entre 1953 y 1955, con los artículos "Poesía no es comunicación", de Carlos Barral, y "Poesía y comunicación", de Jaime Gil de Biedma; un segundo momento, en 1958 con el artículo "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento", de Enrique Badosa; un tercer momento, en torno a 1963 con las poéticas de los autores recogidos por Francisco Ribes en su antología *Poesía última*. En este apartado me ocuparé de los dos primeros estadios del desarrollo polémico para más adelante estudiar la antología de Ribes de 1963.

Dado que tres de los contendientes en dicha polémica (Barral, Gil de Biedma y Badosa) fueron colaboradores de la revista barcelonesa *Laye*, creo que resultará interesante una aproximación a las ideas crítico-

literarias que manejaban los miembros de aquella publicación, así como a su concepción del hecho literario, para, de ese modo, profundizar más en los fundamentos que sostuvieron la citada polémica.

Heredera de las barcelonesas *Estilo* y *Quadrante*, que durante los años cuarenta animaron la vida cultural catalana y en las que habían colaborado (ora en una, ora en otra) José M<sup>a</sup>. Castellet, Manuel Sacristán, Francisco Farreras, Alfonso Costafreda, Jesús Núñez, Jesús Ruiz, etc., la revista *Laye* nace en marzo de 1950, vinculada al Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de Barcelona, y se extiende, durante veinticuatro números, hasta comienzos de 1954<sup>197</sup>. Parece un hecho claro, según han apuntado diversos críticos, que el nacimiento, desarrollo y muerte de *Laye* estuvieron vinculados más o menos directamente con el mandato de Joaquín Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación y Ciencia, mandato que se iniciaría, precisamente, en julio de 1951, un año y cuatro meses después de la aparición del primer número de la revista barcelonesa. Por otro lado, con la idea programática del ministerio de Ruiz-Giménez de "abrir ventanas al exterior" se relacionará el cosmopolitismo que rezuman las páginas de la publicación, la admiración de sus colaboradores por todo lo extranjero, el nacimiento del mito de la Europa atlántica en la que España se habría de integrar y el rechazo del nacionalismo de cualquier tipo, tanto catalán como

español, que el régimen del general Franco impulsaba en ese momento. De este cosmopolitismo y de la adoración por lo extranjero, repito, en especial lo europeo occidental y lo norteamericano, nace un cierto rechazo hacia lo español, no sólo en cuanto al sistema político, sino también en cuanto a la tradición artística. Porque *Laye*, a pesar de su filiación nominal con los órganos del régimen franquista, es una revista de resistencia intelectual<sup>198</sup> y de severa crítica de los males patrios, lo cual les lleva a enlazar directamente con la generación del 98, de la que se sienten herederos en esta voluntad crítica y europeísta, así como en otros muchos rasgos. Desde un punto de vista intelectual, *Laye* se caracterizará por el cultivo de un pensamiento marcadamente racionalista, que les llevará, por un lado, a enlazar con la generación del 27 (ejemplo del poeta intelectual) y con la figura de José Ortega y Gasset y con su *Revista de Occidente*, de la que, como declarará Gil de Biedma<sup>199</sup>, se sentían nostálgicos. Por otro lado, su profundo racionalismo les llevará a rechazar diversos movimientos del pasado, como el romanticismo y el surrealismo, así como movimientos intelectuales contemporáneos, como en cierta parte hicieron con el existencialismo. Consecuencia directa de la tendencia intelectual al racionalismo será, como ha señalado Carme Riera, el cultivo del realismo que los autores de la "Escuela de Barcelona" llevarán a cabo a finales de los

años cincuenta<sup>200</sup>. Otras consecuencias derivadas de este pensamiento racionalista serán la atracción por el pensamiento filosófico de Heidegger y Sartre, y por el pensamiento crítico de T.S. Eliot.

Tal como ha señalado Laureano Bonet<sup>201</sup>, los veinticuatro números de *Laye* pueden dividirse en dos etapas diferentes. La primera etapa, entre marzo y diciembre de 1950, abarca los diez primeros números de la publicación, en los que pesa más su sentido originario de "boletín" que el de revista cultural e intelectual que los principales colaboradores pretendían darle. La segunda etapa, iniciada con la undécima entrega en febrero de 1951, se aproxima ya desde su formato, y también en su contenido, a la *Revista de Occidente*, y en ella pesa más el carácter de publicación cultural, quedando el sentido de "boletín" relegado. En esta segunda etapa se da un progresivo proceso de culturización e intelectualización de los problemas nacionales y, siguiendo la evolución y progresiva liberalización ideológica del ministerio de Ruiz-Giménez, se intenta comprobar hasta dónde está dispuesto a ceder intelectualmente el régimen político en su nuevo período. Esto llevará a momentos de una gran tensión que darán al traste con el proyecto *Laye* en 1954. Ramón Carnicer<sup>202</sup> ha apuntado dos momentos de extrema tensión en la segunda etapa de *Laye*, el segundo de los cuales acabaría con la publicación de la revista. Un primer momento de tensión

lo determinó la publicación en el número dieciocho (marzo-abril de 1952) de "La conciencia de la muerte en la poesía de Miguel Hernández", de Enrique Badosa, resumen de su tesina de licenciatura en la que recuperaba, aunque sin ningún tratamiento político, la figura del poeta muerto en las cárceles franquistas. El hecho es que el artículo de Badosa tuvo una repercusión inesperada y se abrió una crítica general en los medios más adscritos al régimen. Sin embargo, y a pesar de todas las críticas lanzadas, la presencia de Ruiz-Giménez en el ministerio sirvió, según confiesa el propio Carnicer, como protección a *Laye* en este primer momento de crisis. Apenas había pasado un año desde este primer momento de tensión cuando, en la entrega veintitrés (abril-junio de 1953) *Laye* dedicó un número extraordinario a otra figura intelectual proscrita por el franquismo: José Ortega y Gasset. Las críticas contra la revista barcelonesa se redoblaron y la protección del ministro Ruiz-Giménez, que comenzaba ya entonces a ver debilitadas sus posturas dentro del gobierno, no consiguió salvarla. El número veinticuatro retrasó su publicación hasta el año siguiente y fue sometido severamente a la censura, eliminándose la parte poética escrita por Blas de Otero. Con esta entrega desaparecería definitivamente la revista.

Desde un punto de vista de análisis y estudio del objeto artístico y literario, *Laye* se caracteriza por dos rasgos complementarios, apuntados más arriba: un profundo

racionalismo y un sentimiento anti-romántico. Carme Riera ha señalado con respecto a la labor crítica de Barral y Gil de Biedma frente a la crítica española de la época: "lo que más les molesta es la actitud decimonónica de dicha crítica todavía anclada en las teorías románticas, positivas o impresionistas"<sup>203</sup>. Esta misma opinión se puede extender a la mayor parte de los colaboradores de Laye, que, desde su profundo racionalismo, emprenderán una batalla contra la crítica impresionista imperante para establecer un tipo de análisis literario lo más científico posible. En este sentido, resultará fundamental, como más adelante se verá, el artículo de Gabriel Ferrater "Sobre la posibilidad de una crítica de arte", que resume y amplía las opiniones del grupo de Laye. Pero no sólo la crítica artística, sino también la literatura y el arte españoles se encontraban en un estadio de desarrollo decimonónico, heredero del romanticismo. José M<sup>a</sup>. Castellet apuntaba en "Notas sobre la situación actual del escritor en España": "En general, todo lo que se viene publicando desde el final de nuestra guerra civil parece hacerse todavía bajo un concepto decimonónico de la literatura"<sup>204</sup>. En ese mismo sentido se expresaba Juan Ferrater en el n<sup>o</sup> 22 (enero-marzo de 1953), en su artículo "El habla imposible", donde concluía su análisis del último arte y de los "ismos" contemporáneos con las siguientes palabras: "Que esto es lo que se propone gran parte del arte de nuestro tiempo



no parece difícil reconocerlo. Es la ciénaga donde desemboca el romanticismo"<sup>205</sup>. Arte decimonónico, arte residuo del romanticismo, etc., tampoco la música romántica se libraba de los ataques de *Laye* y el cronista musical de la revista se hará eco en el número 20 del comentario del maestro Eduard Toldrá, que proponía irónicamente vetar durante dos temporadas a Beethoven en el barcelonés Palacio de la Música. No obstante, Jesús Núñez ya se había manifestado contra la música romántica en el n° 1 de la revista, proponiendo autores de un corte más racional en sus composiciones musicales:

Nombres olvidados por la masa de melómanos wagnerianos y beethovenianos de todo el mundo: Tartini, Scarlati, Vivaldi (...) vuelven a primer plano para liberarnos de los trompetazos geniales de los hombres del siglo XIX<sup>206</sup>.

Laureano Bonet verá en la selección y traducción del capítulo específico de *Stephen Hero*, de James Joyce, que hizo Juan Ferrater en el n° 23 de *Laye*, un ataque más al romanticismo y una defensa de la estética racionalista de los miembros de la revista a través de la defensa de la estética clasicista que el protagonista lleva a cabo en el capítulo traducido:

En suma, la *paciencia* artesanal, la "*poiesis*", frente a la pasividad intuicionista del romanticismo: un temple estético (...) palpable en buena parte de los redactores de *Laye*: el propio Ferraté confesará, en frase casi aforística, que un escritor sólo alcanza categoría de maestro cuando consigue saltar de "*la simple intuitio* a la plena *ratio poética*"<sup>207</sup>.

Y en su ataque al romanticismo, los intelectuales de *Laye* enlazaban directamente, como ya señalé, con los poetas de la Generación del 27, lanzados precisamente, desde la *Revista de Occidente*, por Ortega y Gasset, otro de los mentores del grupo catalán. En este sentido, resultan interesantes los estudios de Gil de Biedma sobre Cántico, de Jorge Guillén, o sobre la poesía de Pedro Salinas ("Pedro Salinas en su poesía", n° 17, pág. 11-19), precisamente estos dos poetas, representantes de la poesía más intelectual de la generación de los años veinte. Por el contrario, las figuras de Rafael Alberti y Federico García Lorca, poetas más "cordiales" que los anteriores, quedarán un tanto olvidadas dentro de *Laye*. También creo que debe destacarse en este ámbito el estudio de José Agustín Goytisolo sobre Vicente Huidobro ("Sobre el rastro poético de Vicente Huidobro", n° 24, pág. 3-9) a cuyo *Creacionismo* atribuye dos caracteres importantes: una intelectualización superadora del romanticismo, que, a la postre, acabará destruyendo la poesía del chileno; un carácter analítico e integrador que hacen de Huidobro un autor europeo. Es decir, Huidobro ejemplifica para Goytisolo la culminación, a través del intelectualismo, de dos de las metas planteadas por el grupo de *Laye*: la superación del romanticismo (en lo que se opone a la visión de Juan Ferrater) y la integración en Europa.

La concepción anti-romántica, tanto del arte como de la crítica artística, que tiene el grupo de *Laye*, nace principalmente de la importancia que dan al lector como elemento constitutivo del hecho literario. Si una parte fundamental del movimiento romántico se había caracterizado, como consecuencia del creciente individualismo, por el culto del *ego*, que en la obra de arte se reflejaba en un culto exagerado del yo del autor, convertido en autor-dios<sup>208</sup>, José M<sup>a</sup>. Castellet declarará en su citado artículo:

Los últimos cincuenta años han representado para la literatura (...) la gradual pérdida de la noción autor-dios. (...) Pues bien, correlativamente a la desaparición del autor de sus libros, el papel del lector creció en importancia. (...) consciente el autor de su nueva situación, cambia radicalmente su posición frente al lector: deja de ofrecerle su obra como un don gracioso, para presentársela como proyecto de trabajo en común. La literatura se oscurece, se indetermina. El lector no puede ya permanecer pasivo (...), sino que la obra le exige para su comprensión un esfuerzo realmente creador (pág. 167).

El lector no es ya un elemento pasivo del organon literario, sino que se integra como creador de la obra literaria, su papel resulta ahora fundamental. Así, Juan Ferraté(r), interpretando el pensamiento de Dámaso Alonso en su comentario de *Poesía española* ("Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilístico*", n<sup>o</sup> 13, pág. 60-62), habla del lector como "artista":

Podríamos decir que con su publicación la obra se hace autónoma. Lo que el autor ha puesto en ella sigue existiendo, pero sólo en tanto que general. Lo particular, lo más íntimo de ella, tal como se reproduce en la fantasía y conmueve o instruye al lector, contemplador o auditor, a éste pertenece. Como dice Alonso, todo lector es un "artista". Digamos el nuevo artífice de la obra (pág. 206-207).

Algo semejante apunta, negando al mismo tiempo el carácter comunicativo de la poesía, Carlos Barral en su artículo "Temas de *El cementerio marino* en los *Sonetos a Orfeo*", aparecido en el n° 21 (noviembre-diciembre de 1952):

Tal vez esto, llevado al plano del ensayo -la inquisición de cómo la colaboración del lector poéticamente capaz con la múltiple posibilidad del poema puede alcanzar una transfiguración tal (...)- debiera constituir un capítulo de la poética todavía no formulada de nuestro tiempo. Un capítulo especialmente urgente en esta inmediata circunstancia nuestra en que se tiene por definitivo que la poesía ha de ser directamente transitiva y eficaz y se acusa de esteticista a todo modo poético que no cumple con ese cometido de la manera más fácil y tal vez menos segura<sup>209</sup>.

La obra literaria y artística se define así, debido a la necesidad del lector para completar su ciclo, como "obra en curso", tal como escribe Juan Ferraté(r) comentando *Poesía española*:

Esta (la obra literaria) no se define ya como unidad formal o unidad temática, sino que es una unidad "en curso", que se va realizando en la interacción de todos los significantes y su proyección en un "significado total" único, peculiar, indefinible (pág. 205).

Si la obra literaria se define como una "unidad en curso" y el lector resulta un elemento fundamental en la

creación literaria, por cuanto culmina ese círculo abierto, es evidente que la teoría artística formulada por el grupo de *Laye* tenía que proponer la "multiplicidad de lecturas" como un hecho constitutivo del objeto artístico. Cada lector podrá llevar a cabo, así, una lectura distinta de una obra literaria y todas ellas serán válidas, si se atienen a ese "significado total indefinible" que constituye cada obra. Cada lectura estará condicionada por el gusto personal y por la historia. Manuel Sacristán, comentando *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio (nº 24, pág. 27-31), exponía esta interpretación:

En resolución, todas y cada una de las lecturas diversas que pueden hacerse de una obra con "estratos" o capas distintas son lecturas correctas, siempre que no prescindan de ningún elemento importante del libro. Este no prescindir define y limita aquel poder leer libremente. (...)  
En cuanto a la interpretación del valor relativo de las capas, suele decirse que es cuestión de gusto y cuestión histórica, o de generaciones (pág. 320-321).

Según la opinión de Laureano Bonet<sup>210</sup>, el planteamiento de la obra de arte como un sistema de signos "en curso" que se desarrolla por la acción del lector o espectador, procede de la teoría de la contemplación desarrollada por Ortega y Gasset en los *Papeles sobre Velázquez*.

Una teoría y un sistema artístico que dan tanta importancia al receptor, como culminación del proceso creativo, habría de criticar el psicologismo de las teorías interpretativas anteriores. Aquéllas fijaban

excesivamente su mirada en el autor de la obra y consideraban a ésta, principalmente, como una "creación del hombre", por lo tanto, interpretaban que el mayor conocimiento del autor y, por consiguiente, de su psicología, otorgaba la posibilidad de un mejor conocimiento de la obra de arte, de la que acababan por olvidarse. Jaime Ferrán, comentando *Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño (nº 20, pág. 49-56), critica este psicologismo de los estudios literarios, defecto que, según él, supera la obra de Bousoño:

Pues si empiezan a ser corrientes los estudios de psicología de la creación aplicados a diferentes manifestaciones artísticas, en cambio ha quedado, a menudo, totalmente impenetrable la obra literaria como un arcano cerrado, ya que el crítico se acerca generalmente a ella extremando la capacidad receptiva normal de todo espectador medio y procurando exteriorizar su reacción frente al fenómeno artístico; pero la obra literaria, como entidad sustantiva, queda muchas veces lejana de su investigación, permanece virgen y desconocida (pág. 190).

Mucho más radical resulta el pensamiento de Gabriel Ferrater, similar al que su hermano Juan expone en "Aspectos de la obra de arte" (nº 19, pág. 5-10)<sup>211</sup>, para quien el conocimiento de aspectos biográficos y psicológicos del autor no sólo no resulta necesario para la interpretación de la obra artística, sino que puede resultar contraproducente, tal como lo expone en "Sobre la posibilidad de una crítica de arte" (nº 23, pág. 27-37):

Si en lugar de considerar la individualidad de la obra en sí, o la individualidad de una aglomeración de obras (...), partimos de la idea de que la obra de arte es "obra de un hombre", y que las obras de un mismo artista son "expresiones de su autor", resultará que abremos volcado sobre la apreciación del arte el tremendo peso de nuestra total e indiscriminada experiencia de la vida, y nuestra apreciación del arte quedará ahogada en generalidades (pág. 227).

Una vez disminuida la importancia del autor de la obra artística en el proceso de creación, la crítica deberá fundarse no en el creador, sino en el objeto creado, al que el crítico se acercará como mero receptor, proponiendo no una lectura única y totalizadora, sino una interpretación entre las muchas posibles. De esta manera, la crítica sufre un proceso de relativización, opuesto al ansia romántica de lograr la unidad primitiva. Gabriel Ferrater expone esta idea en su citado artículo:

Una crítica científica no podrá en ningún caso proporcionar a las gentes lo que más les divertiría: un contacto directo con la personalidad de los artistas, una aprehensión exhaustiva y pormenorizada de sus idiosincrasias. (...) La obra de un artista, si la abordamos con honestidad y sin previas manías, se nos aparece como un complejo de significaciones; vale decir, de remisiones a algo que no es la obra misma (pág. 226).

Una concepción del objeto artístico como un sistema de significaciones independiente totalmente de su autor, llevará, en otra derivación del racionalismo, a una concepción del arte como forma. En este sentido, Laureano Bonet ha resumido parte de la estética de Laye en las siguientes palabras:

Para la gente de Laye el racionalismo entendido como herramienta en manos del artista conlleva, a la par, una defensa del arte que se emplaza a sí mismo como tema, es decir, como "forma" que se autoalimenta una y otra vez, frente a un arte pasivo, en perenne servidumbre a referentes ajenos a su propia naturaleza<sup>212</sup>.

Juan Ferraté(r), que había propuesto la definición de la obra de arte como "unidad en curso", será el que más claramente defina en "El habla imposible" (nº 22, págs. 58-64) la concepción del arte como forma y, en consecuencia, de la obra literaria como mero lenguaje:

El arte humaniza. Es vida humana la que encierra acción y reacción personales, comunión, comunicación y en último término lenguaje. Relacionarse es posible sólo mediante una mutua relación a la verdad; el lenguaje es posible sólo mediante un reconocimiento y aspiración a la verdad. Arte es lenguaje<sup>213</sup>.

La obra artística, concebida como un objeto independiente de su autor, podrá ser analizada con método científico. La propuesta de una crítica de arte científica es algo que se repite expresamente en muchos de los colaboradores de Laye y que subyace a casi todos los artículos críticos aparecidos en la revista. Frente al impresionismo de la crítica anterior, los miembros de Laye pretenden dar un tono lo más científico posible a sus estudios literarios. Si tanto Jaime Ferrán, en su estudio de *Teoría de la expresión poética*, como Juan Ferraté(r), en "El habla imposible" refiriéndose a *The Withered Branch*, de D. S. Savage, destacan el carácter de análisis científico de estas obras, donde no cabe ni la



impresión, ni "hay lugar para el impropio", será Gabriel Ferrater, en su artículo tantas veces citado, quien, desde un plano teórico, planteará la creación de una crítica de arte lo más científica posible:

No existe un lenguaje crítico que pueda ser aprendido, no existen conceptos acerca de los cuales pueda dialogarse, ni existe una tradición crítica provista de finalidad y orientación. No existe un saber crítico; la crítica no es una ciencia. (...) Entiendo por ciencia, sencillamente, un dominio de convivencia humana en el que sean posibles la *comunicación* y la *instrucción* (pág. 216).

