ABRIR CAPÍTULO III TOMO I

LA ESTéTICA SOCIAL-REALISTA EN CRISIS.LA RENOVACIóN ESTéTICA DE LOS AÑOS SESENTA. EL ENLACE DE LA GENERACIóN DEL 68 CON LAS PRINCIPALES CORRIENTES DE POSGUERRA

El fin de una polémica y la *Poesía última* de Francisco Ribes

Como ha quedado visto, uno de los fundamentos sobre los que José Mª. Castellet basaba su antología, frente a gran parte de su grupo de amigos barceloneses, era la revalorización del carácter comunicativo de la palabra poética y, de ahí, deducía su función social enlazada con el realismo histórico o crítico. El antólogo catalán venía a marcar una gran diferencia frente a las reflexiones que sus compañeros habían venido haciendo a lo largo de la década de los cincuenta contra esa postura que consideraba a la poesía fundamentalmente como comunicación. La respuesta a la posición sostenida por Castellet no se haría esperar y pronto, en lo que podría denominarse como una tercera etapa de la polémica entre poesía-conocimiento y poesía-comunicación, aparecerían diversas opiniones contrarias entre los poetas que él había señalado como nueva generación, que vendrían a

culminar en torno a 1962-1963 con un cambio radical tanto en la concepción teórica de la poesía como en su realidad práctica.

José Angel Valente será el primero, en esta nueva etapa de la polémica en la que se lleva a cabo la cimentación de la postura de la poesía como medio de conocimiento, en sostener una posición contraria a la de Castellet en unas declaraciones que acompañaban a su poema "El moribundo" en la revista *El Ciervo*, a comienzos de 1961; para él la poesía es primero, y pricipalmente, un modo de conocimiento y sólo posteriormente existe comunicación:

> Escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mí insustituible, a la realidad. Quizá no sea difícil desprender de ahí que veo la poesía, en primer término, como conocimiento, y sólo en segundo lugar como comunicación. Por supuesto no se me ocurriría en ningún caso excluir este segundo elemento o excluir su valor.

De esta manera, se niega la existencia de un conocimiento previo a la escritura del poema, conocimiento que sólo se logrará a través del lenguaje en el texto:

> El poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que se proponga transmitir, ya que ese contenido no es conocido más que en la medida en que llega a existir el poema. Es este último el que nos permite identificar, es decir, conocer en su realidad profunda el material de experiencia sobre el que hemos trabajado[316].

Así pues, Valente adelantaba ya en 1961 los fundamentos sobre los que la concepción de la poesía como

conocimiento iba a basasrse: 1º) no existe un conocimiento previo al poema; 2º) el poema es un modo de conocimiento insustituible de la realidad; 3º) este conocimiento se lleva a cabo a través del lenguaje; 4º) este conocimiento se da exclusivamente en el poema. Valente, que residía fuera de España desde seis años atrás, se hacía eco de una corriente europea de pensamiento poético que T.S. Eliot había recogido y resumido en un artículo escrito en 1953 pero publicado en 1957, cuando el poeta gallego estaba como profesor en la Universidad de Oxford; reproduzco, pese a lo extenso de la cita, las palabras de Eliot, quien a su vez cita a Gottfried Benn, porque, como se verá más adelante, su eco resuena en casi todos los poetas que defienden la postura de la poesía como conocimiento:

> There is first, he (Gottfried Benn) says, an inert embryo or "creative germ" (...) and, on the other hand, the Language, the resources of the words at the poet's command. He has something germinating in him for which he must find words; but he cannot know what words he wants until he has found the words; he cannot identify this embryo until it has been transformed into an arrangement of the right words in the right order. When you have the words for it, the "thing" for which the words had to be found has disappeared, replaced by a poem. What you start is nothing so definite as an emotion, in any ordinary sense; it is still more certainly not an idea (...). I agree with Gottfried Benn, and I would go a little further. In a poem which is neither didactic nor narrative, and not animated by any social purpose, the poet may be concerned solely with expressing in verse (...) this obscure impulse. He does not know what he has to say until he has said it; and in the effort to say it he is not concerned with making other people understand anything. He is not concerned, at this stage, with other people at all: only with finding the right words or, anyhow, the

> least wrong words. (...) he is going to all that trouble, not in order to communicate with anyone, but to gain relief from acute discomfort; and when the words are finally arranged in the right way (...) he may experience a moment of exhaustion, of appeasement, of absolution, and of something very near annihilation, which is in itself indescribible[317].

Como puede comprobarse las palabras de Valente coinciden en lo fundamental con las de Eliot en expresar las cuatro bases sobre las que se cimenta la concepción de la poesía como conocimiento.

Pero José Angel Valente irá más lejos en sus declaraciones y, al afirmar la poesía como conocimiento, negando implícitamente su papel comunicador como definitorio en primera instancia, se enfrentará a la poesía social, que se cimentaba en la concepción de la poesía como modo de comunicación, y, así, en noviembre de 1961, en su artículo "Tendencia y estilo", se situará frente a la *tendencia social* para afirmar el *estilo personal*:

> Nuestras letras de postguerra se han caracterizado, al menos en sus manifestaciones de mayor interés, por un antiformalismo más o menos polémico y por el descubrimiento de la necesidad histórica y social de ciertos temas. (...) Pero la cristalización de esa tendencia no es suficiente; es decir, no sólo no es suficiente sino que puede ser (...) paralizadora.

Y en otra parte del artículo añade:

> Cuando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión. (...) El estilo, así considerado, puede ser víctima de dos elementos apriorísticos: de un a priori estético y

> de un a priori ideológico. Ambos liquidan de raíz toda posibilidad de que la obra artística se produzca[318].

Es evidente que Valente consideraba ya para 1961 la poesía social como una *tendencia*, es decir, como un "estilo colectivo" en el que los estilos personales quedaban eliminados. En resumen, la poesía social se había convertido en una tendencia y, como tal, para el poeta gallego, era una corriente agotada, por resultar "paralizadora".

Sin embargo, no será hasta un año más tarde hasta cuando se empiecen a generalizar las manifestaciones de agotamiento de la poesía social. Para 1962, como señala Castellet, la poesía social se había convertido en una "pesadilla estética"[319] y por esas mismas fechas apuntaba Gerardo Diego el decrecimiento de tal tipo de poesía[320]. Lo cierto es que para 1963, como ha escrito José Olivio Jiménez, la estética social estaba en franca retirada:

> Hacia 1963, pues, ya la poesía española señalaba, en resumen, un agotamiento progresivo de la corriente social y política, de que tan fuertemente se había alimentado en los años anteriores[321].

1963, precisamente, es el año de la "autocrítica del realismo", según Fanny Rubio, que se lleva a cabo en un "Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea", patrocinado por el Instituto Francés y el Club de la UNESCO en Madrid, entre el 14 y el 20 de octubre, al que acuden Pierre Enmanuel, Nathalie Sarraute, Mary Mac Carthy, Urbano Tavares, Torrente

Ballester, José Bergamín y Castellet, entre otros[322]. En este seminario los autores españoles comienzan a percibir que el realismo crítico, histórico, ético, narrativo o social, que venían manteniendo y practicando, ha entrado en crisis en el resto de las literaturas occidentales.

Unos meses antes del citado "Seminario", en julio, se publicaba *Poesía última*, una nueva antología poética elaborada por Francisco Ribes, más de una década después de la aparición de su *Antología consultada*, en la que varios de los autores recogidos se iban a enfrentar radicalmente a la concepción social de la lírica y a la idea de la poesía como comunicación, que la sustentaba, para afirmar su valor como medio de conocimiento. La fecha de aparición de esta antología es importante por coincidir con un momento de crisis en la poesía española, por lo que, tanto las declaraciones del antólogo como las de los poetas antologados cobrarán un papel fundamental como documento histórico. La conciencia de que el tiempo transcurrido desde la elaboración de la *Antología consultada* era "distancia bastante para requerir la colocación de una banderola que, más tarde, cuando la etapa ya esté cubierta, facilite el recorrido íntegro"[323], le lleva a Ribes a recoger en su nueva antología la obra de cinco poetas: Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Angel Valente. En estos cinco poetas se encuentran representadas las tendencias fundamentales de la

generación: "Con toda sinceridad, creo que los cinco poetas incluidos aquí son como portaestandartes -aunque no lo pretenden- de modos y tenedencias muy actuales aunque distintas" (pág. 11). Las ausencias de algunos autores que hoy nos parecen principales para la generación recogida en esta antología, como Jaime Gil de Biedma o Francisco Brines, se justifican porque en el momento en que se elabora dicha antología ambos autores sólo tenían publicado un libro de poemas. Por lo tanto, no carece de razón la afirmación de Félix Grande al enjuiciar *Poesía última*: "Creo que, no obstante la limitación del número de poetas antologados, este libro tiene una ambición de análisis generacional"[324]. Así pues, *Poesía última* cobra como documento literario un valor doble: por un lado, es una antología puramente generacional, la primera que, bajo esos criterios, se elabora para el grupo de los cincuenta; por otro lado, su aparición coincide con un momento de crisis de la literatura española.

Dentro del panorama antológico español, Ribes sitúa su nueva obra "en medio de *Veinte años de poesía española*, de Castellet, y de *Nuevos poetas españoles*, de Jiménez Martos", de quienes piensa "que los dos se han pasado en la ejemplarización" (pág. 8). De ahí el carácter restrictivo que toma esta nueva antología. Por otro lado, los poetas presentados tienen una serie de características formales y estilísticas que los hacen una

generación distinta. Desde el punto de vista de Ribes, los poetas-generación recogidos en *Poesía última* enlazan directamente con las posiciones más avanzadas de la *Antología consultada*, estableciéndose, en cierto modo, como quería Castellet, como culminación de aquéllas, y se caracterizan, como aquellos poetas, por la superación del formalismo característico de la generación del 27:

> En estos poetas apenas hay algo que recuerde la tendencia evasiva y formalista que tuvieron los de la generación del 27 y algunos de la *Consultada*, y han dejado bastante atrás las fórmulas vigentes entonces (pág. 11).

Sin embargo, varios de los poetas, alguno incluso expresamente en las poéticas de la antología, se situarán en contra del anti-formalismo que caracterizaba la poesía de aquellos años; tal es el caso de Claudio Rodríguez, quien, analizando la poesía española inmediatamente anterior, denuncia "la progresiva eliminación de todo lo que sonara a esteticismo, a abstracción, el desdén de los irracional" (pág. 90) como las causas fundamentales de la decadencia en la que ha entrado. En esta supuesta superación del formalismo característico de la generación del 27 que Ribes pretende ver en la nueva generación, vinculándola así (falsamente, como se puede comprobar en la lectura de las poéticas) a la primera promoción de posguerra, los nuevos poetas enlazarían con Antonio Machado en su rechazo de la poesía barroca y en su enlace con los primitivos poetas españoles:

> En su recorrido hacia atrás han pasado de largo ante el remanso retórico y preciosista donde se detuvieron Garcilaso, Góngora y Quevedo, y llegan a las cercanías del agua que apagó la sed de Berceo y del Arcipreste, de Manrique y de los Anónimos, y del pueblo, creador o conservador de los romances y las coplas de nuestros más luminosos y transparentes siglos.
> Si se quiere una apoyatura más técnica, vuélvase (,,,) a Machado-Mairena, y léase lo que dice del barroco literario, río en donde viajan juntas la corriente culterana y la conceptista (pág. 13).

Este enlace de la nueva generación con la estética machadiana se realiza, según Ribes, en dos puntos: por una lado, en el rechazo del barroco y en su adscripción a un gusto poético por la sencillez; por otro, en una misma concepción temporal del hecho poético. Así, el antólogo escribirá: "Todos han cogido el mundo, lo han apretado contra su corazón y han dicho con palabras sencillas la verdad de su instante" (pág. 12). Si bien la poética de Eladio Cabañero puede concordar con esa poesía escrita "con palabras sencillas", y así el poeta de Tomelloso defenderá la "claridad" en poesía:

> En poesía, en todo buen hacer literario, la claridad es, más que un prurito de veracidad, un decidido afán de profundidad y sencillez. Ser sencillo, por tanto, vale lo que pueda valer el ser exacto y preciso (pág. 23).

Carlos Sahagún, de modo explícito, y Valente y Rodríguez, de modo implícito, defenderán una postura fundamentalmente contraria; la poesía no deberá sacrificar su forma en aras de una mayor comunicabilidad, aunque al lector le resulte "oscura":

> Pero si el lector no parte de este supuesto tácito de la ambigüedad de las palabras y las mira tan sólo en su significado masivo, genérico, el poema podrá parecerle banal o, en el mejor de los casos, oscuro (pág. 121).

Por lo tanto, la búsqueda de un estilo sencillo es algo que no resulta general, ni tan siquiera mayoritario, en los poetas que Ribes selecciona; más bien, al contrario, éstos parece que han emprendido el camino desde la aparente claridad expresiva hacia una mayor fidelidad de la expresión del conocimiento poético.

Por otra parte, como se ha apuntado, la nueva generación coincide con Machado en una misma concepción temporal de la poesía, rasgo que les vincula también a los poetas de la *Antología consultada*:

> "Palabra en el tiempo". Ellos narran el suyo y comienzan por contarnos su infancia -origen de su mundo- y su patria -centro vital de su circunstancia-: en suma, su biografía no ya espiritual, sino también histórica (pág. 12).

La conciencia temporal del poeta desarrollando su vida en una comunidad determinada y en una determinada época es uno de los componentes fundamentales en los que la nueva generación coincide con la anterior. En el caso de Angel González, su voluntad de "apuntar al tiempo que se conoce" (pág. 57) le llevará a plantear un compromiso con la Historia de un determinado momento: aquel que le ha tocado vivir al poeta. Por su parte, desprovisto de todo compromiso político, Claudio Rodríguez pone también el

acento de su poesía en el elemento temporal: "La poesía trata de exponer el destino humano en una relación de totalidad con la época en que se produce y con el hombre que la escribe" (pág. 88). A este carácter temporalista, heredado de Machado, se le unirá una voluntad de autenticidad, que enlaza también con el poeta sevillano, así como con la generación de la *Consultada*, y que Ribes expone de la siguiente manera: "Su temática es un espejo de su tiempo. Pertenecen a generaciones cuya primera exigencia es la autenticidad" (pág. 12). El humanismo será otro de los rasgos característicos de la nueva generación en coincidencia con la anterior. En este sentido, una de las bases sobre las que se sustenta la poesía de Eladio Cabañero es precisamente su voluntad humanista:

> Deseo ser siempre defensor acérrimo de lo estrictamente humano. La vida justa y solidaria -injusta e insolidaria-, ése es el amor que me enamora y la música de mi cantar (pág. 19).

Fundada sobre un profundo humanismo y sobre una conciencia clara del tiempo en que se vive, es evidente que esta poesía adquirirá un sentido moral, que, sólo en algunos casos, derivará hacia un compromiso social determinado. Así, si Eladio Cabañero afirma que "este tiempo precisa de poetas morales, no moralistas" (pág. 21), Claudio Rodríguez resulta más explícito en sus palabras:

> La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias. Aquí creo conveniente añadir que soy partidario del sentido moral del arte. La validez del arte entraña moralidad. No como espejo o faro, como moraleja o propaganda. Sino como fundamental elemento integrador de la persona completa (pág. 88).

Así pues, la concepción moral del arte no será, en estos poetas, sino una consecuencia más del profundo humanismo que guía su obra.

Por lo tanto, tanto en su humanismo, como en el carácter temporalista, íntimo y auténtico de su poesía, (no así en la voluntad anti-formalista o en la búsqueda de un estilo sencillo, que, como se ha visto, no se da en varios de los poetas recogidos por Ribes) los autores de la nueva generación representados en *Poesía última* enlazan con las posiciones más avanzadas de la *Antología consultada* culminándolas; José Olivio Jiménez así lo subraya:

> La poesía que todos escriben es continuadora de las válidas conquistas que la generación anterior había definitivamente incorporado. Sigue siendo, en buena hora, una poesía escrita cara al hombre, a la vida, a la historia; y por aquí se marca el hilo conductor con la lírica de los últimos años españoles[325].

No obstante, la nueva generación comenzará a marcar distancias con la inmediatamente anterior en dos cuestiones fundamentales: el concepto de poesía como medio de conocimiento, su posicionamiento frente a la poesía social. El mismo José Olivio Jiménez así lo ha apuntado:

> Por un lado, se impelían a la liberación del compromiso ideológico mediatizado e impersonal, y consecuentemente proclamaban el compromiso fundamental con la poesía; por otro lado, y correlativamente, asumían el ejercicio poético como instrumento de conocimiento y, sólo después, de comunicación[326].

Francisco Ribes señalará, en su "Nota preliminar", el "dilema" existente en los autores que presenta entre la concepción de la poesía como un modo de conocimiento o como una forma de comunicación como un problema fundamental:

> Podría decirse que el problema fundamental de esos cinco poetas de hoy (...) está en el dilema conocimiento-comunicación. Y lo resuelven sin maniqueísmos, en fórmulas integradoras que casi siempre parten de la experiencia propia como un modo de más conocer para mejor comunicar (pág. 12).

Pero, a pesar de que el antólogo diga que el problema se resuelve "sin maniqueísmos", el estudio de las poéticas demostrará que la mayor parte de los autores recogidos en esta antología se inclinan por una concepción de la poesía fundamentalmente como modo de conocimiento, relegando su carácter comunicativo a un segunda plano.

Más polémico resultará aún el problema de la "poesía social", que, según Ribes, también se resuelve en una fórmula integradora, la "poesía solidaria": "Ellos lo dicen en sus meditaciones, que podrían resumirse a ese respecto en una frase: no poesía social, sino solidaria, del tú y del nosotros por encima del yo" (pág. 12-13). Pero, al igual que la concepción de la poesía como

conocimiento, la defensa del compromiso y de la poesía social servirá de "piedra de toque" para diferenciar al menos dos grupos o tendencias bien claras dentro de *Poesía última*, reflejo del momento de crisis: por una parte, un grupo mayoritario de poetas (Rodríguez, Sahagún y Valente) defenderá la poesía como modo de conocimiento y negará el compromiso social del poeta; por otra parte, Cabañero y González defenderán el compromiso del poeta con la sociedad, aunque no se posicionarán directamente sobre la polémica conocimiento-comunicación. En este sentido, Eladio Cabañero escribe en su poética:

> La poesía social es alta razón de eterna actualidad, no un tema de moda. Lo social, intelectual, artística y políticamente visto, ha cerrado su invasor cerco sobre el viejo mundo del individualismo despótico, las histéricas manías de grandeza de muchos artistas y poetas altos para la literatura y bajos, enanos, par el amor humano sufrido y conquistado cara a cara y día a día en todas sus partes y no en la egoísta de los fáciles e impuestos afectos. (...) Lo social (...) no puede ser un ismo más, asunto de incitaciones pasajeras, porque es todo un estado general de conciencia, hacia adelante (pág. 21).

Cabañero fundaba su defensa de la poesía social, en oposición al individualismo exacerbado, en una concepción humanista de la poesía:

> La poesía es *cosa cordial*. A mí me sirve para vivir más y para ser mejor de lo que soy. (...)
> Deseo ser siempre defensor acérrimo de lo estrictamente humano. La vida justa y solidaria -injusta e insolidaria-, éste es el amor que me enamora y la música de mi cantar (pág. 18-19).

Por su parte, Angel González, desde posiciones más claramente marxistas y temporalistas, defiende el compromiso social del poeta con una conciencia de coincidencia histórica entre Historia y Literatura: "La Historia de la poesía, la Historia de la literatura, no es más que un fragmento de la Historia, que siempre es del hombre" (pág. 57). Por lo tanto, dentro de la teoría literaria marxista, desarrollada pricipalamente por Georgy Lukács, Angel González defiende la poesía como una de las actividades productivas del hombre en relación con la sociedad circundante, que, en consecuencia, condicona el nacimiento y el signo de ésta. Así, la poesía, como el resto de las actividades humanas, habrá de poner el acento en lo temporal, contingente e histórico del momento que se vive, para de esa manera ser representativa de un estadio histórico y trascender a dicho momento; en ello funda el poeta asturiano el carácter social de la poesía:

> Es fácil comprender que algunos poetas -entre los que me cuento- no se planteen el problema de la eternidad del poema, o se lo planteen invirtiendo los términos clásicos: si buscar el asentamiento (*sic*) de los siglos futuros es como tratar de hacer blanco con los ojos cerrados en un objeto en movimiento, es necesario apuntar al tiempo que se conoce, dirigirse al hombre con el que se limita, con el que se convive.
> Por esas razones considero legítima la poesía que ha dado en llamarse *social*. (...) Me refiero a la poesía crítica, que es expresión de una actitud moral, de un compromiso respecto a las cosas más graves que suceden en la Historia que, de alguna manera, estamos protagonizando (pág. 57-58).

Desde esta postura es evidente que Angel González choque contra el individualismo defendido por otros tipos de poesía. El individualismo y el esteticismo, consecuencias de la tradición simbolista, como señalara Castellet, serán las "bestias negras" que se opongan a la poesía "solidaria", a la "poesía social", a aquella poesía que pretende integrar la realidad completa de un determinado momento histórico:

> Parece que todo lo vivo y palpitante debe quedar fuera del poema, en el que sólo pueden encontrar cabida problemas individuales y soluciones puramente estéticas. (...) Yo pienso, por el contrario, que el poema nace de todos los estímulos que vienen dados al poeta desde fuera, incluida, por supuesto, la tradición literaria, pero teniendo presentes siempre las ideas y las realidades de cualquier tipo que caracterizan al momento histórico en el que el poema se produce (pág. 58-59).

En consecuencia, el poeta habrá de escribir desde la Historia misma y no desde su propia individualidad, su carácter testimonial será su modo de permanecer[327]:

> Escribiendo desde el centro de la Historia, y de acuerdo con su marcha, el escritor se quedará, al menos, en la Historia.
> Escribiendo desde la pretendida inmutabilidad de la naturaleza humana, el escritor se quedará probablemente en el olvido, como si no hubiera existido nunca, aunque su pre-historia inmediata, los residuos culturales que, entre materiales valiosos, arrastra la tradición como una carga muerta, le presten una apariencia de vida, válida sólo ante él o ante quienes se nutren de los mismos residuos (pág. 59).

En su negación del individualismo exacerbado, que había caracterizado al poeta de tradición simbolista, según se

vio al estudiar la *Antología* de Castellet, coinciden las palabras de Angel González con las de Eladio Cabañero; el nuevo poeta social, solidario, se enfrenta, así, al poeta individualista de la tradición simbolista. En consecuencia, González defenderá el compromiso social del poeta con la realidad histórica:

> En rigor, el compromiso es un acto de libertad, un acto libre. Por otra parte, vivimos en un mundo demasiado comprometedor, entre realidades ante las cuales la indiferencia o el desconocimiento son difíciles, por no decir imposibles, incluso para los poetas más embebidos en la contemplación de la hermosura de la Naturaleza (pág. 58).

Frente al compromiso social del poeta, por el contrario, se situarán claramente en sus poéticas tanto Claudio Rodríguez como Carlos Sahagún. El primero realiza un repaso en sus páginas de la última poesía española, señalando una paradoja constante en ella: "la dramática paradoja de ser el hombre (...) el tema y la finalidad de la mayoría de los poemas y no ser el lector de ellos" (pág. 89). Dentro de esta poesía última, dominada por el tema humano y la voluntad mayoritaria, distingue el poeta zamorano dos tendencias fundamentales: la poesía como testimonio y la poesía social. Ambas tendencias, caracterizadas por "la progresiva eliminación de todo lo que sonara a esteticismo (...), el desdén a lo irracional", se encuentran en franca decadencia, según apunta Rodríguez en su poética. Sobre la poesía como "testimonio" o como "poemas de reportaje", en una clara

alusión a la poética de José Hierro en la *Antología consultada*, escribe Claudio Rodríguez:

> Salvo en la obra de algunos auténticos poetas, la poesía como noticia, es decir, la estricta interpretación objetivista de la obra artística, puede compararse con el arte por el arte. Funciona en otra dirección, pero se asienta, en el fondo, en los mismos postulados y fines decadentes. Se trata de una técnica enunciativa que conduce a una mera descripción en el vacío de situaciones reales; es, por esencia, irrealista (pág. 90).

Si la poesía de testimonio fracasa en su tratamiento formal de la realidad, la poesía social fracasa en cuanto a su preceptiva temática:

> Esta poesía, limitada de antemano, exceptuando la escrita por verdaderos poetas, ha creado un clima de confusión y, en sus ejemplos más recientes, de trivialidad y de retórica. La retórica de lo social incide, sobre todo, en una preceptiva temática. (...) A este lenguaje fósil, lejano del vigor imaginativo, radicalmente intercambiable, se une lo que pudiéramos llamar *obsesión del tema*. Se cree que un tema *justo o positivo* es una especie de pasaporte de autenticidad poética, sin más. Cuántos temas justos y cuántos poemas injustos (pág. 90-91).

Así pues, la "obsesión del tema" (Valente, como más adelante se verá, hablará de "formalismo temático"), por una parte, y la fosilización del lenguaje utilizado serán los dos rasgos en los que se manifieste la decadencia de la poesía social. Obsérvese que tanto la "poesía de testimonio", como la "poesía social" eran las tendencias proclamadas como mayoritarias en la *Antología consultada* para la primera generación de posguerra. Por lo tanto, el rechazo de ambas tendencias supondrá, en cierto modo,

pues ya se han señalado sus concordancias, tanto la oposición a la poesía defendida en aquella antología, como la negación de la generación allí representada. Once años después de publicada la *Antología consultada* las propuestas poéticas más avanzadas, que allí hacían su "puesta de largo", estaban agotadas.

Una opinión semejante a la de Claudio Rodríguez frente al compromiso social del poeta es la que defiende Carlos Sahagún en su poética, atacando, al igual que el poeta zamorano, el supuesto mayoritarismo y el fracaso de la temática de este tipo de poesía:

> No creo que al poeta, como tal, se le pueda exigir ninguna clase de compromiso, si no es el de su autenticidad. Tentarle con vagas promesas de mayoritarismo para hacerle incurrir -sólo en apariencia- en una temática social, me parece absurdo. A la hora de la verdad, lo que cuenta en el terreno de las valoraciones éticas es la conducta pública de cada individuo. En poesía, lo esencial no es sólo lo que se dice, sino cómo se dice. En la vida, lo esencial no es ni lo uno ni lo otro; sino nuestros actos (pág. 123-124).

Bajo las palabras de Carlos Sahagún subyacen las dos acusaciones que Cluadio Rodríguez lanzaba contra la poesía social: su despreocupación formal y su preocuapación meramente temática. La poesía social, fundada en la autenticidad de un sentimiento solidario, al convertirse en una "retórica de lo social", había dejado, precisamente, de ser auténtica.

Tanto Claudio Rodríguez como Carlos Sahagún irán más lejos en su cuestionamiento de la poesía inmediatamente

anterior y en la negación del compromiso social del escritor, para poner en duda la capacidad de las técnicas realistas, lógicas y racionales utilizadas por la poesía anterior como modos válidos de captación de la realidad. Claudio Rodríguez, por su parte, señala que el proceso de conocimiento de la realidad que se lleva a cabo en el poema "no es lógico" (pág. 87), y sus acusaciones de negación de lo irracional, de la abstracción y de todo esteticismo a las tendencias poéticas inmediatamente anteriores (pág. 90), parecen afirmar para su poesía todo lo contrario, como confirman sus propios poemas. Por otro lado, el modo de creación de sus textos, que Carlos Sahagún expone, remite directamente a una concepción irracional del fenómeno poético. En primer lugar, el poeta afirma que "el origen del poema no reside en un proceso voluntario y plenamente consciente, sino en algo espontáneo, automático" (pág. 121). Pero si el origen del poema es algo "automático" (téngase en cuenta la importancia de esta palabra en la escritura surrealista), evidentemente, su desarrollo se hace de un modo relativamente consciente: "Encontrar esta forma de expresión adecuada no es, desde luego, una tarea *del todo automática*. En algunos casos el esquema rítmico hallará sin esfuerzo su configuración fónica y de sentido" (pág. 122) (El subrayado es mío). Automatismo, irracionalidad, espontaneidad, modos no lógicos de percepción, etc. todos estos conceptos vienen a poner en cuestión la capacidad

de los modos realistas de captar la realidad y abren un camino para la inclusión de elementos no lógicos ni racionales en el texto poético. Los poetas que defendían la tendencia de la poesía como conocimiento en la antología no sólo negaban la viabilidad del compromiso social del poeta y de la poesía testimonial, sino también la viabilidad del realismo racional y lógico como modo de aprehensión de la realidad circundante. La poesía tendría que buscar nuevos estilos en los modos no racionales y, de ahí, volvería a enlazar con la tradición simbolista.

Pero, si la poesía mayoritariamente escrita hasta ese momento estaba en franca decadencia, ¿qué caminos debía seguir la nueva poesía? Los tres poetas que más claramente se habían enfrentado a la poesía social, proponían desde sus poéticas un nuevo modo de concepción del poema, la poesía como medio de conocimiento, que negaría los presupuestos teóricos que Castellet, recogiendo en cierto modo una corriente sostenida a lo largo de los años cincuenta, había establecido en su *Antología* para ese tipo de poesía: el carácter comunicativo de la palabra poética. Frente a esa concepción alzarán sus armas teóricas tanto Claudio Rodríguez, como Carlos Sahagún y José Angel Valente. Este último se ocupará exclusivamente de este tema en su poética, que, de hecho, titula "Conocimiento y comunicación"; allí, el poeta, recogiendo sus ideas expresadas dos años atrás, las expone de un modo extenso:

> Entiendo, por mi parte, que cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña al acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador. La poesía es para mí, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad. Es posible que incluso desde un punto de vista práctico y con miras a una *defensa* contemporánea de la poesía, la idea de ésta como *conocimiento* ofrezca interés mucho más radical que la teoría de la *comunicación* (pág. 155).

Así pues, la poesía aparece en primer lugar y con carácter definitorio como conocimiento y sólo en segundo lugar como comunicación. Una misma concepción, aunque expresada en otros términos, subyace en la definición de Claudio Rodríguez de la poesía como "participación":

> Creo que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas, a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer (pág. 87).

Tanto la "participación" de Claudio Rodríguez, como el "conocimiento" de Valente se fundan en la aprehensión de una realidad a partir del poema; en ninguno de los dos casos se niega la existencia de la comunicación, sino que ésta se relega a un segundo plano, tal como lo expresa Valente:

> Por existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el conocimiento poético conlleva, no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación. El poeta no escribe en principio para nadie, y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento* se comunica es al poeta, en el acto mismo de la creación (pág. 160-161).

Con Claudio Rodríguez y Valente viene a coincidir Carlos Sahagún en su defensa de la poesía como un modo de "expresión":

> El poeta escribe para expresarse, es decir, para afirmarse a sus ojos analizando sus propios sentimientos, sin ocuparse con exceso de los auditores eventuales. Y puesto que el lenguaje que emplea no es utilitario, sino un lenguaje en función estética (...), la labor del poeta se halla a medio camino entre la expresión y la comunicación, más cerca aún de la primera que de la segunda. En el fondo, al poeta no le importa la comunicación o, al menos, no le preocupa de una manera consciente. Lo verdaderamente importante,para él, es esa afirmación de sí mismo, esa indagación en lo oscuro mediante la cual, una vez terminado el poema, conocerá la realidad desde otras perspectivas (pág. 120).

Tampoco Carlos Sahagún niega la comunicabilidad de la poesía, aunque, al igual que sus compañeros, la relega a un segundo plano.

Ahora bien, ¿cuál es el campo de realidad sobre el que opera el conocimiento poético? Como se ha podido ver, en principio, el poema es un instrumento de conocimiento tanto de la realidad externa, como de los sentimientos personales. En este sentido, de un modo teórico, José Angel Valente puntualizará sobre el campo de concocimiento del poema: "Precisamente, sobre ese inmenso campo de la realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo, *un gran caer en la cuenta*" (pág. 157). El poeta conoce de modo poético una realidad que ha experimentado anteriormente, pero de la cual no ha adquirido conciencia cognoscitiva.

Pero, ¿cómo se lleva a cabo el conocimiento poético de dicha realidad experimentada? ¿dónde se realiza tal conocimiento? Los tres autores vienen a coincidir en este punto, como en los anteriores: el conocimiento poético se lleva a cabo en el poema y se realiza a través del lenguaje. El conocimiento poético se irá adquiriendo a medida que el poema vaya erigiéndose; es decir, el poema será el lugar donde acontece el conocimiento poético, pero no inmóvil como tal, sino en su plena creación, en su "ir haciéndose", y en su proceso de adquisisción. Así, Claudio Rodríguez escribe:

> Una característica esencial de este último (del conocimiento poético) consistiría en que lo que se conoce acontece, está actuando en las tablas del poema. Y sólo ahí. El proceso del conocimiento poético es el proceso mismo del poema que lo integra. Por eso el poeta no pisa terreno firme hasta que no termina su poema. (...) Un poema, por tanto, no es tan sólo la expresión de una experiencia concreta, sino que es la aparición de dicha experiencia creándose en contacto con la experiencia total del poeta (pág. 87).

Y del mismo modo, Valente señala, por una lado, que el lugar donde acontece el conocimiento poético es el poema en sí:

> El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento (pág. 157).

Por otro lado, el lenguaje, utilizado en su función estética, como se vio que señalaba Carlos Sahagún, será el instrumento para llevar a cabo ese concocimiento singular y particular que se da en el poema:

> Por eso todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro. El material sobre el que el poeta se dispone a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que el poeta tenga de él, sino que espera precisamente esa clarificación. El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje (pág. 157).

En conclusión, tal como Valente escribe, con palabras muy semejantes a las utilizadas por Claudio Rodríguez:

> Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena (...) del poema en cuestión. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento "haciéndose" (pág. 157-158).

Como puede verse a partir de los textos hasta ahora recogidos, de las dos premisas fundamentales de la hipótesis de la poesía como conocimiento, que el conocimiento poético se lleva a cabo en el poema y que este conocimiento se realiza a través del lenguaje, se pueden deducir otros dos rasgos básicos para dicha hipótesis: por un lado, la negación de la existencia de un conocimiento previo al adquirido en el poema; por otro, el papel generador del lenguaje, de las palabras, en el conocimiento poético. En primer lugar, si existiera

un conocimiento previo al poema que éste debiera transmitir, "comunicar", tal como se vio que apuntaba Jaime Gil de Biedma, este conocimiento previo encontraría en la "comunicación poética" dos dificultades: la primera dificultad sería la de que el poema no transmite experiencias ni conocimientos previos, sino la representación de dichas experiencias, tal como lo expone José Angel Valente en su poética:

> De ahí que pudiéramos dar un paso más para decir que a través de los poemas de San Juan de la Cruz, un hipotético lector perfecto de su obra podría llegar a *conocer* la experiencia sobre la que se originaron en el mismo grado en que el poeta la conoció. Digo *conocerla*, entiéndase bien, no experimentarla ni vivirla, cosa muy diferente, tan diferente como la vida y la poesía mismas son entre sí (pág. 160).

Bajo las palabras de Valente subyace una doble diferenciación, que ya habían apuntado Gil de Biedma y Badosa: por una parte, existe una diferencia fundamental entre emociones estéticas y vitales; por otro lado, existe una diferencia fundamental entre emociones experimentadas y emociones contempladas, las únicas que el poema plasma. Ambas diferencias suponen una dificultad insalvable para el papel del poema como transmisor, como "comunicador". La segunda dificultad que se plantea ante el papel comunicador del poema es que el lenguaje poético no es el elemento adecuado para la transmisión de experiencias o conocimientos previos, por cuanto los desvirtúa y la comunicación resulta, por lo tanto, defectuosa y sólo aparente. De modo semejante, Carlos

Sahagún expone lo siguiente en torno a la existencia de dicho conocimiento previo al poema:

> Si la comunicación de nuestros estados instintivos y emocionales no puede realizarse por medio del lenguaje, sino con la vida misma, con nuestra conducta, lo que en el poema pase del autor al lector será sólo una apariencia, una cadena de palabras con posibilidades de sugerir en este último situaciones anímicas similares -nunca idénticas- a las del creador (pág. 120).

Del mismo modo, Claudio Rodríguez niega la posibilidad *meramente transmisora del lenguaje de un conocimiento* previo: "En un poema, el lenguaje no es la *cobertura* más o menos *fermosa*, el vehículo más o menos *directo* o *de rodeo* para expresar ciertas ideas, emociones, etcétera, existentes de antemano" (pág. 88). E, igualmente, Valente afirma que

> En el momento de la creación poética, lo único *dado* es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética (pág. 157).

Tanto Carlos Bousoño, como Carlos Barral, en sus respectivas hipótesis, habían señalado el carácter "generador" del lenguaje en el poema, es decir, el hecho de que "son las palabras mismas del poema las que originan esa fluencia" de un contenido anímico en el texto. El lenguaje, las palabras, guían en el poema el conocimiento poético, sugieren el desarrollo del texto y

por lo tanto condicionan el acceso a la realidad experimentada. Al ser, en el poema, el lenguaje el instrumento fundamental e insustituible de conocimiento de la realidad, tal instrumento condicionará dicho conocimiento y, por lo tanto, será el lenguaje el elemento "generador" del conocimiento poético. Así lo expone claramente Claudio Rodríguez:

> Y una simple palabra -cuanto más una imagen- rechaza o atrae una serie de asociaciones que modifican y realizan al tiempo, aquel proceso. El cual, por consiguiente, no es lógico. (...) Del mismo modo que el poema representa el proceso mismo de la experiencia de que es objeto, el lenguaje poético no se puede extraer de la participación que realiza. Las palabras funcionan en el poema, no sólo con su natural capacidad de decir o significar, sino, además, en un grado fundamental, en el sentido de su actividad en el conjunto de los versos. Por eso son insustituibles (pág. 88).

Por lo tanto, el lenguaje poético compartirá con el lenguaje habitual su "capacidad significativa", pero le superará en su capacidad de significar más allá de lo que las palabras dicen, con lo que el lenguaje estético no se limitará al papel comunicativo del lenguaje habitual. Así pues, por un lado, las palabras de Claudio Rodríguez vienen a negar el mero papel comunicativo del poema y del lenguaje poético en una refutación de la hipótesis de Bousoño; pero, por otro lado, vienen a marcar, desde un punto de vista estético, un rasgo fundamental: la distancia que debe existir entre el lenguaje habitual y el lenguaje poético. Inician, en cierto modo, estas palabras de Claudio Rodríguez una superación del

principal presupuesto estético generacional apuntado por Castellet en su *Antología*: el acercamiento del lenguaje poético al lenguaje coloquial, como consecuencia de la "capacidad comunicativa de la palabra poética". Carlos Sahagún coincide en señalar esta distancia entre la significación de las palabras en el lenguaje habitual y su significación en el texto poético; para él, esta diferencia se establece en cuanto a la ambigüedad que tienen las palabras en el lenguaje poético, lo cual niega la posibilidad comunicativa del poema:

> Las palabras, para el poeta, son también signos; pero la cosa presentada no es un objeto de validez universal, sino un conjunto de múltiples sugerencias emotivas. En esta ambigüedad, en esta falta de firmeza de las palabras, reside la grandeza de la poesía, y también su fracaso.
> Por tanto, para que un poema *comunique* habrá de producir en el lector una reacción psíquica instantánea lo más similar posible a la del autor. Pero si el lector no parte de ese supuesto tácito de la ambigüedad de las palabras y las mira tan sólo en su significado masivo, genérico, el poema podrá parecerle banal, o, en el mejor de los casos, oscuro. Ese posible lector -que puede ser, por otra parte, un buen entendedor de obras en prosa- quisiera obligar al poeta a la claridad tal como él la entiende, a la mezquindad significativa de las palabras (pág. 121).

De un modo más teórico, José Angel Valente expone esta misma idea, señalando algo característico del lenguaje poético, que niega su valor como elemento meramente comunicativo: que la suma de las partes, el significado independiente de cada palabra, no es igual al conjunto, el significado unitario del poema. Las palabras van corrigiendo sucesivamente el significado de las

anteriores y siguientes en busca de la formulación del significado conjunto del poema:

> Este avance por tanteo es característico de la conformación del poema, de todo poema, cuyos elementos, a medida que van emergiendo, van corrigiéndose a sí mismos (a veces eliminándose) en busca de la precisa formulación de su objeto, que ninguno de ellos por sí mismo encierra y que no puede encontrarse más que en el poema como estructura unitaria y superior a todos ellos (pág. 158).

Del desarrollo de este tercer y último estadio de la polémica entre poesía-conocimiento y poesía-comunicación se deduce una serie de consecuencias fundamentales para la evolución estética de la poesía española en la década de los años sesenta. En primer lugar, la negación de la poesía como comunicación, aunque a un nivel teórico no afecta en lo fundamental a la hipótesis de Bousoño, cuya concepción resulta muy próxima a la de la poesía-conocimiento, como se ha venido apuntando, supone, en un plano práctico, la negación de la posibilidad de una estética social, pues al negar el papel constitutivo del *receptor en el acto poético, el emisor no* debe condicionar su voz poética a la naturaleza de dicho receptor; es decir, el poeta escribe ahora para conocer y conocerse él mismo, por lo que, en el acto de creación poética, no debe condicionar su voz a un supuesto lector hipotético, sino, a lo sumo, a sí mismo. De otra forma, el acto poético se "ensimisma", prescinde de toda realidad exterior (y el receptor es considerado como tal)

para su existencia, que es, así, independiente y autónoma. En consecuencia, el lenguaje, liberado de su funcionalidad comunicativa y, por lo tanto, de cualquier *a priori*, se hace autosuficiente e independiente de la realidad exterior, podrá establecer, a partir de ahora, relaciones completamente inéditas, puesto que no está condicionado en absoluto. Al mismo tiempo, el lenguaje aparece liberado, según quieren Sahagún y Rodríguez, también de los condicionantes lógicos y racionales, por lo que quedarán las puertas francas a una nueva etapa de irracionalismo poético. En este sentido, resultan clarificadoras las palabras de Fanny Rubio:

> Lo que en realidad latía en el fondo de toda esta terminología ambigua (...) era una forma de conciencia de que la poesía es, ante todo, y sobre todo, una manera específica de tratar el lenguaje, y que la dignidad de ese lenguaje no debía menoscabarse en ningún momento en aras de una determinada preceptiva temática[328].

En fin, al contrario de lo que el antólogo señalaba en su "Nota preliminar", la mayor parte de los poetas recogidos por él estaban apuntando, a través de la negación de la "obsesión del tema", hacia una revalorización de la forma, hacia un nuevo formalismo. Por otro lado, tal como se vio en las palabras de Claudio Rodríguez, se pretende establecer una diferencia sustancial entre el lenguaje coloquial y el lenguaje poético, abandonando así uno de los preceptos teóricos funadmentales sobre los que se había basado, según Castellet, la poesía de la generación

hasta entonces. Es decir, si entre 1956 y 1962-1963, aproximadamente, se desarrolla una etapa de la generación del medio siglo caracterizada, recuérdense las diversas opiniones citadas, por la voluntad de utilizar la literatura (la poesía) como arma política y formalmente por la aproximación entre lenguaje poético y coloquial, etapa que viene a coincidir con la más comprometida políticamente de la primera generación de posguerra, a partir de las últimas fechas indicadas, esa generación inicia un nuevo período caracterizada, por lo general, por una progresiva despreocupación del tratamiento de los temas sociales y políticos en sus poemas, por una introspección intimista y por una revalorización estética del lenguaje poético, entre otros rasgos. Por otra parte, la revalorización del tratamiento estético del lenguaje en el poema abre el camino para la renovación estética que la nueva generación, aquella formada por los nacidos tras la guerra civil, llevaría a cabo a lo largo de la década de los años sesenta. En este sentido, las declaraciones de Carlos Sahagún ("Sé que los poemas se *justifican por sí mismos o no se justifican de ninguna* manera", pág. 119) o de Claudio Rodríguez ("Creo que esos versos pueden hablar -o callar- por mí", pág. 91) en favor de la autonomía absoluta del hecho poético resultan premonitorias de las que unos años más tarde sostendrían los más jóvenes autores. Por último, la defensa de la poesía como medio de conocimiento suponía la

incorporación del pensamiento estético español al panorama europeo. No quiere esto decir que en el pensamiento europeo no hubiera estado presente la idea del compromiso político de la literatura, ni mucho menos, sino que para comienzos de los años sesenta ésta ya empieza a entrar en decadencia. Los poetas españoles de la generación del medio siglo, enlazando con una tradición europea (con sus repereseentantes, evidentemente, también en España) anterior[329] (Eliot y Benn, entre otros), que venía defendiendo la fórmula de la poesía como medio de conocimiento desde la tradición simbolista, consiguen superar el concepto de "compromiso" y se "ponen al día" coincidiendo con los nuevos vientos que soplaban en Europa.

En diciembre de 1963, en unas respuestas a una encuesta[330], José Angel Valente atacaba a la poesía social en sus tres bases fundamentales: su "obsesión por el tema"; el concepcto de comunicación en el que se sustentaba; y su supuesto mayoritarismo. En cuanto al primer aspecto, la poesía social, según opina Valente, ha fracasado en su aproximación verdadera y sincera a la realidad, ha operado entre abstracciones y no entre realidades y, por lo tanto, "ha venido a dar de bruces y masivamente en un realismo de superficie o en un fenómeno neto de lo que en otra ocasión he llamado *formalismo temático*", es decir, una fosilización de la visión de la realidad. En cuanto al segundo aspecto, el concepto de

comunicación como sustentación teórica de la poesía social, Valente resume sus opiniones ya apuntadas anteriormente:

> Sin desconocer, claro está, la importancia del elemento *comunicación*, parece ir tomando cuerpo una visión más radical y totalizadora de la poesía como conocimiento de la realidad. En efecto, un poema es, ante todo, *conocimiento*, invención o hallazgo de su propio contenido, no transcripción hábil o fofa de contenidos prefabricados, sean éstos tradicionales o novísimos.

El poeta gallego ponía, así, de nuevo el acento en el valor autónomo de la poesía y en su concepción independiente de la realidad circundante. Por último, Valente atacaba el supuesto de una poesía dirigida a la mayoría, es decir, que tuviera no sólo a la mayoría como tema, sino también a la mayoría como receptor:

> El lema de escribir para la mayoría. Lo cierto es que cuando no se ha traducido en la degradación y consiguiente ineficacia de los medios expresivos, tal lema ha resultado puramente metafórico y gratuito.

La *Poesía social*, de Leopoldo de Luis, y la caída de la estética social

El año 1965, dentro de una tetralogía, encargada a tres críticos diferenetes, que llevaría por título genérico *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*, aparecía el tomo dedicado a la *Poesía social*, de

cuya elaboración se había encargado a Leopoldo de Luis. Los otros tres volúmenes antológicos, realizados también bajo premisas temáticas y ocupándose del mismo período, estarían dedicados a la *Poesía cotidiana* (a cargo de Antonio Molina, publicado en 1966), a la *Poesía amorosa* (a cargo de Jacinto López Gogé, publicado en 1967) y a la *Poesía religiosa* (a cargo de Leopoldo de Luis, publicado en 1969). El período temporal abarcado era el mismo que el de *Un cuarto de siglo de poesía española*, reedición puesta al día de la antología *Veinte años de poesía española*, de José Mª. Castellet, pero el criterio meramente temático (o estilístico) de la nueva recopilación la diferenciaba de la del crítico catalán. Que el éxito de la antología de *Poesía social* fue grande, a pesar de que tal tipo de poesía estaba, supuestamente, en decadencia, parece demostrarlo el hecho de que tres años después de su primera publicación, en 1968, se realizara una nueva edición[331] ampliando, incluso, la lista de poetas de veintisiete a treinta, incorporando ahora a tres de los autores más jóvenes, ausentes en la primera tirada: Jesús Lizano, Félix Grande y Manuel Vázquez Montalbán. Teniendo en cuenta que la antología de Leopoldo de Luis, como se verá a través de diferentes opiniones, supone la "losa funeraria" de la poesía social de posguerra, puede considerarse que el desarrollo de ésta se lleva a cabo, principalmente, entre dos antologías, aunque los períodos temporales se extienden

unos años tanto por un extremo como por el otro[332]: entre la *Antología consultada* de 1952 y la *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía social* de 1965.