Si, como se vio, su hermano Juan minusvaloraba la intuición en el proceso de creación de la obra artística, Gabriel Ferrater la considerará totalmente ajena a una crítica artística que se pretenda científica:

El requisito básico de todo pensar científico es la eliminación de la intuición; el místico nos comunica su visión con los medios que Dios le da a entender; para el científico, en cambio, sus medios de expresión determinan su objeto. La *realidad* de que la ciencia habla, y el *criterio* de verdad científica, son indiscernibles (pág. 219).

La formulación de una crítica artística científica habrá de fundarse en varios criterios. En primer lugar, una crítica de arte que se pretenda científica habrá de ser analítica, eliminando el criterio de valoración: "una crítica científica no podrá dictaminar acerca del valor de las obras de arte" (pág. 221). Dos razones llevan a rechazar a Ferrater el criterio valorativo en una crítica científica. Por un lado, la conciencia de que todo juicio emitido por una ciencia sólo tiene valor en el presente

("sus juicios serán válidos sólo para el presente") y está condicionado a la evolución histórica de la propia ciencia: "Toda ciencia debe cuidar esencialmente de la historia; no de la historia de sus objetos, sino de su propia historia: de sus garantías de continuidad y permanencia" (pág. 223). Por otro lado, "el juicio de valor es por esencia intuitivo" (pág. 224) y, por lo tanto, tal como ha quedado definido anteriormente, anti-científico. En segundo lugar, como ya ha quedado señalado, una crítica de arte científica habrá de fijar su objeto de estudio en el producto artístico y no en el creador de dicho producto; es decir, habrá de ocuparse de la obra de arte como objeto independiente y no como "creación de un hombre". Por último, una crítica de arte científica habrá de crear una serie de conceptos claros y definidos sobre los cuales desarrollarse, habrá de crear un lenguaje científico:

Podemos decir que el intento de edificar una crítica de arte a partir de abstracciones (...), si se realiza con honestidad epistemológica, tendrá por tarea primera la constitución de un sistema de conceptos bastante bien definidos, bastante simples y bastante ricos para constituir una base de inteligibilidad en nuestro trato con las obras de arte (pág. 229).

Es grande la deuda que guardan no sólo las ideas de Gabriel Ferrater, sino las expresadas por la mayor parte de los colaboradores de *Laye*, con la obra crítica de T.S. Eliot, especialmente con *The use of poetry and the use of criticism*, que en torno a esos años traducía Jaime Gil de

Biedma y que, en 1955, publicará la editorial Seix Barral con el título de *Función de la poesía y función de la crítica*. Anotaré a continuación algunas de estas deudas, que completaré más adelante. En primer lugar, y de un modo general, los colaboradores de Laye se sienten identificados plenamente con la visión negativa que Eliot tiene del Romanticismo, tanto en su versión artística como en sus manifestaciones críticas. El hecho de que Eliot destaque, en su obra crítica, de entre el movimiento romántico, el pensamiento y la poesía de Lord Byron, sin duda el más racionalista e irónico de todos los autores de la primera mitad del siglo XIX inglés, parece ya un ejemplo claro, pero pueden leerse para mayor confirmación las páginas dedicadas en el citado volumen a la obra de Shelley, de entre las que destaco el siguiente párrafo:

The ideas of Shelley seem to me always to be ideas of adolescence -as there is every reason why they should be. And an enthusiasm for Shelley seems to me also to be an affair of adolescence (...). I confess that I never open the volume of his poems simply because I want to read poetry, but only with some special reason for reference. I find his ideas repellent; and the difficulty of separating Shelley from his ideas and beliefs is still greater than with Wordsworth<sup>214</sup>.

Por otra parte, la concepción de la obra de arte como un objeto independiente, que se sitúa en un espacio entre el autor y el lector, que servirá a Gabriel Ferrater para propugnar, como se vio, la posibilidad de una crítica

artística científica, se halla resumida en las siguientes palabras del crítico anglo-americano:

The poem's existence is somewhere between the writer and the reader; it has a reality which is not simply the reality of what the writer is trying to "express", or of his experience of writing it, or of the experience of the reader or of the writer as reader<sup>215</sup>.

Evidentemente, al igual que habían hecho los colaboradores de *Laye*, Eliot derivará de su concepción de la obra literaria como un objeto artístico independiente la idea de que el autor, ante su propia obra, es un mero lector, y no el mejor, y de ahí la idea de la multiplicidad de lecturas de la obra literaria, que ha quedado expresada en las palabras citadas de Manuel Sacristán:

But what a poem means is as much what it means to others as what it means to the author; and indeed, in the course of time a poet may become merely a reader in respect with his own works, forgetting his original meaning -or without forgetting, merely changing<sup>216</sup>.

Y si la obra literaria tiene multiples lecturas, todas ellas válidas, éstas dependerán, como apuntaron Gabriel Ferrater y Manuel Sacristán, por un lado, de la evolución del gusto y, por otro, de la evolución de la ciencia en sí, que sólo permitirá la validez de un análisis en un determinado espacio y tiempo presente. Casi veinte años antes de que lo hicieran los críticos catalanes, Eliot lo había expresado así:

It is that no generation is interested in Art in quite the same way as any other; each generation, like each individual, brings to the contemplation of art its own categories of appreciation, makes its own demands upon art, and has his own uses for art. "Pure" artistic appreciation is to my thinking only an ideal, when not merely a figment, and must be, so long as the appreciation of art is an affair of limited and transient human beings existing in space and time<sup>217</sup>.

Más adelante anotaré algunas deudas más del pensamiento de los críticos catalanes de *Laye* con respecto al de T.S. Eliot, pero creo que queda claramente expuesto que las ideas fundamentales sobre las que se basa la concepción de una crítica científica del arte en el grupo catalán (anti-romanticismo, independencia del objeto artístico, multiplicidad de lecturas y dependencia histórica de la ciencia y de la interpretación) se derivan del pensamiento del poeta anglo-americano, expuesto en su libro de 1933.

Una cuestión interesante, por el desarrollo que tendrá años más tarde, que aparece dispersa en *Laye*, es la del compromiso del intelectual. Como ha señalado Bonet<sup>218</sup>, el tema del compromiso social y político del intelectual es uno de los favoritos entre los colaboradores de *Laye* en las cuatro primeras entregas de la revista. Curiosamente, frente a la posición mantenida por Juan Eugenio Blanco, desde una postura falangista, de defensa del compromiso político del intelectual en "La Política y la Universidad" (nº 1) y en "Más sobre los intelectuales" (nº 4), José M<sup>a</sup>. Castellet y Manuel

Sacristán, que más tarde serán los primeros en comprometerse con el marxismo<sup>219</sup>, defienden, respectivamente, que el intelectual y el político personifican "dos formas distintas de vida" ("Política sí, política no. Sobre la traición de los intelectuales", n° 1), o bien que el intelectual no debiera comprometerse ni hacerse "coro" de los acontecimientos políticos de su época ("Antístenes y la policía política", n° 3). El primero evolucionará en su pensamiento y acabará proponiendo un compromiso social del escritor en su artículo "Notas sobre la situación actual del escritor en España":

El escritor no puede olvidar que el aceptar y servir su vocación no sólo le impide inhibirse, sino que le obliga a tomar partido ante la realidad para llevar a cabo la misión que, por su misma aceptación, le viene impuesta, y que no es otra que la de procurar para sí y para el lector de su obra la plena libertad personal, su total liberación espiritual (pág. 175).

La postura de Castellet se había acercado en un plazo de dos años a las posiciones sostenidas por Jean Paul Sartre en su *¿Qué es la literatura?*, donde el existencialista francés abogaba por el escritor *engagé*. Sacristán, por su parte, criticaba en el último número de *Laye*, a partir de su comentario de *Alfanhuí*, la postura del poeta social y comprometido, que empezaba a aparecer entonces:

El autor del *Alfanhuí* puede construir un tema opaco (y con ribetes morales y sociales), con intensa verdad (...); y lo hace, al propio tiempo, con extraordinaria pureza artística -cosa que no logra

casi nunca el llamado "poeta social", o "poeta comunicativo", o también "poeta engagé". Con todo su preciosismo literario, las páginas recién citadas son más eficaces, incluso moralmente, que cien poemas interminables sobre los parias y el hambre (pág. 326).

El tema de la poesía social estaba candente y desde *Laye* no se comprendía el olvido formal al que muchos poetas estaban sometiendo su obra en beneficio de un supuesto acercamiento a las mayorías.

En *Laye* se habían cimentado las bases del pensamiento crítico que había de enfrentarse a partir de 1953, en las voces de Barral, Gil de Biedma y Badosa, a la propuesta de la poesía como modo de comunicación que habían lanzado Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño años atrás. Los artículos de los tres autores catalanes no eran sino la culminación de una teoría literaria que se había venido fraguando y que aún se estaba fraguando en la revista barcelonesa. Es curioso señalar cómo, antes de la publicación de "Poesía no es comunicación" (nº 23, pág. 23-26), de Carlos Barral, la obra crítica de la escuela estilística española había recibido un excelente tratamiento dentro de *Laye*: Juan Ferraté(r) había comentado en el nº 12 el estudio de Carlos Bousoño sobre la poesía de Vicente Aleixandre y en el nº 13 *Poesía española*, de Dámaso Alonso; por su parte, Jaime Ferrán había destacado la misma *Teoría de la expresión poética*, de Bousoño, que criticarían Barral, Gil de Biedma y Badosa, con las siguientes palabras:

La alta calidad del estudio científico abordado permite a Bousoño entrar en zonas de estudio que nos revelarán multitud de problemas ante los cuales se había detenido la investigación estilística (pág. 197).

En 1950, las revistas *Insula* y *España*, en sus números correspondientes respectivamente a noviembre y diciembre, reproducían una serie de aforismos de Vicente Aleixandre en los que el poeta de la generación del 27 definía la poesía como comunicación. A continuación reproduzco algunos de aquellos aforismos, en los que se trata exclusivamente el tema de la comunicación:

El poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana.

\*

Toda poesía es multitudinaria en potencia, o no es.

\*

El poeta que al fin se decide a escribir para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino.

\*

La poesía no es una diosa exenta. Solo sobrevive en cuanto sirve a los hombres.

\*

La Poesía no es cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación.

\*

Hay muchos modos de tener conciencia de un destino común. Uno de ellos es la poesía<sup>220</sup>.

Por otra parte, en un artículo-entrevista fechado en 1951 que lleva por título "Poesía, comunicación", escribía Aleixandre las siguientes máximas: "Ponga usted que la poesía, más que de belleza, parece cosa de comunicación. (...) La poesía es una profunda verdad comunicada"<sup>221</sup>. Sin embargo, tal como indica Carme Riera, antes que Aleixandre, había sido Gabriel Celaya quien, en una



conferencia pronunciada en enero de 1950 con el título de "El arte como lenguaje", había expuesto la fórmula del arte como comunicación:

El arte es comunicación. No hay arte sin dos hombres concretos y precisamente distintos: El autor y el espectador. La presencia de ambos es igualmente indispensable. El arte, en efecto, no está encerrado y como enjaulado en las obras de arte. Pasa a través de éstas como una corriente. Consiste precisamente en ese pasar trasindividual, en este movimiento retenido pero palpitante que las anima, en ese ser del autor y del espectador uno para otro y en el otro: en ese salir de las fronteras individuales para lanzarse a la búsqueda de un hombre, de un tiempo y de un lugar cualesquiera que nos confirme y nos revele<sup>222</sup>.

Como se vio, el mismo Celaya repetirá dos años más tarde, en la *Antología consultada*, su definición de la poesía como "pasar trasindividual"<sup>223</sup>. También ha quedado visto el éxito que, en todos los sentidos, tuvo la fórmula "poesía es comunicación" entre los poetas recogidos en la *Antología consultada*. Contra estos poetas, en primer lugar, a través de la refutación de la fórmula presentada, como dirá Barral, con un "contorno científico", por Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, irá dirigido el ataque de los poetas barceloneses. En la primera edición de la obra de Bousoño se definía de la siguiente manera el acto lírico:

Designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (...) previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis, a la que se añade, secundariamente, una cierta dosis de placer. (...) La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento (...) y en su etapa postrera, un

acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás hombres<sup>224</sup>.

Creo que no se ha resaltado suficientemente la estructura de manifiesto poético que sostiene el artículo de Carlos Barral "Poesía no es comunicación", aparecido en el n° 23 de *Laye*, aunque considerarlo simplemente como un manifiesto generacional sería restrictivo y falsificador, por cuanto podría llegar a negar el convencimiento profundo de Barral de que la poesía no es comunicación<sup>225</sup>. Comienza su exposición Barral señalando el descrédito de la poesía inmediatamente anterior, y denunciando su caducidad, su fosilización y su academicismo; al mismo tiempo, esta poesía académica queda exactamente delimitada por dos fechas, referidas al nacimiento de sus autores<sup>226</sup>:

Resulta evidente en nuestros días no sólo que el renacimiento de la lírica ha perdido vigor en los nombres más estrictamente vigentes, sino que las circunstancias nuevas lo han detenido en una zona sin relieve que el lector habita con cierto aburrimiento. Mejores o peores, los poetas de la generación hoy dominante (nacidos entre 1906 y 1921, según nuestra cuenta), han dado lugar a una concepción viciosa y regresiva de lo lírico que baña la mayor parte de su obra y un sector importante de lo que debiera ser vanguardia más joven (pág. 148-149).

La característica teórica de este "academicismo dominante" será la concepción del acto lírico como medio de comunicación, y todas las consecuencias que de ello se derivan:

Y todo ello implica la existencia de una serie de fantasmas teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa (pág. 149).

Frente a este grupo dominante de poetas, que coinciden aproximadamente en fechas de nacimiento con los incluidos en la *Antología consultada*, se alza un grupo de vanguardia marginal que se anuncia como reformador de ese estado poético dominante, se proclama la ruptura (otra de las características de la "estructura del manifiesto") con la situación inmediatamente anterior, declarándola como una vía muerta: "Pero tal vez es éste un período que termina en la nueva generación literaria española" (pág. 152). Precisamente la "nueva generación literaria española" es la que forman los nacidos a partir de 1921, es decir, la generación de Barral y de sus compañeros de la revista *Laye*. Esta nueva vanguardia artística se fundará en la negación teórica de las bases de la generación inmediatamente anterior y en la búsqueda de una nueva tradición. El primer paso de negación de los presupuestos teóricos de la generación anterior es el que se lleva a cabo en el artículo que comento, al negar el concepto de "poesía como comunicación". Pero obsérvese que, antes de la negación teórica, ha habido un estadio de simplificación: se ha identificado toda la poesía de la generación anterior bajo el concepto de "poesía como comunicación", para posteriormente negarlo. Sin embargo, las tendencias de la nueva vanguardia no quedan aunadas en un solo concepto (que bien podría haber sido el de

"poesía como conocimiento"), sino que quedan completamente abiertas y definidas tan sólo por su negación de lo anterior. Frente a la poesía inmediatamente anterior, la nueva vanguardia enlaza con una tradición, representada por los poetas de la generación del 27, cuya riqueza de obra contrasta con el empobrecimiento de ese momento:

Eran demasiado aéreas sin duda las raíces del renacimiento de la poesía en la vida literaria española, cuando la geneación de poetas que la nutría fue arrancada de ella por el accidente histórico de la guerra civil. Las voces secundarias o no maduras que la substituían precipitaron en su forzosa convergencia la polarización y el crítico empobrecimiento de aquel breve apogeo que tan sólo hoy mantienen sus miembros diseminados, y que se abre como posibilidad a la joven generación (pág. 148).

De esta manera, la joven generación se declara heredera directa de la diversidad poética ("Las poéticas singulares de cada una de las grandes figuras de la anteguerra se desarrollaban independientemente") que practicarán los autores del 27 (generación cuyo desarrollo se vio truncado por la contienda civil y que los jóvenes continúan) y que contrasta con la "monotonía que de libro a libro se contagia" entre los poetas de la generación inmediatamente anterior.

El cuerpo central del artículo de Barral se dedica a negar "la más estricta formulación" que hace Bousoño del concepto de poesía como comunicación, sin atacar "el cuerpo de su teoría". La negación de dicho concepto es

radical y nace de la negación de una concepción previa, explícita en la definición de Bousoño: Barral no admite que a la hora de escribir un poema exista un conocimiento previo de la materia poética que va a hallar cuerpo en el texto.

Queda claro, pues, que la comunicación supone la preexistencia al poema de un contenido psíquico (...), que pudiera ser explicado idiomáticamente y que es transmitido, por medio de una manipulación estética de la lengua, al lector en el acto de la lectura. De tal modo, que se establece una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento substancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieren, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba (pág. 150).

De ser el acto lírico como supone Bousoño, los contenidos expresos en el poema "vendrían condicionados por su cualidad de tales contenidos conocidos antes del poema" y estos conocimientos previos determinarían tanto la forma como la estructura del texto. Tal como Barral deduce de las palabras de Bousoño, de ser como este último plantea el acto lírico, sería ese conocimiento previo el elemento fundamental del poema que podría expresarse de cualquier otra manera, incluso de forma no poética, resultando secundarios tanto la formalización de ese conocimiento en el lenguaje como su modo de expresión. Los poetas barceloneses se basarán en una máxima de Eliot para negar esta formulación: no es ese conocimiento previo (si es que existe) lo que comunica el poema, sino que, de

comunicar algo, el poema se comunica a sí mismo: "If poetry is a form of "communication", yet that which is to be communicated is the poem itself, and only incidentally the experience and the thought which have gone into it"<sup>227</sup>. De forma contraria a Bousoño, Barral, negando la posibilidad de ese conocimiento previo a la existencia del poema, opina que "El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe" (pág. 151), y que este contenido, del cual se deriva un conocimiento no *a priori*, sino *a posteriori*, "es el resultado de la confluencia de la vida interior del poeta con la posibilidad infinita del idioma, obrada por la voluntad de crear" (pág. 151). De esta manera, el poema resulta ser un hecho "autónomo" con respecto a todo conocimiento anterior del autor, en el que "las vivencias que lo alimentaron se organizan con elementos sobrevenidos del campo del medio expresivo según una ley que no pudiera prever y formando una estructura totalmente inédita" (pág. 151). Así, el lenguaje recupera su verdadero valor en la creación poética, perdido, según Barral, en la concepción bousoniana al ser considerado como mero "transmisor de emociones previas". Sin embargo, Bousoño no estaba muy lejos, en la primera edición de su obra, de la concepción expresada por Barral; la imprevisibilidad del desarrollo de la emoción previa en el poema, el poder generador del lenguaje a la hora de la creación lírica y

la autonomía del objeto artístico con respecto a su autor se hallan presentes en el siguiente párrafo:

El poema en su desarrollo no suele transmitirnos algo fijo e inalterable, sino la fluencia de un rico y complejo contenido del alma. Misteriosamente, son las palabras mismas del poema las que originan esa fluencia: el primer sintagma lírico actúa como la piedra que, arrojada a un estanque, provoca un movimiento de ondas concéntricas. (...) El poeta, cuando aún no ha logrado esa maestría o principio de maestría que sólo la experiencia lírica concede, suele desconocerla, y pretende escribir sólo lo que de un modo previo se ha propuesto como meta de su creación. No sabe aún que un poema, en su tejido último, es algo imprevisible, porque lo es la fluencia psíquica que lo determina. Que la obra se independiza, en cierto modo, de quien la concibe<sup>228</sup>.

Resulta incluso difícil discernir claramente los límites entre "la fluencia de un rico y complejo contenido del alma", de que habla Bousoño, y la "vida interior del poeta", de que habla Barral.

Otra de las consecuencias que se derivan, según el crítico catalán, de la existencia de un conocimiento previo que transmitir en el poema es el hecho de que quedaría negada la posibilidad de hacer múltiples lecturas de un texto literario, algo que se había venido defendiendo teóricamente desde las páginas de *Laye*. Si existe un contenido previo y único anterior a la existencia del poema y éste se transmite íntegro a través de él, el objeto literario sólo tendrá una significación, una lectura, que el lector habrá de captar:

La poesía no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema al que

atribuir la forma de esos presuntos contenidos, ni si éstos existiesen, bastaría el procedimiento lírico a transmitirlos con todas las características individualizadoras. Si se pudiese hablar de significados del poema, éste, en cada lectura, resultaría de manera más o menos total, según fuese, pero necesariamente, *transignificado* (pág. 151).

El valor plurisignificativo del poema implica, pues, para Barral, la multiplicidad de lecturas, y hace de cada una de ellas un acto de creación, como se había teorizado en Laye, que niega, desde su punto de vista, la teoría de Bousoño: "La lectura poética consiste en un verdadero acto poético, como el del creador, si bien de otro signo con relación al poema" (pág. 151).

Apenas si queda esbozada, en el artículo de Barral, una concepción poética alternativa y opuesta a la bousoniana que pudiera situarse bajo el rótulo de "poesía como conocimiento". La función de "manifiesto" del citado artículo finaliza en la negación de los presupuestos teóricos anteriores, pero no es su voluntad presentar a la nueva vanguardia bajo una actitud unificada, que no sea la de negar lo inmediatamente anterior. Sin embargo, Barral apunta algunas líneas, en esta concepción de la poesía como conocimiento, que, primero Gil de Biedma, y, más tarde, Badosa, Valente y Claudio Rodríguez, se encargarán de exponer *in extensu*:

Pero además tal idea de la poesía distrae el problema del conocimiento poético, que apareciendo aquí como una instancia previa al hecho expresivo, al hecho estético, queda envuelto en la sombra - exterior en este caso a la poesía- de la vida anímica del poeta. Con lo que se olvida una dimensión unitaria del pensamiento de nuestra época



que tiende a sintetizar el conocimiento y la expresión estéticas en un acto sólo del espíritu, tan único en el laborioso proceso de la poesía sometida a un torturado control intelectual, como en la mecánica espontaneidad del surrealismo (pág. 150-151).

Así pues, tal como apunté, Barral deriva del acto lírico un conocimiento *a posteriori*, que nace de la confluencia en el poema de la "vida interior del poeta" y la acción generadora del lenguaje.

Queda todavía una última cuestión por aclarar con respecto al artículo de Carlos Barral: ¿cuál fue la causa profunda que motivó la redacción del artículo?, ¿por qué si el concepto de poesía-comunicación había sido ampliamente difundido por Aleixandre antes que por Bousoño se atacó a éste en lugar de criticar al poeta del 27? Algunas respuestas a estas cuestiones las da el propio poeta catalán al recordar el efecto que le produjo la lectura de *Teoría de la expresión poética*:

Ese nacionalismo de la formación y de la información literarias, podía llegar a ser muy irritante. (...) El libro de Bousoño me parecía un híbrido compuesto de una mitad de excelentes observaciones sobre procedimientos poéticos expresadas en un lenguaje preestructuralista, tributario de una buena lectura de Saussure, y de una primera parte sumamente ingenua, una infantil teoría romántica del conocimiento poético, que lo ignoraba todo menos Ortega e indirectamente sus fuentes históricas y evidentemente no literarias. Pero aparte de la boba teoría de la función poética, lo que a mí me alborotaba era la total ausencia en el ejemplario de muestras de poesía no castellana y la absoluta falta de referencias a las grandes experiencias poéticas no españolas de las que, en cambio, dependía directamente mi vocación, y yo creía que la de todos los demás aspirantes a poeta<sup>229</sup>.

Así pues, Barral encontraba en la *Teoría...* de Bousoño dos de los rasgos que más se habían criticado a lo largo de la historia de *Laye*: el excesivo nacionalismo cultural, que llevaba, según aquellos autores, a ignorar todo lo que se producía fuera de nuestras fronteras; la fundamentación romántica de la concepción poética expuesta por Bousoño, que se oponía a la tradición racionalista de los colaboradores de *Laye*. La primera acusación hallará eco en las siguientes palabras de Jaime Gil de Biedma, en su *Diario del artista seriamente enfermo*, al comentar la segunda edición de *La poesía de Vicente Aleixandre*:

Un trabajo excelente, y por eso mismo resultan más irritantes sus esporádicas evasiones hacia el total y aéreo despiste, consecuencia casi siempre de un inconfesado desinterés por todo lo que no sea poesía española<sup>230</sup>.

Las siguientes ediciones de la *Teoría...* de Bousoño irán incorporando una casuística que tiene en cuenta a numerosos autores extranjeros. Por otro lado, la acusación de romanticismo a la concepción poética expuesta por Bousoño, será algo que se repita, como se verá, en "Poesía y comunicación" de Gil de Biedma, y en el mismo artículo de Barral, donde se habla de dicha concepción como lastrada de "sedicente romanticismo" y deudora de "un credo poético anterior al simbolismo". Sin embargo, la teoría expuesta por Barral también parece

heredera del romanticismo, tal como lo ha expuesto José Luis García Martín:

Parece así participar Barral de una arcaica concepción del poeta en la que éste es un mero transmisor de un fluido cuyo origen desconoce. El reproche de "sedicente romanticismo" se le puede, pues, aplicar al propio Barral<sup>231</sup>.

Aún quedaría pendiente la cuestión de por qué el ataque se dirigió contra la figura de Bousoño, cuando el verdadero creador de la concepción poesía-comunicación, como reconocen todos los autores que entran en la polémica, es Vicente Aleixandre. En primer lugar, podría señalarse el respeto que a estos autores les merece la figura de Aleixandre, cuya obra anterior a la guerra lo enlazaría con un tipo de poesía bien distinto al que se proponía con la fórmula poesía-comunicación; en este sentido, son de destacar las palabras de Barral con respecto al poeta del 27:

Yo insistía, por ejemplo, con una falta de tacto ejemplar, en mi escaso entusiasmo por *Sombra del Paraíso*, el libro en que se cifraba su reputación por aquellos años, y en mi decidida preferencia por los libros surrealistas, por *La destrucción o el amor* y *Espadas como labios*<sup>232</sup>.

Por otro lado, Bousoño representaba, como poeta, a la generación inmediatamente anterior, aquélla que había quedado recogida en la *Antología consultada*, y, de esta manera, atacándole a él, se atacaba indirectamente a la poesía de dicha generación, en una cuidada elaboración del manifiesto poético. Así lo ha expuesto Fanny Rubio:

Pero el rechazo que la nueva generación hace del concepto de la poesía "como comunicación" no va contra el realismo, sino contra ciertos poetas realistas que identificaron el acto creador con la formulación o expresión -o comunicación- de contenidos previamente -e intencionalmente- conocidos por el autor<sup>233</sup>.

Dos años después de la aparición de "Poesía no es comunicación", era Jaime Gil de Biedma quien se incorporaba a una polémica más "de grupo que de autores individuales"<sup>234</sup>, con el artículo "Poesía y comunicación", que se reproducía prácticamente idéntico en el prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*<sup>235</sup>. Apuntaba Jaime Gil, como Barral, el origen romántico de la concepción del hecho poético como comunicación: "La idea de que el arte es comunicación se remonta a los albores del Romanticismo" (pág. 24). Para, a continuación, pasar a distinguir al menos tres tipos distintos de comunicación poética: la comunicación como transmisión poética, la comunicación "en magma" o inconsciente y la autocomunicación o comunicación como conocimiento. El primer tipo de comunicación, la transmisión, queda definido en las siguientes palabras:

Para quienes entienden la comunicación a la manera de Tolstoi ("evocar un sentimiento que uno ha experimentado, y, una vez evocado, transmitirlo por medio de movimientos, líneas, colores, sonidos o palabras, de modo tal que los demás experimenten el mismo sentimiento"), el poema se limitaría a transmitir, sin configurarla, una emoción vivida por su autor; lo que se produce no es propiamente comunicación sino transmisión (pág. 26).

Esta concepción de comunicación es la que, según Gil de Biedma, expone Bousoño en su *Teoría...*; pero a esta concepción se le puede hacer una objeción que, según el poeta catalán, ya había apuntado Wordsworth: lo que el poeta transmite no es la experiencia de la emoción, sino su contemplación. De esta manera, basándose en ideas de Eliot ("lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético"), Jaime Gil escribe:

Pero lo que un poema transmite -suponiendo que, en efecto, algo transmita- no es una compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica. Por eso, por ser una representación, puede el poeta previamente conocerla como formando un todo, una síntesis. De otra parte, es más que dudoso que la lectura de un poema consista en revivir emociones idénticas a las experimentadas por su autor, no importa si en el curso de su vida ordinaria o en el trance estricto de la composición (pág. 27).

Aún plantea el poeta barcelonés otra objeción a la tesis bousoniana:

Desde esa perspectiva, el inconveniente de toda concepción de la poesía como transmisión reside en olvidar que la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie real en particular, puesto que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias sólo entran en el poema (...) en tanto que contempladas, no en tanto que vividas (pág. 26-27).

Así pues, en resumen, la tesis de la poesía como comunicación-transmisión resulta improbable por tres causas, que afectan a los tres elementos fundamentales de toda comunicación (autor, mensaje, lector): 1º) identifica autor y personaje poético; 2º) pretende que lo

que se comunica es la emoción experimentada por el autor y no su representación; 3º) pretende que el lector revive la emoción (experimentada o contemplada) del autor en el momento de la creación. En el fondo de estas objeciones se encuentra algo que subyace en el pensamiento de Eliot, y que sostiene la diferencia entre las "emociones experimentadas" y las "emociones representadas", y es que, si "lo que un poema comunica es el poema mismo", las posibles emociones que un poema transmita, serán de distinto orden que las emociones experimentadas por su autor, serán emociones de orden estético, únicas emociones que el poema tiene posibilidad de transmitir<sup>236</sup>.

Un segundo tipo de comunicación es aquella que transmite "estados anímicos en magma" y que halla forma extrema en la poesía surrealista:

La poesía surrealista es, efectivamente, comunicación, porque se limita a expresar estados anímicos en magma, que si bien poseen signo afectivo no han llegado aún a constituirse en representaciones objetivadas y concretas, poseedoras de sentido por sí mismas (pág. 28).

Este tipo de concepción poética, que Bousoño define en *La poesía de Vicente Aleixandre*, se aproxima a la idea de Barral, pues en ella "el poema no es un mero vehículo transmisor" y el lenguaje adquiere un valor generador a la hora de la creación:

Acaso el autor opere a partir de personales emociones y experiencias suyas, o de formalizaciones

temáticas y conceptuales que se incorporarán a la obra en tanto que presupuestos, pero todo ese material se organiza de manera imprevista, según leyes instantáneas, y es decisivamente modificado por los elementos lingüísticos y formales (pág. 27).

Tanto en el primer caso, en el de la poesía como transmisión, como en el segundo, en el de la poesía como comunicación inconsciente, se mantiene la idea de la existencia de un conocimiento previo a la actividad creadora, de un conocimiento previo que el poema comunica: en el primer caso, el contenido conocido previamente será un contenido preciso y el poema se convertirá en su mero vehículo; en el segundo, el contenido previo resultará más impreciso y, en consecuencia, será informado y modificado por los elementos lingüísticos.

El tercer tipo de comunicación poética que distingue Gil de Biedma es aquel en el que "el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo" y se produce cuando "es el poema en curso quien orienta y conforma la emoción; (...) ésta no es origen, sino consecuencia que existe sólo en función de él y que no puede existir sin él" (pág.28). Es decir, en este caso, no existe ningún tipo de conocimiento previo a la actividad creadora, sino que se da un conocimiento *a posteriori*: "Ciertamente que los materiales que entran en el juego estaban latentes en el poeta; pero el poema los trae a la conciencia, los polariza, y les concede un valor operacional que los hace inteligibles" (pág. 28). En este caso, la comunicación

que el poema logra es una autocomunicación, o una comunicación de un conocimiento sólo posible a través del poema, y, como quería Barral, sólo efectivo una vez concluido el poema.

Gil de Biedma propone conciliar los tres tipos de comunicación, presentes en distinto grado en el poema, aunándolos, bajo el pensamiento de Eliot<sup>237</sup>, en un tipo único de *comunicación estética*: "Acaso pudiera hablarse, en última instancia, de una mera comunicación estética: lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de virtualidad propia" (pág. 29). Por otro lado, dentro de la tradición del pensamiento crítico de Laye, destaca el valor del acto de lectura, como un acto de creación: "El acto de lectura es también un acto creador, y la emoción poética puede tener para el lector un valor muy distinto del que tuvo para el poeta" (pág. 29). Pero ninguno de esos tres tipos de comunicación previamente definidos, ni el contacto efectivo entre poeta y lector, definen, en su parcialidad, el acto poético, puesto que de hecho se hallan presentes en otros tipos de actos lingüísticos no poéticos. Así pues, a esos tres tipos de comunicación presentes en el poema habrá de unirse una "intención formal", es decir, "la voluntad, por parte del poeta, de hacer un poema -y, correlativamente, la voluntad por parte del lector de leer un poema- es lo que finalmente constituye a éste en cuanto tal" (pág. 29). De esta manera, Gil de Biedma se sitúa, aparentemente en un



tono conciliatorio, entre las posturas de Barral y Bousoño, aceptando que tanto la comunicación (Bousoño), como la voluntad de forma (Barral) son elementos constitutivos del poema:

La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de comunicación en todo poema; hay una mínima voluntad de forma -una voluntad de orientación del poema- en el poeta surrealista (pág. 30).

Dos años habían bastado para limar los elementos de "manifiesto" y la radicalidad característica de este tipo de escritos presentes en el artículo de Barral. El tono conciliador se desprende del final del texto de Jaime Gil, un tono conciliador que contrasta no sólo con el texto de su amigo, sino también con el resto de su propio artículo, que niega encubiertamente las posturas de Bousoño.

Un año más tarde, vuelve Jaime Gil de Biedma, en su *Diario del artista seriamente enfermo*, a enfrentarse con las opiniones de Bousoño, en una reflexión nacida a partir de la lectura del artículo "La poesía como género literario", que este último había publicado por entonces. Se radicaliza el poeta catalán en una postura defendida desde las páginas de *Laye*, el valor creador del acto de lectura, para fijar en dicho acto de lectura lo verdaderamente característico y determinante de la creación poética: "Desde ese punto de vista, poesía es el

poema en tanto que asumido en la lectura"<sup>238</sup>. Según esta concepción, el estudio que Bousoño hace de la poesía resulta parcial, pues sólo atiende al "punto de vista del poeta", es decir, a la expresión poética. Para Jaime Gil, el estudio del acto poético requeriría un análisis en tres partes, de las cuales sólo una es estudiada por Bousoño: "un estudio de la expresión poética -que Bousoño hace muy bien-, un estudio de la experiencia lectora y un estudio de la relación en que ésta se encuentra, mediante el poema, con respecto a aquélla" (pág.126). Desde el punto de vista de la expresión poética, no existe diferencia esencial, como quiere Bousoño, entre un soneto de Shakespeare y la frase "eres un burro", pero sí la hay desde la perspectiva del lector-receptor: "resulta indiscutible que entre leer un soneto y que me llamen burro no existe ninguna afinidad" (pág. 127). ¿Qué es lo que diferencia ambas expresiones en la recepción?

*¡Eres un burro!* responde a una relación cuyos términos, injuriador e injuriado, se encuentran el uno para el otro determinados por una cierta situación de hecho, que es previa a la exclamación. *¡Eres un burro!* expresa esa situación concreta, y en su expresión se agota. En cambio, las situaciones de hecho de que parten poeta y lector son diversas; sólo el poema, según es leído, les pone en relación al crear una tercera y muy especial situación de hecho, definida por los términos lector y poeta, de la cual el poema, siendo previo a ella, es sin embargo la forma o expresión. Pero el poema no se agota en esa expresión, por una razón sencilla: porque uno de los términos, el lector, estaba por definición indeterminado al momento de escribirse el poema, y sólo se determina en el acto mismo de lectura. Incluso una misma persona puede ser, en el curso del tiempo, diferentes lectores del mismo poema (pág. 127).

Es decir, lo que define y condiciona, según Gil de Biedma, el acto poético y lo diferencia del acto de habla normal es la indeterminación tanto del lector-receptor como de la situación de hecho en que poeta y lector se relacionan; situación y lector sólo se determinan, a partir del poema, en el acto de lectura, resultando diversa de las situaciones particulares de que parten poeta y lector. De esta manera, el acto de lectura resulta completamente independiente del acto creador y el objeto artístico se constituye como autónomo con respecto a su autor. Sólo así, la relación entre poema y lector, el acto de lectura, no se agotará en la mera expresión poética, y el objeto artístico resultará susceptible de diversas lecturas.

Pero el acto de lectura no sólo determinará la situación y el interlocutor del objeto artístico, sino que condicionará directamente el acto creador, constituyéndose así como lo definitorio del poema:

Pero cuando escribo un poema, sé que el destinatario de mi actividad es el lector: alguien que sólo se determinará dentro de una situación de hecho, el acto de lectura, que es posterior a mi expresión. Un poema es una letra a la vista, sin plazo fijo de vencimiento.

Esto explica el porqué y el para qué de las convenciones literarias. Mi manera de expresarme viene a la vez condicionada por aquello que quiero expresar y por aquel a quien quiero expresárselo (pág. 128).

Ahora bien , si, tal como indica Jaime Gil, el acto creador está condicionado por "aquel a quien quiero

expresárselo", ¿no cae su concepción, en este punto, en lo mismo que critica en la hipótesis de la poesía-comunicación? Según la concepción del poeta catalán, no existiría en el acto poético un conocimiento previo, pero la creación del objeto artístico quedaría condicionada por la presencia del lector. Ahora bien, como el propio poeta explica, esta presencia del lector es tan sólo formal y convencional, y, por lo tanto, el receptor sigue quedando indeterminado:

Las convenciones literarias, los géneros, permiten a poeta y lector situarse previamente en una tierra de nadie, convertirse en el poeta y el lector, o sea, en los dos términos formales de toda realción literaria (pág.128).

De esta manera, concluye Jaime Gil, como quería Eliot ("The poem's existence is somewhere between the writer and the reader"), situando el acto poético en un lugar distinto al del emisor y el receptor:

Una expresión del habla sólo es poesía para quien, por estar fuera de la situación de hecho que define, se encuentra indeterminado con respecto a ella. (...) La expresión poética por sí sola no define a la poesía: es necesario que alguien se sitúe ante ella de un modo especial (pág. 129).

Subyace a este pensamiento algo que el propio autor había expuesto en el prólogo al ensayo de Eliot: la intención formal. Es decir, para que se produzca el acto poético no sólo es necesario que exista una voluntad de escribir un poema por parte del autor (expresión poética), sino la

voluntad por parte del lector de leer un poema, sin la cual el poema no existiría.

De ese mismo año, 1956, data una carta a Carlos Bousoño, recogida también en el *Diario...*<sup>239</sup>, en la que se justifica Gil de Biedma por las ideas expuestas en otra anterior en la que discrepaba del pensamiento de Bousoño. Los párrafos de esa carta anterior recogidos en esta última parecen indicar que aquélla exponía los mismos razonamientos que el autor apuntó en su *Diario...* y que he comentado. Nada nuevo se añade en esta carta, salvo el tono conciliador de estas palabras: "Ninguno de los dos enfoques (el de Bousoño y el de Gil de Biedma) anula al otro, ya lo sé: al contrario, se complementan" (pág. 144).

En 1958, otro de los colaboradores de la revista *Laye*, Enrique Badosa, entraba en la polémica desde las páginas de *Papeles de Son Armadans*<sup>240</sup>. Partía el escritor catalán de la idea de que "el arte es un medio de conocimiento" y atribuía "a la poesía la más importante calidad de medio de conocimiento artístico" (pág. 32), puesto que "la poesía utiliza la más intelectualmente significativa de las formas sensibles: la palabra" (pág. 33). Establecida como una forma de conocimiento, la poesía se asemeja, en este sentido, a la filosofía, pero de ella se distingue en dos aspectos fundamentales: "La filosofía se interesa preferentemente por la esencia, y el filósofo especula. La poesía se interesa más por la

existencia, y el poeta intuye y crea" (pág. 36). De esta manera, mientras la filosofía se establece como un *método* de conocimiento, la poesía es un *medio* de conocimiento, es decir, "tiene el don de procurarnos un conocimiento de las cosas basado en el particular uso lírico del lenguaje" (pág. 39). Por lo tanto, el "uso lírico del lenguaje" será uno de los aspectos capitales del conocimiento poético, "en fusión dinámica con una realidad existencial" (pág. 41), y, en consecuencia, el poema no podrá ser ni substituido ni parafraseado:

El símbolo-poema no admite ni substitución ni paráfrasis, so pena de dejar de ser él mismo; ni reducción a otra expresión idiomática que la que es. El símbolo-poema es trascendencia de lo verbal, conocimiento poético mismo (pág. 42).