En cuatro partes dividía Leopoldo de Luis su prólogo a la primera edición de la antología de *Poesía social*, no desprovisto, si no de un carácter polémico, sí de una voluntad podría decirse que vindicativa: "I. Precisiones sobre el término poesía social", "II. Antecedentes de la poesía social", "III. Poesía española contemporánea" y "IV. La postguerra". Tal como indica el título, la primera parte del prólogo se dedica a establecer una serie de límites en torno al concepto de poesía social, en los que, en muchos casos, De Luis coincidirá con los poetas antologados. La precisión del término social se lleva a cabo por aproximación, en círculos concéntricos cada vez más cerrados, a términos con una significación semejante. De esta manera, enfrentada al concepto más general de *poesía civil*, la *poesía social* comparte con ella el carácter histórico, el realismo y la participación épica o narrativa (narrativismo), en cambio se diferencia en que, mientras la poesía social "va a fundirse con la situación real de las gentes de su tiempo", la poesía civil "va a cantar con tono más heroico que emocionado" (pág. 15). En segundo lugar, la *poesía social* comparte con la *poesía satírica* la utilización, en muchos casos, de la sátira, pero, en

cambio, esta última carece de gran parte de los rasgos que definen a aquélla. En tercer lugar, la *poesía social* linda con la *poesía política* en diversos aspectos: realismo, historicidad, narrativismo y compromiso. Pero, mientras la poesía social mantiene su compromiso fuera de todo dogma, la poesía política se compromete bajo una consigna particular. Una diferencia semejante entre poesía social y política es la que establece Manuel Pacheco en su poética:

> Y la poesía social se diferencia de la poesía política en que la primera se compromete con el hombre y la segunda se compromete con el partido que el hombre impone, y tiene que cantar al régimen de ese partido sin denunciar sus defectos (pág. 189).

Los mismos rasgos que con la poesía política comparte la *poesía social* con la *poesía religiosa* (realismo, historicidad, narrativismo y compromiso), y De Luis establece la misma diferencia entre estos dos tipos de poesía:

> Pero tanto la poesía política como la poesía religiosa tienen, o creen tener, solución a la mano para problemas expuestos en su temática, en tanto que la poesía social no prejuzga soluciones, sino que denuncia estados que han de corregirse. Es una poesía de testimonio, comprometida con la verdad (pág. 15).

Por su parte, el padre Martín Descalzo sostenía una posición semejante a la del antólogo al señalar en su poética que "la poesía social-religiosa tiende a convertirse en predicación" (pág. 369). Muy cercana a la

poesía religiosa, la *poesía caritativa* comparte con la *poesía social* varios rasgos, pero se diferencia en dos caracteres fundamentales:

> La *poesia caritativa* es individualista (...), en tanto que la poesía social es colectiva: le importa la situación de una clase. La poesía caritativa supone una actitud humana que puede que sirva para ganar el cielo, pero no para ganar la tierra, no para procurar (...) un mundo más justo (pág. 16).

Por último, De Luis enfrenta a la *poesía social* con la *poesía popular* en un aspecto que resultaba polémico: el arte para la mayoría. Si una y otra comparten, según De Luis, el tema colectivo y el estar dirigida a la colectividad, mientras la poesía popular realiza un arte asequible a las masas, la poesía social no necesariamente debe hacerlo (pág. 46). Lo cierto es que los límites en este aspecto entre uno y otro tipos de poesía resultaban muy finos, no sólo desde un plano teórico, desde el que lo trataba De Luis, sino también desde un nivel práctico, en el que los poetas sociales se habían aproximado muchas veces, por un lado, al habla coloquial[333] como forma de expresión popular, y, por otro, a las formas poéticas tradicionales y populares. Por otra parte, habría que cuestionar mucho si un romance tradicional o una cancioncilla popular representan "un arte inmediatamente asequible a las masas", como pretende el antólogo y prologuista. Que los límites, que De Luis pretendía hacer evidentes, entre "popularidad" y "claridad" eran muy

finos, lo pone de manifiesto la poética de Antonio Molina:

> Por eso la índole de la *poesía social* es la de ser clara y popular, y en la medida que consiga esto estará más cerca de su propia naturaleza y de sus fines. (...)
> El peligro mayor de la *poesía social* es el de su misma necesidad de claridad, ya que puede conducir fácilmente a lo vulgar, y en poesía no basta decir, hay que decir, además, de forma poética (pág. 295-296).

Por su parte, como ya se vio, en un texto que se recoge como parte de la poética incluida en esta antología, José Angel Valente ponía en tela de juicio el presupuesto de la poesía social de "La mayoría como lema"[334].

En resumen, de las oposiciones que Leopoldo de Luis establecía entre el concepto de poesía social y otros conceptos limítrofes, podían deducirse para aquélla los siguientes rasgos característicos: historicidad, realismo, narrativismo, compromiso fuera de todo dogma, colectivismo, voluntad testimonial, dirigida a las masas aunque no necesariamente realizada para ser asequible a ellas. De esta manera, De Luis apuntaba:

> Si es obvio que la poesía social parte de un realismo, tiene un claro matiz histórico: un *aquí* y un *ahora*, y se objetiva narractivamente -notas compartidas con la poesía política- deben añadirse el carácter testimonial y la intención denunciadora (pág. 15-16).

Y añadía más adelante:

> Quiere decirse que 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. Transformación de uno u otro signo, de aquí que debamos distinguirla de la puramente política (pág. 17).

Por último, señalaba Leopoldo de Luis uno de los aspectos más interesantes de la poesía social que él recogía: la preocupación por los seres oprimidos:

> Quizá no sea del todo ocioso añadir que los hechos tematizados, los problemas asumidos, son, además, propios de las gentes que sufren, de las capas sociales sometidas, los seres humillados o aherrojados, porque lo que entendemos por inquietud social es -bien se sabe- defensa de la dignidad humana y nivelación de desigualdades económicas (pág. 19).

Establecido y delimitado así el concepto de poesía social, Leopoldo de Luis se lanza a realizar un repaso de la historia literaria hasta 1965. Si 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, el mismo criterio historicista que guiara a Castellet será seguido ahora por De Luis para demostrar dos cosas: en primer lugar, que la poesía social no es una mera moda pasajera:

> La llamada y discutida poesía social no es una moda, sino una necesidad expresiva de quienes ponen por encima de todo otro valor el de la dignidad humana y hacen suyo el verso clásico "no he de callar por más que con el dedo", en la convicción de que nada debe quedar al margen de la lucha en defensa de una igualdad y una justicia que aseguren los medios de vida funadmentales para todo lo demás, por que ya se

> ha dicho que la virtud empieza con el bienestar (pág. 47).

En esta opinión coincidía con Leopoldo de Luis, dentro de la antología, entre otras, la poética de Eladio Cabañero, quien, repitiendo las palabras que tres años atrás escribiera para *Poesía última*, decía: "La poesía social es -debe ser- alta razón de eterna actualidad, de ningún modo un tema de moda" (pág. 389). De un modo más irónico apoyaba esta postura Julia Uceda dos años más tarde al escribir: "ahora los poetas sociales, como los modistas, se han puesto de acuerdo para dictar la nueva moda: la poesía social no va a llevarse"[335]. Con esta postura vendrían a coincidir una gran parte de los poetas antologados por De Luis, que afirmaban que "toda poesía es social o no es", como es el caso de Manuel Pacheco, Antonio Molina, José Luis Martín Descalzo, Jesús López Pacheco, etc. De Luis volvería sobre esta idea en el prólogo a su segunda edición de la antología:

> Nunca ha sido una simple moda la poesía de tema social. (...) Si partimos de la base de que la poesía social no es, como intenté dejar claro en mi prólogo, otra cosa que la toma de conciencia por parte de unos cuantos poetas, distintos entre sí, de un estado, de unas realidades que asumen en su temática, la poesía social podrá tener más o menos cultivadores, pero no podrá reducirse a moda efímera (pág. 49).

En segundo lugar, una vez demostrado que la poesía social no es moda pasajera, ésta se enfrentará a la poesía esteticista o individualista, aquella que, según

Castellet, era consecuencia de la tradición simbolista, como su oposición y repuesta:

> Los poetas aquí reunidos dan una réplica a quienes, en una pobre idea del arte, suponen que la poesía no tiene más fin que ella misma, y parecen temer que se evapore si sale a la calle y recibe el aire libre en pleno rostro (pág. 46).

Pero el enfrentamiento no se llevará a cabo solamente entre los poetas sociales presentados en la antología y la "tradición simbolista", sino que este enfrentamiento entre literatura social y literatura individualista tendrá lugar a lo largo de toda la historia literaria española.

Señaladas sus hipótesis de partida, Leopoldo de Luis intentará a lo largo del prólogo su demostración, que hallará su más clara confirmación precisamente en la elaboración de la antología, que reúne a poetas de tres generaciones distintas, lo que parece, desde la óptica del antólogo, mostrar bien a las claras que la poesía social no es una moda transitoria. En este sentido, la segunda parte del prólogo ("Antecedentes de la poesía social") viene a insistir en la tesis principal (la pervivencia de lo social) desde dos vertientes diferentes: por una parte, mostrando como la literatura de protesta social se inserta en la más pura tradición española; por otra parte, descubriendo cómo muchos movimientos literarios que no muestran una clara protesta

social, son en su origen movimientos que entrañan una profunda rebeldía.

Como he indicado, una parte del segundo apartado la dedicará De Luis a demostrar cómo la literatura de protesta social se inserta en la más pura tradición española, y lo hará desde la perspectiva apuntada por Ramón Menéndez Pidal en su libro *Los españoles en la literatura*. Desde su formulación primera del tema De Luis anuncia que va a seguir las ideas del sabio formuladas en el citado libro:

> Menéndez Pidal ha marcado las peculiaridades de sobriedad y sencillez que hacen de nuestra poesía medieval un género mucho menos fantástico que las "chansons de geste" y, por ende, más próximo al pueblo, más realista, más de impulso vital que de profesión estudiosa (pág. 21)[336].

Precisamente aquellos rasgos (realismo, arte dirigido a la masa, sencillez, etc.) con los que De Luis había caracterizado a la poesía social que presentaba en su antología. Así pues, la poesía social se insertaba en sus características básicas en la más peculiar tradición literaria española. Ahora bien, los rasgos que apunta Menéndez Pidal son precisamente característicos de toda la literatura española y, por lo tanto, no es extraño que se hallen dentro de la poesía social, como también pueden encontrarse en cualquiera de los estilos españoles. Sólo forzando las palabras y las ideas de Pidal puede adecuarse lo que él señala como aproximación del "hombre eminente al común"[337] a la voluntad colectivista o al

compromiso con "las capas sociales sometidas" con que De Luis define la poesía social.

Pero no sólo en su formulación general sigue el crítico a Menéndez Pidal, sino también en su recorrido por la historia literaria española. Y así, De Luis recoge los ejemplos de Lucano y su *Farsalia* y de Prudencio[338], de Lope y su alusión al "vulgo necio", de Cervantes y su "dolor desgarrado del choque de unos ideales periclitados con una realidad amarga" (pág. 22), de Quevedo cuyo "conceptismo no estorba al reflejo que fue de su sociedad y a las respuestas que a la misma le dio siempre" (pág. 22), etc. hasta llegar al Romanticismo, donde la "Canción del pirata", "El canto del cosaco" o "El mendigo" "suponen en Espronceda una rebeldía anarquista" (pág. 24). No es éste el lugar más apropiado para discutir si Menéndez Pidal tenía razón o no al enunciar sus "caracteres primordiales" de la literatura española, cuánto deben estas ideas a un exacerbado nacionalismo romántico ni si es posible considerar la existencia de dichos caracteres en una literatura determinada. Pero, en primer lugar, los ejemplos aportados por el sabio gallego sólo sirven en cuanto ejemplifican esos rasgos característicos y nunca, como pretende Leopoldo de Luis, como ejemplos de literatura social, ni tan siquiera como precedentes de ella. Por otro lado, la existencia de una corriente realista importante en nuestra literatura es algo que resulta evidente; que incluso existe una

literatura, y en concreto una poesía, civil a partir de los siglos XVII y XVIII (sobre todo a partir de este último), es algo que a nadie se le escapa; pero creo exagerado considerar "De la toma de Larache" de Góngora, "Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento" de Quevedo, las sátiras y epístolas de Jovellanos o Moratín[339] o la "Oda a la batalla de Trafalgar" de Sánchez Barbero, como poesía social, precisamente porque carecen de varias de las caracetrísticas definitorias que De Luis señala. En los poemas citados es imposible encontrar compromiso alguno con la colectividad, aunque en alguno de ellos se hable de acontecimientos colectivos, y mucho menos con las clases sociales más menestorosas; tampoco se encuentra una voluntad de profunda transformación de estructuras sociales injustas, aunque se critique en algún caso las costumbres de un determinado grupo; y tampoco se puede decir que estos poemas estén dirigidos a las masas, menos aún que estos versos se fundan con la situación real de las gentes de su tiempo, como pretendía para la poesía social el antólogo. Del mismo modo, estos rasgos tampoco se encuentran en los ejemplos que De Luis recoge de Menéndez Pidal. Así pues, atendiendo a la previa definición del concepto de poesía social establecida por el crítico, no se puede señalar con un

sentido estricto la existencia de poesía social en los períodos y estilos por él apuntados.

Por fin, estaría el caso del Romanticismo, "punto de partida de una auténtica literatura social" (pág. 24), según la opinión de De Luis. Creo que los poemas citados de Espronceda, así como las diversas odas a la libertad que realizan los autores en este período, tienen un origen muy distinto al de la poesía social, por cuanto nacen más de un sentimiento de "culto del ego", como opina Schenk[340], que de transformación profunda y desde el colectivismo de las estructuras de la sociedad. El enfrentamiento del poeta romántico contra la sociedad surge más por una voluntad de autoafirmación del yo, que por una voluntad de transformación social. Es precisamente por la importancia que el autor romántico concede a la sociedad, como ha señalado Carlos Bousoño[341], por lo que más patética resulta su marginación.

Situados a comienzos del siglo XX, Leopoldo de Luis señala que "los movimientos literarios y artísticos de principios del siglo XX, partiendo del Simbolismo y del Parnasianismo, conducen la poesía por fórmulas evasivas" (pág.25), apuntando como "bestia negra" a la que la poesía social se enfrentará, como ya lo hiciera Castellet en su antología, a la "tradición simbolista". No obstante, tras ese período, según el crítico, de ruptura de la "tradición social", la literatura volverá a sus

caminos de enfrentamiento con la sociedad, puesto que "muchos de aquellos movimientos, y desde luego el Superrealismo, produjeron una poesía rebelde" (pág. 26). Por último, el Existencialismo "ha posibilitado también un camino de poesía solidaria" (pág. 26). Es curioso observar cómo De Luis, que ha basado su anterior discurso sobre los precedentes de la poesía social casi exclusivamente en ejemplos españoles, al hablar de la literatura del siglo XX lo hace refiriéndose a movimientos internacionales o, al menos, de carácter europeo, sin lugar a dudas para dejar implícita la idea, sostenida también en su antología por Castellet, de que la sustitución de la tradición Simbolista por una de carácter Realista, que su antología refleja, no es un fenómeno meramente español, sino que tiene dimensiones europeas. En este sentido, De Luis va más lejos que Castellet al señalar no sólo la categoría internacional que supone dicha transformación, sino lo que dicho cambio implica de enlace con una tradición netamente nacional, una tradición arraigada *ab initio* en nuestras letras. En suma, la poesía presentada en su antología era no sólo la acorde con los tiempos, sino la de más pura tradición y raigambre española; era la única posible y necesaria.

El tercer apartado del prólogo lo ocupará Leopoldo de Luis en el estudio de la "Poesía española contemporánea", es decir, de la poesía española del siglo XX anterior a la guerra civil. Se continúa en este

apartado una de las tendencias que regían en el anterior: la voluntad de mostrar, en aquellos movimientos que no manifiestan una clara protesta social, cómo, en su origen, éstos nacen de una postura de rebeldía que les enfrenta al cuerpo social. En este sentido es interpretado el Modernismo, para lo que se sigue la opinión de Juan Ramón Jiménez[342]:

> El conformismo y la pereza mental de la poesía burguesa, con retórica amanerada y mediocre gusto, fueron sacudidos por lo que Juan Ramón Jiménez definió como "movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza". Fue una forma de poesía renovadora (pág. 27).

Pero es precisamente en ese "encuentro de nuevo con la belleza", del que habla Juan Ramón en las palabras inmediatamente anteriores a las que De Luis cita, en el que se funda toda la renovación de la poesía modernista, y si bien es cierto que el modernismo, como toda "tendencia general", tiene una dimensión social[343], no puede decirse que produjera, salvo en muy contados casos que merecerían un detenido estudio, una poesía social en sentido estricto.

En cuanto a su estudio de la generación del 98, Leopoldo de Luis se remite expresamente al realizado por Castellet en *Veinte años de poesía española*: "La poesía de la España del 98 ha sido estudiada por José María Castellet" (pág. 27). Y, con el crítico catalán, señala a Unamuno y a Antonio Machado como los más claros antecedentes de la poesía social:

> 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 (pág. 28).

Curiosamente, De Luis, como había hecho Castellet siguiendo los pasos de Cernuda, exalta el valor de las *Poesías* de 1907 como precedente de la poesía social ("Las ansias de reforma social, religiosa y política están más vivas en muchos poemas del rector de Salamanca", pág. 27), olvidando, sin embargo, dos libros que quizá sean más significativos dentro de tal tipo de lírica: *De Fuerteventura a París* y *Romancero del destierro*. En cuanto a Machado, el antólogo sigue la misma interpretación partidista que hiciera Castellet del "*Proyecto de Discurso...*", citando casi literalmente las mismas palabras del crítico catalán:

> Machado vaticinó (véase el borrador de su discurso de ingreso en la Academia Española y otros escritos afines) la actual postura rehumanizada y objetiva de la poesía, así como dio con su sencillez y claridad lecciones y preceptos conformadores de la poética que en nuestros días obtiene mayor atención (pág. 28).

Entre la generación del 98 y la generación del 27, Leopoldo de Luis señala la "voz disconforme, opuesta a todo convencionalismo social" (pág. 28) de León Felipe, quien, no obstante, logrará sus más "vibrantes tonos épicos" en sus poemas de la guerra civil y del exilio. Por su parte, en su visión de la generación del 27

también sigue De Luis el prólogo de Castellet a su *Antología*, y, así, escribe:

> La verdad es que , como ha dicho con acierto José María Castellet, la generación española del 27 tiene, entre otros méritos, el de haber realizado en un lapso brevísimo y ostentando magnífica altura literaria, "toda la revolución formal que la poesía europea tardó sesenta años en cumplir, desde la valoración musical de la palabra y la preeminencia de la metáfora, hasta la experiencia superrealista" (pág. 29).

Así pues, como para Castellet, la generación del 27 también resulta para De Luis el modelo que pretende transplantar a los poetas de posguerra. Con esta generación, la poesía española no sólo se incorporaba al panorama europeo, sino que, desde su etapa surrealista, se integraba en la tradición protestataria y de rebeldía que el crítico había señalado para la literatura española, puesto que el surrealismo, como los movimientos vanguardistas, "llevan también implícito un germen de rebeldía" (pág. 28-29).

La generación del 27 es, por otra parte, el origen del "período contemporáneo de la poesía social". Si todos los casos anteriormente citados resultaban meros precedentes, con la generación del 27 y, precisamente, coincidiendo con su momento surrealista, nace la nueva poesía social de la mano de Rafael Alberti y su "Elegía cívica":

> Me limito a constatar el hecho de que uno de los más caracterizados representantes de aquella generación y precisamente en su etapa superrealista, abre lo

> que podemos llamar *período contemporáneo de la poesía social*. El kilómetro cero de ese camino que vamos a recorrer, tras los *precedentes* someramente esbozados, es la "Elegía cívica", de Rafael Alberti (pág. 29) (El subrayado es mío).

Por lo tanto, Alberti, como ya lo había hecho Castellet, es puesto como uno de los ejemplos de poeta que los autores sociales de la posguerra deben imitar en su labor. En su "Elegía cívica" se encuentran rasgos característicos, señalados por De Luis, que se repetirán en los poetas sociales de posguerra: utilización de términos tradicionalmente antipoéticos, aprovechamiento de feísmos, utilización de versículos, crudo realismo, etc.

Pero, tal como señala el antólogo y crítico, el paso de las vanguardias al compromiso social sólo se pudo dar gracias a un proceso de *rehumanización*:

> Entre las experiencias deshumanizadoras (...) de la poesía, llevadas a término por algunos de los "ismos" de *vanguardia* y la solidaridad de la poesía social, fue necesaria una *rehumanización*, porque no hay sociedad sin hombre y éste es su célula básica (pág. 33).

En este proceso de rehumanización, no desprovisto, según apunta De Luis, de elementos sociales, tuvo gran importancia Vicente Aleixandre con *Pasión de la tierra* y *Espadas como labios*, libro en el que el crítico encuentra "un valor de poesía socialmente revolucionaria" (pág. 33). También pueden apreciarse rasgos de poesía social en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, donde se encuentra "la denuncia de una monstruosa civilización

capitalista" (pág. 34). Por último, próximos a la generación del 27 se encuentran autores como Serrano Plaja, Emilio Prados, César M. Arconada o Adolfo Sánchez Vázquez que "con su actividad en la vida literaria y con su postura personal (contribuyeron) a la incorporación de la poesía a fines sociales" (pág. 34). También se destaca la influencia de Pablo Neruda, con "sus aportaciones a la rehumanización poética y a una combativa poesía" (pág. 34).

Si la generación del 27 es el ejemplo que ha de seguir como grupo la poesía social de posguerra y Rafael Alberti el ejemplo particular de poeta, De Luis sólo hallará un caso comparable al de Alberti en la siguiente generación, la del 36, en la figura de Miguel Hernández: "Pero donde la poesía va a tomar un carácter social muy cualificado y desde donde va a ejercer notable influencia, es en la obra de Miguel Hernández" (pág. 35). Mientras Castellet señalaba a Alberti y Cernuda como dos de los guías de anteguerra que la nueva generación realista debía seguir, De Luis sustituye al segundo por el poeta de Orihuela; en él y en una parte de la generación del 36, aquella que "toma conciencia de su tiempo y siembra una poesía preocupada y grave, más cerca de la ética que de la estética" (pág. 36), verá el crítico el inicio de la poesía social de posguerra. Así, concluye este tercer apartado: "Si la poesía social española tuviera que ser reducida a un solo hombre, por

su autenticidad sin vuelta de hoja tendríamos que limitarnos a escribir: Miguel Hernández" (pág. 37).

A pesar de que Miguel Hernández llevara a su culminación la poesía social, el escaso conocimiento de su obra, por motivos evidentes, durante la primera posguerra, llevó a los autores de este período a enlazar con el proceso de rehumanización que emprendieron los poetas del 27 en esos años. La visión que ofrece De Luis de la poesía de posguerra en el cuarto apartado de su prólogo ("La postguerra") resulta en muchos aspectos muy semejante a la que hiciera Castellet en su *Antología*, aunque ahora esta poesía se presenta de un modo más monolítico, con el dominio absoluto de la poesía realista y social. Los poetas que no siguen esta tendencia son despachados en el apartado anterior de la siguiente manera:

> Como consecuencia, pasada ésta (la guerra civil) algunas voces enmudecen, definitiva o temporalmente. Otras -Rosales, Vivanco, Panero- recuperarán el hilo de aquella madeja lírica, remontada ahora, por mor de las incitaciones políticas, no sólo a lo eglógico y elegíaco de Garcilaso, sino a su postura de capitán del Imperio (pág. 36).

En consecuencia, aquella poesía que no se inclina hacia la rehumanización y el compromiso es desechada en bloque por no estar en concordancia con su tiempo, con lo que, confirmándose una de las hipótesis previas del antólogo, la poesía social será la única posible y necesaria de la posguerra.

La visión del desarrollo de la generación del 27 durante la posguerra coincide en lo fundamental con la expuesta por Castellet en su estudio introductorio:

> La generación del 27, contra lo que es común, ha venido evolucionando sin pausa, no ha sufrido estancamiento, sino que algunos de sus poetas, admirables por tantos motivos, lo son también por su inquietud, por su permeabilidad a los problemas de cada momento (pág. 38).

De esta forma, Dámaso Alonso en su *Hijos de la ira* "alza un clamor contra la injusticia" que viene a unirle al tono humano con muchos matices sociales de Alberti y Aleixandre en la anteguerra. Vicente Aleixandre, por su parte, consigue con libros como *Historia del corazón* o *En un vasto dominio* "la incorporación de la materia a vida humana y ésta a vida social e histórica" (pág. 38). Del mismo modo, Jorge Guillén en su *Clamor* pasa "a la repulsa de las fuerzas negativas que ensombrecen el mundo" (pág. 38), en palabras que parecen recoger las de Castellet con respecto al poeta vallisoletano. Así pues, incluso la generación del 27, que más alejada había estado del compromiso humano y social en sus primeros momentos, se aproxima a ese movimiento realista y comprometido que en los primeros años de la posguerra comienza a manifestarse.