Así, el poema se define de la siguiente manera:

Considero el poema como un símbolo ("combinación de todos los elementos técnicos y espirituales") en fusión dinámica con una realidad existencial, al que se incorpora el lector en el acto de la lectura y siempre que tiene la vivencia de esta lectura presente en el espíritu. En este sentido, ya se explicaría que la poesía sea medio de conocimiento (pág. 41-42).

Aunque para Badosa el "acto de lectura" resulta también importante, no es, sin embargo, definitorio del acto poético, como lo era para Gil de Biedma, puesto que lo principal, el conocimiento poético, se produce en el poema, y sólo secundariamente el lector se incorpora a este conocimiento.

La segunda parte del artículo de Badosa está dedicada al análisis y puntualización de las hipótesis de Bousoño, Barral y Gil de Biedma. El ataque del poeta catalán a la hipótesis de Bousoño se sustenta fundamentalmente, como en el caso de Barral y Biedma, en la negación de la posibilidad de un conocimiento previo anterior a la escritura del poema mismo:

En el acto de la creación, el poeta sólo tiene una vaga noticia, no concretada en precisiones verbales, del "asunto" de su poema. Vaga noticia que es el fruto de una emoción, de un sentimiento, de una idea, de una intuición, de una impresión sensorial y de las varias combinaciones de estos elementos; de una primaria sorpresa e incipiente contemplación. El conocimiento poético que va más allá de esta vaga noticia sólo es posible ir hallándolo en el poema, a medida que el poema crece y se resuelve. Ciertamente es que el poeta lo intuye en sí mismo, pero no es posible afirmar que el poeta posea este conocimiento, siempre arcano antes del poema, y luego se proponga comunicarlo verbalmente (pág. 136).

Así, Badosa objeta a la hipótesis de Bousoño, al igual que Jaime Gil, que, de transmitir algo, el poema transmite "emociones contempladas", no "emociones experimentadas". Pero, además, aduce el poeta catalán que el conocimiento que se obtiene en el poema es de distinto orden que esa primera "emoción contemplada" y resulta independiente con respecto al autor, expresando así la autonomía del objeto artístico:

Cuando un "asunto" poético se escribe, trasciende sus propios límites y se obtiene una expresión independiente y propia, aunque basada en él, del "asunto" inicial o suscitador. Expresión que conduce al conocimiento poético a través del poema-símbolo y

que, en principio, hay que considerar como algo autónomo e independiente del mismo poeta que lo ha creado (pág. 137).

El poema resulta así independiente tanto del proceso creador, como de la posible intencionalidad o conocimiento previo que guiara en principio su escritura; de esta manera, negando la existencia de un contenido previo definido, señala que "poesía no es comunicación de un contenido interior del poeta, porque el poeta no puede transmitir aquello que no conoce, aunque en él se halle y aliente" (pág. 138).

Ya ha quedado resaltada la importancia que Badosa, como sus compañeros de grupo, otorga al acto de lectura como un acto de creación. De ahí, como los otros poetas, deduce que el texto es susceptible de múltiples lecturas y, por lo tanto, el poema resultará, en su origen, plurisignificativo, lo que, según él, niega la *Teoría...* de Bousoño<sup>241</sup>:

Es decir, el poema es plurisignificativo (...). El conocimiento poético es plural y todas sus interpretaciones son, en principio, igualmente válidas. (...) en realidad, todas las interpretaciones del poema acaban siendo del mismo orden (pág. 146).

Aún realiza Badosa dos puntualizaciones interesantes en su extenso artículo. En primer lugar, refiriéndose a las palabras que tanto Barral como Gil de Biedma dedican en sus artículos a la "poesía hermética", escribe el autor de *Dad este escrito a las llamas*:



Ambas tesis dan licencia a lo que entendemos por poesía hermética, lo cual no me parece inadecuado. Pero podrían llevar a autorizar el error de pensar que cualquier retórica combinación de palabras (...) es un verdadero poema sólo con que encierre belleza formal.

La poesía hermética sólo tiene validez de poesía superior cuando es fruto de una consciente voluntad de arte y de una consciente voluntad de conocimiento (pág. 155).

Aparece así, al mismo tiempo que una crítica, acorde con el predominio del gusto de la época por el realismo, a la poesía de corte surrealista, una idea presente ya en el pensamiento de Biedma: la intención formal (en este caso en el proceso creador), es decir, la voluntad del autor de crear un objeto de arte.

La segunda puntualización que realiza Badosa, acorde también al inicio de la decadencia de la poesía social que en aquellos momentos se vivía, critica la postura que pone "la poesía al servicio de la doctrina": "A la poesía no le interesa, en principio, la verdad, sino la existencia" (pág. 156). De esta manera, su artículo se perfila dentro de los gustos que la evolución de la poesía de posguerra estaba imponiendo en esos momentos<sup>242</sup>: rechazo de la poesía hermética, rechazo del realismo comprometido social y políticamente, defensa de una poesía de la existencia, o, lo que es lo mismo, una poesía de la experiencia, una poesía que haga "posible abordar la orilla de la gran corriente del tiempo cronológico" (pág. 151). Así, la poesía quedará definida finalmente:

La poesía, en fin, es un modo de vivir las cosas, una vivencia de las cosas efectuada por vía de su más íntimo, secreto e inefable (...) conocimiento existencial. (...) En la poesía el poeta se conoce más a sí mismo y a las cosas, gracias a su poema, e -igual que el lector- tiene ocasión de hallarse en una nueva experiencia con que engrandecer sus perspectivas y logros espirituales (pág. 150).

Creo que debe señalarse la evidente relación existente entre los primeros pasos de esta polémica entre poesía-comunicación y poesía-conocimiento, a los que me he referido, y la evolución personal y general de la poesía española del momento. La estructura misma de los tres textos que he estudiado presenta una clara evolución que va de la ruptura con la poesía inmediatamente anterior, evidente en la estructura de manifiesto del artículo de Carlos Barral, al tono aparentemente conciliador, en el ensayo pseudo-erudito de Gil de Biedma, al asentamiento definitivo como grupo poético, en el ensayo técnico de Badosa; la misma extensión de los textos evidencia una clara evolución que no es difícil enlazar con la confianza y el predominio que estos autores van consiguiendo dentro del panorama nacional. En segundo lugar, si en estos tres estudios se advierte un claro rechazo a la concepción de poesía-comunicación, se puede observar una evolución, paralela a la que experimenta la poesía de la época desde el auge del realismo social hasta su decadencia, del concepto de poesía-conocimiento: tímidamente apuntado en el artículo de Barral, no es todavía plenamente aceptado por Jaime Gil, pero en el estudio de Badosa adquiere una clara

formulación y un impetuoso apoyo. En tercer lugar, del rechazo de la poesía doctrinaria, implícito en los tres artículos, a la afirmación de una poesía de la experiencia y "temporalista", hay una evolución en las opiniones de estos tres autores que coincide, como ha señalado Fanny Rubio, "con el giro operado en la poesía de los cincuenta en pro de la interiorización, la autobiografía, la experiencia y la experimentación"<sup>243</sup>. Así pues, es evidente, como ha apuntado Carme Riera<sup>244</sup>, que la evolución de la polémica entre poesía-comunicación y poesía-conocimiento está íntimamente ligada al auge y la decadencia de la poesía social. Una vez que la poesía social, a partir de 1963 principalmente, entra en franca decadencia, la polémica entre poesía-conocimiento y poesía-comunicación desaparecerá.

Por otro lado, se quejaba Carlos Bousoño<sup>245</sup>, en un artículo relativamente reciente, de la escasa atención que se había prestado a lo largo de toda esta polémica que vengo tratando a las distintas matizaciones y añadidos que había ido incluyendo en las diversas ediciones de su *Teoría de la expresión poética*. Efectivamente, los cambios y matizaciones que Bousoño ha ido incorporando a las sucesivas ediciones de su libro han sido muchos y, la mayor parte de ellos, dan respuesta o incluyen los comentarios hechos por sus detractores; señalaré a continuación aquellos que me parecen más significativos. En primer lugar, comienza Bousoño en la

última edición de su *Teoría...* matizando su definición de la poesía como comunicación. En la primera edición se podía leer:

Poesía es, ante todo, *comunicación*, establecida con meras palabras, de un *contenido psíquico* sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis (pág. 18).

En la última edición de su obra leemos:

La poesía debe darnos *la impresión* (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico *tal como un contenido psíquico es en la vida real* (pág. 18).

Este ligero cambio de su definición de 1952 le permite a Bousoño relativizar todo el proceso comunicativo del poema, atendiendo a las objeciones hechas por Gil de Biedma. De esta manera puede incluir una diferenciación entre la comunicación real y la comunicación imaginaria, sustancial para la comprensión del hecho poético, ausente en la primera edición:

Pues lo que afecta a la esencia de lo poético no es, por lo visto, que haya comunicación, *sino que parezca que la hay, que se nos produzca la ilusión de que la hay (...)*.

La comunicación, por las razones dichas, es esencial al poema, sólo que no la real, mas la ficticia, imaginaria o ilusoria (pág. 44 y 48).

La diferenciación entre comunicación real e imaginaria le lleva a Bousoño a establecer una serie de diferencias derivadas de ésta, que en muchos casos habían sido

señaladas por sus críticos. De esta manera, si existe una distinción entre comunicación real e imaginaria, habrá que establecer otra distinción paralela entre un comunicador real en el poema y un comunicador imaginario, es decir, entre autor y personaje poético:

La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (...) coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente, un "personaje", una *composición* que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia (pág. 28).

De esta manera podrá escribir páginas más adelante:

La comunicación del autor es, pues, imaginaria, (...) en cambio, la del poema es real, lo cual significa, en otro giro, que un personaje ficticio nos transmite la representación que en ese poema está depositada. (...) ya que no el poeta, un personaje que figura que es el poeta se comunica objetivamente con nosotros en la poesía (pág. 48).

Ahora bien, si sólo la comunicación del poema es real, ¿no será que, como quería Eliot, lo que realmente se comunica es el poema mismo? El personaje poético, incluido dentro del poema y formando parte de él, podría comunicarse en el acto de la lectura como parte integrante del poema mismo, no como representante del autor. Es decir, el personaje poético se sitúa en otro plano distinto que el del autor, un plano de realidad que coincide con el poema, y que resulta independiente tanto del creador como del lector.

Una última distinción, admitiendo la objeción apuntada por Gil de Biedma y repetida por Badosa, lleva a

cabo Bousoño en la última edición de su *Teoría...*, derivada de la diferenciación entre comunicación real e imaginaria: la distinción entre un contenido anímico real y la contemplación de dicho contenido anímico. Tal como había indicado Gil de Biedma, recogiendo palabras de Wordsworth, lo que la poesía comunica, si algo comunica, no son sensaciones o emociones, sino la contemplación de dichas emociones, y, por lo tanto, el lector sólo podrá percibir, en todo caso, la comunicación de dicha contemplación anímica, no las emociones sentidas. Bousoño lo expone como sigue:

Por lo pronto diré que la palabra "conocimiento" (...) quiere dar a entender que la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones. Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación* (...). Los contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica *lo que se siente*, sino la *contemplación* de lo que se siente, contemplación que, a su vez, repito, nos hace o puede hacernos reaccionar emotivamente en una determinada dirección (pág. 20).

Una vez llevadas a cabo estas modificaciones, se comprueba que el acto poético, en la hipótesis de Bousoño, ha sido trasladado de un plano real a un plano imaginario, es decir, el poema, en la versión corregida de las teorías del crítico poeta, se sitúa en un plano completamente distinto al del autor y al del lector, lo cual no aparecía especificado en la primera edición de su *Teoría de la expresión poética*.

Una de las objeciones que más repitieron los críticos de la teoría bousoñiana es que ésta negaba la posibilidad de la multiplicidad de lecturas ante un mismo texto. Si lo que se comunica en el acto poético es "una compleja realidad anímica (...) formando un todo, una síntesis", como quería el poeta asturiano en la primera edición de su obra, esto implicaría, según deducían los polemistas, que sólo habría una posible lectura correcta del texto poético, aquella que captara esa única realidad anímica que el poema transmitía; todas las demás resultarían malas lecturas del texto, y, por lo tanto, lecturas no válidas. Por otro lado, el hecho de que un poema sea susceptible de "malas lecturas" negaría la *comunicabilidad* misma del poema. Bousoño ataca estas dos objeciones en la edición definitiva de su *Teoría...* . En primer lugar, señala el crítico que el poema sólo puede tener una lectura correcta, pero por tratarse de una realidad "deficiente", esta "lectura perfecta" consiste en "una meta a la que sólo puede aproximarse, admite grados de perfección y no verdadera plenitud" (pág. 49), por lo que todas las posibles "lecturas válidas" de un poema "son más o menos válidas (...) según se aproximen o se alejen del significado objetivo, que, en cuanto "realidad deficiente", no está acaso en ningún lector, pero sí en el sistema de signos que forman el poema" (pág. 52). De esta manera, viene a coincidir Bousoño, sin forzar la hipótesis de la primera edición de su obra, con

las opiniones de Manuel Sacristán en *Laye*, e incluso con las del mismo Badosa, que había afirmado en su artículo estudiado: "en realidad, todas las interpretaciones del poema acaban siendo del mismo orden" (pág. 146). En cuanto a la segunda objeción planteada a la hipótesis de la poesía-comunicación, que las "malas lecturas" negarían la comunicabilidad del poema, Bousoño responde en la última edición de su obra:

*Más aún en el caso de las lecturas peores, el carácter comunicativo del poema no se destruye, pues, por muy desorientadamente que yo lo experimente, seguiré teniendo ante él la ilusión de que el autor se comunica conmigo. Sin embargo, la lectura extraviada se diferencia de la que no lo es en una cosa importante: mientras en esta última la comunicación del poeta es ficticia y la del personaje que figura que es el poeta, real, en aquella, en la lectura equivocada, son ficticias las dos comunicaciones, ya que el personaje poemático en realidad no está diciendo lo que yo entiendo (pág. 59).*

De este modo, tanto la multiplicidad de lecturas como la existencia de "malas lecturas" no hacen sino confirmar, según Bousoño, que el poema comunica.

En el apartado "Función del género literario", aborda Bousoño las dos objeciones que Jaime Gil de Biedma había apuntado en su *Diario...*: la necesidad de la aceptación de una serie de convenciones de cada género literario para así lograr el asentimiento de lector y autor de que se está leyendo una obra perteneciente a un género determinado; la diferencia entre la expresividad poética y la expresividad lingüística normal desde el



punto de vista de la percepción lectora. En cuanto a la primera objeción, el autor de *Las monedas contra la losa* acepta la opinión de Gil de Biedma y expone lo siguiente:

Quando abrimos un libro de poemas sabemos que se trata de leer poemas, y no de escuchar comunicaciones reales en forma epistolar. Sabemos que las palabras están en esos versos usadas según unas convenciones especiales, unas "leyes" (...) que nosotros respetamos, pero que no respetaríamos fuera del estricto género literario de que se trata (pág. 66).

En cambio, en cuanto a la segunda objeción planteada por Jaime Gil, Bousoño sigue defendiendo, negando la posibilidad de una teoría de la recepción poética, que, desde un punto de vista de expresión, la diferencia entre la expresividad vulgar y la expresividad poética, la diferencia entre "¡Eres un burro!" y un soneto, es una simple diferencia de cantidad y no de calidad:

Ambos tipos de lenguaje, el imaginario del poema y el real de la expresividad cotidiana, coinciden cualitativamente en ser comunicación sin falsía de una intuición, y por tanto, en ser poesía. Y se diferencian no en su cualidad de poéticos, sino en su respectiva *cantidad*, muy distinta en cada uno de los casos. (pág. 68)

Por último, Bousoño ha insistido repetidamente en un hecho que confrimaría la *comunicabilidad* de la poesía: la "ley del asentimiento". Según él, la necesidad de que exista un asentimiento del lector ante el poema implica que el texto poético comunica, y esta comunicabilidad condiciona todo el proceso poético:

Por ser el "asentimiento" una *ley del poema*, quien va a escribir un poema ha de tenerla en consideración desde un principio, ya desde la sucesiva forma interna, previa a la externa. Desde la forma interna, el lector es un coactor, un coautor, alguien a quien esencialmente se toma en cuenta. La poesía es así comunicación incluso antes de la comunicación misma, lo que indica que la comunicabilidad de la poesía no es una anécdota, sino algo substancial de ella (Vol. II, pág. 48)<sup>246</sup>.

Así pues, pese a todas las objeciones apuntadas contra su teoría, Bousoño afirma (y confirma) que la poesía es esencialmente comunicación, y que la comunicabilidad no es algo adyacente a la poesía, sino fundamental y substancial a ella.

Poco antes de su muerte, se publicaba una entrevista con Jaime Gil de Biedma, en la que el poeta daba un nuevo giro a la polémica poesía-comunicación poesía-conocimiento, situándola en un nuevo plano de relaciones. Afirmaba allí Biedma que su polémica sólo en primer término iba dirigida contra los poetas sociales, para, en un segundo plano, criticar las posturas estéticas defendidas por la generación del 27:

El reproche que nosotros hacíamos a Blas de Otero o a Celaya es que por afirmación o por negación, no hacían más que prolongar la poesía de la generación del 27. Realmente, para nosotros, el enemigo, desde el punto de vista de la teoría estética, de lo que queríamos hacer, no eran ni Celaya ni Blas de Otero (...), sino que eran los de la generación del 27<sup>247</sup>.

En este sentido, la postura mantenida por Gil de Biedma, en "El ejemplo de Luis Cernuda", casi diez años más tarde de que se iniciara la polémica, con el artículo de Barral, resulta diametralmente opuesta a la voluntad de

enlace con la generación del 27 que expresaba éste en su artículo de 1953. Escribe Jaime Gil a este propósito, casi lateralmente: "la poesía en cuyo magisterio nos hemos educado -la poesía del 27, contra la cual empezamos ahora a reaccionar conscientemente-"<sup>248</sup>. La poesía de Luis Cernuda se sitúa como un ejemplo de esta reacción frente a la estética de la generación del 27, estética que ha dominado, según Jaime Gil, "a todos los que, más o menos desde 1945, han estado intentando una poesía distinta, en intención, en alcance y en motivaciones, de la que se escribió en España durante los quince años anteriores a la guerra civil" (pág. 72). La diferencia que establece Gil de Biedma entre la poesía del sevillano y la del resto de sus compañeros de generación es rotunda:

La trayectoria poética de Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. Esto -y ya es hora de decirlo- es una tontería, por que la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos. (...) La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia -es decir, del fondo- que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia (pág. 71-72).

Es decir, para Jaime Gil, la trayectoria poética de Cernuda se definiría por un acercamiento entre poesía y

vida, por la negativa a la formalización y abstracción de la experiencia en el poema, en definitiva, por ser un precursor de la poesía de la experiencia, que en aquellos años, a comienzos de la década de los sesenta, empezaba a atraer a los autores de la generación del medio siglo.

Hacia Veinte años de poesía española, de José M<sup>a</sup>.  
Castellet

Si, como ha quedado apuntado, una de las funciones básicas de la polémica que los escritores catalanes protagonizaron en torno a los conceptos de "poesía-comunicación" y "poesía-conocimiento" fue la de darse a conocer en los cenáculos literarios madrileños, el lanzamiento definitivo del grupo tendrá lugar en torno a 1959-1960, mediante diversos actos en los que participan y la publicación de la antología *Veinte años de poesía española*, en la que se promulgará el "realismo histórico o crítico" como estética predominante en el grupo. Sin embargo, aparte de los hechos estudiados anteriormente, entre la aparición de la *Antología consultada* de Francisco Ribes y la publicación de *Veinte años de poesía española*, ocurren algunos acontecimientos fundamentales para el desarrollo de la poesía social que, en esos ocho años, se convierte en un estilo mayoritario entre los autores españoles.

A partir de 1950 se empezaba a observar un aumento en la producción de poesía social, "la marea ascendente de la poesía social", por decirlo con frase de Ramón de Garciasol recogida por Lechner:

Como quiera que esto sea, el caso es que, a partir de 1950, van apareciendo cada vez más poemas comprometidos en libros de poesía y, lo que es más decisivo, van publicándose libros homogéneamente comprometidos, o sea, libros en los que, aparte la calidad, predomina el número de composiciones comprometidas. Ramón de Garciasol habla de "la marea ascendente de la poesía social" a partir de 1950<sup>249</sup>.

La *Antología consultada* de Ribes y el Congreso de Poesía de 1952 reflejaban los primeros síntomas de esta "marea ascendente", pero para la consolidación de la estética social resultan fundamentales los hechos acaecidos en el bienio 1955-1956.

Desde un plano socio-político, este bienio está condicionado por dos acontecimientos fundamentales: el ingreso de España en la O.N.U. y el abandono del ministro Ruiz-Giménez. Ambos hechos ponían de manifiesto algo evidente: que el régimen del general Franco se consolidaba, tanto en su reconocimiento internacional, como en la limitación de las libertades interiores. Este hecho condicionaba las actuaciones de la resistencia interna y clandestina, que veía cómo la consolidación del régimen político obligaba a cambiar de estrategia.

Desde un punto de vista literario, por otra parte, las propuestas sociales y realistas más avanzadas que se desprendían de la *Antología* de Ribes recibían en 1955 la

"bendición" de Vicente Aleixandre en su discurso de apertura del curso académico del Instituto de España, pronunciado el 29 de octubre de 1955, titulado "Algunos caracteres de la nueva poesía española". En dicho discurso afirmaba el poeta de la generación del 27:

Yo diría que el tema esencial de la poesía de nuestros días, con proyección mucho más directa que en épocas anteriores, es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto *localizado*; localizado en un tiempo, un tiempo que pasa y es irreversible, y localizado en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen<sup>250</sup>.

Retomando sus aforismos sobre "Poesía y Comunicación" publicados años atrás y parte de las poéticas de los autores de la *Antología Consultada*, Vicente Aleixandre va anotando algunas de las características fundamentales de la nueva poesía española: predominio del uso de la memoria, debido al carácter temporalista de la nueva poesía (pág. 497); descenso de la elaboración metafórica como consecuencia de la proyección directa de la vida humana (pág. 498); condena de la visión esteticista de la vida como resultado de una concepción realista y moral (pág. 498 y 508); voluntad *narrativa*, de contar la realidad circundante (pág. 511), para lo cual el poeta utilizará muchas veces "un lenguaje no muy remoto al de la cotidiana comunicación" (pág. 512). En fin, "el poeta puede ahora nombrar todos los objetos, sin distinción de jerarquías" (pág. 513)<sup>251</sup>, puede crear "un arte para la

mayoría" (pág. 512), porque "la perfección radicará en confundirse en lo fundamental con la masa, con las multitudes que integran la sociedad" (pág. 505).

Siguiendo la división que Dámaso Alonso estableciera algunos años atrás entre "poesía arraigada" y "poesía desarraigada"<sup>252</sup>, Vicente Aleixandre añade a estas dos parcelas un modelo de poesía distinto, la poesía religiosa, y deriva de la poesía desarraigada la poesía que expresa "una solidaridad preocupada", es decir, una poesía de corte social, frente a aquella, más puramente desarraigada, que expresa tan sólo "una fraternidad doliente":

Unos, los más numerosos, encontrarán dichosamente, dentro de sí mismos o en los signos que la naturaleza y la vida les brindan, fundamento bastante para anegarse en el golfo sereno de la fe completa, de la fe inspirada e iluminadora. Otros, menos dichosos, en medio de la tempestad finita se esforzarán por alacanzar la tabla de salvación y de consolación, y esta ansiedad dará su patético signo a su súplica o a su rebeldía. Otros, en fin, sin excluir a los dos grupos anteriores, ante la incógnita del vivir, cargarán el acento en la visión humana, buscando en ella con indagación dolorosa la fuente de la salud, y hallándola entre los demás hombres, considerando sus relaciones desde una fraternidad doliente o desde una solidaridad preocupada (pág. 500).

A pesar de todo, Aleixandre apostaba en 1955, como se ha visto, por un tipo de poesía muy concreto, aquel que se apuntaba mayoritariamente desde la *Antología consultada*, aquella poesía que reflejaba "el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica".

En torno a la fecha en que Vicente Aleixandre pronunciaba su discurso, aparecía en Torrelavega el poemario de Blas de Otero *Pido la paz y la palabra*, con el que el bilbaíno comenzaba una nueva etapa, social, dentro de su poesía y con el que, al decir de Blanco Aguinaga, se convertiría en "el maestro de la nueva y difícil manera de hablar"<sup>253</sup>. Si Gabriel Celaya había abierto con su título *Tranquilamente hablando* (1947) un modo de expresión para la nueva poesía y en 1951 con *Las cartas boca arriba* había iniciado su etapa de poesía más claramente comprometida, Blas de Otero viene a confirmar y radicalizar aquella estética, aquel lenguaje, en su libro:

Ni una palabra  
brotará en mis labios  
que no sea  
verdad<sup>254</sup>.

Frente a los tonos lóbregos y la temática religiosa angustiada de su obra anterior Blas de Otero confiesa ahora en sus poemas haber recobrado la alegría a través de una nueva fe ("En nombre de muchos"), una fe mucho más fuerte que la fe religiosa anterior, "más firme que la torre Eiffel" ("Ellos"). Esta nueva fe que le llena de esperanza nace de su "*incorporación al pueblo*", como don Antonio Machado en "*Con nosotros*"; téngase en cuenta que el verbo "incorporarse", que Blas de Otero utiliza en el poema citado, se usaba desde los tiempos de la República (recuérdese la sección "Los que se incorporan" en la



revista *Octubre*) entre los núcleos comunistas para apuntar las nuevas afiliaciones al Partido Comunista de España o la aproximación a sus posiciones. Blas de Otero se había incorporado a las filas del P.C.E. en la clandestinidad en 1952 y su nuevo libro expresaba, así, el canto a la nueva fe que había abrazado tres años antes. Es más, si se hace caso a las palabras de Joaquín Marco, *Pido la paz y la palabra* resultaría ser un "verdadero manifiesto de la consigna de *reconciliación nacional* propugnada por el Partido Comunista de España"<sup>255</sup> durante los primeros años cincuenta; en ese sentido podría interpretarse su petición de *paz* realizada desde el título. Por su parte, la solicitud de la *palabra* no era sino el modo de pedir el único instrumento con que cuenta el poeta para la transformación del mundo; si, tal como Gabriel Celaya decía por aquellos años, "La poesía es un arma cargada de futuro", las palabras son las balas que cargan dicha arma.

Como escribe Sabina de la Cruz<sup>256</sup>, cuando Blas de Otero se traslada a Barcelona en mayo de 1955 para residir allí durante los siguientes cuatro años era el "escritor de moda" en aquellos momentos. La aparición de sus dos primeros libros había suscitado en 1952 el trabajo de Dámaso Alonso sobre "Poesía arraigada, poesía desarraigada" y su incorporación a la *Antología consultada* de Francisco Ribes, y en aquellos meses de 1955 Emilio Alarcos Llorach preparaba su conferencia de

inauguración del curso en la Universidad de Oviedo sobre la poesía del vasco. Por otro lado, el poeta bilbaíno no era ningún desconocido en Barcelona, pues un jurado en el que se encontraban, entre otros, Luis Romero y Alfonso Costafreda, le había otorgado cinco años atrás el Premio Boscán a *Redoble de conciencia* en la Ciudad Condal. Precisamente a Alfonso Costafreda, con quien Blas de Otero coincidiría en Madrid en 1953, está dedicado el poema "Con nosotros", uno de los más significativos de *Pido la paz y la palabra*; no resultaría del todo desenfocado afirmar que posiblemente sería Costafreda quien, antes de emigrar a Ginebra, serviría de enlace entre Blas de Otero y el grupo catalán. Lo cierto es que el traslado del poeta vasco a Barcelona suponía un importante "fichaje" para la labor de promoción que el grupo de poetas catalanes estaba preparando desde algunos años antes y, seguramente, no estaba desprovisto de motivaciones políticas. En la Ciudad Condal, Otero vivirá en casa de los hermanos Goytisolo, haciendo gran amistad con José Agustín (Gil de Biedma hablará en su *Diario...* del "húngaro y el oso" para referirse a Goytisolo y Otero<sup>257</sup>), y en casa del "mecenas" Alberto Puig Palau, que editará en 1958 *Ancia*, una refundición de los dos primeros libros de Otero más algunos poemas nuevos. En febrero de 1959, Blas de Otero acompaña a los poetas del grupo barcelonés, al que se unen, entre otros, José Angel Valente, José Manuel Caballero Bonald y Angel González,

al homenaje a Antonio Machado celebrado en Collioure, y de nuevo aparece junto a ellos en las Conversaciones Poéticas de Formentor, celebradas en mayo de ese mismo año. En 1961, cuando el grupo poético catalán decide lanzar una nueva colección de libros de poesía, la colección "Colliure", en la que, respaldados por algunos nombres de peso, se difundan sus poemarios, se anuncia en el primer volumen la aparición de un nuevo libro de Blas de Otero en dicha colección, junto con otros once nombres, libro que, en los cinco años de existencia de "Colliure", no llegó a publicarse, al igual que tampoco apareció el volumen anunciado de Eugenio de Nora<sup>258</sup>. De los tres nombres de la generación anterior que se habían previsto para respaldar, dentro de una estética social bien determinada, en la colección a los jóvenes autores, Celaya, Otero y Nora, dos de ellos no publicaron el poemario anunciado y se les sustituyó por Gloria Fuertes, con una estética menos comprometida.

Que el grupo de poetas catalanes tenía en muy alta estima la poesía de Blas de Otero, y en especial la etapa social que acababa de iniciar en aquellos años, lo demuestra no sólo la influencia claramente perceptible en las obras de José Agustín Goytisolo y, de modo más profundo, de Jaime Gil de Biedma, sino incluso los juicios críticos explícitos que este último hace en su *Diario...* de 1956, analizando uno de los rasgos más característicos de la poesía del vasco, la cita

intertextualizada, que él trasvasará a sus propios poemas, tal vez tomando como fuente de influencia los textos de Otero<sup>259</sup>:

Acabo de hojear *Pido la paz y la palabra* y me he arrepentido de mis opiniones del otro día. La culpa la tiene esa astucia tonta de los poetas, que suelen dar a las revistas sus poemas peores. Otero es un poeta de recetario, como todos. (...) Otero enseña el suyo más que ninguno, pero es el más excitante de todos. Su gusto en utilizar frases hechas, alterándolas, se ha renovado un poco. Ahora trabaja con ecos literarios: asociaciones ilustres de adjetivos y nombre -"la espaciosa y triste España"-, o secuencias casi enteras, variando puntuación, ritmo y sentido. Otero admira a Rubén y a Alberti. Su gusto por la buena retórica suntosa me le hace simpático<sup>260</sup>.

La llegada de Blas de Otero a Barcelona y la publicación de *Pido la paz y la palabra* coinciden con un cambio importante dentro de la poesía comprometida: su paso a una poesía de clara lucha política. El libro de Blas de Otero, si atendemos a la puntualización de Joaquín Marco, abriría este nuevo estadio de vinculación de la poesía con una política determinada. Tal como relata Juan Goytisolo en *Coto vedado* el acercamiento del grupo catalán de amigos al Partido Comunista se empieza a gestar a comienzos de 1955:

Cuando volví a París en enero del cincuenta y cinco no caminaba a tientas como la primera vez sino con un plan de acción muy preciso: mientras mi propósito de vivir fuera de España seguía vigente (...), la idea de establecer un contacto regular con los medios intelectuales de izquierda franceses, de recabar su apoyo material y moral a nuestra lucha en ciería contra el franquismo -acariciada a menudo en la tertulia del Bar Club con Castellet y sus amigos-, infundía un apremio e interés no estrictamente

egoístas ni individuales a mi demorado y obsesivo viaje<sup>261</sup>.

Y si Juan Goytisolo se encargaba de enlazar en Francia con los "intelectuales de izquierda", sus amigos de la tertulia del Bar Club, a la que acudían, entre otros, José M<sup>a</sup>. Castellet, Joaquín Marco, Luis Goytisolo, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater y Manuel Sacristán<sup>262</sup>, que para entonces ya estaba afiliado al Partido Comunista, formaban por aquellos meses "la primera célula universitaria barcelonesa" comunista:

En los meses que siguieron a mi segundo viaje a París, Luis (Goytisolo), Joaquín Jordá, (Octavi) Pellissa y otros miembros del seminario y tertulia de Castellet se relacionaron con Sacristán y formaron bajo su dirección la primera célula universitaria barcelonesa del Partido Comunista<sup>263</sup>.

Es precisamente en torno a 1956, como muy bien ha documentado Carme Riera<sup>264</sup>, cuando los poetas del grupo de Barcelona empiezan a escribir sus poemas de compromiso social y político: Jaime Gil de Biedma concluye "Piazza del Popolo" en mayo de ese año<sup>265</sup>; Carlos Barral comienza a escribir los textos de *Diecinueve figuras de mi historia civil* en 1957; y José Agustín Goytisolo escribe los primeros poemas de *Claridad*, libro en el que toca los temas de la poesía social, en torno a 1956.

De aceptar la opinión de José M<sup>a</sup>. Castellet, este compromiso político que se gesta en torno a 1956, "esa

voluntad de usar la literatura como arma política", será lo que defina a la generación entonces naciente:

Yo creo que la característica fundamental de la generación es la voluntad de usar la literatura como arma política; precisamente, por ser tan marcadamente política, el fenómeno concluye rápidamente<sup>266</sup>.

Semejante opinión que la de Castellet sostiene José Manuel Caballero Bonald:

Durante un período determinado nuestra preocupación temática o nuestra actitud humana era utilizar la poesía, utilizar la literatura como arma política. Esto está claro, y durante unos años que van del 56 ó 57 al 62 más o menos, nuestra obra está supeditada a esta exigencia histórica, y además supeditada a una actitud moral frente a una situación que no compartíamos<sup>267</sup>.

El crítico catalán llega a puntualizar aún más los orígenes de dicha tendencia, señalando su inicio extraliterario en el "fracasado congreso de escritores del año 1956", que, según apunta Fanny Rubio,

Se pronuncia en sus boletines preparatorios del mismo por el realismo poético y la presencia en su comisión organizadora de jóvenes poetas ligados al movimiento estudiantil de entonces: Claudio Rodríguez, Julián Marcos, Jesús López Pacheco y Fernando Sánchez Dragó<sup>268</sup>.

No obstante, como demuestran claramente los ejemplos de Blas de Otero y de Gabriel Celaya, y la evolución hasta aquí señalada, la generación anterior, la primera promoción de posguerra, se había adelantado algunos años en este proceso de politización y un grupo considerable

de la generación del medio siglo venía a coincidir con ella en torno a la mitad de la década en esa concepción política de la poesía. Tal como ha apuntado José Luis García Martín, "la poesía social (...) se generaliza con la primera promoción de posguerra y es continuada por la generación siguiente con ciertas peculiaridades propias"<sup>269</sup>.

En torno a estas fechas tan comprometidas parece que la idea de la *Antología*, tantas veces proyectada y tantas veces aplazada, comienza a coger fuerza. José M<sup>a</sup>. Castellet ya había planeado reunir a sus amigos poetas en una antología que les diera a conocer, desde sus años en la revista *Estilo*, en 1949, y la proyectada antología de *Laye*<sup>270</sup>, por la que iría apareciendo una selección de textos en la revista, que posteriormente se reuniría en un volumen, sólo dio a luz poemas de Alfonso Costafreda y Jaime Ferrán. Sin embargo, que a finales de 1956 se retomó con fuerza la idea de elaborar la postergada *Antología*, ya para editarla bajo los auspicios de la desaparecida *Laye* o bien bajo los del poeta catalán Joaquín Horta<sup>271</sup>, parece confirmarlo las palabras de Jaime Gil de Biedma escritas en su *Diario...*: "Preparado poemas, nota y datos biográficos para la antología de Castellet". O las escritas algunos días antes:

Anteanoche me llamó (Carlos Barral), para prevenirme de que Castellet consideraba mi exclusión de su *Antología*, por ser poeta inédito, y ayer nos reunimos en casa con el mismo Castellet y con Isabel y con Juan Ferraté, para leerles mis poemas de este

verano. José María que jura y perjura por la poesía social, acabó requiriendo mi participación<sup>272</sup>.

¿Qué poemas leyó Gil de Biedma a Castellet? Precisamente aquéllos de tipo más comprometido, como "Piazza del Popolo" o "Lágrima", compuestos durante el verano de 1956, e incluso quizás los tres poemas compuestos en diciembre de ese mismo año<sup>273</sup>, de carácter claramente comprometido: "Canción para ese día", "Aunque sea un instante" y "El arquitrabe". No es extraño que Castellet, que aconsejaba a Jaime Gil publicar su libro *Las afueras* con un prólogo "a ser posible, no desprovisto de implicaciones políticas"<sup>274</sup>, aceptara de grado estos poemas que se aproximaban más que los que formaban la colección anterior a sus presupuestos de "realismo crítico".

Pero la *Antología* aún se retrasaría más de tres años. Es una serie de actos celebrados en torno a 1959 la que pone de nuevo, y definitivamente, en funcionamiento la elaboración del volumen antológico. La conciencia generacional, adquirida, principalmente, a partir del homenaje a Antonio Machado celebrado el fin de semana del 21 al 23 de febrero de 1959 en Collioure, pone a trabajar a los tres poetas catalanes, Goytisolo, Barral y Gil de Biedma, y al crítico Castellet entre febrero y diciembre de ese año en la elaboración de *Veinte años de poesía española*. Al homenaje de Collioure acudieron los Goytisolo, Carlos Barral, Gil de Biedma, Blas de Otero, Angel González, Valente, Alberto Puig Palau, Castellet,



Costafreda, Juan Ferraté(r), Caballero Bonald, Antonio de Senillosa, entre otros, además de otros intelectuales de mayor edad, como Herrera Petere, Tuñón de Lara, etc. Pero el homenaje a Machado tendría una serie de consecuencias muy importantes, no sólo para la "escuela de Barcelona", sino para toda la generación del medio siglo, como ha apauntado Carme Riera:

José Agustín Goytisolo, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma habían encontrado un elemento externo de cohesión en el homenaje a Machado, bajo cuya advocación se colocaban. Castellet, interesado en catalogar a través del "método generacional" la literatura española, podía darse por satisfecho: su generación, la que él creara, como la del 27, en cuyo espejo se miraba, contaba con un acto fúnebre de póstumo reconocimiento a un poeta que, en los baremos literarios del crítico, superaba a Góngora y era una figura conocida y reconocida internacionalmente. (...)

Del homenaje a Machado aquel fin de semana de finales de febrero de 1959 se derivan, además, otras dos consecuencias de gran interés para el lanzamiento del grupo de amigos poetas. En primer lugar, la necesidad de confeccionar urgentemente una *Antología* que sirviera de pretexto para presentarlos, especialmente en Madrid, donde apenas eran conocidos, y en el resto de la península, donde no lo eran en absoluto. En segundo lugar, la posibilidad de lanzar una colección de poesía controlada por ellos, en la que poder editarse y editar a los amigos que hicieran profesión de fe de la nueva poesía, es decir, de la poesía del "realismo crítico" bautizada por Castellet, a la que acompañaría un lanzamiento paralelo de narradores realistas desde la Biblioteca Breve<sup>275</sup>.

La *Antología* aparecería al año siguiente, mientras que la colección "Colliure", así llamada en recuerdo del homenaje a Machado, hispanizando la grafía, editaría sus volúmenes, once en total, entre 1961 y 1966, con una serie de rasgos característicos comunes a todos los

libros allí publicados: práctica de la poesía comprometida; utilización de la ironía, el sarcasmo y el lenguaje coloquial como elementos de una *retórica antirretórica*; complicidad con el lector impulsada a través de diversos recursos; sustitución del tono épico y grandilocuente de mucha de la poesía inmediatamente anterior, por un tono más intimista<sup>276</sup>.