Ahora bien, "¿quiénes son esos poetas de las generaciones de postguerra?", se pregunta De Luis, ¿quiénes, aquéllos que culminan este movimiento hacia el compromiso social? Toda su visión histórica anterior no

es sino para justificar las siguientes páginas. Los poetas sociales de posguerra son la culminación, necesaria y actual, de todo ese movimiento de rebeldía dentro de la literatura española y de esa actitud realista y de enfrentamiento social que De Luis se ha empeñado en desentrañar en las páginas anteriores. Como el prólogo de la *Antología* de Castellet, éste también tiene un marcado tono de manifiesto poético historicista: toda una tradición, cuidadosamente señalada, culmina en un grupo de autores, para los cuales, los anteriores peldaños son meros precedentes, puesto que en ellos se realizan plenamente las características señaladas para tal tradición. En este caso, los poetas de la posguerra son los que culminan la *tendencia social* que Leopoldo de Luis ha venido señalando a lo largo de la historia literaria:

> A mi juicio, son los que han llevado a término con caracteres definidos y de una manera singular y propia la manifestación poética y humana que hemos llamado *poesía social*, como fenómeno de nuestro tiempo (pág. 39).

Dentro de estos poetas de posguerra, De Luis distingue, con criterios generacionales, cuatro grupos diferentes. En primer lugar, se encontraría un grupo formado por los poetas nacidos entre 1905 y 1920, los siguientes recogidos en la antología: Angela Figuera (aunque nacida en 1902 se incorpora a este grupo), Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol,

Blas de Otero, Agustín Millares Sall, Gloria Fuertes, Salvador Pérez Valiente, Rafael Morales y Manuel Pacheco. Frente a la opinión sostenida por Castellet en su prólogo, De Luis opina que es, dentro de las generaciones de posguerra, en este grupo donde se da la culminación de la poesía social: "entre ellos se encuentran los que más intensa y decididamente adquirieron el tono que me propongo exponer" (pág. 39). Así pues, en su especial modalidad de manifiesto literario, la antología de Leopoldo de Luis no pretende lanzar un grupo literario concreto al conocimiento general de la crítica y de los otros autores, puesto que, al contrario que los poetas avalados por Castellet, éstos ya eran suficientemente conocidos, sino demostrar que la poesía que dicho grupo practica no está trasnochada, sino que está imbricada en la más consolidada tradición estética española. Dentro de ese grupo formado por diez poetas, el antólogo destaca la obra de cinco: Ramón de Garciasol, Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Blas de Otero y Angela Figuera. Estos serán los fundadores de la nueva estética social, de raíz tradicional, a los cuales tendrán que hacer referencia aquellos autores más jóvenes que quieran integrarse en la nueva tradición poética. Junto a este grupo, el formado por los "poetas aparecidos en los primeros años cuarenta (...) nacidos después de 1920" puede formar una unidad con aquél, "una generación de postguerra, pues no faltan razones aglutinantes" (pág. 40). Dentro de este grupo, en

la antología se recoge la obra de cuatro autores: José Hierro, Salustiano Masó, Eugenio de Nora y Gabino Alejandro Carriedo. De ellos, De Luis destaca la obra de José Hierro y de Eugenio de Nora, cuyos nombres se vendrán a unir a los cinco anteriores como pléyade de la poesía social.

Si la culminación de la estética social se cumple en esta primera "generación de posguerra" y, principalmente, en los autores señalados, su continuación se da entre los autores de la "generación del cincuenta", quienes no sólo coinciden con los anteriores, sino que están muchas veces influidos por ellos: "Hay, evidentemente, diferencias con la poesía de la generación anterior, aunque en muchos aspectos no sólo existan coincidencias sino influencias" (pág. 42). Así, la generación del cincuenta es heredera de la primera promoción de posguerra tanto en su preocupación social, como en el modo de plasmarla en sus poemas, aunque, lógicamente, puede establecerse una diferencia clara entre ambos grupos:

> Generalizando mucho para valernos del gran esquema doble, acaso podríamos decir que la poesía social de la generación de postguerra, con sus situaciones extremosas y hasta desgarradas (algo del tremendismo que señalaba Castellet), es más bien *romántica*, en tanto que la contención, la brevedad y cierto realismo un poco frío, calificarían de *clásica* la poesía social de la generación del 50 (pág. 42)[344].

Dentro de este grupo, en la antología se recogen los siguientes nombres: María Beneyto, Angel González, Angel Crespo, Antonio Molina, José Agustín Goytisolo, José

Angel Valente, Jaime Gil de Biedma, María Elvira Lacaci, Jesús López Pacheco, José Luis Martín Descalzo, Manuel Mantero, Eladio Cabañero, Jesús Lizano, Félix Grande y Carlos Sahagún. Curiosamente, pese a que en la generación anterior se encuentran aquellos autores "que más intensa y decididamente adquirieron el tono" de la poesía social, la generación del 50 es la más ampliamente representada en la antología, con más autores que juntos los dos primeros grupos distinguidos por De Luis, de lo que se deduce que fue la que, a pesar de no haber iniciado el movimiento, como pretende el antólogo, más amplia y decididamente lo siguió, incorporando nuevos rasgos a la estética social.

Por último, Leopoldo de Luis distingue un cuarto grupo, el formado por los más jóvenes poetas, en el que advierte ya ciertos síntomas de agotamiento de la tendencia social tal como se había venido manifestando hasta entonces:

> Estamos en 1965 y una nueva leva poética se manifiesta ya. La repetición de elementos ha puesto en peligro de desgaste, como ocurre con toda tendencia literaria y artística, la continuidad de la poesía social sobre la que se cierne la amenaza del cansancio (pág. 42).

Y con una visión premonitoria, el antólogo indica cómo la nueva poesía puede inclinarse de nuevo hacia posturas esteticistas:

> Es posible que nuevas situaciones arrastren otra vez la poesía hacia posturas esteticistas, pero, en

> mayor o menor número, nunca faltarán voces solidarizadas con los humildes, compañeras del dolor, alzadas frente a la injusticia (pág. 43).

Y a pesar, como confiesa, de no haber podido "llevar mi selección al límite de los poetas más jóvenes" (pág. 43), eso no le impide incluir a Vázquez Montalbán y citar a José Miguel Ullán y José María Alvarez entre las jóvenes promesas de una nueva literatura social. Parece que Leopoldo de Luis era bien consciente ya en 1965 de que la poesía social, tal como había venido desarrollándose hasta ese momento, tenía pocas posibilidades de vida[345].

La respuesta a su prólogo-manifiesto la iba a encontrar en las poéticas de los propios autores antologados por él. Curiosamente, dentro de una antología exclusivamente elaborada con miras a agrupar a poetas sociales, casi un tercio de los antologados rechazan radicalmente la tendencia, rechazo que tiene un doble valor, en cuanto refutación en sí y en cuanto que se realiza dentro de una antología que defiende la tendencia rechazada. Aparte habría que contar a aquellos poetas que, de una manera o de otra, señalan el agotamiento de la poesía social en sus actuales formas de manifestación y a aquellos que niegan desde sus posturas muchos de los postulados expuestos por el prologuista. Todo ello venía a negar una de las tesis defendidas desde el prólogo: que la poesía social no era una moda y , por lo tanto, no podía agotarse. Me interesa principalmente señalar estas negativas y estos diversos ataques a la estética social

"desde dentro" por cuanto marcan un indicio claro en su evolución y decadencia.

Es interesante apuntar, cómo los rechazos radicales de la pervivencia de la estética social se dan desde todos y cada uno de los cuatro grupos de poetas distinguidos por De Luis en su antología y cómo todos los autores vienen a coincidir aproximadamente en criticar los mismos aspectos de la estética social. Así, en el primer grupo, aquel que presenta a los poetas nacidos entre 1905 y 1920, dos poetas cuya obra, es cierto, sólo lateralmente tocaba la poesía social, se manifiestan radicalmente en contra: Salvador Pérez Valiente y Rafael Morales. El primero de ellos iba a señalar las directrices básicas sobre las que iba a discurrir la crítica a la poesía social. En primer lugar, Pérez Valiente criticaba, desde una concepción poética humanista, la visión parcial de la realidad que habían dado las obras de los autores sociales, una visión que se limitaba a exponer una temática constreñida a la vida suburbial, al canto de las capas sociales más desprotegidas:

> Entiendo por "poesía social" ni más ni menos que aquella que hace del hombre y sus problemas el argumento decisivo de su expresión. Y por supuesto que intento referirme a un género de creación artística no mutilada por parciales visiones del suburbio y del lenguaje en crudo, pues "lo social" debe incluir estimaciones referidas tanto a este mundo menesteroso y de las afueras cuanto a cualquier otro proyecto de vida posible (pág. 165).

Una opinión semejante sostenía Salustiano Masó, un poeta del segundo grupo distinguido por De Luis: "Quizá sea lo peor la tendencia a circunscribir la llamada poesía social a la denuncia del suburbio o a la exaltación de la lucha de clases" (pág. 219). Es decir, la poesía social había caído, en términos generales, en el tratamiento de una serie de temas comunes (el formalismo temático será otra de las críticas) relacionados con las capas más desprotegidas, que, como se vio, era uno de los caracteres con que el antólogo definía este tipo de poesía. Este "formalismo temático" le había impedido la expresión de otros mundos poéticos también presentes en la realidad. Manuel Mantero, uno de los poetas de la generación del cincuenta, criticaba esta limitación, con respecto al fenómeno lírico general, que suponía la temática social: "Poner, como fin de la poesía, la intención de reformar la sociedad o cantar el progreso, conduce a descortezar el fenómeno lírico de gran parte de su riqueza. (...) Lo poético excede lo social" (pág. 379).

Por otra parte, Pérez Valiente criticaba la técnica realista que la poesía social había adquirido condicionada por la temática determinada que tenía que tratar, y, así, escribe:

> Convertir la literatura de hoy en viejo realismo inyectado de las técnicas magnetofónicas y en vulgar fotografía al minuto, me parece una especie de sucedáneo, envilecimiento del quehacer literario, que es y siempre será "hermosa ficción" (pág. 165).

Aunque gran parte de los antologados no piensan con el poeta murciano que la poesía deba ser "hermosa ficción", muchos de ellos se inclinan por una renovación de las técnicas de aprehensión de la realidad, como ya intuía Leopoldo de Luis. Y así, si José Angel Valente, en unas palabras de su artículo "Tendencia y estilo", que ahora se reproducen como poética, señalaba cómo la tendencia puramente realista que había aplicado la poesía social podía resultar paralizadora, por no llevar a cabo un ajuste continuo a la evolución de la realidad reflejada, Gabino Alejandro Carriedo y Angel Crespo insistirán sobre este punto en sus poéticas, para señalar que la técnica realista aplicada en su mayoría a los poemas sociales se ha resuelto "irrealizante", es decir ha dado un retrato aparentemente realista, pero falso, de la realidad circundante. De este modo, Carriedo[346] señala en su poética la falta de "adecuación entre el mundo moderno -con sus sorprendentes conquistas y técnicas científicas- y la poesía social española". (pág. 248). Ahora bien, esto no quiere decir que la poesía deba huir de la realidad, puesto que "el poeta que no siente la realidad en que vive (...) tendrá cegadas las fuentes de la poesía" (pág 248), sino que el poeta deberá acercarse a dicha realidad con modos y formas que la aprehendan en su propio devenir, investigando constantemente sobre los cambios de dicha realidad:

> Se trata de buscar lenguajes de expansión, y para ello, nada mejor que mirar con amplitud a la poesía mundial, abrir las fronteras y desembarazarse de clisés que enmascaran la realidad constantemente renovada (pág. 248).

De forma semejante opinaba Angel Crespo, quien, haciéndose eco de las ideas de Castellet en su *Antología* sobre la falta de adecuación entre una actitud realista y una expresión simbolista, apuntaba la falta de adecuación entre una técnica conformista y unas ideas revolucionarias:

> ¿Cómo puede facilitarse un cambio de las circunstancias sociales con una técnica conformista? En nuestra poesía "social" hay mucho 98, no hay investigaciones formales serias y actualizadas, sistemáticas. Si las nobles ideas que animan esta poesía son ciertamente universales, lo que se impone es una apertura al universo mundo de la poesía, enlazar con él y tomar lección de sus conquistas o, más sencillamente, de su afán renovador (pág. 282).

Tanto Carriedo como Crespo estaban pidiendo una renovación estética radical en la poesía social, un mayor acercamiento a las técnicas vanguardistas que permitiera a tal tipo de poesía una captación mejor de la realidad.

No eran pocos los poetas que, incluso sin enfrentarse de modo directo con la estética social, exigían a ésta una renovación radical en sus formas y modos de expresión y, así, por ejemplo, Félix Grande escribía:

> El largo proceso de rehumanización de la poesía, que ha venido cumpliéndose desde pocos años después de la guerra civil hasta nuestros días, no será abandonado por el momento y sí revitalizado por las búsquedas de medios expresivos más capaces que los

> utilizados hasta ahora o por el propósito de dominar a fondo los ya existentes. Creo que se tiened hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico, y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas mediante las cuales la carga de rehumanización sea manifestada de un modo más eficaz y, en definitiva, más social (pág. 415-416).

Otros, como Jesús Lizano, apuntaban ya en su poética un nuevo tipo de poesía que, apoyada en la ideología social, la superaba desde una perspectiva más atenta a la forma:

> La poesía social es, por tanto, un puente entre la poesía lírica y la poesía dialéctica que está llegando, formándose (...). Y como tal puente (...) ha pasado rápida su circunstancia sin dar grandes poetas, pero sí un respetable coro (pág. 402).

En este sentido, Rafael Morales llegará más lejos en esa voluntad de reforma expresiva de la poesía y de recuperación de la belleza, olvidada, según él, en la poesía social, para proclamar una vuelta decidida al esteticismo:

> En realidad y debidamente analizadas las cosas, más derecho tienen a apropiárselo (el título de poetas) los exquisitos, desosados y desangrados esteticistas puros, pues la poesía es ante todo belleza sugerente de la palabra y por la palabra, o sea, lo único que, dada su esencia, le permite seguir siendo arte, aunque quede deshumanizada, al despojarla de valores más hondos que los estéticos (pág. 175).

Uno de los aspectos más criticados dentro de la poesía social fue su supuesto "mayoritarismo", por las consecuencias estilísticas que la mala adecuación de tal lema trajo al desarrollo de dicha poesía. Blas de Otero había sido, seguramente, quien, primero desde el pórtico

de su *Angel fieramente humano* (dedicado "A la inmensa mayoría") y luego desde las páginas de su poética en la *Antología consultada*, había lanzado el lema mayoritario para la poesía social de modo más escueto y conciso:

> 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[347].

Siguiendo aquella consigna, Angela Figuera[348] escribía en su poética de 1965:

> Por eso mi poesía de hoy grita con el dolor de todos y denuncia con la rabia de todos. Y pretende también estar con todos los que saben su dolor y los que lo ignoran; los que buscan y los que caminan a ciegas. Y, si no puede salvarlos, al menos puede caminar con ellos (pág. 58).

Del mismo modo, Gabriel Celaya, recogiendo palabras de su *Poesía y verdad* de 1959, señalaba la otra vertiente del mayoritarismo: "Lo importante no es hablar del pueblo sino hablar con el pueblo" (pág. 92). Son sólo unos ejemplos de entre los muchos que se podrían extraer de la antología. Pero las críticas a las dos vertientes del "mayoritarismo" de la poesía social (que la poesía trate *de* la mayoría y esté dirigida *a* la mayoría) aparecían en muchas de las poéticas recogidas en la antología de Leopoldo de Luis. Salvador Pérez Valiente era bien claro en este sentido:

> Las panaceas multitudinarias siempre resultan confusas y, en definitiva, sólo vienen a beneficiar a los pícaros.
> Yo escribo para "cada uno" de mis lectores. No soy suficientemente pedante o vanidoso para intentar dirigirme a eso que llamamos "la masa" y que con tan temerosos repeluznos suele ser solicitada por algún intelectual con ambiciones (pág. 165-166).

Por su parte, como ya se vio anteriormente, José Angel Valente ya criticaba el lema social de la mayoría en una encuesta de 1963, crítica que ahora recoge a modo de poética. El benjamín de la antología, Manuel Vázquez Montalbán, criticaba la ingenuidad de la voluntad mayoritaria de la poesía social al comparar su difusión con la de los medios de comunicación de masas:

> Creo que entre los actuales poetas y los que inventaron la "poesía social" media un hecho fundamental: la comprensión de que los géneros literarios, y sobre todo la poesía leída, han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública (pág. 440).

Una vez perdida la responsabilidad de esa conciencia de formación de las masas y de su capacidad de producir algún cambio en la sociedad ("la significación de "poesía social" se corresponde a la función de un modesto tirachinas" pág. 441), la poesía puede retirarse a sus cauces anteriores, por los que había transitado desde el Simbolismo:

> El potencial instrumental de la literatura frente a ese aparato de persuasión (los medios de comunicación de masas) es mínimo. No tiene pues que reducir su función a la de tirachinas y debe más fidelidad a la lógica interna (es decir, a la dinámica transmitida por la obra de Baudelaire,

> Rimbaud, Mallarmé, Eliot o quien sea) que a un encarguismo estetizante (pág. 441).

El lema de la mayoría como receptor de la obra literaria era intensamente criticado por José Hierro, uno de los poetas destacados por su categoría social en el prólogo de Leopoldo de Luis, por cuanto dicho lema había llevado muchas veces a un empobrecimiento radical del lenguaje poético:

> La poesía social (...) adolecía de un grave defecto: que nunca fue popular. (...) Esta poesía se ha quedado entre los poetas, entre los intelectuales de profesión. Por ello, en cierto modo, ha fracasado. Los poetas hablaron *del* pueblo, pero no hablaron *al* pueblo. En eso consistió su fracaso. (...) Se hizo una poesía conceptual, de brocha gorda, creyendo que el pueblo era incapaz de captar los matices más delicados. Se le subvaloró por desconocimiento. El poeta, en un acto de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales. Por ser claro, quitó el misterio a la poesía, le quitó el espíritu (pág. 200-201).

En efecto, Hierro señalaba uno de los problemas fundamentales que había planteado la poesía social: en su voluntad de hacer asequible su voz al pueblo, a la mayoría, había caído muchas veces, y en los peores casos, en un progresivo empobrecimiento del lenguaje y de los recursos poéticos, que, unido al empobrecimiento conceptual en que habían incurrido los peores de aquellos poetas al imponerse una serie determinada de temas, habían llevado a la ruina a la poesía social, precisamente gracias, como señalaba Rafael Morales, a los epígonos, que son quienes hacen fracasar cualquier tendencia literaria al convertir los elementos

constitutivos variables en cada poeta en fijos y repetidos: "Lamentablemente, hoy la poesía social (...) está sufriendo muchos desprecios, nacidos, sin duda, de la confusión, ya que frecuentemente es disfraz de fariseos o *camouflage* de intrusos" (pág. 176). Lo cierto es que el empobrecimiento progresivo del lenguaje poético era una de las acusaciones que recibía la poesía social desde algunas poéticas. Gabino Alejandro Carriedo señalaba que la tendencia social había desprestigiado la poesía "con excesivos o prolongados prosaísmos y el error de consagrar a poetas de técnica reaccionaria y decadente", para añadir más adelante:

> El testimonio y la espontaneidad -demasiado fáciles- no han bastado ni han resultado suficientemente constructivos, sobre todo cuando se produce un alarmante empobrecimiento del idioma; cuando -por quietismo o inmovilismo, dogmatismo en suma- el clisé se gasta (pág. 248).

Con Carriedo coincidía Angel Crespo en denunciar el empobrecimiento del lenguaje al que había llevado la tendencia social a la poesía del momento, como consecuencia de la preocupación temática:

> Se ha tenido en cuenta lo que se dice pero no la manera de expresarlo. Con ello, se ha empobrecido el lenguaje y, así, se ha producido esa crisis de expresión que ha conducido a la no menos triste de valores, que también padecemos (pág. 282).

Otro de los aspectos que se criticaba desde diversas poéticas de la *Antología* era el del compromiso político. Muchos poetas no veían claros, como había señalado De

Luis, los límites entre la poesía social, meramente comprometida con la realidad pero adogmática, y la poesía comprometida políticamente, o, más bien, intuían que una ocultaba a la otra, como podría deducirse quizá de la poética de Gabriel Celaya:

> "Lo social" -término neutro y ya casi académico- no es en realidad más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive (pág. 91).

Tal vez, como parece deducirse de las palabras de Celaya, muchas veces el término *social* no era sino precisamente un "eufemismo" tras el que ocultar una poesía de verdadero compromiso político, que tenía, desde una ideología concreta, respuestas bien claras a los problemas que planteaba la sociedad. Lo cierto es que en muchas ocasiones poesía social y poesía política corrieron parejas, y frente a ese hecho algunos de los poetas de la *Antología* levantaron su voz. Pérez Valiente era claro a este respecto:

> Pero no creo en esa lírica o seudoética -insisto- del editorial político puesto en verso ni, mucho menos, en que el arte deba estar al servicio del revanchismo socioeconómico y de los aspectos más suburbiales y agarbanzados de cuanto nos rodea (pág. 166).

Y, por su parte, Rafael Morales denunciaba de modo semejante:

> De la poesía social me gusta su grito de rebeldía ante la injusticia, la mentira y la falta de amor, pero la aborrezco cuando es ella precisamente la que

> maneja todo eso. La poesía social tiene que ser humanamente limpia, sin bastardías de ninguna clase. Si ser poeta social es serlo de facción (...) que no se me cuente nunca entre ellos. Yo quiero ser siempre un poeta libre y entero (pág. 177).

Pero no sólo se criticaban los presupuestos básicos de la poesía social desde las poéticas de aquellos autores que rechazaban más o menos radicalmente la tendencia, sino que incluso dentro de aquel grupo de autores que se manifestaban más o menos a favor de la tendencia existían puntos de vista opuestos frente a problemas fundamentales que la corriente planteaba. Y es que, tal como había indicado Leopoldo de Luis en su prólogo, la "poesía social" no representaba un grupo unidireccional:

> Dentro de la identidad del tema, la poesía social que aquí reúno no es uniforme ni monótona, porque los ángulos desde los que los poetas escriben son distintos, pero, además, son diferentes modos y técnicas (pág. 44).

Pero incluso este aspecto, si la poesía social era básicamente una cuestión de "identidad de temas", se debatía ardorosamente desde las poéticas. El problema que se planteaba era si lo que unificaba a los autores sociales era el tratamiento de una serie de temas comunes (la denuncia de las clases menesterosas, la crítica social, etc.) o si, más allá de estos temas, la poesía social constituía un estilo y un modo de expresión formal concretos (narrativismo, realismo, etc.) o si, por último, los temas seleccionados eran los que

condicionaban el estilo poético o viceversa. En este sentido, José Angel Valente opinaba que la poesía social se definía, principalmente, por los temas que trataba y que, precisamente, estos temas eran los que condicionaban el estilo y la expresión formal:

> Entiende también que dicha obra ha sido y sigue siendo profundamente solidaria de la necesidad histórica y social de los temas hacia los que la poesía social, como género limitado entre nosotros por determinadas circunstancias de lugar y tiempo, ha apuntado. Esos temas fuerzan aún los moldes poco capaces de la palabra poética tradicional, pugnan duramente (...) por su expresión (pág. 319).

Del mismo modo, un compañero suyo de generación, Angel González, señalaba esa preeminencia de lo temático sobre lo estilístico en la estética social:

> A mi modo de ver, lo que define como social a la poesía no es el estilo, sino el tema. Hay quien dice que ese tema, más que poético, es tema de editorial periodístico, de ensayo, o de panfleto (pág. 269).

Pero esta postura, que las opiniones de Valente y González ejemplifican, no era unitaria dentro de los autores que defendían de un modo u otro la estética social. Y, así, no resultaba extraña la posición contraria, es decir, aquella que defendía que la poesía social consistía no en los temas concretos que tratara, sino en el modo especial de tratar cualquier tema. José Luis Martín Descalzo, por recoger un ejemplo dentro de la misma generación de José Angel Valente y Angel González, escribía a este respecto:

> Pero tomándolo en sentdio estricto podríamos aceptar que la poesía social fuese un "género" de poesía. Mas me parece importante decir que este "género" ni puede ni debe definirse por su "temática" sino por la "postura", la "angulación" desde la que el poeta escribe. Poesía social no puede ser hablar del hambre o de las zapatillas de un obrero en lugar de hablar de una rosa o de un atardecer (pág. 367).

Eugenio de Nora, por su parte, se situaba en un plano intermedio: para él la poesía social, hasta ese momento, no sólo se definía por el tema elegido, sino también por el modo de tratarlo, y ambos resultaban, desde su punto de vista, desdeñables.