Estos dos actos de promoción literaria estarían acompañados por otros de promoción a un nivel personal dentro de los círculos poéticos de la época. Caballero Bonald, con quien habían coincidido en el homenaje a Machado en febrero, secretario por entonces de Camilo José Cela, les facilitó la invitación a las Conversaciones Poéticas de Formentor, celebradas entre el 18 y el 25 de mayo de 1959, donde ni José Agustín Goytisolo, ni Jaime Gil de Biedma pusieron ningún reparo en fotografiarse con los dos maestros de la poesía social: Gabriel Celaya y Blas de Otero. Jaime Gil de Biedma recordará aquellas conversaciones en su poema "Conversaciones de Formentor" dedicado explícitamente, recordando una anécdota allí ocurrida, "A Carlos Barral, amante de la estatua". Lo cierto es que los tres poetas catalanes "consiguieron llamar la atención. (...) Los poetas críticos que ocupaban puestos en las revistas literarias de Madrid o en la universidad (...) iban a marcharse de Formentor con la impresión de que existían otros poetas periféricos en lengua castellana que (...)

podrían suponer una renovación en el panorama lírico"<sup>277</sup>. Como consecuencia de las Conversaciones Poéticas de Formentor y tras el verano, Carlos Bousoño, con el que algunos años antes habían mantenido tan viva polémica, presentará a los tres poetas barceloneses en el Ateneo madrileño, en unas reuniones poéticas que organizaba José Hierro. Los tres habían empezado a cobrar una fama que sólo un año más tarde había de ratificar *Veinte años de poesía española*.

En 1960 aparece definitivamente en las librerías *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, editada por la colección Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral. Desde su "Justificación" apunta José M<sup>a</sup>. Castellet la defensa del método historicista como único modelo válido de estudio de la Literatura, por ser el único capaz de expresar el carácter dinámico de la evolución de la poesía. Al mismo tiempo, el método histórico estaba más acorde con la fe marxista que profesaban por entonces los miembros de la escuela barcelonesa, por ser un método dinámico, que reflejaba en cada momento la relación dialéctica entre la Literatura y el momento histórico de su producción. El crítico catalán enlazaba también, de esta manera, con el método historicista orteguiano tantas veces defendido desde las páginas de Laye y que él mismo había llegado a explicar en un curso sobre las generaciones en la Literatura. Ahora se apoyaba en los criterios de Edmund Wilson y de

Christopher Caudwell para defeneder la elaboración de una antología, como la que él había preparado, de carácter histórico frente a aquéllas de carácter "comparativo", y esos mismos criterios le servían para rechazar "los hallazgos de tipo comparativo" de obras críticas como la de T.S. Eliot. Frente a la concepción estática de los estudios "comparativos", Castellet justificaba la concepción dinámica del método histórico, que permite mostrar las tendencias principales de la evolución poética. En este sentido, la tesis sobre la que se fundamentaba *Veinte años de poesía española* era la del predominio en la poesía, no sólo española, sino europea, más reciente de una tendencia fundamental que señalaba el fin del Simbolismo y su sustitución por el Realismo:

Porque la evolución que ha sufrido la poesía europea, en general, en los últimos treinta años y, especialmente, en los veinte últimos -a partir del 39- no es un cambio que ataña únicamente al tema de la poema -como puede dar a entender nuestra reiterada calificación de realista a esa poesía- sino que, arrastrado por la fuerza del tema, es la estructura misma del poema la que cambia y se transforma hasta hacer aflorar un concepto de poesía distinto del que estuvo en uso en Europa desde 1870 hasta 1930, es decir, del de la tradición simbolista<sup>278</sup>.

Fundado sobre esa tesis, Castellet escribirá su prólogo basándose en una estructura de manifiesto de tipo historicista dividido en tres bloques: en el primero, establecerá un resumen histórico apretado, para finalizar con el enfrentamiento entre "tradición simbolista" y "actitud realista"; en el segundo bloque, estudiará el

"Simbolismo y Realismo en la poesía española de 1898 a 1936"; por último, el tercer bloque, el más extenso, se ocupará del estudio de la poesía española entre 1939 y 1959.

El primer paso que llevará a cabo el crítico catalán en su estudio, como ha señaladao Carme Riera<sup>279</sup> será establecer la oposición radical entre el poeta de tradición simbolista y la actitud realista de los nuevos autores. Esta oposición se realizará teniendo en cuenta cuatro aspectos básicos: el papel del poeta con respecto a la sociedad; el concepto de poesía; la experiencia poética expresada en el texto; y la utilización del lenguaje. En primer lugar, en cuanto al papel desempeñado por el poeta en la sociedad, frente al poeta simbolista, insolidario, que "no quiso, supo o pudo buscar otro soporte en el que apoyarse" y que, por lo tanto, "intentó resolver en el plano ideal de la creación literaria esa contradicción que le atormentaba: la de escribir para nadie", "el poeta realista de hoy se siente llamado a un quehacer histórico" (pág. 34). En segundo lugar, si el simbolismo concebía a la poesía como algo sagrado y al poeta como un "ser privilegiado, solitario, iluminado, encantador de palabras, artista mágico", el poeta realista es, como ya había apuntado algunos años antes Vicente Aleixandre, recogiendo los testimonios de la *Antología consultada*, "un hombre entre los demás, que participa con ellos en una misma empresa social, cantando

en sus versos la vida del hombre desde una perspectiva histórica" (pág. 34). Por otra parte, frente a la experiencia poética que "los simbolistas consideran absoluta y más allá de sí misma", los autores realistas sólo consideran poéticamente válida "a la experiencia real y personal que el poeta comparte con otros hombres y el poema tipifica" (pág. 35). Por fin, la última diferencia que Castellet establece entre simbolistas y realistas se lleva a cabo a través de la utilización del lenguaje poético que cada uno de los grupos realiza:

El de los simbolistas no pretende ser comunicativo, significativo o lógico, se basa en la musicalidad y la sugestión frente al de los realistas que quieren devolver a la palabra la función comunicativa de un significado inmediato y real: se pasa así de una poesía esotérica y enigmática a una poesía de clara significación humana escrita en un lenguaje coloquial y llano (pág. 35).

Es decir, seis años más tarde de iniciada la polémica frente al concepto de "poesía-comunicación", precisamente por el grupo de autores catalanes, Castellet afirmaba, frente a sus amigos Barral y Gil de Biedma, "la función comunicativa" de la palabra poética, situándose en una posición semejante a la defendida por Aleixandre y Bousoño años atrás, y acercándose a las posturas más radicales de la poesía social que entendían que la "comunicación" en un poema debe establecerse a través de "un lenguaje coloquial y llano". En resumen, las características que habrá de tener el nuevo poeta realista, según la exposición de Castellet, serán las

siguientes: compromiso social e histórico; solidaridad con los demás hombres; realismo y humanismo; utilización de un lenguaje coloquial y llano en aras de una mayor "comunicabilidad" del poema. De esta manera, el texto poético se establece como mero transmisor de una "experiencia real y personal".

Una vez establecidas las características definitorias del poeta realista, Castellet se lanzará en el segundo bloque de la introducción, "Simbolismo y Realismo en la poesía española de 1898 a 1939", a la búsqueda de una tradición de rechazo del Simbolismo en diversos autores, estableciendo una serie de antecedentes de la nueva "actitud realista", que, según se vio, él supone que se inicia después de la Guerra Civil. En el establecimiento de estos antecedentes y en la visión de la literatura española de ese período, Castellet tiene muy presentes, como iré señalando en cada momento, las opiniones de Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, que se habían publicado por primera vez en 1957. Así, el primer antecedente de la nueva "actitud realista" que señala el crítico catalán es Miguel de Unamuno, a quien "puede considerarse, en sentido amplio, un realista que, cuando menos, se define negativamente contra la concepción simbolista" (pág. 39). Esta cierta aversión al simbolismo, que Castellet señala en Unamuno, ya había sido percibida por Cernuda, quien consideraba al escritor vasco como "probablemente el

mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo", al apuntar cómo se expresaba en su "Poética" "contra la estética y poética modernista que dominaba el mundo literario de lengua española en aquellos años primeros del siglo"<sup>280</sup>. Pero el paralelo entre las opiniones de Castellet y Cernuda es más evidente cuando el crítico catalán señala que "Unamuno cuando publica en los albores de nuestro siglo sus primeros libros de poemas, parece más un poeta del siglo XIX que del XX" (pág. 39), copiando casi las palabras del poeta sevillano: "De ahí, al menos en este primer volumen, la orientación hacia el pasado inmediato que tiene su poesía: parece más bien un poeta del XIX que del XX"<sup>281</sup>. En sus preferencias por Unamuno no sólo coincidía Castellet con Cernuda, sino también con aquellos poetas de la primera promoción de posguerra que habían dado origen a los primeros brotes de poesía comprometida y social; recuérdense las menciones apasionadas, ya citadas, de Eugenio de Nora y del padre De Lama con respecto a la poesía del vasco o la recuperación de algunos de sus poemas en *España*, como ejemplos.

Si las opiniones de Castellet coinciden con las de Cernuda para el caso de Unamuno, también sus opiniones coincidirán en la consideración negativa de la poesía de Juan Ramón Jiménez. Castellet escribirá sobre el poeta de Moguer las siguientes palabras:



Encontramos en Juan Ramón Jiménez una particular exigencia de la pureza poética, una extravagante obsesión por la soledad, una maniática concepción abstracta de la belleza y un tinte edulcorado y tristón en sus poemas (pág. 42).

Cernuda señalará para Juan Ramón, coincidiendo en lo básico con el crítico catalán, su "indiferencia más absoluta por la vida", su "subjetivismo egotista", su "impresionismo sentimental" y su cursilería, su "imprecisión" y su "oscuridad de dicción", etc. Pero dos rasgos fundamentales que Castellet había rechazado para el nuevo poeta realista señala Cernuda en su estudio de Juan Ramón: en primer lugar, su adscripción al simbolismo menor: "Lo que a Jiménez le interesaba eran los simbolistas menores (con la excepción de dos mayores: Verlaine y Laforgue)"<sup>282</sup>. Y, en segundo lugar, su incapacidad para acercarse al lenguaje coloquial, a la lengua hablada:

Acaso la imposibilidad de atenerse a la lengua hablada, como modelo de la lengua escrita, se debe a cierta confusión en su pensamiento, el cual sólo aparece en sus escritos, si aparece, a la zaga de la palabra, y cuya premiosidad se quiere disimular a fuerza de presión retórica<sup>283</sup>.

El rechazo de la obra de Juan Ramón Jiménez suponía implícitamente una doble negación por parte del prólogo de Castellet: por una parte se rechazaba a Juan Ramón como el máximo representante del simbolismo en la literatura española; pero por otra parte, el poeta de Moguer era uno de los autores más admirados por los escritores de la primera posguerra, no sólo por aquellos

que estilísticamente se aproximaban a sus poemas, como en cierto modo los poetas de la revista *Cántico*, de Córdoba, sino incluso por aquellos que habían dado origen a la escritura realista y que la habían defendido desde las páginas de la *Antología consultada*, como José Hierro y el mismo Blas de Otero, entre otros. Así pues, el rechazo de la poesía de Juan Ramón era, en cierto modo, el rechazo de uno de los mitos poéticos de la primera generación de posguerra y, consecuentemente, suponía, en cierta manera, el enfrentamiento con los poetas de la *Antología consultada*. Frente a Juan Ramón, Castellet proponía, siguiendo también las pautas expuestas por Cernuda, los ejemplos de Miguel de Unamuno y Antonio Machado: "Otros dos poetas contemporáneos, Unamuno y Machado, superiores a Jiménez, apenas si merecieron alguna atención por parte de los jóvenes"<sup>284</sup>.

A Antonio Machado se le dedicaría un capítulo entero dentro de este bloque de la introducción, por lo que Castellet pasa a continuación a ocuparse de la generación del 27, haciendo mención explícita de que en ese tema va a seguir los criterios de Cernuda:

Me complace remitirme al testimonio de otro de sus componentes, Luis Cernuda, quien con un criterio histórico más acusado que el de la mayor parte de los críticos que han estudiado la generación del 27 (...) hace una caracterización que, a la vez que descriptiva, es dinámica, ya que expresa el proceso que sigue la obra del grupo, señalando las características que definen cada momento de la evolución como causa de la próxima etapa a desarrollar (pág. 44-45).

Así pues, Cernuda queda establecido como el modelo crítico que Castellet pretende seguir, no sólo por las "coincidencias" de gusto que se han ido señalando, sino también, de modo expreso, por considerar su "criterio histórico" así como su "caracterización dinámica" como rasgos fundamentales de la nueva crítica (¿dialéctica?) que el escritor catalán pretende. Y si el poeta sevillano es el modelo crítico de Castellet, la generación del 27 será el modelo de la generación de escritores que quiere lanzar desde la antología; a aquélla les une: el carácter grupal, que como Carme Riera ha señalado<sup>285</sup>, Castellet se encarga de subrayar; la voluntad europeísta y cosmopolita, que había planeado en el grupo desde los tiempos de *Laye*; y la presentación en una antología que quería emular, si no desde sus criterios de elaboración, sí desde sus resultados propagandísticos, la elaborada casi treinta años atrás por Gerardo Diego. De esta manera, el crítico concluye:

Así pues, lo que Juan Ramón había intentado y conseguido en solitario, es decir, incorporar su poesía a la europea de su tiempo, la generación del 27 lo intenta y consigue en grupo (pág.45-46).

Castellet, por lo tanto, establece dos antecedentes básicos que, dentro del período de dominio de la estética simbolista, adelantan la tendencia fundamental de la poesía de posguerra hacia una "actitud realista", con los que la nueva generación enlazará: Unamuno y la generación del 27. Sin embargo, el antecedente fundamental, aquel

que, según la tesis generacional de Petersen, que Castellet sin duda conocía, se establece como guía, como "héroe adorado por su época"<sup>286</sup>, será Antonio Machado, cuyo magisterio se encargarán de revelar las páginas siguientes de la introducción de la antología.

Hasta cierto punto, también en sus ideas sobre Machado sigue Castellet los *Estudios sobre poesía española contemporánea* de Cernuda, y, así, cita todo un párrafo del estudio del poeta del veintisiete en sus páginas dedicadas al autor del 98:

Hoy, cuando culaquier poeta trata de expresar su admiración hacia un poeta anterior, lo usual es que mencione el nombre de Antonio Machado. De pronto, en uno de esos virajes que marcan el tránsito de una generación a la otra, la obra de Machado se nos ofrece más cercana a la perspectiva que la de Jiménez. Y es que los jóvenes, y aún los que ya han dejado de serlo, encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez. Machado, que tenía astucia avizora, nos dejó en sus comentarios en prosa bastante que meditar acerca de temas variados<sup>287</sup>.

Al igual que Cernuda, Castellet se inclina en sus preferencias machadianas por sus escritos en prosa, sus reflexiones teóricas y sus textos de carácter meditativo-filosófico. Félix Grande ha señalado esta importancia del pensamiento machadiano en la poesía de la década de los cincuenta:

Tenemos entonces que Machado (...) se instala en la lírica española de los años cincuenta, deviene en ella, la ayuda a meditar y sentir. (...) Qué repentinamente moderno su pensamiento filosófico, tan cerrilmente desdeñado durante muchos años<sup>288</sup>.

Aunque su recuperación como poeta proviene de la generación anterior, pues ya en 1941 Dionisio Ridruejo elabora una edición de sus *Poesías completas*<sup>289</sup>, y, tal como señala Grande<sup>290</sup>, tanto Luis Rosales como Leopoldo Panero asimilan su mundo poético a sus obras de finales de los cuarenta. No resulta extraño así que, en 1971, Pere Gimferrer hable del "fetiche machadiano" del que "se apropiaron indefectiblemente" las sucesivas escuelas poéticas de posguerra<sup>291</sup>.

Para justificar el magisterio de Machado en la nueva generación, Castellet señala que estudiará las ideas poéticas de la última época del maestro sevillano, "tal como aparecen formuladas en su fallido "Discurso de ingreso en la Academia Española de la Lengua" (1932)" (pág. 56). Sobre las ideas expresadas por Machado en dicho discurso construirá Castellet su capítulo titulado "El Arte Poética de don Antonio Machado", deformando su pensamiento al intentar ajustarlo a su hipótesis inicial, tal como apunta Carme Riera:

Castellet ofrece una visión de Machado deformada al tratar de ajustarla a la hipótesis que defiende: su utópica concepción de futuro "realista" para la poesía y la necesidad de encontrar un maestro válido para la recién instaurada generación<sup>292</sup>.

Tres son los rasgos de la nueva poesía que Castellet ve anticipados como precedentes en el ideario machadiano: la proclamación de la muerte del simbolismo y su sustitución por el realismo; la defensa de una poesía del

contenido; y la defensa del lenguaje coloquial como modo de expresión poética. Castellet, manipulando las ideas de Machado, deduce que el poeta sevillano señalaba para 1931 la muerte del simbolismo, "con la aparición de una tendencia poética que venía a sustituir la tradición simbolista cuyo ciclo estaba ya terminado" (pág. 50). Y citando palabras entresacadas minuciosamente del "Discurso...", el crítico catalán reproduce el siguiente párrafo de Machado, apuntando que en él señala el sevillano la crisis del movimiento simbolista:

Cuanto seguimos con alguna curiosidad el movimiento literario moderno -dice Machado- pudiéramos señalar la eclosión de múltiples escuelas aparentemente arbitrarias y absurdas pero que todas ellas tuvieron, al fin, un denominador común: guerra a la razón y al sentimiento, es decir a las dos formas de comunión humana (pág. 53).

Y continúa el crítico, ahora aportando ideas propias y encauzando las palabras de Machado hacia la confirmación de su hipótesis: "La escuela que sintetizó mejor su aversión a la razón y al sentimiento fue la simbolista" (pág. 53). Frente a la estética simbolista, que continuaría hasta el inicio de la década de los treinta, Machado opondría, según deduce Castellet de sus palabras, una estética realista:

¿Qué opone Machado a esta poesía en decadencia, en desintegración ya en 1931? En primer lugar una revalorización del realismo, es decir, de la razón y del lenguaje, de la colectividad y de la historia y una revalorización también del sentimiento que él mismo había emprendido años atrás y que oponía al subjetivismo romántico: "El sentimiento no es una

creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. (...) Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío sino más bien NUESTRO" (pág. 54).

Las palabras de Machado citadas proceden no del "Discurso", sino de un texto de 1917: "Problemas de la lírica". De estas palabras deduce Castellet el carácter colectivista que el poeta sevillano opondría al subjetivismo a ultranza de la lírica simbolista. Pero la estética y el pensamiento machadianos, que habían bebido en el simbolismo, habían derivado de un modo personal, hacia la reflexión en torno a "el otro" y "lo otro" a partir de su segunda etapa poética, un problema de raíz puramente simbolista: la relación del yo íntimo con la realidad externa. El texto de Machado citado por Castellet se sitúa en su verdadera dimensión significativa si se leen las siguientes palabras del prólogo, también de 1917, a *Campos de Castilla*:

Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipársenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece<sup>293</sup>.

En cierto modo, en su visión del rechazo de Machado del simbolismo, Castellet había llevado al extremo una opinión apuntada por Cernuda en sus *Estudios*....:

Implícita en las líneas citadas (los versos 19 y 20 de "Retrato") hay una crítica del modernismo y de la

obra de Darío, crítica benévola, como después aconsejó Machado que debía ser la crítica, pero no por eso menos justa; y al mismo tiempo se marca ahí cuál era la divergencia de Machado con respecto al modernismo. No es necesario insistir en que no fue Machado un poeta modernista; lo que acaso tenga interés, por eso mismo, es indicar alguno de los momentos raros en que su poesía se acerca al modernismo<sup>294</sup>.

De otra cita del "Discurso" machadiano deduce Castellet que el sevillano había preconizado una poesía del contenido que utilizara el lenguaje coloquial, otros dos rasgos que le interesaba resaltar para enalazar al nuevo poeta realista con el magisterio de Machado:

Machado se reconoce poco sensible a los primores de la forma, a la poesía pura y a todo cuanto en literatura no se recomienda por su contenido. "Lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante, y la palabra escrita me fatiga cuando no me recuerda la espontaneidad de la palabra hablada" (pág. 54).

Como ha apuntado Carme Riera, las palabras, cortadas, que Castellet cita, son parte de la *captatio benevolentiae* del inicio del "Discurso" de Machado, organizada en torno al tópico de la humildad, con lo cual cobran un sentido muy distinto al que el crítico catalán pretende darles<sup>295</sup>. En su deducción del apoyo a la utilización del lenguaje hablado en la poesía por parte de Machado, recoge Castellet también la opinión de Cernuda, citando incluso la misma frase de los consejos de Juan de Mairena que apunta para sustentar dicha idea el poeta y crítico sevillano: "En cuanto al lenguaje poético, Machado es partidario decidido del lenguaje hablado: "Si dais en



escritores, sed meros taquígrafos de un pensamiento hablado"<sup>296</sup>.

Así pues, la visión de Machado que, tamizada a través de las opiniones de Luis Cernuda, da Castellet resulta desviada. Por otro lado, la continua manipulación de los textos y del pensamiento del poeta sevillano le llevan al crítico catalán, citando, por último, unas palabras también entresacadas y cortadas del "Discurso", a señalar a "la nueva generación como profecía cumplida":

El mañana, señores, bien pudiera ser un retorno (...) a la objetividad por un lado y a la *fraternidad*, por otro (...). Comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo (...). El yo egolátrico del ayer aparece hoy más humilde ante las cosas. Ellas están allí y nada ha probado que las engendre yo cuando las veo (pág. 55).

De esta manera, encontraba Castellet justificación para todo su discurso: el magisterio de Machado sólo lo llevaría a sus últimas consecuencias la nueva generación.

Una vez establecidos los antecedentes principales, Unamuno y la generación del 27, y el magisterio de Antonio Machado como fundamentos sobre los que se basará la nueva tendencia general de la literatura hacia el realismo, Castellet, siguiendo una estructura historicista de manifiesto poético-literario, irá señalando los distintos momentos de generalización progresiva de dicha tendencia, que sólo hallará culminación en la última generación. Así, el primer estadio en ese proceso de generalización de la nueva

tendencia se dará en nuestra Guerra Civil, adelantándose así España a los movimientos europeos, que tomarían conciencia de la nueva estética durante la Guerra Mundial:

Durante nuestra guerra, muchos de los mejores poetas no pudieron, ni quisieron sustraerse a sus obligaciones patrióticas. Imbuídos en las necesidades del momento, incluso los más reacios descubrieron, de pronto, las grandes posibilidades de una poesía realista. Y así, lo que muchos poetas europeos descubrirían en el transcurso de la segunda guerra mundial, los mejores poetas españoles lo habían experimentado ya en la carne viva de su propia poesía. (...) apareció, de pronto, toda la tradición simbolista como un venerable residuo teórico y un amable ejercicio de lectura, a la vez que en sus conciencias aparecía la imagen de un nuevo humanismo que pedía, para ser expresado, una poética que tuviera en cuenta, no sólo los valores formales del poema, sino que admitiese la posibilidad de que la experiencia que da tema al poema fuese de otra naturaleza que la experiencia poética misma (pág. 57-58).

Ignoraba Castellet, del mismo modo que lo había hecho Juan Goytisolo unos meses antes con respecto a la narrativa<sup>297</sup>, todo el proceso de evolución estético-literaria que se había producido desde finales de los años veinte hasta el comienzo de la guerra y que ya ha quedado descrito anteriormente. Con estas notas finalizaba el segundo bloque de la introducción a la antología.

El tercer bloque del prólogo, "Veinte años de poesía española", es, evidentemente, el más extenso, dividiéndose en dos partes, cada una de ellas ocupada de una de las décadas. En este bloque justificará el crítico

la evolución de la poesía de posguerra y la aparición de la nueva generación como culminación final de dicha evolución. La poesía de "Los primeros años de la posguerra (1939-1943)", primer capítulo de este bloque, se caracterizó, según la opinión de Castellet, por permanecer "ajena a las realidades patrias" (pág. 59), "es irrealista y formal" (pág. 60). No obstante esta tendencia general, Castellet distingue cuatro grupos diferentes dentro de la poesía escrita durante estos años. En primer lugar, diferencia al grupo en torno a la revista *Garcilaso* y en torno a "Juventud creadora", a la que califica de la siguiente forma:

Hay una tendencia a las formas clásicas, favorecida por una mística de tipo político que vuelve la mirada a las ya muy pasadas glorias de la patria. (...) Nos encontramos, pues, ante una poesía que cumple con todos los requisitos de lo que hemos convenido en llamar poesía de tradición simbolista y que cumple también con su papel de poesía de evasión, ante una realidad catastrófica (pág. 60).

En segundo lugar, distingue Castellet un grupo de poetas (Ridruejo, Vivanco, Rosales, Panero, etc.) que realizan una poesía de tono religioso:

A partir de una poesía de tradición simbolista con características semejantes a la de los poetas anteriores, iniciaban un camino que había de conducirles, más adelante a un tipo de poesía notablemente distinta. Ellos mismo y poetas de otros grupos resucitaban, por último, una poesía de tono religioso que había estado ausente de la poesía de la anteguerra (pág. 62).

Este grupo de poetas será el que, a finales de los años cuarenta, intente, según Castellet, "una cierta poesía de la *experiencia temporal*" (pág. 76), tendiendo a sustituir la herencia del simbolismo de un modo "incompleto, puesto que prescindían, ignoraban o menospreciaban la dimensión histórica, el encuadre social, histórico del hombre" (pág. 78).

Si en sus opiniones sobre la poesía española entre 1898 y 1936 Castellet había seguido las ideas expuestas por Cernuda, en su estudio de los primeros años de la posguerra sigue las opiniones que Emilio Alarcos Llorach había expuesto en su estudio de la poesía de Blas de Otero<sup>298</sup>; su visión de la poesía española de los primeros años de la posguerra dividida en dos grupos fundamentales, *garcilasistas* y poetas religiosos, coincide no sólo con la de Alarcos, sino que se aproxima también a la visión "oficial" que por aquellos años dan Dámaso Alonso, en su estudio "Poesía arraigada, poesía desarraigada" y Vicente Aleixandre en "Algunos caracteres de la nueva poesía española".

De todas formas, aún distingue Castellet otros dos grupos de poetas en la primera posguerra. Por un lado, estarían "algunos poetas -a veces agrupados tras alguna revistilla- cuya voz difería del coro general, pero cuyo peso no se dejaba sentir en el conjunto de la producción poética del país" (pág. 64). Bajo esta denominación, parece incluir el crítico catalán no sólo a los grupos

que quedaban fuera de la clasificación bimestre establecida para los años 1939-1943, como los poetas de la revista *Corcel*, o los postistas y surrealistas que van dando sus poemas en *Garcilaso*, por ejemplo, sino también, extendiendo esa visión bimestre, a grupos tan importantes dentro de la evolución de la poesía española contemporánea, que empiezan a desarrollarse en torno a 1944-1945, como el de la revista *Cántico*, como el *Postismo* o poetas como Miguel Labordeta, a los que no hace mención en las páginas siguientes. Por fin, distingue Castellet un grupo distinto, formado por los poetas exiliados.

1944 es un año que el crítico catalán considera clave para la evolución de la poesía española de aquella década, por cuanto que "en este año se publican los libros que habrán de tener mayor influencia en los años sucesivos y que en él se manifiestan las tendencias que habrán de tener mayor vigencia en un período de cinco o seis años" (pág. 65-66). Estos libros son: *Oscura noticia* e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre. *Hijos de la ira* marca, según Castellet, "el principio de una transformación de la poesía vigente por aquellos años en España" (pág. 69), por cuanto adelanta una serie de características que se desarrollarán plenamente en la poesía de la nueva generación: abandono de la composición clásica; utilización de versos y poemas largos; empleo del

lenguaje cotidiano y de la lengua coloquial; revalorización del tema con un tratamiento realista del mismo y un acercamiento a la problemática del hombre contemporáneo. Por su parte, de *Sombra del paraíso* señalará ese mismo proceso de rehumanización que había apuntado en *Hijos de la ira*: "Desde el tema, hasta el vocabulario (...) se percibe en *Sombra del paraíso* una cierta humanización" (pág. 71).

Así pues, es Dámaso Alonso quien señala de modo más claro y significativo el camino por el que ha de discurrir la nueva poesía, según Castellet. Y por el camino abierto por Alonso discurrirán las obras de Victoriano Crémer y de Eugenio de Nora, "con una postura anti-formalista que preconizaba una rehumanización de la poesía" (pág. 72). Sin embargo, estos poetas no lograrán la renovación completa de la poesía española, que sólo se llevará a cabo, evidentemente, en la última generación, a pesar de haber incorporado a su obra una rehumanización de los temas:

Si bien el lenguaje de sus poemas está ya formado exclusivamente por palabras del habla cotidiana, su tono, muy subido, y su insistencia en ciertos vocablos y expresiones, impiden que alcance la normalidad, la naturalidad del lenguaje coloquial (pág. 73).

Sin embargo, a pesar de que suponen un avance importante, estos poetas no son un modelo del lenguaje que ha de utilizar la nueva generación; éste más bien parece verlo

Castellet expuesto en el libro de 1947 de Juan de Leceta  
(Gabriel Celaya) *Tranquilamente hablando*:

Con lucidez de pronóstico, desde el mismo título del libro, Celaya indica su intención de escribir una poesía sencilla, coloquial y directa, narrativa:

*No quisiera hacer versos;  
quisiera solamente contar lo que me pasa...*  
(pág. 73)

Al establecer el resumen de los años cuarenta, Castellet sigue la visión de la década realizada por Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre en los textos anteriormente citados, diferenciando, a partir de 1944, un grupo de poesía "arraigada" (Panero, Rosales, Vivanco, Valverde, Ridruejo), un grupo de poesía "desarraigada" (Dámaso Alonso y Blas de Otero) y una "tendencia objetiva y de denuncia social: la de Celaya y Crémer, la de Nora y, en algunos aspectos, la de José Hierro" (pág. 79). Castellet de nuevo olvida a los poetas de *Cántico*, *Postismo* o de los diversos grupos surrealistas, así como a otros poetas mayores, como Juan Gil-Albert. Evidentemente, dentro de la estructura de manifiesto histórico que sostiene el discurso de Castellet, los poetas de las tendencias más avanzadas, de entre las tres señaladas por el crítico, propician el cambio de la poesía, pero no lo llevan a su completo desarrollo.

El estudio de la segunda década, la de los años cincuenta, comienza con la comparación y la contraposición de la *Antología consultada* de 1952 con la

*Antología* que Gerardo Diego elaborara veinte años antes, para corroborar así la tesis principal de su estudio:

Si comparamos las poéticas contenidas en dos antologías separadas exactamente por veinte años de distancia, podremos confirmar nuestra aseveración de que lo que estaba cambiando, en la poesía española, no era solamente la temática de los poemas o sus formas expresivas, sino el concepto mismo de poesía (pág. 80).

El análisis de las diversas poéticas incluidas en la *Antología consultada* le lleva a afirmar a Castellet, de un modo simplista y falseador, que "Bousoño es (...) el único, entre los nueve poetas de la *Antología consultada*, en afirmar, ante la poesía, una actitud subjetivista a ultranza" (pág. 81-82). Las opiniones de Rafael Morales y José M<sup>a</sup>. Valverde (recuérdese que Vicente Gaos no incluyó poética alguna), que, como se vio anteriormente, estaban más próximas en muchos aspectos a las de Bousoño, que a las de Celaya, se despachan de un modo rotundo, adjuntándolas a las posiciones que Castellet quiere defender:

Estos dos últimos no nos dan ideas precisas sobre el tema que nos interesa, más por cuestión de enfoque, que no porque sus intereses poéticos sean contrarios al planteamiento del realismo, como problema central de la poesía de nuestros días (pág. 85).

Parece olvidar Castellet las declaraciones nada ambiguas de José M<sup>a</sup>. Valverde en su "Poética y metafísica" para la *Antología consultada*:



Y aunque no exclusivamente, la poesía es arte, hecho éste que anda ahora un tanto oscurecido (...) en un clima de contenidos a palo seco, de alaridos entrañables, de metafisicismos más o menos existencialistas<sup>299</sup>.

Así pues, si en la poesía española que se escribe entre 1898 y 1936 veía Castellet en Unamuno y Machado los dos principales antecedentes de la nueva estética que culminaría en la generación que él pretende lanzar, en la poesía de posguerra estos antecedentes los verá en Celaya, Nora y Blas de Otero<sup>300</sup>. Por otra parte, del mismo modo que Juan Ramón Jiménez era la "bestia negra" que había que descalificar como representante más claro de la tendencia simbolista de la anteguerra, en los primeros años de la posguerra este papel lo desempeñará Carlos Bousoño.

Sin embargo, tal como ya he señalado, estos poetas sólo expresan para Castellet una etapa de transición en la que se está poniendo en liquidación la estética simbolista, en ellos se da, por decirlo con palabras del crítico, una "actitud realista" pero una "expresión simbolista":

El poeta de transición (...) (escribe) una poesía de contenido humano, social y aun revolucionaria, utilizando los medios de expresión de una poesía que pretendía la deshumanización, el irrealismo y el esteticismo, con exclusión de todo otro objetivo (pág. 88).

Así pues, los "poetas de transición", es decir, principalmente los tres precedentes anteriormente señalados (Nora, Celaya y Otero), se caracterizan, para

Castellet, por haber adoptado una temática realista y por no haber logrado aún un lenguaje adecuado, que, en el discurso del crítico, se identifica con la utilización poética de la lengua coloquial y del narrativismo.

El cambio de tendencia que ha sufrido la poesía desde 1930 aproximadamente, según Castellet, afecta incluso a los autores de la generación del 27, como grupo, tal como lo expone en uno de los párrafos dedicado a analizar la evolución de Pedro Salinas:

Los supuestos de los que su generación (la del 27) había partido, han perdido su vigencia veinte o treinta años después, porque eran la manifestación tardía de un fenómeno histórico, de un movimiento estético empezado más de medio siglo atrás (pág. 94).

La estrategia del crítico catalán es clara. Su voluntad de enlazar al grupo de autores jóvenes que lanza en su antología con una generación, en una tradición inmediata, que, no se olvide, había logrado "incorporar su poesía a la europea de su tiempo (...) en grupo" (pág. 46), le lleva a recuperar precisamente "en grupo" a la generación del 27 para la nueva estética. Así, se recupera a Jorge Guillén gracias a la actitud realista que Castellet ve en su *Maremagnum*, que enfrenta a *Cántico*, que "lo inscribe en el cuadro de la evolución general de la poesía en los últimos años" (pág. 92). Del mismo modo que Machado era recuperado para el "realismo" por su proyecto de "Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua Española", a Pedro Salinas se le recupera por una

conferencia que dejó inédita a su muerte<sup>301</sup>, en la que el poeta del 27 declara que "Se anuncia por los cuatro puntos del horizonte una poesía de sentimiento de clase" (pág. 94). Para demostrar la evolución de Vicente Aleixandre "desde el irrealismo confesado de sus primeros años, hasta la actitud realista de sus últimos libros" (pág. 95-96) Castellet sólo tiene que acudir al prólogo del propio autor a *Mis poemas mejores*:

Con *Historia del corazón* (...) se abre ahora una nueva representación: el vivir del hombre, visto como un esfuerzo y descubierto a la luz meditada de su finitud y de su reconocimiento en los otros (pág. 95)<sup>302</sup>.

Pero frente a estos tres poetas, dos figuras del 27, Luis Cernuda y Rafael Alberti, se distinguen por haber adoptado "una actitud realista "avant la lettre"" (pág. 96). En Alberti, "que ha realizado el ciclo de su evolución poética de un modo más rotundo, más completo y más rápido" (pág. 96) que el de sus compañeros, ve reflejados Castellet dos de los rasgos definidores del lenguaje de la nueva generación: "Los matices de su realismo nos hablan de una poesía con tendencia a depurarse, a hacerse coloquial y narrativa" (pág. 97). Por su parte, de Cernuda, de quien acababa de aparecer en febrero de 1959 "Historial de un libro"<sup>303</sup>, se destaca su orientación hacia la *expresión coloquial*, que el propio poeta sevillano remarcaba en su artículo memorialista, para declarar finalmente que es

uno de los autores "del 27" que más cerca se encuentran de muchos jóvenes poetas de hoy que, sobre sus mismas bases formales, buscan sobrepasar esta "poesía de la experiencia individual", añadiéndole una dimensión histórica que, como veremos en seguida, será uno de sus intentos más característicos (pág. 100).

Así pues, Cernuda se erigía en doble maestro para la nueva generación de poetas: por un lado, como crítico, había guiado, a Castellet, y guiaría, a muchos autores, en sus preferencias por la literatura española contemporánea, por su "criterio histórico" y por su "caracterización dinámica"; por otro lado, como poeta adelantaba y confluía con la estética realista y con la expresión de una "dimensión histórica" en un lenguaje "coloquial" y narrativo. Si la generación del 27 era el ejemplo que había que seguir "como grupo" y como modelo de promoción, Alberti y, sobre todo, Cernuda eran los ejemplos particulares como modelos de escritura para los jóvenes poetas, y precisamente, para el caso del segundo, tal como lo apuntaría años más tarde Gil de Biedma, en lo que se diferenciaba de sus compañeros de generación:

Su peculiaridad, diría yo, reside en la actitud o tesitura poética del autor implícita en cada verso, en cada poema, que es radicalmente distinta de la de sus compañeros de promoción y no demasiado frecuente en la historia de la poesía española. (...) Para Cernuda el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa<sup>304</sup>.

Porque la poesía del exilio de Cernuda, tal como lo apuntará Gil de Biedma, sí supone una definitiva

superación de uno de los aspectos más fundamentales del simbolismo, que ni la generación del 27 ni la poesía de la primera posguerra habían conseguido sobrepasar:

La trayectoria poética de Luis Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. (...) La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia -es decir, del fondo- que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia<sup>305</sup>.

Luis Cernuda supera la estética simbolista a través de la incorporación al poema de la experiencia personal real y no de una visión poética de dicha experiencia, es decir, a través de lo que años más tarde se denominaría, de un modo un tanto ambiguo, como "poesía de la experiencia".

Como se ha venido subrayando, todos los cambios acaecidos en la poesía española desde los años treinta son considerados por Castellet como diversos estadios en un proceso evolutivo y continuo de sustitución de la estética simbolista por una estética realista. Esa progresiva evolución, que como el antólogo recalca repetidas veces, se manifiesta en un cambio *continuo* y *profundo*, halla sus etapas de *transición* en poetas como Dámaso Alonso, o como los autores de la *Antología consultada*, pero sólo llega a su culminación, siguiendo

el crítico en su discurso un esquema característico del manifiesto literario de carácter historicista, en la última generación. En los autores que sirven de precedente a esta generación el cambio se realizará de un modo incompleto. Dentro de un criterio ideológico materialista<sup>306</sup>, Castellet señala que la aparición de la nueva generación es debida a una serie de cambios económicos que derivan en una transformación de la vida cultural española:

A lo largo de la década de los años "cincuenta", la vida cultural española adquiere, por razones que no son de este lugar, una cierta fluidez, que coincide con una cierta expansión económica, que prosigue y se hace muy palpable en los primeros años de la década actual (pág. 101)

Por otro lado, como ha apuntado Carme Riera<sup>307</sup>, Castellet, que conocía y había explicado el método generacional aplicado a la literatura en un seminario del Instituto de Cultura Hispánica, se encarga de diseminar las características generacionales del grupo que presenta en las últimas páginas de su introducción<sup>308</sup>. En primer lugar, los autores que presenta en su antología coinciden en un espacio de tiempo bien determinado no sólo en cuanto a sus fechas de nacimiento (son los "niños de la guerra"), sino también en cuanto a su "momento de aparición" en el campo de la literatura (son los "escritores de posguerra"):

En este sentido cabe hablar, creo yo, de una cierta unidad generacional -o de grupo generacional- entre

los escritores que, niños durante la guerra civil, empezaron a manifestarse literariamente años después de terminada ésta, en la larga posguerra que le sucedió (pág. 103).

Nacidos en un mismo margen de fechas, no es extraño que los autores de esta generación tengan una "herencia común" en materia literaria, la poesía de tradición simbolista, a partir de la cual muchos de ellos evolucionan hacia un nuevo estilo:

Es interesante comprobar, sin embargo, que algunos de esos poetas empezaron su obra con un tipo de poesía o bien plenamente dentro de la tradición que hemos llamado simbolista o a caballo entre dicha tradición y una vaga actitud realista, que iba a ser la dominante en casi todos ellos, pocos años después (pág. 101).