> En una segunda acepción, llamaríamos especialmente "poesía social" a la que elige como tema (y generalmente, es verdad, con cierto patetismo melodramático y vulgar hechos o tipos representativos hasta el escándalo) de la vieja división del mundo en ricos y pobres, poderosos y sometidos, libres y esclavos. Ahora bien; es evidente que el enfrentamiento puramente "temático" no basta; la elección del "tema" es apenas un indicio del verdadero sentido que el autor entiende dar a su obra, y del contenido real de la misma (pág. 230).

Y más adelante añadía:

> Rechazo, pues, (...) la llamada "poesía social" en cuanto pretenda definirse por su tema, o en cuanto ese tema aparezca enfocado desde un punto de vista esencialmente sentimental y anecdótico (pág. 232).

Eran precisamente las dos acusaciones que se vertían sobre la estética social, como recogía José Agustín Goytisolo en su "Poética": "Las acusaciones más fundamentales que se le han hecho (a la poesía social)

son: sus enormes limitaciones temáticas y su tono declamatorio y neo-romántico" (pág. 306).

El enfrentamiento en el interior de la estética social afectaba a otro aspecto importante: la concepción de la poesía como un modo de conocimiento o como una forma de comunicación. Este, como se ha visto, había sido el problema más polémico con el que se habían enfrentado los poetas a lo largo de la década de los cincuenta. Esta polémica aún palpita en las poéticas de la *Antología* de Leopoldo de Luis, pero no dividiendo, como cabría pensarse, a los poetas en dos generaciones (poesía-comunicación defendida por la primera promoción, poesía-conocimiento defendida por la generación del cincuenta), sino que se encuentran partidarios de las dos posturas en casi todos los grupos de poetas distinguidos por el antólogo. Un partidario decidido de la poesía como medio de comunicación es el poeta canario de la primera promoción de posguerra Agustín Millares Sall, que comienza su poética:

> No hago poesía por el solo gusto de hacerla. Me gusta porque es un medio de comunicarme con los demás hombres -de carne y hueso- como yo. Si la poesía me divorciara de la calle, de los múltiples y acuciantes problemas de las casas humildes, que también es un modo de vivir enla calle, dejaría de gustarme. la tiraría, como cosa inservible, a la basura (pág. 145).

La misma concepción humanista que sostiene la visión de la poesía como comunicación en Millares late bajo las siguientes palabras de Gloria Fuertes: "Trato, quiero -y

me sale sin querer- escribir una poesía con destino a la Humanidad. Que le diga algo, que le emocione, que le consuele o que le alegre" (pág. 156). Pero no sólo se defiende el concepto de poesía-comunicación en las poéticas de aquellos autores de la primera promoción de posguerra, sino que también dentro de la generación de los cincuenta hay posturas cercanas a tal actitud, como la que dos años antes de esta antología defendiera Angel González, o como la de Martín Descalzo:

> Tratando de concretar más yo diría que poesía social es aquella que se escribe en "plural", aquella que no se escribiría si el poeta estuviera en una isla desierta, aquella que nace cuando es leída. (...) Poesía social es toda aquella que antepone el factor comunicación al factor belleza (pág. 367-368).

Del mismo modo que existen partidarios decididos de la poesía como medio de comunicación en las dos generaciones mayoritariamente representadas en la *Antología*, pueden señalarse poetas que, expresamente en sus poéticas, conciben la poesía como un modo de conocimiento en ambas promociones. José Hierro, por ejemplo, que había publicado su poesía completa bajo el significativo título de *Cuanto sé de mí*, señalaba en su poética que la poesía era un modo de conocimiento del propio ser del poeta:

> El poeta tampoco puede escribir sólo para que le entiendan los demás: escribe para entenderse a sí mismo, que es la única manera de que puedan entenderlo los otros, ya que somos una porción de esos otros (pág. 201).

Así pues, dentro de la concepción poética de Hierro, el poeta, sólo conociéndose a sí mismo a través de la propia obra, podrá comunicar con los demás. Por su parte, Eugenio de Nora, que había sido uno de los partidarios más decididos de la poesía social en la *Antología consultada*, defendía en 1965 en su poética la concepción de la poesía como un modo de conocimiento de la realidad, de donde pudiera provenir el papel social de ésta:

> Acepto, por el contrario, como una de las formas superiores de la creación poética, la que lleva implícito (sea cual sea su "tema") un modo de ver e interpretar la realidad que, en vez de ser regresivo (es decir, antisocial), contribuya a elevar el conocimiento, a ensanchar la conciencia, a desencadenar los procesos de superación de ese ser fundamentalmente social y político que es el hombre (pág. 232).

Nora apuesta así por una nueva poesía social que, a través de la investigación y del conocimiento de la realidad, supere los temas y el modo "sentimental y anecdótico" de tratarlos que habían caracterizado a dicha tendencia hasta ese momento. Ya se vio cómo, por su parte, tanto Gabino Alejandro Carriedo como Angel Crespo apuntaban a una concepción poética nueva cuyos medios sirvieran como mejor modo de aproximación y conocimiento de la realidad.

José Angel Valente, como se vio en su momento, en sus respuestas a la encuesta de *Insula* en 1963, que ahora recoge como poética, defiende una concepción de la poesía como medio de conocimiento: "En efecto, un poema es, ante

todo, conocimiento, invención o hallazgo de su propio contenido, no transcripción hábil o fofa de contenidos prefabricados, sean estos tradicionales o novísimos" (pág. 318). Jaime Gil de Biedma, que, al igual que Valente, había atacado también la tesis de la poesía como un modo de comunicación, expresaba su concepción de la poesía en su poética, de un modo muy próximo a la poesía-conocimiento, como una relación entre el poeta y la realidad, de la cual, evidentemente, se derivaba un conocimiento ulterior:

> Escribir un poema es aspirar a la formulación de una relación significativa entre un hombre concreto y el mundo en que vive. En principio, la poesía me parece una tentativa, entrte otras muchas, por hacer nuestra vida un poco más inteligible, un poco más humana (pág. 331).

Así pues, frente a lo que cabría experar, la concepción de la poesía como un modo de conocimiento, bien personal, como quiere Hierro, bien de la realidad, como desean Nora, Carriedo y Crespo, bien del poema en sí y su propio contenido, como apunta Valente, o bien, por último, de la relación que se establece entre poeta y realidad, como quiere Jaime Gil, era aceptada explícitamente para 1965 por una gran parte de los poetas sociales recogidos por De Luis en su *Antología*. La concepción de la poesía como forma de comunicación, que, supuestamente, había sustentado la estética social, parece estar en franca decaída entre los autores de esta tendencia y más claramente entre aquellos que apuntaban ya para esa fecha

la necesidad de una renovación profunda de la poesía española.

Muchas eran, pues, las disensiones dentro de la "escuela social", si tal puede denominarse, que mostraban bien la disgregación y el fin de la tendencia, bien sus muy distintas manifestaciones, o, lo más seguro, un poco de las dos cosas. Pero también eran muchos los rasgos que, como quedaba señalado en el prólogo, habían llevado a Leopoldo de Luis a unir a estos autores bajo una misma antología. El humanismo, una concepción humanista de la poesía, es una de las características que vinculan a casi todos los poetas agrupados en estas páginas. Si para Ramón de Garciasol es evidente la igualdad "poesía social=humanismo" (pág. 112), para Jesús López Pacheco "la poesía social es la poesía humanista por excelencia de nuestro tiempo" (pág. 354-355), y ya se han visto las palabras de Gloria Fuertes, de Félix Grande o de Angela Figuera, entre otros, en este sentido.

Otro de los rasgos importantes que aúna a la mayor parte de los poetas recogidos en esta antología es su concepción moral de la poesía, concepción que era general entre los poetas de *Poesía última*[349]. Eladio Cabañero, recogiendo palabras de dicha antología, expone esta concepción moral: "nuestro tiempo necesita de poetas morales, no moralistas" (pág. 390). Carlos Sahagún, otro de los poetas recogidos en la citada antología de Ribes, señalaba como uno de los rasgos de la poesía social su

"hondo contenido moral": "Y tiene, sobre todo, un hondo contenido moral, en cuanto el planteamiento que hace de los hechos sirve sin duda para la conducta" (pág. 427). Jaime Gil de Biedma, por su parte, había adelantado ya en 1962 *Cuatro poemas morales*, un anticipo de su libro de 1966 *Moralidades*. Otro sentido distinto cobraba esta actitud, también común, dentro de los poetas de la primera promoción de posguerra y, así, Ramón de Garciasol escribía en su poética: "El poeta social (...) denuncia la existencia de un cáncer moral cuya medicina es *ama al prójimo como a ti mismo*, aunque sin olvidar que es *otro*, como dijo Antonio Machado" (pág. 112). Para los autores de la primera generación de posguerra el sentido moral de la poesía estaba mucho más radicalmente vinculado al carácter mayoritario de su obra, a la voluntad de expresar el dolor de todos, como quería Angela Figuera, que en la promoción de los cincuenta. De esta voluntad mayoritaria deberá desprenderse el sentido moral de estos autores, que en los más jóvenes al mismo tiempo se concreta y se diluye mucho más. En esa primera generación de posguerra se identificó otras veces el sentido moral de la poesía con la voluntad de expresión sincera; Blas de Otero lo expone en su "Cartilla (Poética)":

> La poesía exige ser sinceros.
> Lo sé.
> Le pido a Dios que me perdone
> y a todo dios, excúsenme.
> (...)
> Si hay un alma sincera, que se guarde
> (en el almario) su cantar.

¿Cantos de vida y esperanza
serán? (pág. 129-130)

Y Leopoldo de Luis, en el prólogo a la segunda edición de su *Antología* escribía acerca de esta concepción moral de la poesía como expresión sincera, adelantándose a las ideas de los autores más jóvenes: "La sinceridad, en sí misma, no es una jerarquía poética, como no lo es la intención moralizadora; el poema es otra cosa, y no sólo sinceridad ni sólo buenas intenciones" (pág. 54). Venían, pues, a coincidir la opinión de Blas de Otero y la de Leopoldo de Luis con las palabras de Manuel Vázquez Montalbán, que señalaba la desaparición de este carácter moral entre los autores más jóvenes: "La disposición moral a hacer "poesía social" estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal" (pág. 440).

En resumen, parece, por una parte, que la diversidad de manifestaciones de la "poesía social" ponía en duda lo monolítico de tal término para designar a modelos de poesía tan distintos entre sí y, por lo tanto, su validez. Así, lo denuncian desde los dos extremos de la antología tanto Victoriano Crémer como Vázquez Montalbán, quien señala: "La expresión *poesía social* es una convención cultural falsa" (pág. 439). Y no les faltaba razón a ambos poetas. Agrupar bajo una misma etiqueta "social" estéticas tan diversas era una forma cómoda de enfrentarse y rechazar en bloque la poesía española de posguerra, a lo que los poetas más jóvenes ya se aventuraban, como ha señalado Carlos Blanco Aguinaga:

> Los quince años, aproximadamente, que van de finales de la década del cuarenta a principios de la del sesenta resultan inmensamente más ricos de lo que podría suponerse desde la negación global y sectaria de la noción misma de la poesía "social" que siguió -veremos- a la obra imprescindible de tales poetas[350].

Por otro lado, la variedad estética que abarca la *Antología* de Leopoldo de Luis parece deberse más que al hecho, señalado por José Luis Cano, de que la poesía social no hubiera encontrado aún una expresión idónea[351], a que, precisamente al contrario, la estética social hubiera entrado ya en la dispersión de su decadencia.

Una nueva perspectiva de la poesía de posguerra: *Antología de la nueva poesía española*, de José Batlló

Pensada y elaborada prácticamente a la par de otras dos antologías que se ocupaban más estrictamente de la joven poesía española[352], *Antología de la nueva poesía española* sufrió algunos percances durante su elaboración que retrasaron su salida en casi año y medio, si hacemos caso a su compilador José Batlló:

> La idea primitiva era llevar a cabo la antología sobre los poetas surgidos durante "los últimos doce años"; es decir, entre 1954 y 1966. Luego, al pasar los meses sin que se diera fin al trabajo, se amplió en unos meses la fecha última, abarcando hasta los poemas publicados en la primera mitad del año 1967[353].

Por fin, apareció publicada en 1968 con diversos cortes y ausencias que la censura española había impuesto y que se restituían en la edición cubana que se llevaba a cabo ese mismo año, según explica el antólogo en su "Nota a la edición cubana":

> Otros poemas, aparecidos antes de la primera fecha citada (1967), que no figuran en la edición española y sí en ésta, son aquellos que nuestra censura tuvo a bien considerar "no aconsejables" para el lector español (...). También se dan íntegros algunos poemas a los que en la edición española faltan ciertos versos, considerados igualmente perniciosos. La misma explicación tienen las diferencias entre un prólogo y otro, y las que existen en algunas de las respuestas al cuestionario que constituye el apéndice II del libro.
> Una idea de la importancia de estas diferencias puede darla el que, por ejemplo, los poemas recogidos en el apartado VI, consagrado al tema político, son cuatro en la edición española y diez en la presente (pág. X).

A pesar de todas estas dificultades, la antología preparada por Batlló tuvo mucho mayor éxito y difusión que las otras dos compilaciones, quizá por el mismo hecho de que ésta no presentaba a autores tan jóvenes como aquéllas, es decir, no recogía una novedad tan radical como podría deducirse de su título, sino que su núcleo lo constituían poetas relativamente consagrados: Barral, Brines, Caballero Bonald, Cabañero, Gloria Fuertes, Gil de Biedma, Angel González, José Agustín Goytisolo, Joaquín Marco, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Soto Vergés y Valente. Junto a estos autores más o menos consagrados aparecían tres jóvenes poetas respaldados también con una fama considerable en 1968: Pedro

Gimferrer, José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán. No obstante, la idea de "novedad" de la poesía presentada (muy cercano al concepto de "ruptura" que pronto empezaría a aparecer en diversas antologías) era algo que el antólogo formulaba desde la primera página de su prólogo:

> Está claro que al pensar en lo que yo llamo "nueva poesía española" pienso en la poesía que escriben los jóvenes poetas en nuestro país, en lengua castellana. Pero pienso también en otros rasgos comunes, menos simples que los cronológicos, los cuales hacen que esta poesía sea "nueva" y no tan sólo "joven" (pág. XIII).

Cómo se irá viendo a lo largo de las siguientes páginas, la *novedad* de la visión de Batlló estribaba en varios rasgos: en primer lugar, su misma concepción que diferenciaba entre poesía "joven" y poesía "nueva", otorgaba a esta última un carácter entre vanguardista y rupturista que no estaba expreso en las antologías poéticas inmediatamente anteriores; en segundo lugar, su visión de la poesía de posguerra establecerá una ruptura evidente y relativamente radical entre la primera y la segunda generación de posguerra, liberando a esta última de toda "responsabilidad" en la estética social; en tercer lugar, superará la visión bipolar (poesía social / poesía esteticista, poesía arraigada / poesía desarraigada, etc.) de la poesía de posguerra que hasta ese momento se había impuesto, adelantando una visión más amplia que se impondría en los años setenta; por último,

por el momento, comienza a manejar una serie de conceptos, como "marginalidad", "heterodoxia", etc., que resultarán característicos a la hora de definir(se) la poesía de la nueva generación entonces naciente. Elaborada con los mismos procedimientos que la *Antología consultada* ("El procedimiento, evidentemente, estaba inspirado en la *Antología consultada de la joven poesía española*, de Francisco Ribes, publicada en 1952", pág. 297), la *Antología de la nueva poesía española* iba a tratar de oponer, como se verá en el estudio del prólogo, a los poetas en ella recogidos frente a los que aparecieron en la del antólogo valenciano. De esta manera, tal como opina José Olivio Jiménez, la antología de Batlló es "un buen índice de representatividad en los logros de la conciencia poética de la década del 60"[354] y, por lo tanto, un buen instrumento para el estudio de la evolución de la poesía a lo largo de esos añoa.

Como ya he señalado, la *Antología* fue elaborada con un procedimiento semejante al utilizado por Francisco Ribes para compilar su *Antología consultada*: el procedimiento de la consulta. Para ello, tal como lo expone Batlló en uno de los apéndices de la *Antología*, se escribió una carta a ciento cincuenta personas (frente a las sesenta consultadas por Ribes) "que se suponían interesadas por la poesía (para preguntarles) sobre aquellos poetas jóvenes que a su juicio debían figurar" (pág. 297) en dicha antología. La consulta se llevó a

cabo entre los meses de octubre y diciembre de 1966 y se obtuvieron ochenta y nueve respuestas de las que sólo setenta y siete se consideraron ajustadas a los términos de la consulta. Estos se establecían, según reproduce el antólogo, de la siguiente manera:

> Se pretende establecer los nombres de aquellos poetas de lengua castellana que, surgidos en el transcurso de los últimos doce años aproximadamente, hayan logrado con su obra un mayor impacto en los medios literarios y que, a juicio del consultado, hayan aportado una renovación, o sean capaces de aportarla a nuestra poesía (...). El número de poetas a mencionar que se propone es de diez (pág. 297).

Si se compara con los términos de la consulta que Ribes estableció para su *Antología* de 1952, saltan a la vista algunas similitudes y algunas diferencias. Aunque en aquélla se preguntaba por los poetas de la "última década", el hecho es que, finalmente, la antología abarcaba una docena de años, desde el final de la guerra; del mismo modo, Batlló pretende que su antología abarque el mismo período de producción, doce años, que se inicia casi con el momento de la publicación de la *Antología consultada*. Así, la *Antología de la nueva poesía española* intentará representar, en los mismos términos cronológicos que la de Ribes, la poesía española surgida después de la *Antología consultada*. Del mismo modo que Ribes, la solicitud de Batlló pide que se especifique el nombre de diez poetas, aunque, mientras el antólogo valenciano incluyó finalmente a sólo nueve autores en su

antología, Batlló casi duplica este número, antologando la obra de diecisiete poetas, de los cuales doce fueron mencionados por las respuestas de entre un 24% y un 78% de los encuestados y los cinco restantes recibieron al menos un 8% de menciones. Pero una diferencia sustancial se establece, como ya señalé, en uno de los puntos de la consulta: mientras que Ribes preguntaba por "los diez *mejores* poetas, vivos, dados a conocer en la última década", la pregunta de Batlló, más tendenciosa, solicitaba el nombre de aquellos poetas que "hayan logrado con su obra *un mayor impacto* en los medios literarios y que, a juicio del consultado, hayan aportado *una renovación*, o sean capaces de aportarla a nuestra poesía". Es decir, la diferencia que Batlló establecía en su prólogo entre poesía "joven" y poesía "nueva" tiene su eco en la consulta; no se solicitan los mejores poetas jóvenes, sino aquéllos entre los jóvenes cuya obra sea más renovadora y, por lo tanto, cuya obra aporte una distancia frente a la poesía anterior, precisamente aquélla representada en la *Antología consultada*, y, en consecuencia, suponga una ruptura con respecto a aquélla, y una respuesta vanguardista. Por último, al igual que había hecho Ribes, Batlló solicitó una poética a cada uno de sus antologados realizada mediante las respuestas a un cuestionario preestablecido, que sirvío para demostrar, según él, "un nivel de conocimiento y conciencia difícilmente alcanzado en declaraciones colectivas de

este tipo debidas a los poetas de promociones anteriores" (pág. XXVII), es decir, como aclara en nota a pie de página, aquellos representados por la *Antología consultada*. La voluntad de oponer su antología a la de Ribes y la generación que él presentaba a la primera generación de posguerra parecía quedar clara.

Dividido en cinco partes, el prólogo que José Batlló escribe para su *Antología*[355] no está exento de una voluntad polémica que refleja el ánimo de la consulta. La primera parte se encarga de establecer el marco general en el que se insertan los poetas antologados, marco que se abre con una circunstancia histórica común: estos poetas son los niños de la guerra, "han crecido en un ambiente profundamente marcado por nuestra guerra civil" (pág. XIII). Este rasgo, la vivencia de la guerra civil, que sería común a todas las generaciones que vivieron de una y otra forma el acontecimiento bélico, desde algunos autores del 98 hasta los que entonces eran sólo niños, se manifiesta, según Batlló, en los autores que presenta de un modo radicalmente diferente, con lo que se abre una distancia fundamental entre ellos y la generación inmediatamente anterior:

> El primer rasgo común de los poetas que escriben verdaderamente una "nueva" poesía es la voluntad, imperiosa en el grado en que obliga el temperamento y la circunstancia personal de cada uno, de superar esta división impuesta por unos principios éticos harto sospechosos (pág. XIV).

Si la generación del 36 y la primera promoción de posguerra se habían caracterizado por la continuación del enfrentamiento, en el campo literario (y la crítica de la época lo reflejaba en sus oposiciones bipolares), de la política de bandos que había llegado a su culminación en la guerra civil, si en los primeros años de la posguerra "lo decisivo era el *lado* en el que se había hecho la guerra" (pág. XIV), los jóvenes poetas presentados por Batlló se caracterizarán, según él, por una voluntad conciliadora de ambas posiciones, "por la superación de los esquemas aún en vigor" (pág. XV). Sin embargo, esta superación conciliadora, en un plano ético-estético, sólo aparece expresa en las palabras de uno de los poetas más jóvenes recogidos en la antología, Manuel Vázquez Montalbán, quien escribe:

> Lamentablemente, la política nos ha hecho infravalorar, me refiero a las gentes de mi atmósfera cultural, a poetas tan considerables como Panero, Valverde, Vivanco o ese extraordinario autor de un libro magistral: *La casa encendida*, de Luis Rosales (pág. 342).

Por el contrario, ninguno de los restantes autores, a excepción de Claudio Rodríguez, cita en sus respuestas a ninguno de los poetas que Vázquez Montalbán recoge en sus palabras, lo que implica que la "superación" de los bandos, que Batlló supone en sus antologados, parece menos real de lo que el antólogo subraya[356].

Para llevar a cabo esta toma de conciencia superadora de la política de bandos, la nueva generación

no ha encontrado ningún tipo de magisterio, lo que también constituye otro rasgo característico de la nueva generación:

> Ciñéndonos a la poesía, la "toma de conciencia" de los jóvenes se produce pese a la ausencia del magisterio, no sólo humano sino también literario, de los más representativos poetas de las generaciones anteriores. Para nadie es desconocida la dificultad con que se leía a Alberti, A Hernández, al mismo Machado en prosa hace tan sólo unos años. Y no hablemos ya de Cernuda, completamente desconocido hasta hace muy poco tiempo (pág. XV).

Así, la nueva generación, siguiendo con el carácter rupturista que Batlló pretende desde el inicio de su prólogo, surge de modo independiente, aislada de toda tradición más o menos inmediata, lo que, como se verá, parecen negar los poetas en sus respuestas, al indicar un número considerable de influencias.

Si la dificultad de acceso negaba el magisterio de muchos de los poetas que desarrollaron gran parte de su obra antes de la guerra o en el exilio, los autores de posguerra quedaban anulados como maestros por continuar la estética belicista. Estos últimos, como apunté, no sólo participaron activamente en la guerra, lo que los diferenciaba radicalmente de los "nuevos" poetas, que sólo la sufrieron de un modo pasivo, sino que además mantuvieron esta estética bipolar durante los primeros años de la posguerra, dividiéndose en grupos esteticistas y comprometidos:

> Por otro lado, los poetas se vieron abocados bien a un esteticismo esterilizante, bien a un "compromiso político a través de la literatura" que los esterilizaba casi en la misma medida, toda vez que la situación del país no favorecía, precisamente, el desarrollo normal de una literatura de este tipo. Todo ello hizo que los poetas más jóvenes hubieran de aprender poesía, y ética, en condiciones cuando menos penosas. (...) Para completar el panorama, la "división" inutilizaba para nuestros jóvenes la obra de los poetas del bando "contrario". Casos característicos podrían ser, por un lado, Rosales o Panero y, por otro, Celaya o Nora (pág. XV).

Frente a esta situación, heredera de la contienda civil, la generación del 50, núcleo de la antología de Batlló, se manifiesta como ruptura superadora, desde un punto de vista conciliador ético-estético y desde una dimensión histórico-dialéctica:

> No es la menor virtud de la primera de las dos promociones representadas en esta antología la de haber logrado una primera superación real del problema planteado, previa la "toma de conciencia" señalada, imprimiéndole una nueva dimensión. Los mejores hombres de esta promoción, partiendo de un concepto nuevo de la realidad histórica, condicionado pero no prisionero de los graves acontecimientos que vivieron cuando niños, restituyen su lugar a la poesía (pág. XV-XVI).

¿Cuál es este "lugar de la poesía" que restituyen los nuevos autores? Evidentemente, aquel que "supera" la oposición anterior; frente al "esteticismo esterilizante" y a la literatura del "compromiso, también esterilizante", la nueva poesía se situará entre ambas posturas, elevando en el plano estético el tratamiento de los problemas humanos, tal como trata de definirlo Félix Grande:

> el largo proceso de rehumanización de la poesía, que ha venido cumpliéndose desde pocos años después de la guerra civil hasta nuestros días, no será abandonado por el momento y sí revitalizado por las búsquedas de medios expresivos más capaces que los utilizados hasta ahora o por el propósito de dominar a fondo los ya existentes. Creo que se tiened hacia una poesía que sea a la vez comprometida y libre. Comprometida con el pensamiento filosófico e histórico, y libre en cuanto a la investigación sobre nuevas formas expresivas mediante las cuales la carga de rehumanización sea manifestada de un modo más eficaz y, en definitiva, más social (pág. 327).

Ahora bien, si Grande ve este nuevo lugar de la poesía, al igual que lo hacía José Mª. Castellet, como el resultado y la culminación de una evolución anterior, Batlló, por el contrario, habla de "restituir" ("Volver a poner una cosa en el estado en que ya estuvo", según el *Diccionario del uso del español* de María Moliner) y, por lo tanto, su discurso lleva implícita la idea de ruptura con una tradición inmediatamente anterior para recobrar un estado previo ahora perdido.

A continuación, pasa Batlló a diferenciar y a caracterizar las dos distintas promociones de poetas que recoge en su antología. Por un lado, la primera promoción de poetas antologados, aquella que, con la excepción de Gloria Fuertes[357], de la que más adelante me ocuparé, podría encuadrarse dentro de la generación del medio siglo, se caracteriza por haber surgido "a los medios literarios en el lustro comprendido entre los años 1955-1960" (pág. XVI). En esta época, primera de la promoción, el dominio del "realismo crítico" y de la "poesía social", hizo que estos autores desarrollaran su obra

dentro de dicha corriente: "La mayoría de los poetas de aquella hornada representados en esta antología cargaron con la etiqueta de "poetas sociales". "Hijos de Blas de Otero", se les llamó entonces" (pág. XVI). Esta primera etapa de la promoción del medio siglo culminaría en la antología de José Mª. Castellet *Veinte años de poesía española*, que "resumía el movimiento y al propio tiempo lo liquidaba" (pág. XVII). A partir de dicha antología, los poetas de la primera promoción presentada por Batlló iniciarían una nueva etapa que les llevaría a la renovación estética, a la ruptura con la tradición del 98 y a una superación de la poesía social:

> Es ella (la antología de Castellet), asimismo, la que posibilita desprenderse de un lastre literariamente inútil y despegar hacia una auténtica renovación de la poesía española, sujeta a los principios estéticos y expresivos en vigor desde la llamada generación del 98, por más que la temática hubiera ofrecido, con los años, ciertas variantes de indudable importancia. El desarrollo ya robusto de la obra de los mejores poetas de la última promoción, impidió que se les siguiera clasificando , más que por sus poemas, por su posición personal ante ciertos acontecimientos de la vida nacional (pág. XVII).

Es decir, es precisamente en esta nueva etapa, que Batlló sitúa en torno a 1960 y que yo, de acuerdo con diversos testimonios y opiniones, he cifrado entre 1963 y 1964, en la que los jóvenes poetas se manifiestan como verdaderamente "nuevos", y esta novedad consiste en distanciarse y romper con la estética social que les había mantenido en un vínculo común con la generación

precedente. En consecuencia, los jóvenes poetas resultarán más "renovadores" cuanto más se alejen de la poesía social e, implícitamente, cuanto mayor sea su rechazo de la generación inmediatamente precedente, aquella que según De Luis había culminado tal estética, más radical será la ruptura con aquellas posiciones y mayor la afirmación de las nuevas tendencias. En este sentido, la segunda promoción, brevemente apuntada por Batlló en su *Antología*, "cuyos primeros libros se publicaron con posterioridad a 1960", surge en el panorama literario español "una vez las olas del "realismo crítico"[358] del lustro anterior se retiraban de la playa" y, por lo tanto, en su rechazo de dicha tendencia, "enlaza ciertamente con la que le precede" (pág. XVIII). A ella le unen no sólo unas circunstancias históricas comunes, el haber vivido las consecuencias de la guerra, sino también una concordancia estilística en la voluntad renovadora y una voluntad de superación tanto del realismo crítico como de los esquemas bipolares de desarrollo estético que habían caracterizado a la poesía de posguerra: "Y lo hace no sólo porque han vivido circunstancias históricas similares, sino también porque parten de una misma voluntad de renovación y superación de todo esquema preestablecido" (pág. XVIII). En consecuencia, la nueva generación coincidirá con la del medio siglo en su rechazo de la generación de la primera posguerra y de sus manifestaciones estéticas, aunque,

contradictoriamente, Vázquez Montalbán, como se vio, recupera a autores de esa generación tanto de ideología de "derechas" como de "izquierdas", pues en su respuesta cita también a Blas de Otero y Gabriel Celaya.

Ahora bien, la nueva poesía no surge en el vacío, sino que tiene una serie de precedentes importantes y unos precursores que Batlló, en una superación de la visión maniqueísta que la crítica hasta entonces, incluido Castellet, como se vio, había mantenido, señala. Por una parte, es evidente que la nueva poesía es heredera, en cierto modo, del proceso de rehumanización iniciado en los primeros años cuarenta con *Hijos de la ira* y *Espadaña*; pero, por otro, halla, según Batlló, claros precursores en Gabino Alejandro Carriedo y en Miguel Labordeta:

> Desde la sorprendente ruptura que supuso *Hijos de la ira* y el inconformismo de la revista *Espadaña* (...) hasta la obra en verdad precursora de Gabino-Alejandro Carriedo (...) o la de Miguel Labordeta (...), corre una más o menos clara voluntad de renovación poética (pág. XIX).

Pero, si los poetas "espadañistas" o desarraigados se oponían ferozmente a los "garcilasistas", en el año 67-68 aparecen "estrechamente ligados en la consecución de unos mismos ideales" (pág. XX), resultando sus diferencias más aparentes que profundas. Sin embargo, tanto Carriedo como Labordeta son verdaderos precursores de los poetas recogidos en la *Antología*, "contemporáneos, que surgieron a la palestra con unos años de anticipación" (pág. XX), y

coinciden con éstos en un rasgo fundamental: la superación de "la división en dos "bandos" de nuestra poesía" (pág. XIX). Por otro lado, estos poetas (Carriedo y Labordeta) han conseguido hacer evolucionar sus obras porque "se mantenían totalmente al margen de las corrientes imperantes" (pág. XX), y esta marginalidad, esta heterodoxia, que resultará característica de ambos poetas, es el resultado de una cierta marginalidad de la vida literaria. Así, Labordeta es definido como "poeta de provincias y como tal condenado al ostracismo" (pág. XIX), señalando por otro lado "su increíble incapacidad para aplicar un sentido práctico a la publicación de sus libros" (pág. XX); el carácter marginal de Carriedo queda subrayado "por su incomprensible resignación a aparecer, en todo momento, como "lugarteniente" de Angel Crespo" (pág. XXI). En consecuencia, ese carácter heterodoxo que ha mantenido la obra de ambos poetas al margen de las dos corrientes fundamentales de la poesía española de posguerra, es lo que les ha servido para redoblar su actualidad más allá de la de sus contemporáneos:

> Por las razones expuestas, Carriedo y Labordeta se nos aparecen como los dos precursores de la poesía que había de alcanzar su plenitud quince años más tarde, en la que están presentes y desarrollados la mayor parte de los hallazgos expresivos, de la renovación temática y de la superación de esquemas preestablecidos que puede advertirse en la obra de estos dos poetas. Por el contrario, bastantes nombres de los que en la década de los cincuenta alcanzaron una notoriedad estimable, se nos han quedado, apenas transcurridos diez años, muy atrás en el tiempo. Su obra no ha sido capaz, en realidad, de rechazar el juego a que se vio sometida la poesía

> española desde el término de la guerra civil. Por una y otra parte, se ha mantenido en una ortodoxia que, si bien puede ser sincera, no es menos cierto que denuncia una incapacidad notable para evolucionar al ritmo de los tiempos (pág. XXI).

Esta misma opinión acerca de la poesía de posguerra parece sostener Carlos Barral en sus respuestas:

> La mayoría de los poetas de la generación que nos precede practicaba una poesía de temática muy vaga según una formulación tradicional. Es en términos generales una poesía bien escrita, correcta, académica, cuyas fuentes temáticas tenían escasa relación con la experiencia concreta, individual y circunstancial de cada poeta (pág. 308).

Poesía "ortodoxa", según Batlló, poesía "académica", para Barral, la poesía de posguerra era considerada en bloque como un nuevo academicismo; ésa misma era la opinión de Pedro Gimferrer por aquellos años[359]. De esta manera se iniciaba el *discurso de la marginalidad* o *de la heterodoxia* que habría de caracterizar a la poesía de la década siguiente, tanto en su escritura práctica, como subrayó Bousoño[360], como en sus planteamientos teóricos, como hizo Gimferrer[361], y en su visión crítico-literaria de la poesía de posguerra, como hicieron tanto Guillermo Carnero[362] como Fanny Rubio[363]. El discurso-manifiesto de la marginalidad, tal como lo expone Batlló en el prólogo a su antología, se desarrolla en tres estadios diferentes, como ha podido verse: en primer lugar, se señala la ruptura con una tradición inmediata; en segundo lugar, se descalifica a dicha tradición considerándola, por un lado, como tendencia dominante y, por otro, como

tendencia ortodoxa, académica y, por lo tanto, esclerotizada y fosilizada; por último, se señala una corriente marginal y heterodoxa, opuesta a la corriente central y ortodoxa, que supone la tradición con la que la nueva vanguardia enlazará[364]. Como se ha visto, la voluntad de ruptura con la poesía anterior se hace evidente al establecer una diferencia sustancial entre "joven poesía" y "nueva poesía", inclinándose por antologar esta última. Por otro lado, la corriente central de la poesía de posguerra ha quedado inmediatamente identificada con las dos ramas, esteticista y comprometida (en especial con esta última), que se han visto como un sólo bloque con unos ideales estéticos únicos y que ha sido declarada como "ortodoxa" y "académica". Por último, Batlló ha señalado la obra marginal (como opuesta a la "corriente central") y heterodoxa (como opuesta a la "ortodoxia" de la poesía anterior) de Labordeta y Carriedo, verdaderos "precursores" de la nueva vanguardia, representada por los poetas de la *Antología*.

El tercer apartado del prólogo explica y expone la estructura de la antología. Batlló ha agrupado los poemas seleccionados en seis apartados distintos según la temática tratada en cada uno de ellos. En cada uno de estos grupos de poemas de los distintos autores señalará la superación en el tratamiento de todos los temas con respecto a la poesía inmediatamente anterior. Con estos

seis apartados temáticos pueden establecerse dos grandes grupos: por una parte, los apartados dedicados a los poemas construidos "a través de elucubraciones del lenguaje", a poemas amorosos y eróticos y a poemas políticos, que son apartados con escasa representatividad en los poetas recogidos; por otra parte, los tres apartados restantes, que exponen "una preocupación fundamental por el hombre", son los más ampliamente representados en la antología, por ser los más característicos de la "nueva poesía". En consecuencia, la menor representación de los tres apartados citados en primer lugar supone para Batlló "una muestra bastante consistente de la superación temática que la nueva poesía española ha sabido llevar a término" (pág. XXII).

El primer apartado de la antología, dentro de ese primer gran grupo que he señalado, está compuesto por doce poemas (8,6% del total de los poemas antologados) que "raramente responden a una experiencia personal del poeta, sino que se construyen a través de elucubraciones de lenguaje, mixtificaciones de paisajes reales quizá observados o datos puramente literarios" (pág. XXII), es decir, son poemas que huyen de la mera representación de la realidad, de la voluntad realista característica de la etapa anterior, y también de la expresión de la mera experiencia personal; en ellos se pretende una superación de la mera función comunicadora del poema hacia el "ejercicio mental", hacia el conocimiento a través del

lenguaje: "en ellos la construcción es antes un juego o un ejercicio mental que una voluntad de comunicación" (pág. XXII). No es de extrañar que los poetas más representados en este apartado sean Pedro Gimferrer, con cuatro poemas, Carlos Barral, con dos, y Rafael Soto Vergés, con dos, poetas preocupados fundamentalmente en la cuidada elaboración lingüística en el poema de un proceso mental[365]; y resulta significativo que el poeta más representado en este apartado pertenezca a la promoción más joven presentada en la antología, precisamente Gimferrer, quien, en su poética, consideraba su obra "como una serie de experimentos en distintas direcciones, encaminadas a un intento de renovar en lo posible el inerte lenguaje poético español" (pág. 322). Esta voluntad de renovación del lenguaje poético coincidía perfectamente con la construcción de "elucubraciones de lenguaje" que señalara Batlló. Y continúa el antólogo puntualizando en su prólogo:

> Examínese, por el contrario, cualquier antología responsable sobre la obra de poetas anteriores a los aquí representados y podrá advertirse, quizá con sorpresa, que los poemas que cabría incluir en un apartado de este tipo alcanzan casi el cincuenta por ciento del total (pág. XXII).

Evidentemente, "cualquier antología responsable sobre la obra de poetas anteriores" es precisamente la *Antología consultada* (tanto *Veinte años de poesía española*, como *Poesía última* y las cuatro antologías *Poesía española contemporánea (1939-1964)* contenían la obra de poetas

recogidos en esta antología), contra la cual Batlló arremete en su prólogo continuamente en su voluntad de establecer una diferencia radical entre los poetas que allí aparecen y los que él presenta. Sin embargo, no parece pertinente esta diferencia establecida por el antólogo, pues precisamente, en la obra de Eugenio de Nora, de José Hierro o de Blas de Otero recogida en la antología de 1952 se encuentran los poemas más alejados de la "elucubración de lenguaje", no así, quizá, en la selección de Gabriel Celaya, que se inicia con "Primer día del mundo", que podría incidir en ese grupo de poemas señalado por Batlló.

El siguiente apartado con una representación minoritaria en la *Antología* es el cuarto, dedicado a la poesía amorosa y erótica, en el que se incluyen tan sólo catorce poemas (un 10,5% del total de los poemas antologados). A pesar de la "escasa entidad cuantitativa del apartado" su tratamiento supone una superación en la elaboración del tono, frente a la poesía amorosa inmediatamente anterior, que se manifiesta en "una interpretación mucho más realista, por cuanto es más sencilla, del misterio amoroso" (pág. XXIII). Los poetas más representados en esta sección son Jaime Gil de Biedma y Angel González, con tres poemas cada uno, a los que les siguen Joaquín Marco y Manuel Vázquez Montalbán. Tanto en el tratamiento de los "nuevos poetas" de los poemas de "elucubración de lenguaje", precisamente por su carácter

escasamente representativo, como en el tratamiento del tema amoroso, se descubre en la nueva poesía una actitud decididamente realista, que enlaza directamente, aunque con signo distinto, según la visión de Batlló, con la etapa del "realismo crítico" que caracterizó el lustro 1955-1960.

Precisamente una continuación de la poesía política que muchas veces caracterizó el realismo crítico se encuentra recogida en los diez poemas (un 7% del total de poemas) que constituyen el sexto apartado de la *Antología*. Lo reducido de la representación de este apartado "viene a insistir sobre la superación de la temática vigente en las promociones anteriores" en una continuación de la superación de la poesía social que había caracterizado los años inmediatamente anteriores. Ahora bien, en su voluntad de manifestar la superación en la "nueva poesía" del "realismo crítico" y de la poesía política, como uno de sus exponentes más característicos, Batlló viene a negar no sólo las opiniones anteriormente señaladas de Castellet o de Caballero Bonald, para quienes el signo de la generación del medio siglo fue la voluntad de utilizar la literatura como arma política, sino también la opinión que, en este mismo sentido, expone Carlos Sahagún en el primer párrafo de sus respuestas al cuestionario de la *Antología*:

> Como universitario, creo que los sucesos de 1956 supusieron una toma de conciencia generacional suficiente para marcar cierta ruptura con la

> generación anterior. El fenómeno más característico de aquél momento fue el contacto directo que, por primera vez desde la terminación de la guerra, y no ya como mera actitud contemplativa, se había establecido entre la cultura universitaria y la fuerza espontánea de la clase obrera. Los años que siguieron no han hecho sino reforzar y ensanchar este primer contacto (pág. 334).

Es evidente, pues, la ligazón de la generación no sólo a un inicio político y a un compromiso social, sino a su continuación dentro de esta misma tendencia. Se podrá objetar, tal vez, que las palabras de Sahagún están referidas a un compromiso político personal y no a un compromiso estético-literario, pero lo cierto es que tales palabras se encuentran como respuesta a las preguntas siguientes: "¿Crees que puede hablarse de "una nueva poesía española"? En tal caso, ¿cuáles crees que son las innovaciones que es capaz de aportar esta nueva poesía?". Por otro lado, como más adelante se podrá ver, son más los poemas con una "voluntad social" o "política" que hay en la *Antología* que los incluidos en este reducido apartado, en el que, curiosamente, el poeta más representado es José Miguel Ullán, con tres poemas, al que le siguen José Agustín Goytisolo y José Angel Valente.

Los tres apartados restantes agrupan las tres cuartas partes de los poemas recogidos en la antología, resultando, por lo tanto, como lo más representativo de la "nueva poesía". Estos tres apartados se caracterizan por una temática común: "una preocupación fundamental por el hombre, que se expresa a través de distintos matices

en cada uno de ellos" (pág. XXIV). De este modo, la "nueva poesía" viene a enlazar directamente con el proceso de rehumanización iniciado en los años anteriores a la guerra civil y que se continuaría a partir de 1944, aproximadamente. El primer apartado de este grupo, segundo de la antología, recoge treinta y dos poemas (un 23% del total) en torno a uno de los temas más característicos de la generación del medio siglo: el "YO referido sobre todo al que *fue*, antes que al que *es*" (pág. XXIV). El tema del recuerdo, la exorcización de la infancia en el poema mediante la memoria[366], el pasado que "parece retenerlos en la contemplación del tiempo ido"[367], será uno de los más representados en este apartado, en el que los poetas más atendidos son: Gloria Fuertes, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma y Pedro Gimferrer. Nueve de los diecisiete poetas cuentan en este apartado con dos poemas o más, y, a excepción de José Agustín Goytisolo, todos los poetas aparecen representados en esta sección, lo que indica lo característico del tema tratado.

Dentro de la temática común de la preocupación por el hombre, en el tercer apartado de la antología "del YO del anterior se pasa a un EL, *vosotros* o *ellos*, mas no en un sentido colectivo aún, sino referido a esa realidad personal cuyo esclarecimiento se ha intentado, y logrado la mayor parte de las veces, en los poemas del apartado anterior" (pág. XXV). No se trata, como bien indica

Batlló, de expresar un sentido colectivo que abarque a todo el cuerpo de la sociedad, una experiencia mayoritaria, cayendo así en la poesía social, con la que estos poemas lindan en algunos casos, sino más bien de expresar aquello que el poeta tiene en común con las gentes de su misma edad, de expresar aquellas vivencias comunes que forman ese archi-personaje que es el "yo generacional". En este sentido, creo que son bien característicos de esta comunidad generacional en una concepción amplia los poemas "Autobiografía", de Goytisolo, "Un día de difuntos", de Gil de Biedma, o, en la nueva generación, "Conchita Piquer", de Vázquez Montalbán. Es evidente que esta comunidad personal (repito que en un sentido amplio) permite la referencia deíctica a acontecimientos comunes, a un plano de referencia espacial, temporal y, en consecuencia, vital común, necesaria para la existencia de una utilización de la lengua coloquial, que muchos de estos autores cultivan en sus poemas[368]. Lógicamente, esa referencia a una experiencia común irá fuertemente marcada, como en los poemas de la segunda sección, con una aguda sensación del paso del tiempo, esos poemas, en términos machadianos, pondrán su acento en lo temporal[369].

Entre los veintinueve poemas (un 20,8% del total) recogidos en esta sección los poetas más representados son: Gloria Fuertes, Goytisolo, Vázquez Montalbán y Angel González. Ni Barral, ni Caballero Bonald, ni Gimferrer,

ni Soto Vergés (tres de los cuales son los poetas precisamente más representados en la primera sección de la antología, aquella que se constituía por poemas elaborados a partir de "elucubraciones de lenguaje", por decirlo con las palabras de Batlló) están representados en esta sección y de otros seis poetas sólo se ha incluido un poema, lo que viene a indicar que, si bien el tema de la "vivencia común" es más o menos general, resulta claramente menos representativo que el tema de la recuperación de la infancia. Es significativo, por otro lado, observar que mientras los cuatro poetas más representados en esta sección (que se reparten más de la mitad de los poemas allí recogidos) aparecieron antologados en la *Poesía social* de Leopoldo de Luis, ninguno de los autores sin poema en este apartado fue recogido en aquella antología, con lo que, de algún modo, el tratamiento de este tema parece estar ligado a la estética social. Por otra parte, son interesantes las declaraciones de Gloria Fuertes en este sentido en torno a la claridad y el mayoritarismo en la "poesía social": "Hoy más que nunca el poeta debe escribir claro, para todo el mundo, que se le entienda, y si no sale, que lo rompa y vuelva a la carga --- de paz." (pág. 320). Y Angel González declaraba que la etiqueta de "poeta social" no le molestaba: "A mí se me aplicó también esa etiqueta, y debo decir que, pese a todo, nunca me molestó demasiado: incluso me satisfizo muchas veces" (pág. 323).

Más radical en su afirmación de la poesía social es Eladio Cabañero, incluido también en la antología de De Luis, de quien dos de los cuatro poemas que aparecen en esta *Antología* están recogidos precisamente en esta tercera sección:

> Como observación a agregar, una y acerca de un tema que estimo de actualidad: la poesía social. Sigue vigente. Vive y avanza la poesía social, digan lo que digan los críticos que la niegan -hoy en nuestro país casi todos- y quieren enterrarla viva (pág. 318).

Por otra parte, a ninguno de los cuatro poetas recogidos mayoritariamente en esta tercera sección le es ajena la utilización poética de la lengua coloquial, más bien podría decirse que una parte importante de su obra se caracteriza por ese tono coloquial de sus poemas, que se sitúa, precisamente, en el eje opuesto de la "elucubración de lenguaje", por lo que ninguno de estos cuatro autores está representado en el primer apartado de la antología. Vázquez Montalbán expresa esta voluntad coloquial en las palabras de respuesta al cuestionario incluidas en la *Antología*:

> Este criterio me induce a creer aprovechable todo el idioma y todo lo que ocurre bajo el sol. En la actualidad realizo experimentos con las palabras supuestamente no poéticas: lechuga, sobaco, suegra, espinilla, etc. Creo haber sido el primer poeta castellano que ha empleado la palabra moñigo en un poema lírico (pág. 342-343).

Por su parte, José Agustín Goytisolo es, como ha indicado, Carme Riera[370], uno de los poetas que más

profunda utilización hace y más lejos lleva la lengua coloquial en sus poemas, incluso hasta sus libros de los año ochenta. Y Gloria Fuertes, de quien Gil de Biedma admiraba el extraordinario uso de la lengua coloquial que hacía en sus poemas[371], es enlazada por su "tonillo madrileño" con una tradición poética que nace en el siglo XVIII y que tiene sus máximos representantes en Nicolás Fernández de Moratín y en Don Ramón de la Cruz[372]. Por último, tampoco creo que los rasgos característicos de la lengua coloquial (egocentrismo, deixis y referencia a la experiencia común de los hablantes) estén ausentes en los poemas "Cadáver ínfimo" y "Evocación segunda" de Angel González, recogidos en esta sección de la *Antología*, o en el resto de poemas pertenecientes a *Tratado de urbanismo*, aunque el uso de la lengua coloquial no es abundante en la primera obra del poeta asturiano, inclinada a resaltar el estado de soledad del poeta[373]. Además, tal como ha señalado Carme Riera, no sólo para los poetas de la "Escuela de Barcelona", sino para toda la generación, "el uso de la lengua coloquial se vincula (...) a la poesía social"[374].