Castellet no incluye entre su lista de las características de la nueva generación la existencia de elementos educativos comunes en los autores que trata, quizá porque la formación de esos autores, entrecortada en sus primeros años por la guerra civil, y más tarde, en la posguerra, llevada a cabo dentro de un sistema educativo dominado por el régimen político y que los jóvenes que el crítico antologa rechazaban, sea bastante heterogénea, siendo, tal vez, precisamente esa heterogeneidad, que nace del *autodidactismo*, lo común entre ellos. Sin embargo, en todos ellos late, como ha apuntado el crítico y antólogo, una experiencia vital común: "la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos" (pág. 103). Por

otra parte, aunque el grupo de autores que presenta en muchos casos "surgen aisladamente" (pág. 100), no se trata, al fin, de elementos deslavazados, sino que entre ellos existe una "comunidad personal", formando un grupo, no sólo entre poetas, sino también entre narradores y dramaturgos:

El esfuerzo de toma de conciencia histórica de esos poetas no es un hecho aislado en la joven literatura española de hoy. Parecidos intentos han llevado a cabo novelistas como Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano, Antonio Ferres, etc., dramaturgos como Alfonso Sastre, Carlos Muñiz y Lauro Olmo, y otros escritores (pág. 104).

Pero esta comunidad personal llega a su culminación en el "acto generacional" que da carta de naturaleza al nuevo grupo. Si la generación del 27 había tenido su "acto generacional" en el homenaje a Góngora, celebrado en la fecha que dio título al grupo, la nueva generación hallará su momento culminante en la celebración de los actos en honor a Machado en Collioure en 1959:

llegan a adquirir una cierta conciencia común, que se manifiesta abiertamente en público, con motivo de la conmemoración del XX aniversario de la muerte de Antonio Machado (pág. 100).

Julius Petersen diferenciaba en su teoría generacional tres tipos diferentes de "guía" en una generación, concepto que, en cierto modo, equivaldría al de la "minoría selecta" en la teoría de Ortega y Gasset: "como organizador que se coloca a la cabeza de los de



misma edad; como mentor que atrae y señala el camino a los más jóvenes que él; como héroe adorado por su época"<sup>309</sup>. Pues bien, la figura de Antonio Machado representará la función de guía "como héroe adorado por su época" en la nueva generación, según Castellet:

En palabras de Cernuda, los jóvenes "encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena en la obra de Jiménez" (pág. 101).

Y si Machado es el "héroe adorado" por la nueva generación, es evidente que, por lo visto anteriormente, Cernuda será colocado "como mentor que atrae y señala el camino a los más jóvenes" del nuevo grupo, aunque Castellet no niega la importancia de otros autores en este papel de guía:

Naturalmente, esa generación sabe lo que debe a los poetas que, desde Machado, *han señalado de un modo u otro alguno de esos caminos*: Alberti y Cernuda, Celaya y Otero, Hierro y Nora (pág. 104) (El subrayado es mío).

El crítico catalán, que coincide prácticamente en su formulación con la de Petersen, no se atreve a señalar ningún "organizador que se coloca a la cabeza de los de misma edad".

Donde más hincapié hace Castellet es en la puntualización de los rasgos característicos del "lenguaje común" de la generación; no sólo señala rasgos de estilo formales, sino también áreas temáticas.

Formalmente, el lenguaje de la nueva generación de poetas se caracterizará:

a) por su voluntad de expresión sencilla y por la incorporación del lenguaje coloquial en el poema, consecuentemente:

formalmente tienden a la sencillez expresiva, al lenguaje coloquial de los mejores poemas machadianos (pág. 101);

b) por la utilización de una técnica narrativa en sus textos:

tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace unos pocos años eran materia propia de la novela y el teatro. No nos extraña entonces una cierta "razón narrativa" a la que se refería Celaya y que los poetas más jóvenes hacen también suya (pág. 102-103);

c) por su voluntad de hacer una poesía realista:

Los poetas de la nueva generación tienen, en general, hacia una poesía realista que hace suyos, a grandes rasgos, los postulados que propugnara Antonio Machado (pág. 101);

Temáticamente, la obra de los nuevos poetas se caracteriza por los siguientes rasgos, que, en general, vienen a coincidir con los que Aleixandre señalara en su conferencia de 1955:

a) preocupación por el hombre contemporáneo inscrito en su circunstancia histórica:

El tema de esos poetas es el hombre histórico que pertenece a un mundo en transformación y al que,

tenga o no tenga conciencia de ello, las circunstancias urgen dramáticamente, obligándole a comprometerse con su época (pág. 102);

b) temática autobiográfica:

En este sentido, su obra tiende a ser autobiográfica, a consecuencia de su necesidad de efectuar una toma de conciencia histórica y de clase que les permita vincular su poesía con su vida cotidiana, con sus responsabilidades ciudadanas (pág. 102);

c) dentro de esta temática autobiográfica, la niñez y la memoria, como forma de exorcización, son dos características que se unen a la temática de la guerra:

En todos ellos late la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos, lo que les lleva al pasado, hacia su niñez; de ahí esos poemas autobiográficos, y ese constante interrogarse sobre los destinos de la patria (pág. 103);

d) su obra, con algunos matices, se inserta dentro de la poesía social:

Por ello, se dice que escriben poesía "social". Ahora bien, este término es ambiguo y equívoco. Si con ello quiere decirse que tienden a escribir una poesía de exaltación revolucionaria, dicha afirmación no es siempre cierta. Y lo mismo sucede si con ello se quiere significar que, en el momento presente, existe la posibilidad de una amplia y eficaz función de la poesía.

Sin embargo, en un sentido sí es válida la utilización del adjetivo *social*, referido a los poetas de la nueva generación, ya que tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace unos pocos años eran materia propia de la novela y el teatro (pág. 102).

En resumen, todas estas características estilísticas comunes a la generación no son sino los rasgos definitorios del nuevo estilo, que Castellet denominará "realismo histórico":

Ello les lleva también, en consecuencia lógica, a un realismo que se quiere histórico y que alcanza o no ese calificativo según su capacidad de interpretación de la realidad y, especialmente, según su voluntad de transformación de la misma (pág. 103) (El subrayado es mío).

Tal como señala el crítico catalán, el nuevo estilo, el "realismo histórico", se caracterizará por "su voluntad de transformación" de la realidad, es decir, como ya ha quedado señalado anteriormente, por su voluntad de utilizar la literatura como arma política. Si, por un lado, Castellet niega que el carácter de "exaltación revolucionaria" sea general en la poesía que producen los autores de la nueva generación, por otro, señala como vanguardia poética dentro de esa misma generación aquella poesía con voluntad de transformación de la sociedad; es decir, generaliza una corriente más o menos mayoritaria dentro de la nueva generación y la promulga como vanguardia única.

Dentro de la estructura de manifiesto literario de carácter historicista que desarrolla Castellet en su discurso, la nueva generación es la *primera* en manifestarse dentro del estilo del "realismo histórico" (o crítico, como lo han llamado otros autores), marcando así su carácter vanguardista y la "fosilización" de las

generaciones anteriores, última característica generacional, no mediante la negación de éstas, como hacen los manifiestos de carácter rupturista<sup>310</sup>, sino señalando al nuevo grupo como culminación del desarrollo evolutivo que esas generaciones han venido realizando:

En todo caso, podríamos caracterizar la poesía de muchos de ellos como *la primera manifestación generacional de una conciencia poética que se quiere realista*, no solamente por el objeto de su poesía, sino también formalmente, a través de un lenguaje coloquial y de una cierta técnica narrativa. Naturalmente, esa generación sabe lo que debe a los poetas que, desde Machado, han señalado de un modo u otro alguno de esos caminos: Alberti y Cernuda, Celaya y Otero, Hierro y Nora. *Pero sabe también que puede y debe aportar su voz personal, su propia experiencia histórica, sus hallazgos técnicos* (pág. 104) (El subrayado es mío).

Si en los poetas anteriores, aquellos que Castellet consideraba como "poetas de transición", el crítico había señalado el desajuste entre su "actitud realista" y su "expresión simbolista", la nueva generación es realista "no solamente por el objeto de su poesía", como lo eran los "poetas de transición", "sino también formalmente". De ahí que Castellet insista tanto en estas páginas en puntualizar los caracteres que definen el "lenguaje generacional". Así, la nueva generación, y con ella el nuevo estilo que trae, se establece en el panorama literario en dos niveles diferentes: frente a la tradición simbolista, como su oposición más radical y su negación más absoluta; frente a la tradición realista inmediatamente anterior, como su culminación. De esta

manera, lograba Castellet sus propósitos iniciales: lanzar a su grupo de amigos como vanguardia literaria de la nueva poesía; agruparlos bajo un estilo común, al que hacía no más de tres años que se habían convertido, el "realismo histórico o crítico", y promulgar su generalización. Es evidente que la antología, "conscientemente utilizada por un grupo como medida de política literaria"<sup>311</sup>, había conseguido sus objetivos propagandísticos.

En 1964, tras el éxito obtenido por *Veinte años de poesía española*, se pensó una nueva edición de la antología que, acorde a su criterio historicista, habría de ampliar sus márgenes de estudio; así apareció, editada también por Seix Barral, *Un cuarto de siglo de poesía española*, en la que Castellet ampliaba su antología y rebajaba en cierto modo el carácter polémico de su prólogo, reflejando el cambio de la estética realista dominante, que ya había comenzado a abandonar la "poesía social":

En 1959 la publiqué con un prólogo muy extenso que llevaba una carga polémica que luego rebajé, y en el que trataba de definir las coordenadas por las cuales pasaba la poesía española de aquellos años. En ese tiempo surgió lo que dio en llamarse "poesía social", y yo intenté explicar un poco por qué y cómo habían sucedido las cosas, participando, desde luego, de las ideas de los poetas de mi generación. Mi ensayo es un poco defendiéndolos y defendiendo sus ideas. (...) En la primera edición (...) había una parte excesivamente cálida en favor de este tipo de poesía; rebajé luego la adjetivación y sólo mantuve las líneas generales. Ya habían transcurrido cinco años y muchas cosas me resultaban un tanto exageradas a mí mismo<sup>312</sup>.

## Acento cultural y la polémica sobre el realismo social

El fracaso del Congreso de Escritores, preparado para los primeros días de febrero de 1956, trajo consigo la difusión de los postulados sobre los que se había fundado en diversas publicaciones que se desarrollan en la segunda mitad de los años cincuenta. En este sentido, el realismo poético que se propugnara desde la organización del citado Congreso encontró su tribuna relativamente tardía en *Acento Cultural*, revista editada por los Departamentos Nacionales de Información y Actividades Culturales del S.E.U.<sup>313</sup>. Fundada en noviembre de 1958, en sus páginas, y sobre todo en su sección "Coloquio en torno a la poesía", se desarrollaron buena parte de las ideas sobre la poesía social esbozadas en la *Antología consultada* de 1952 y que a partir de 1955 iban cobrando cada vez más importancia dentro del panorama literario español. Dicha sección se iniciaba precisamente con unas "Notas sobre poesía social" firmadas por el director de la revista, Carlos Vélez, quien entendía la "poesía social" como

Aquel género de poesía cuya fundamental preocupación y destinatario es el hombre y cuya principal misión consiste en desencadenar las circunstancias que

encadenan a éste a su forma cotidiana y obligada de vivir<sup>314</sup>.

En consecuencia, para lograr tal tipo de creación poética, el poeta debía, en primer lugar, "conocer todo lo que al hombre rodea", para, en segundo lugar, "hablarle (al hombre) en el idioma que él entienda" y, por último, establecer una poesía "comprometida" con la realidad (pág. 14).

Por otro lado, Carlos Vélez, siguiendo las ideas expuestas en la *Antología consultada* y defendidas por Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño, entiende la poesía como un medio de comunicación:

Parto de la base de que poesía es comunicación. Considero, de acuerdo con la mayor parte de los poetas, que no otra cosa es la poesía fundamentalmente, aunque le sean necesarias también otras características (pág. 13).

Y como radical comunicación, la poesía deberá estar "situada" en un espacio y un tiempo bien determinados, el espacio y el tiempo de su autor, estará "influenciada por el tiempo en que vivimos y el lugar en que estamos" (pág. 13).

Al texto de Vélez publicado en el nº 1, le seguiría en la sección "Coloquio en torno a la poesía" del nº 2 (diciembre de 1958) unas "Notas sobre la nueva poesía española (1939-1958)" de Ramón de Garciasol, donde el poeta señalaba la fundamental raíz realista tanto de la literatura como del arte español. Pero quizá resultan más interesantes, por cuanto vienen a exponer la postura



"oficial" sobre la estética social, las palabras que Gabriel Celaya escribe en su artículo "Doce años", incluido también en la sección citada, en el n° 3 (enero de 1959) de *Acento Cultural*, donde hacía repaso de su "pequeña historia de poeta real", iniciada cuando sintió "la necesidad de luchar contra lo que tenían de minoritario los poetas maestros" (pág. 18). Partiendo de su conocido axioma estético, "la poesía no es un fin en sí. La poesía es un instrumento entre otros para transformar el mundo" (pág. 18), Celaya defiende cada uno de los postulados sobre los que se sostiene la estética social en aquel momento. Su rechazo de cualquier postura poética fundada en el irracionalismo y en el misterio, por una poesía realista de carácter directo, le lleva a enfrentarse directamente con los movimientos vanguardistas anteriores a la guerra, señalando "el carácter típicamente reaccionario de algunos movimientos tan aparentemente revolucionarios como el surrealismo" (pág. 17). Frente a la poesía del "misterio" Celaya propone una poesía fundada en la "razón narrativa" orteguiana, que ponga su acento en el hombre, en lo característicamente humano, lo que conllevará una renovación del lenguaje poético:

En principio, me parecía que apearse el lenguaje, reivindicar lo humano contra lo precioso y hablar de lo que todo el mundo habla en la calle, sin hacer ascos ni ponerse de puntillas, sería suficiente para que "el cualquiera" tomara contacto con los poetas de su tiempo (pág. 18).

Tras ese primer estadio de su poesía, culminado en 1948 con *Las cosas como son*, en el que el lenguaje realista se siente como un modo efectivo de acercamiento al hombre y a la realidad, una nueva etapa se inicia, en la que dicho lenguaje realista se siente como autosuficiente, como una respuesta de un estilo novedoso:

Si el lenguaje liso y llano -o prosaico, como decían mis enemigos- me atraía, no era sólo por deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferrolítico garcilasismo, me sonaba impresionantemente novedoso (pág. 18).

Esta adecuación entre lenguaje y realidad, la utilización en poesía de un lenguaje "liso y llano" como modo de lograr una mejor comunicación con el pueblo, traía consigo una de las cuestiones que más se habrían de criticar dentro de la estética social: la del supuesto mayoritarismo de tal poesía. Celaya se adelanta a dichas críticas y escribe en este sentido que el "mayoritarismo" de la poesía social nace cuando "la circunstancia interior coincide con la circunstancia exterior y el poeta con su público latente" (pág. 19), es decir,

Lo importante no es hablar del pueblo, sino hablar con el pueblo, en el pueblo y desde el pueblo. Hay que agarrar bien sus raíces y sentir hasta la muerte del yo el "nadie es nadie", para después seducir a ese pueblo, con ayuda de la retórica, del prosaísmo o de lo que se tercié, hasta lograr no ciertamente la poesía absoluta, sino un estado de conciencia que, es fatal, permitirá mirar nuestras obras por encima del hombro (pág. 19).

En una concepción tal del mayoritarismo, como tema y como modo de expresión, poco importa que las obras insertas dentro de la estética social lleguen a una mayoría real o no, puesto que

La diferencia entre "la inmensa minoría" de Juan Ramón y la "inmensa mayoría" a que, con claro sentido reivindicativo, apela, por ejemplo, Blas de Otero, no es cuantitativa. No estriba en si nos leen muchos o pocos, sino en quiénes pueden leernos (pág. 19).

En consecuencia, una vez alcanzados un tono y una temática verdaderamente mayoritarios, una vez que el poeta coincide con la circunstancia exterior de su pueblo, sólo resta el instrumento para lograr que tal tipo de poesía llegue a un público mayoritario. Pero eso queda ya fuera del alcance del poeta y cae en manos de los medios de comunicación de masas:

¿Qué falta aún para llegar a un contacto real y concreto con la inmensa mayoría? Algo que ya no depende totalmente del poeta. Los medios de difusión, el aparato de la propaganda (pág. 20).

Carlos Vélez, en "Forma y expresión para una poesía popular", publicado en el nº 9-10 (julio-octubre de 1960) de *Acento Cultural*, con el que concluía la publicación, hacía una apuesta semejante por los medios de difusión masivos, por "unos medios tácticos para hacer efectiva, real y directamente vivificadora, para y desde todos -con la mayoría, en la mayoría y desde la mayoría-, la poesía, hoy enclaustrada sin posibilidad repercusora" (pág. 37).

La poesía social comenzaba a asumir que el supuesto mayoritarismo a que, desde posiciones utópicas, había aspirado en sus primeras proclamas, no dependía ya de sus propias posibilidades técnicas, ni seguramente de la ampliación de los habituales canales de difusión de la poesía, sino que requería la colaboración de unos medios nuevos, adecuados a la nueva situación y al nuevo desarrollo que la escritura estaba tomando. Si los temas y el tono de la poesía social eran los adecuados para la comunicación con la mayoría, lo cierto era que el divorcio entre el poeta y su público era semejante al que podía verse entre aquellos poetas que habían continuado las tendencias más esteticistas. El fracaso del supuesto popularista en esta poesía se buscaba no en las raíces mismas de dicha creación, en su inadecuación de base, sino en la situación económica y socio-política del país<sup>315</sup>. De esta manera, el círculo se cerraba sobre sí mismo, puesto que una poesía, como la social, nacida con la voluntad de transformar el mundo veía cómo éste debía cambiarse desde otros estamentos para así lograr una adecuación a la nueva sociedad. En consecuencia, la poesía social pasaba a ser un instrumento secundario en la realización de ese cambio. Entonces, ¿cuál era el papel de dicha estética?

El creciente desarrollo del realismo a lo largo de los años cincuenta, su difusión como un estilo literario general, era objeto de comentario en el primer número de

*Acento Cultural* en las palabras que el joven narrador y poeta Jesús López Pacheco, que había participado en la organización del Congreso de 1956, escribía en "Realismo sin realidad". Entendía López Pacheco el realismo como "una tendencia que permanece siempre latente en el curso de la historia de la literatura y, en general, en el arte" (pág. 5), y a la que ciertas circunstancias históricas y sociales hacen renacer cada cierto tiempo. Desde los años de la posguerra se venía percibiendo un progresivo resurgimiento del realismo, cuyas manifestaciones en la poesía se habían adelantado:

La poesía es, seguramente, el género que está, o, por lo menos, ha estado, en la vanguardia de la lucha por el realismo. En este aspecto, es ya muy conocido el valor y el significado de la obra de poetas como Eugenio de Nora, Gabriel Celaya, Blas de Otero y, últimamente, con su magnífico libro *Salmos al viento* sobre todo, José Agustín Goytisolo (pág. 6).

Pero la difusión del realismo a lo largo de los últimos años había traído consigo su transformación, en muchos casos, en un mero estilo superficial, había propiciado la imitación de una serie de rasgos aparentes que no respondían en cambio a un realismo profundo, es decir, habían provocado un falso realismo, por el que un estilo realista no se adecuaba a una situación real de hecho:

Este es el falso realismo, el realismo sin realidad. Utiliza casi todos los elementos formales del auténtico, pero en nombre de los principios contrarios a éste. (...) Y es que la pobreza, que lógicamente es una de las circunstancias más utilizadas por el realismo, puede ser tomada, en la

creación literaria y artística, como un motivo estético, sin ninguna participación sentimental del escritor o artista en los efectos lamentables que produce (pág. 6-7).

En consecuencia, el "realismo sin realidad" se convierte en un estilo vacío, en una tendencia y en una técnica de escritura que no se adecúa a su contenido, a la realidad circundante que, en lugar de expresar, trata de ocultar. Como tal técnica de escritura, el realismo así concebido no es sino un estilo paralizador y falsificador que muestra el divorcio entre expresión y contenido. Así, López Pacheco concluye:

El realismo no es sólo una forma de arte. Implica también, y acaso primordialmente, un contenido, una adecuación total del arte con la realidad, un punto de vista general y una posición humana y artística. El falso realismo surge cuando, intencionadamente o no, se le utiliza sólo formalmente. Concibiéndolo así, se le rebaja hasta una categoría inferior a la que le corresponde: la de simple estilo o técnica (pág. 7).

Algunos años antes de que se comenzara a señalar la inadecuación entre el estilo realista y la realidad circundante en la poesía social, desde las mismas filas del realismo se llamaba la atención sobre este peligro: la difusión del estilo realista podía provocar su transformación en una mera técnica, en una tendencia, que remitiera al vacío.

**ABRIR CONTINUACIÓN CAP.III TOMO I**