Que en algunos casos la poesía encuadrada en esta sección lindaba con la poesía social, como he venido apuntando, parece confirmarlo el hecho de que algunos poemas ("Las masas corales" y "Gauguin", de Vázquez Montalbán; "Telegramas de urgencia escribo", de Gloria Fuertes, aparecía como "Poética" en la antología de De

Luis) incluidos en este apartado aparezcan también en la *Poesía social* de Leopoldo de Luis; por otro lado, poemas como "Historia conocida", de Goytisolo, "Un día de difuntos", de Gil de Biedma, "Evocación segunda", de Angel González, o "John Cornford, 1936", de Valente, podrían considerarse dentro de la temática social.

Pero si los poemas de esta sección lindan en muchos casos con la poesía social, esto resulta más evidente aún en el apartado quinto, el más extenso de la antología con cuarenta y dos poemas (casi la tercera parte del total). Ya la definición del contenido temático de esta sección que realiza Batlló se aproxima mucho a la concepción de poesía social:

> Al amor por el humano del apartado tercero viene a añadirse en el quinto una voluntad que no llamaremos rebelde sino revolucionaria, por cuanto no pretende ni proclama la protesta contra una serie de injusticias, hipocresías o crímenes cometidos por la sociedad moderna occidental, sino que, yendo más allá, señala esto como consecuencia lógica del sistema e intenta sentar los principios de un orden nuevo (pág. XXV).

Esta poesía, así definida, va más allá del mero testimonio, de la mera denuncia, en busca de la acción que resuelva tal situación injusta, como señala Batlló más adelante: "Son poemas, en definitiva, con los cuales se *actúa*, al tiempo que se testimonia. La simple e inoperante denuncia (...) queda así borrada de ellos" (pág. XXVI). Ahora bien, entonces ¿cuál es la diferencia entre este tipo de poesía y la poesía social? Las

palabras de Batlló revelan los tres pasos en la conciencia social de la poesía: 1º) toma de conciencia de una situación colectiva injusta; 2º) denuncia de tal situación; 3º) intento de reformar las circunstancias que han dado origen a tal situación. En definitiva la definición de Batlló no se encuentra muy distante de la siguiente, que recojo de la antología de Leopoldo de Luis:

> Quiere decirse que 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[375].

Tanto el tipo de poesía que define Batlló para la sección quinta de su antología, como la "poesía social" definida por De Luis coinciden tanto en su carácter denunciador y protestatario, como en su voluntad revolucionaria de transformar las circunstancias sociales que dieron origen a tal injusticia. Así pues, parece más lógico hablar, al tratar los poemas de esta sección, de un nuevo estadio de desarrollo de la estética social, como señalaba De Luis en el prólogo de su recopilación, que de una superación radical de la poesía social, como pretende Batlló. En este sentido, los rasgos que enuncia el antólogo catalán (superación de los esquemas tradicionales, ausencia de énfasis y metodología nueva en el tratamiento del poema) parecen apuntar hacia la tendencia clasicista que De Luis[376] había señalado para la generación del 50:

> Todo ello nos llevaría ya más allá de la concepción clásica de la poesía social, tal como se ha entendido en nuestro país durante los últimos veinte años, por lo menos; pero ya hemos señalado la existencia de una voluntad de superación de los esquemas tradicionales y de las reglas de juego que, en los poemas de este apartado, se manifiesta en mayor medida que en ningún otro. Obsérvese, en primer lugar, la total ausencia de énfasis (...). Otra característica nueva, que viene a confirmar la superación de que hablamos, es la metodología con que están construidos. Es decir, el poema no responde tanto a una sensación anímica o sentimental, puramente intuitiva en cualquier caso, y en último extremo estética, sino a una concepción científica del mundo que presupone el conocimiento al análisis, y que exige la serenidad antes de permitir cualquier acción sobre la realidad. Son poemas, en definitiva, con los cuales se actúa al tiempo que se testimonia. La simple e inoperante denuncia (...) queda así borrada de ellos (pág. XXVI).

Creo que es innegable la semejanza entre la definición que De Luis hace de la poesía social y la caracterización que Batlló realiza sobre los poemas contenidos en el quinto apartado de su *Antología*. De ser cierto, como parece, que los poemas de la recopilación de De Luis y los recogidos por Batlló coinciden en un mismo sustrato teórico profundo, no sólo dentro del proceso general de rehumanización, sino dentro del compromiso social, y que la única variación existente es una evolución lógica en el tono y en el estilo, habría que poner en duda una de las aseveraciones más radicales de Batlló en su prólogo: la de la superación por parte de los poetas presentados por él del "realismo crítico" característico del lustro 1955-1960 y cuyo dominio, evidentemente, habría que ampliar en algunos años.

En este sentido, resulta significativo observar que nada menos que tres cuartas partes de los poemas recogidos en este apartado fueron publicados en fecha posterior a 1960, cuando el "realismo crítico" había caído en desgracia ya, según la opinión de Batlló, y que la mitad del total de poemas incluidos en ese apartado fueron publicados entre 1961 y 1966, fechas que alargan el período estimado por el antólogo y que transladan el núcleo de producción algunos años más tarde de lo indicado por él. A partir de la última fecha señalada sólo se recogen poemas de Angel González, que publicaba en 1967 su *Tratado de urbanismo*, un libro en el que se "observa y critica con dolor las agudas imperfecciones sociales de nuestro hoy, al modo en que ellas se dan específicamente en la ciudad moderna", según opina José Olivio Jiménez[377], de Félix Grande, que publicaba en la misma fecha *Blanco Spirituals*, "un buen ejemplo de cómo la poesía social no se identifica con el descuido estilístico", según García Martín[378], de Manuel Vázquez Montalbán, en cuyo libro *Una educación sentimental*, también de 1967, Joaquín González Muela veía una profunda crítica social en la presentación de los anti-héroes de sus poemas[379], y de José Agustín Goytisolo, el poeta de la "Escuela de Barcelona" cuya contribución a la poesía social resultó más duradera, pues su libro de 1968 *Algo sucede* aún "contiene textos basados en la denuncia social y política"[380].

De fechas de publicación que discurren entre 1961 y 1966 datan los poemas de nueve de los catorce autores recogidos en este apartado (ni Soto Vergés, ni Gimferrer, ni Ullán aparecen representados aquí), que como he dicho suponen la mitad de los poemas de la sección; sólo, por una parte, Gloria Fuertes, Cabañero y Goytisolo, que entre 1961 y 1968 no publica un solo libro de poemas, de quienes se recogen poemas anteriores a 1961, y, por otra, Félix Grande, que, como señalé, se acerca a la poesía social en *Blanco Spirituals* y de quien no se recogen poemas de los primeros libros, y Vázquez Montalbán, que no publica hasta 1967, están ausentes, con las justificaciones que he señalado, de este núcleo central, en el que creo que predomina la estética social más allá de los límites marcados por Batlló. Poemas como "Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera" (incluido en *Poesía social*), "Noche triste de octubre" o "En el nombre de hoy", de Jaime Gil de Biedma[381], "Discurso" o "Baño de doméstica", de Carlos Barral[382], "El campo de batalla", "Introducción a las fábulas de animales" (recogido en *Poesía social*) o "Nota necrológica" de Angel González, a quien, como confiesa a Antonio Hernández, en torno a 1960 la lectura de poetas como Celaya, Hierro y Nora le "sirvió para comprender que la escritura de poemas podía ser algo más que un mero desahogo personal"[383], en la visión de una colectividad reprimida, "A veces es posible" o "Voy a escribir..."

(con versos tan claramente sociales como: "Si debo ser un esclavo ha llegado la hora de romper las cadenas. / ¡Proletarios, uníos! No incrementéis las rentas nacionales"), de Joaquín Marco, aparte de sus rasgos en sí, han sido considerados por diversos críticos como claros ejemplos de poesía social. Todo ello llevaría a ampliar el período de predominio de la poesía social en la escritura de un núcleo amplio e importante de los poetas de la generación del medio siglo más allá de lo señalado por Batlló, al menos hasta 1964, viniendo a coincidir aproximadamente con el período límite que Carme Riera señala para la elaboración de este tipo de poesía en Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral[384]. Algunos poetas exceden este período límite o se inician en la poesía social años más tarde, como son los casos, que ya he señalado, de Angel González y José Agustín Goytisolo, por un lado, y Félix Grande y Vázquez Montalbán, por otro. Otros, no han escrito nunca un poema que pueda caer bajo la denominación de "poesía social", como es el caso de Pedro Gimferrer y Rafael Soto Vergés. Pero, como ha quedado apuntado, un núcleo importante de poetas de la generación de los años cincuenta continúa escribiendo y publicando poesía social más allá de 1960. Algunos autores, cuya obra no había entrado en la práctica de la estética social, se acercarán en este período de publicación (1961-1966) tangencialmente a su temática y

tratamiento, como Caballero Bonald y Brines, o incluso, de modo diferente, Claudio Rodríguez y Carlos Barral.

Por último, varios poemas incluidos por Batlló en este apartado de su antología fueron recogidos por De Luis en *Poesía social*; son los siguientes: "El andamio", de Eladio Cabañero; "Carta", de Gloria Fuertes; "Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario por primavera", de Gil de Biedma; "El hijo pródigo", de Goytisolo; "Introducción a las fábulas para animales", de Angel González; "Pasos en la escalera", de Félix Grande; "Cosas inolvidables", de Carlos Sahagún. En resumen, si al total de cuarenta y dos poemas incluidos en esta sección, se añade los diez de la última, cuya temática política penetraba habitualmente en la estética social, y se une los cinco poemas aparecidos en *Poesía social* y no recogidos en ninguno de esos dos apartados, pero incluidos en la *Antología* ("Telegramas de urgencia escribo", de Gloria Fuertes; "Infancia y confesiones", de Gil de Biedma; "SOE", "Las masas corales" y "Gauguin", de Vázquez Montalbán), habría que preguntarse hasta qué punto los poetas recogidos en la *Antología de la nueva poesía española* rompen, en un nivel práctico, con la poesía social, cuando, de uno u otro modo, más del cuarenta por ciento de los poemas aquí incluidos caen claramente dentro de los límites de la estética social. Parece más próximo a la realidad pensar que los límites de la poesía social, tal como se entendían en la primera

mitad de los años cincuenta, se habían ampliado para admitir ciertas renovaciones estilísticas que se producirían en el segundo lustro de la década y en los primeros años sesenta.

Los dos últimos apartados del prólogo están dedicados a justificar y explicar tanto la selección de poetas realizada como la antología de los poemas. Para la selección de poetas, como indiqué, Batlló sigue los criterios de Francisco Ribes en su *Antología consultada*. Como en aquélla, en esta antología se ha tenido en cuenta para la selección de los poetas una consulta previa a distintas personalidades en torno a una determinada fecha de aparición de dichos poetas en el ámbito literario. El límite *ad quem*, como señalé, se ha situado lógicamente en el momento de elaboración de la *Antología*, es decir en el primer semestre de 1967. Por otra parte, el término *a quo* se ha situado en 1954, fecha que Batlló justifica de la siguiente manera:

> El tomar como punto de partida el año 1954 no se debió, naturalmente, a un capricho o a un azar. En dicho año se publicaron algunos libros que contenían ya el germen de lo que más tarde cristalizó en esta "nueva poesía española" que hemos intentado representar. (...) Se trataba de libros escritos por poetas jóvenes (...), y que si no eran primeras obras en el haber de sus autores, sí eran obras en las que por primera vez se ponía de manifiesto una personalidad ya definida, lo cual no cerraba el paso a una evolución, por supuesto. A partir de este año, otros poetas jóvenes publicaban sus primeros libros, creando paulatinamente la "nueva " poesía y expresando una personalidad original (pág. XXVII-XXVIII).

El situar el límite inicial de publicación en 1954 permitía a Batlló excluir directamente a todos aquellos autores incluidos en la *Antología consultada*, incluido José Mª. Valverde, coetáneo de la primera promoción incluida en la *Antología de la nueva poesía española*, por dos criterios: "tenían antes de 1954 una personalidad bien definida, como lo demuestra su inclusión en la *Antología consultada*, aparte de que, en su caso, no se produce la identificación con los poetas representados en esta antología" (pág. XXIX).

La fecha de 1954 como inicio de las publicaciones queda relativizada al señalar a diversos autores que pueden incluirse dentro de esta generación y que en cambio publicaron sus primeros libros con anterioridad a esa fecha: Alfonso Costafreda, José Mª. Valverde, Angel Crespo, José Manuel Caballero Bonald, Lorenzo Gomis, María Beneyto, etc. Este criterio de fecha de publicación, evidentemente generacional[385], resultará menos rígido con dos poetas incluidos en la *Antología*: Gloria Fuertes y Caballero Bonald. La inclusión de Caballero Bonald, que había publicado ya en 1952 su libro de poemas *Las adivinaciones*, "puede justificarse por un criterio cronológico", ya que el poeta andaluz es un año más joven que Angel González, por ejemplo. Así pues, el criterio generacional de "momento de aparición (de publicación)" se sustituye, para justificar la inclusión de Caballero Bonald, por el criterio generacional de

"fecha de nacimiento", criterio que, en cambio, no justifica la inclusión de Angel Crespo y José Mª. Valverde, nacidos el mismo año que el poeta gaditano, o de María Beneyto y Lorenzo Gomis, uno y dos años mayores respectivamente que los anteriores. La exclusión de Valverde, como apunté, queda justificada por haber sido recogida su obra en la *Antología consultada*; la no inclusión de Crespo, Beneyto y Gomis se justifica porque estos autores tenían publicada obra antes de 1954, aunque en el mismo caso se hallaba Caballero Bonald y, como más adelante se verá, Gloria Fuertes. Finalmente, la exclusión de esos tres autores queda limitada a un criterio bastante débil, que se extiende de la obra de Crespo a la de los otros dos autores: Angel Crespo "había publicado dos libros importantes antes de nuestra frontera" (pág. XXIX). El mismo criterio, aunque ahora aplicado de forma contraria, justifica sin embargo la inclusión de Gloria Fuertes, nacida siete años antes que Angel González, el siguiente en edad de los recogidos en la *Antología*, y que, al igual que Crespo, contaba con dos libros publicados antes de 1954: es "el carácter de su poesía que, por una parte, no se manifiesta verdaderamente hasta la publicación de los libros citados anteriormente como editados en 1954 y, por otra, en la identificación que puede hallarse entre su obra y la de los demás poetas representados en la antología" (pág. XXVIII-XIX) lo que justifica su inclusión. El mismo

criterio de "identificación (...) entre su obra y la de los demás poetas representados en la antología" podía haberse utilizado para la inclusión de aquellos considerados por Batlló, páginas atrás, como "precursores" y "contemporáneos" de los autores recogidos en la *Antología*: Miguel Labordeta y Gabino Alejandro Carriedo. Si bien, por fecha de nacimiento, ambos poetas "podían haber sido incluidos en esta antología" (pág. XXIX), sin embargo parte de su obra se publica antes de la fecha de 1954.

Así pues, como ha podido comprobarse, Batlló utiliza para la inclusión de los poetas en su *Antología* diversos criterios disímiles y de muy distinta naturaleza y los aplica de modo aleatorio. Por un lado, la teoría generacional planea sobre los criterios de "fecha de publicación" y "fecha de nacimiento", que, como se ha visto, no se manejan de un modo rígido y, por lo tanto, pierden toda su validez, ya que sirven para excluir, en la aplicación del primer criterio, a Crespo, Gomis, Beneyto, etc. y para incluir a Gloria Fuertes y Caballero Bonald, y en la aplicación del segundo criterio excluyen a la mayor parte de los poetas de la *Antología consultada*, a Labordeta y a Carriedo, y sin embargo permiten incluir a Gloria Fuertes. Por otro lado, un criterio estilístico de límites tan difícilmente definibles como la "identificación" entre la obra de un autor y la del grupo permite incluir a Gloria Fuertes (no

así a Labordeta y Carriedo) y a Caballero Bonald, pero excluye a Valverde y a los poetas de la *Antología consultada*.

Si la justificación de la inclusión de ciertos poetas y la exclusión de otros resulta más o menos arbitraria, más injustificada resultará aún la selección de los poemas de cada autor. Un criterio como el de "señalar la evolución que se ha producido en la poética de la mayor parte de los autores" (pág. XXXI) lleva a incluir poemas del primer libro de Gimferrer (*Mensaje del Tetrarca*), que el propio autor consideraba "escasamente representativo" (pág. 322) de su obra poética, y de *Las adivinaciones*, de Caballero Bonald, que, publicado en 1952, resultaba "poco significativo", según había señalado Batlló anteriormente para la evolución generacional, en la obra del poeta gaditano. Por el contrario, ese mismo criterio lleva a no incluir poemas de los primeros libros de Eladio Cabañero y de Félix Grande, a pesar de haber obtenido ambos el premio Adonáis en 1957 y 1963 respectivamente con dichos libros. Otras exclusiones e inclusiones afectarían más a criterios personales, que siempre resultan indiscutibles.

Las respuestas de los autores antologados al cuestionario preparado por Batlló revelan algunas afinidades generacionales y algunas diferencias entre los diversos poetas. La primera pregunta del cuestionario se refería a la existencia de una nueva poesía, mientras que

la segunda inquiría sobre la conciencia generacional del autor dentro de esa "nueva poesía":

> 1.- ¿Crees puede hablarse de "una nueva poesía española"? En tal caso, ¿cuáles crees que son las innovaciones que es capaz de aportar esta nueva poesía? ¿Camina hacia unos objetivos lo suficientemente claros y determinados? ¿Te sientes identificado con estos objetivos?
> 2.- ¿Hay en ti una conciencia de generación? ¿Te sientes ligado a algún movimiento poético? (pág. 307)

La segunda cuestión apuntada venía a concretar el sentido de la primera, a especificarlo, y de hecho se establecía como una consecuencia de ésta. Varios autores respondieron ambas cuestiones conjuntamente y creo que, en conclusión, las respuestas a estas dos preguntas pueden considerarse aunadas. En cuanto a estas respuestas, pueden diferenciarse, en general, dos grandes grupos dentro de la antología: por una parte, un grupo de poetas opina, con mayor o menor radicalidad, que existe una "nueva poesía" distinta de la desarrollada por la generación inmediatamente anterior; por otro lado, otro grupo de autores considera que no ha habido cambio y que la poesía de los más jóvenes se inserta dentro de la misma tendencia humanista predominante desde la primera posguerra.

Ya se vio cómo Carlos Sahagún señalaba claramente 1956 como el año del inicio de una nueva tendencia poética consecuencia de una "toma de conciencia generacional suficiente para marcar cierta ruptura con la

generación anterior" (pág. 334). Los hechos universitarios de aquel año, como señalé anteriormente, sirvieron como acicate a la nueva generación para hacer su entrada en el espacio social. Carlos Barral apunta ese mismo distanciamiento de la nueva generación frente a la generación inmediatamente anterior, señalando los rasgos de anquilosamiento de esta última:

> La mayoría de los poetas de la generación que nos precede practicaban una poesía de tematica muy vaga según una formulación tradicional. Es en términos generales una poesía bien escrita, correcta, académica, cuyas fuentes temáticas tenían escasa relación con la experiencia concreta, individual y circunstancial de cada poeta. Una poesía, al margen de toda cuestión de calidad, mucho menos varia e interesante que la de los poetas llamados de la generación del 27. La poesía de autores posteriores, entre los que yo me reconozco, significa una reacción ante esa tradición inmediata, y un esfuerzo de búsqueda en un sentido diferente (pág. 308).

Por lo tanto la nueva poesía, frente a la generación inmediatamente anterior, habría de suponer, según se deduce de las palabras de Barral, una renovación en el plano temático hacia un desarrollo de "fuentes temáticas" con mayor "relación con la experiencia concreta, individual y circunstancial de cada poeta", es decir hacia la "poesía de la experiencia", cuyo mayor exponente había sido Luis Cernuda[386], y una renovación formal que mirara hacia la "variedad" de la generación del 27. Los mismos rasgos de anquilosamiento de la generación de posguerra eran señalados por Francisco Brines en su respuesta:

> Cabría decir qué es lo que rechaza la nueva poesía al leer la mayor parte de la que le precedió: la insuficiencia expresiva (prosaísmo, pobreza de recursos, falta de estructura del poema, etc.), y la limitación temática. En la poesía que ahora bastantes escriben -e incluyo aquí también a los más jóvenes- se intenta reaccionar frente a esto, y hay de nuevo la búsqueda de una tensión expresiva en la que fiar la intensidad del poema, y una ampliación, más libre y audaz, de los temas a cantar (pág. 311).

Valente, que coincidía con Barral y Brines en señalar los "sarpullidos temáticos" y la "incapacidad para la creación de un lenguaje", apuntaba la renovación posible de la poesía en una concepción fundada no en la definición de la poesía como "comunicación", sino como modo de conocimiento (pág. 339-340).

Otros poetas no consideraban que existiera una ruptura radical entre la nueva promoción y la primera generación de posguerra, sino que, aunque pudieran observarse unas diferencias apreciables entre ambas promociones, las dos coincidían en su raíz humanista. De esta manera, Eladio Cabañero escribía:

> Se puede decir, a grandes rasgos, que la nueva poesía, o mejor nueva generación, se diferencia poco de la anterior y aun de los poetas del 27 que han venido publicando algunos de su más importantes libros desde la postguerra a estas fechas. (...) Y un aspecto casi general se ofrece: se ha humanizado la poesía. La conquista iniciada por los maestros del 27 que nos acompañan, se consolida. A los jóvenes poetas les guía un afán de solidaridad humana, los problemas existenciales del hombre, y la verdad poética que hacen más suya y buscan más ahincadamente es ser auténticos, sinceros con ellos mismos y con su época (pág. 316).

No adoptaban una posición muy distinta a la de Cabañero aquellos autores que negaban la existencia de una nueva promoción completamente diferente de la anterior, para afirmar que esos poetas nuevos (no la "nueva poesía") continuaban la tendencia humanista de la primera posguerra (Caballero Bonald y Grande) o que su poesía era la consecuencia lógica, dentro del humanismo, de la poesía de la generación anterior (Goytisolo y González). De esta manera, si, tal como ya quedó transcrito, Félix Grande señala el desarrollo de la nueva generación dentro de una gran corriente rehumanizadora que recorre la poesía desde la primera promoción de posguerra (pág. 327), Caballero Bonald negará la existencia de una nueva poesía, puesto que la poesía escrita por los autores más jóvenes no contiene "ninguna específica ruptura de sistema con respecto a la heredada de los años anteriores a la guerra civil" (pág. 313). Y añadirá más adelante: "Si saltamos sobre las "imperiales carroñas" de los esteticismos de la inmediata postguerra, la actual poesía española prolonga en parte una situación vigente hace medio siglo (o más)" (pág. 313). En consecuencia, las diferencias, de estilo, serán menos notorias que las semejanzas, lo que permitirá hablar de una sola tendencia poética desarrollada dentro de la corriente humanizadora. Por su parte, Angel González señalará el enlace de los poetas jóvenes con el grupo de autores agrupados en torno a la revista leonesa *Espadaña*:

> En el marco de un período no muy corto, es decir, considerando en su conjunto la poesía española desde el fin de la guerra civil hasta nuestros días, creo que puede hablarse de una nueva poesía a partir de la revelación de los poetas agrupados en torno a la revista Espadaña, de León, y la irrupción (su éxito y la popularidad inmediata justifican la palabra) de la obra de Gabriel Celaya, de Blas de Otero y de José Hierro (pág. 323).

Y José Agustín Goytisolo negará la existencia de una "nueva poesía", puesto que considera "la actual como un desarrollo lógico de la poesía española de postguerra (...), del mismo modo que ésa proviene de la poesía de la generación del 27" (pág. 325).

En resumen, ambas posturas, la que consideraba la existencia de una "nueva poesía" y la que la negaba, coincidían en remarcar la importancia que había tenido para su desarrollo la poesía de la generación inmediatamente anterior y la corriente rehumanizadora que aquélla había desarrollado, su diferencia se fundaba en una percepción de perspectiva que establecía o bien que los rasgos distintivos de la poesía escrita por los más jóvenes no eran lo suficientemente relevantes como para considerar sus obras distintas del desarrollo lógico que la poesía de la primera posguerra hubiera deparado (y deparaba de hecho en el desarrollo de sus poetas), o bien, al contrario, que estas diferencias eran lo suficientemente cuantificables como para plantear una nueva estética.

No obstante esta aceptación por la mayor parte de los autores incluidos en la *Antología* de la corriente rehumanizadora común, algunas miradas atentas comenzaban a vislumbrar en 1967 el camino que habría de recorrer la poesía realmente "nueva" que habrían de escribir (estaban escribiendo) los poetas de la más joven promoción presentada por Batlló: la generación del 68. Si José Manuel Caballero Bonald concluía una de sus respuestas apuntando que "la estética es la ética del porvenir" (pág. 314), Rafael Soto Vergés apuntaba el retorno de una tendencia más esteticista que la que había caracterizado la poesía anterior, una tendencia que intentara "la elaboración estética del documento humano". Pedro Gimferrer veía cómo esta tendencia hacia el esteticismo, tras un abandono de la poesía ética característica de la generación anterior, comenzaba a manifestarse en los libros de sus coetáneos:

> Pienso -es conjetura, que creo razonable, y no profecía- que, a juzgar por los primeros síntomas, quizá mi generación vuelva los ojos nuevamente a temas y procedimientos que preocupaciones éticas más urgentes hicieron desoír a algunos en un pasado no muy lejano (pág. 321).

Las "preocupaciones éticas", el concepto moral de la poesía que había caracterizado la obra de los autores de la posguerra entraba ya en descrédito en la nueva generación. El ejemplo de comportamiento, que había conducido la poesía social a lo largo de dos

generaciones, no debía darlo la obra del poeta sino su persona civil.

La tercera cuestión que planteaba Batlló era acerca de las influencias poéticas más o menos contemporáneas que había recibido cada poeta:

> 3.- A partir de la llamada generación del 98, ¿cuáles crees que han sido los escritores que más han influido en el actual panorama de la poesía española? ¿Cuáles son los que personalmente más te interesan a ti? (pág. 307)

Tal como queda planteada la pregunta parece que la voluntad del antólogo era que los poetas excluyeran a la generación del 98 de entre sus influencias, y, de hecho, así lo hacen tanto Caballero Bonald, como Eladio Cabañero, Joaquín Marco o José Angel Valente. De esta manera el magisterio de la generación del 98, que había resultado tan fundamental para los poetas recogidos en la *Antología consultada*, quedaba desterrado de los "nuevos poetas". Sin embargo, no todos los autores se avinieron a las instrucciones de Batlló. De modo general, puede decirse que en la *Antología de la nueva poesía española* acudimos a la sustitución definitiva del magisterio fundamental de la generación del 98, considerada en conjunto, por el magisterio del grupo de la generación del 27, que ya se apuntaba ligeramente en *Veinte años de poesía española* y en *Poesía social*. Prácticamente todos los autores reconocen el magisterio de los poetas del grupo del 27 en su obra, a excepción, precisamente, de

Gloria Fuertes, cuya inclusión en la *Antología*, como se vio, quedaba poco justificada. Si las opiniones radicales de Gloria Fuertes en defensa de la poesía social ya la distanciaban del grupo central de la *Antología*, al citar sus poetas preferidos, la poetisa madrileña no incluye un solo autor de la generación del 27, lo que contrasta radicalmente con el resto de los poetas antologados; gran parte de los poetas citados por Fuertes, excluidos los más jovenes, coinciden con aquellos hitos que en su *Poesía social* había establecido De Luis para dicha estética: "Personalmente me interesan: Unamuno, Machado, Vallejo, León Felipe, Blas de Otero, Neruda, Celaya, Hierro, José Angel Valente, M. Mantero, Carlos Sahagún" (pág. 319).

Dentro de la sustitución general del magisterio del 98 por el de los autores del 27, en la *Antología* se acude a la revisión de la influencia de Antonio Machado en la joven poesía. A lo largo de la posguerra el magisterio de la obra machadiana había sido proclamado a los cuatro vientos, llegando a su culminación en los actos celebrados en Collioure en febrero de 1959 y su paralelo en Soria. Precisamente, aquellos actos habían sido en buena parte organizados por los poetas de la generación de los cincuenta como un modo de promocionarse en el ámbito literario. Los actos de 1959, por otra parte, habían reunido en torno a la figura de Machado a autores de las dos generaciones poéticas de posguerra como si de

un solo núcleo se tratara. Incluso podría llegar a decirse que los actos en torno al homenaje a Machado habían señalado el momento culminante de la confluencia estética de las dos generaciones. Paralelamente, como se vio, el magisterio de la obra de Antonio Machado se había elevado a su cima máxima en *Veinte años de poesía española* de la mano de José Mª. Castellet y los poetas de la generación del medio siglo: su ejemplo y sus palabras sobre la poesía futura hacían ver en él a un precursor estético de la nueva poesía.

Ocho años después de los actos de Collioure gran parte de los autores que participaran en ellos matizan la influencia del poeta sevillano; tal como señala José Olivio Jiménez, "el esguince consiste en dar el nombre posiblemente exacto a los sentimientos despertados por Machado y, en consecuencia, a los efectos por él ejercidos: ese nombre es *admiración* más que verdadera influencia"[387]. Esta matización de que el sentimiento característico de la generación con respecto a la figura de Machado es "admiración" y no "influencia" es la que realiza Carlos Barral en una de sus respuestas: "Casi todos los poetas modernos se pretenden de la familia literaria de Machado. Yo creo que eso es más producto del exceso de admiración y que la influencia de don Antonio es menos de la que se presume" (pág. 309). Joaquín Marco, por su parte, puntualiza que ha sido mayor la influencia del Machado pensador y prosista que la del Machado poeta:

"Todo el mundo habla de la influencia de Antonio Machado. Creo que ha influido más como prosista que como poeta; es decir, que han influido más sus ideas que sus poemas y especialmente su actitud vital, tan admirable" (pág. 331). Y de igual modo opina el poeta más joven recogido en la *Antología*, Pedro Gimferrer: "De Machado creo que influyó más su ejemplo personal que su poesía" (pág. 321).

No obstante, tampoco faltan en la *Antología* las opiniones contrarias que señalan que la influencia de Machado no sólo se da a través de la admiración de su postura vital y de su ejemplo moral, sino que va más allá para convertirse en una influencia tanto ética como estética a la hora de concebir el poema; de esta manera, Angel González escribe:

> Por entonces (cuando la generación del 27 entra en el ámbito literario), Antonio Machado había escrito ya gran parte de su obra, pero su influencia no se manifestó hasta muchos años después: una influencia que fue decisiva en las dos últimas décadas, y que se deriva tanto de su forma de abordar los problemas estrictamente poéticos como de su manera de interpretar la realidad y de integrarla en su obra (pág. 324).

Y en un sentido un tanto ambiguo pero que parece coincidir con la opinión de Angel González, Eladio Cabañero escribe: "El poeta que más me importa, no *interesa* solamente, es Antonio Machado" (pág. 317). Es interesante observar que tanto Cabañero como González, defensores de una influencia profunda no sólo de la

postura ética de Antonio Machado, sino también de su estética poética, coinciden a su vez en defender, como señalé, las posiciones de la "poesía social". Por su parte, tanto Barral como Gimferrer, alejados estéticamente del realismo social, son dos de los autores que relativizan la influencia de Machado.

No sería, pues, exagerado afirmar que la presencia de la figura de Antonio Machado, constante en la poesía de la posguerra y que había llegado a su culminación entre 1959 y 1960, al mismo tiempo que Castellet proclamaba el triunfo del "realismo crítico", e, implícitamente, de la poesía social y muchas veces política, permanecía aún en aquellos autores que defendían la estética social, mientras que declinaba en los poetas que rechazaban abiertamente tal estética en el segundo lustro de los años sesenta. Puede vincularse, sin temor a cometer un grave error de visión, el declive del dominio de la poesía social con el de la influencia de Machado en la poesia española de posguerra, y si, tal como quedó señalado, la crisis de la estética social, iniciada en torno a 1963, no resulta evidente hasta la publicación en 1965 de la *Poesía social* de Leopoldo de Luis, es un año más tarde el que, según la opinión de José Olivio Jiménez, "puede señalarse como el del principio de una reacción a la cual no hay otro medio de calificar que de antimachadiana"[388]. La voluntad de eliminar todo sentido moral de la poesía, como se vio en

las palabras de Gimferrer, tiene como consecuencia el olvido de aquel poeta, que, según opinaba una parte importante de los autores de la generación del medio siglo, había influido más por su posición ética que por su realización estética.

A la par del magisterio de Antonio Machado, *Veinte años de poesía española* había señalado otro maestro para la generación allí lanzada: Luis Cernuda. Coincidía la obra de Cernuda con la de Machado en un marcado talante ético y moral. Uno de los homenajes-recuperación de Cernuda más interesantes durante la posguerra fue el que realizó en 1955 la revista cordobesa *Cántico*[389]. Tal como ha señalado Amparo Amorós[390], el homenaje no satisfizo en absoluto a Cernuda, pues los poetas de *Cántico* intentaban enlazar con la poesía de corte andalucista, hedonista y sensual[391] que el sevillano había desarrollado en su escritura de anteguerra y de la que se sentía distante en 1955. En cambio, la óptica que aportaban los poetas de la generación del medio siglo que colaborarían en el siguiente homenaje a Cernuda, preparado por la revista valenciana *La caña gris*[392] siete años más tarde, sí coincidía con aquella que el sevillano consideraba más actual en su obra: la desarrollada a partir de *Las nubes*, en la posguerra y el exilio. Tanto Brines al señalar el aspecto moral de la poesía de Cernuda, como Valente al apuntar su inclusión en la tradicón de la "poesía meditativa", y Gil de Biedma al señalar su vinculación

con la "poesía de la experiencia", coincidían en considerar la parte más importante de la obra del sevillano, su obra de madurez, aquella iniciada a partir de *Las nubes*, y coincidían, a su vez, en hacer una "lectura predominantemente ética"[393] de dicha poesía.

Es difícil establecer una cronología de la influencia cernudiana en estos poetas, aunque seguramente no pueda llevarse mucho más atrás de 1955. Si bien Gil de Biedma confiesa haber leído la segunda edición de *La realidad y el deseo* durante 1953 no puede señalarse una influencia clara de la obra de Cernuda hasta tres o cuatro años más tarde y habrá que esperar hasta 1958 para que se le dedique el poema "Noches del mes de junio"[394]. Por su parte, tanto Barral como Brines señalan en sus respuestas a la *Antología* lo reciente de la incorporación de Cernuda a la tradición de la nueva poesía española y Brines remarca aún más, apuntando que ésta se da en la joven promoción principalmente: "este gran poeta se ha incorporado a nuestra tradición poética, señalado principalmente por esta joven promoción" (pág. 312). Así, mientras el magisterio de Machado lo heredaba la generación del 50 de la promoción inmediatamente anterior, Cernuda era un maestro más reciente y propio, pues la escasa difusión de su obra del exilio durante la primera posguerra había impedido un conocimiento profundo del poeta del 27. No es extraño, por lo tanto, que el

magisterio de Cernuda resultara más duradero entre los poetas de la generación del medio siglo.

Por otra parte, diez de los diecisiete poetas (habría que añadir el nombre de Gil de Biedma que, prácticamente, no envió ninguna respuesta a Batlló) recogidos en la *Antología* apuntan el importante influjo de la poesía de Cernuda para el desarrollo de la "nueva poesía", por lo que puede considerarse su magisterio como uno de los más profundos y generales en el núcleo principal de los poetas antologados.

Pero el magisterio de Cernuda no sólo venía a unirse y a superar el que había ejercido Antonio Machado en la generación del medio siglo, sino que, según la opinión de Angel González, venía a sustituir el influjo de otro autor del 27, Vicente Aleixandre: "Hoy, tras su muerte, parece ser Luis Cernuda el que desempeña el influyente papel que hasta hace muy poco, y durante muchos años, estuvo reservado a la obra de Aleixandre" (pág. 324). Y, efectivamente, el papel de guía que había representado Aleixandre durante la posguerra había corrido parejo al de maestro que había desempeñado Machado, y, aunque la amistad uniera al poeta del veintisiete con muchos de los autores del 50, de hecho, su poesía escrita tras la guerra se identificó más con la de la primera generación en su segunda etapa que con la generación del medio siglo, tal como señala Carlos Bousoño[395], para pasar, mediados los años sesenta, a guiar la poesía más

joven[396]. Lo cual hizo que la generación del medio siglo, que respetaba su obra, no se sintiera fuertemente influida por la creación del autor del 27.

Por otra parte, Valente indicaba que el magisterio de Cernuda corría paralelo al de otro gran poeta: el peruano César Vallejo.

> Creo que las dos influencias, prácticamente simultáneas, que con más vigor inciden en la actualidad sobre los escritores jóvenes son, desde costados distintos, las de Cernuda y César Vallejo. (pág. 340)

Ya señalé la presencia, escasa pero significativa, que había tenido la figura de Vallejo en la revista leonesa *Espadaña* en tres momentos diferentes desde 1946 hasta su cierre. En 1949 aparecía la primera edición de sus *Poesías completas* (bastante incompletas como han demostrado las siguientes) en Buenos Aires publicada por la editorial Losada y hay que suponer que los primeros ejemplares de dicha edición llegarían a España a comienzo de los años cincuenta. Hasta entonces, e incluso más tarde, tal como señala Félix Grande, Vallejo era un poeta conocido "por tradición oral": "Cuando yo me vine a Madrid, hacia 1957, una tarde, Carlos Sahagún me recitó de memoria varios poemas de Vallejo, varias veces"[397]. César Vallejo (y junto a él muchas veces Pablo Neruda) era un maestro con la misma fuerza aglutinadora de Cernuda y como tal lo reconocían en la *Antología*: Carlos Barral, Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Angel González,

Goytisolo, Félix Grande, Carlos Sahagún, además del citado Valente. ¿Qué era lo que atraía a la promoción del 50 de la poesía de César Vallejo? Angel González señalaba la capacidad del peruano como "gran desmitificador del lenguaje, de las formas y de la sensibilidad poética" (pág. 324). Sin embargo, será Félix Grande, quien, bajo el impulso lírico del peruano, escribiría su libro *Taranto* como homenaje a Vallejo, el que más puntualmente señale los rasgos que más influyen de su poesía:

> La actitud ética de Vallejo y su estética chirriante, los movimientos sísmicos de su filología, los sobresaltos de su conciencia, configuran un todo absolutamente encajable en nuestra situación atómica (...), un todo lírico para el que hoy, que yo sepa, aún no disponemos de herederos[398].

Así pues, como en el caso de Cernuda, pero en sentido diferente, Vallejo influía en los poetas del medio siglo tanto por su comportamiento ético, como por el tratamiento estético de sus poemas. Pero, al igual que Machado, el magisterio de Vallejo era algo que a los poetas del 50 les venía de la primera promoción de posguerra. La influencia de Vallejo no se hallaba sólo en los poetas de *Espadaña*, sino que, tal como señala Félix Grande, tanto Leopoldo Panero, como Luis Rosales y, posiblemente, también los poetas del 50, descubrieron en él "la cotidianidad en su incorporación a la gran lírica"[399], y Blas de Otero, otro de los grandes vallejianos, encontró en él un desgarramiento semejante

al de su "desarraigo". El mismo temple humanista que compartían las dos generaciones de posguerra hallaba un eco común en los versos de Vallejo. Y es posible que el cierto tono narrativo que sustentaba los poemas de carácter más político en el peruano (*España aparta de mí este cáliz*) influyera en los poetas de la posguerra, en torno a los años cincuenta, al elaborar su poesía social.

Junto a la de Vallejo, la poesía de Pablo Neruda aparece constantemente citada en la poéticas de los autores de la *Antología*, aunque menor número de veces. Sin embargo es interesante señalar las preferencias que sienten por el poeta chileno, frente a Vallejo, tanto Claudio Rodríguez como Gimferrer. Evidentemente, el lenguaje fuertemente irracional y su cosmovisión de carácter surrealista habían de ser preferidos por estos poetas.

Otros poetas son menos citados por los autores como modelos. Miguel Hernández, que era uno de los principales precursores de la poesía social, según Leopoldo de Luis, apenas si aparece mencionado tres veces, por Félix Grande, Soto Vergés y Valente. Y Blas de Otero y Gabriel Celaya, los máximos realizadores de aquella estética en la primera poesía de posguerra son citados como influencias por Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Claudio Rodríguez y Vázquez Montalbán. En definitiva, parece evidente que la poesía social estaba ya en una crisis definitiva y aquellos que, hasta hace pocos años, habían

sido maestros en la nueva corriente, eran menos seguidos en la segunda mitad de los años sesenta. No obstante, que un grupo importante de autores de la "nueva poesía" citen a Celaya y Otero implica que ambos autores habían superado notablemente, a través de su elaboración estética, los límites que habían acabado con la estética social.

La cuarta cuestión que planteaba Batlló a sus antologados tenía que ver con la función que podía desarrollar la poesía en una sociedad moderna:

> 4.- Teóricamente, ¿cuál debía ser la función de la poesía en la actual hora española? En la práctica, ¿cuál es la que realmente desempeña? Si hay contradicción, ¿cuáles son las cusas que la producen, en tu opinión? (pág. 307)

Parece ser que la pregunta iba dirigida a lograr una definición de la función social de la poesía o del papel social que la poesía podía desempeñar y, por lo tanto, a cuestionar en qué punto se encontraba la voluntad transformadora que los poetas sociales habían apuntado. Frente al supuesto mayoritarismo que los poetas sociales, en general, habían propuesto para sus obras, la mayor parte de los "nuevos poetas" reconocían el evidente carácter minoritario de la poesía y, por lo tanto, su escasa capacidad transformadora, su escasa "función social". Vázquez Montalbán, por ejemplo, señalaba lacónicamente cuál era, según él, la función de la poesía: "alimentar emocionalmente a dos mil culturizados"

(pág. 342). Evidentemente, el poeta catalán se situaba en un punto de vista muy distante al que se habían tomado los autores que solicitaban un arte para la mayoría. Eladio Cabañero, por su parte, enlazaba esta ausencia de público para la poesía con la producción y el consumo literario: "Los buenos poetas (...) no tienen la culpa de que sus libros no alcancen tiradas que sobrepasen los 600 ejemplares. (...) El problema de la poesía siempre interesó a una minoría" (pág. 317). La "inmensa mayoría" que habían imaginado los poetas sociales en algún momento se veía, pues, muy reducida al hablar de "dos mil culturizados"[400] y tiradas de 600 ejemplares. Para otros autores, adelantando así ideas que desarrollarían los poetas más jóvenes, si la poesía quería conseguir un auditorio importante habría de recurrir a los medios de comunicación de masas; ellos eran los que tenían realmente el poder de comunicar y los que tenían una verdadera capacidad funcional dentro de la sociedad. Claudio Rodríguez escribe en este sentido: "Los medios de difusión masiva tienen la palabra. Los poetas (los del oficio precisamente, de palabra) hablamos a un auditorio fantasmal" (pág. 333). Y de modo más radical, Joaquín Marco escribía:

> La poesía no creo que sirva para otra cosa que para ser leída o cantada con más o menos provecho. En España, como en otros países, pero mayormente, está reducida a minorías muy limitadas. Su audiencia podría ser mayor si el poeta dispusiera de unos elementos de difusión válidos: televisión, periódicos, radio, etc. (pág, 331)

Si la poesía renunciaba a su lema mayoritario, era evidente que, paralelamente, había de renunciar a ejercer toda posible influencia en la sociedad, toda voluntad transformadora y revolucionaria, no sólo testimonial, como quería Batlló en su prólogo, y así, como opina Barral, "toda influencia de la poesía en esa sociedad resultaría indirecta" (pág. 310). De esta manera, el poeta catalán venía a coincidir con la opinión de la más joven generación, en las palabras de Gimferrer: "Si algo ha de influir en la sociedad es la conducta personal del poeta. La poesía influye muy a la larga, muy indirectamente, y ni siquiera es ésta su principal función" (pág. 322).

Por otro lado, una vez negada la posibilidad de una influencia directa de la poesía en la sociedad, dado su carácter minoritario, algunos de los poetas de la *Antología* se planteaban si, precisamente este minoritarismo, no haría también ineficaz la voluntad ética y moralizante que había caracterizado su obra en una etapa anterior, y que aún defendían mayoritariamente en torno a 1965, coincidiendo con una posición que algunos de los autores más jóvenes ya habían adelantado en *Poesía social*; así, Angel González escribía:

> En la hora actual, la poesía acentuando sus posibilidades ideológicas, podría desempeñar un papel clarificador y ético -en el más amplio sentido de las palabras-. La contradicción reside en el hecho de que la poesía es un arte demasiado

> minoritario hoy, para cumplir esa función (pág. 324).

Ya se vio, por otro lado, cómo Gimferrer criticaba, desde la posición de la poesía más joven, las "preocupaciones éticas más urgentes (...) en un pasado no muy lejano" (pág. 321). Por su parte, Caballero Bonald también criticaba la voluntad ética, ligándola ahora al tipo de escritura realista que había caracterizado la poesía escrita hasta ese momento y con la que se empezaba a romper: "Entre nosotros, y como obligada consecuencia de una acuciante responsabilidad moral, se produjo el consabido error de definir el realismo antes de las obras y no a partir de ellas" (pág. 314). En consecuencia, como puede deducirse de las palabras de Caballero Bonald, el abandono de las posturas éticas, que habían desembocado en el realismo social, arrastraría a su vez el olvido del realismo tal como se había entendido hasta ese momento, algo que ya habían apuntado autores como Gabino Alejandro Carriedo y Angel Crespo en la *Poesía social*. Sin embargo, el abandono de la conciencia ética que la poesía había sostenido hasta ese momento no era algo general en la *Antología de la nueva poesía española* y eran varios los autores que pensaban que todavía ésta podía desarrollar un papel moral en la sociedad, aunque, como señalé anteriormente, desligada relativamente del carácter mayoritario. Carlos Sahagún, por ejemplo, opinaba que la poesía podía desarrollar una función importante dentro de la sociedad:

> la de servir de ayuda a otros hombres, expresando sin engaño la realidad colectiva en todos sus aspectos y dando testimonio, al mismo tiempo, de la realidad individual, cuando ésta posea en sí misma capacidad suficiente para guiar a los demás en la inevitable búsqueda de la verdad histórica que es la vida humana (pág. 334-335).

En fin, según Sahagún, la poesía podía realizar un doble papel moralizante, que coincide con el que planteaba la estética social: por un lado expresar la verdad de la realidad colectiva; por otro, expresar la individualidad en cuanto sea modelo ético para la colectividad. El arte, en suma, podía convertirse de esta manera en doblemente edificante, sin olvidar la realidad personal del individuo. No obstante, como el propio poeta indica, no resulta extraño que, en la práctica real, "esta función de la poesía se realice sólo de una manera precaria" (pág. 335).

Las dudas en torno a que la poesía pudiera realizar una función social de carácter ético y moral desembocaban en una actitud, como se vio en el caso de Gimferrer, más centrada en el instrumento lingüístico del poema. Dado que, a causa de su difusión minoritaria, resultaba difícil que el poema pudiera desempeñar una eficaz función dentro de la sociedad, ya fuera ética, moral o colectiva y social, el texto poético podría regresar a sus límites lingüísticos, al lenguaje como único elemento sobre el que podía y debía ejercer su función, tal como opina Valente, retomando en parte ideas de Mallarmé[401]:

> La poesía ha de restablecer desde la órbita irrenunciable (y no sólo para el lírico) de la experiencia personal la validez de un lenguaje público corrupto o falso. Pues la poesía, cuando es tal, restituye al lenguaje su verdad. He ahí una función radicalmente social del arte. Y otra forma de "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu" (pág. 340).

Por lo tanto, el campo de acción del poema se limitaba de nuevo, como en los años anteriores a cualquier compromiso social y político, al lenguaje. Y si la única función que el poema podía ejercer se centraba en el lenguaje, despreocupándose de todo lo que resultara ajeno al elemento lingüístico y al texto poético, éste, olvidado ya de toda tentación "mayoritaria", habría de oponer a la escritura "más clara", que se había impuesto en los años inmediatamente anteriores de dominio de un sentido ético del arte, una escritura "más pura", que revelara el sentido verdadero "de las palabras de la tribu", la verdadera relación entre lenguaje y realidad, que habría de desembocar en una renovación radical del lenguaje poético. Esta renovación del lenguaje poético era la que apuntaban las opiniones no sólo de Gimferrer, Soto Vergés o Caballero Bonald, como se vio, sino también las de Goytisolo, para quien la sola preocupación ética o social no era suficiente:

> Estar bien escrito, tener calidad y saber atraer la atención de los posibles lectores por algo más que por su empeño social y político, como ocurre actualmente, quizá debido a la coacción que sobre la misma se ha ejercido hasta hace poco (pág. 326).

Si la poesía había de establecer la verdadera relación entre el lenguaje y la realidad, es evidente que se revelaba como un nuevo modo de conocimiento. De esta manera, la concepción de la poesía como modo de conocimiento adquiría una nueva dimensión que habría de resultar definitiva para el desarrollo de la poesía española a partir de esos momentos. Desaparecido prácticamente el mayoritarismo social y venido a menos el *eticismo* promulgado años atrás, el único vínculo de unión verdaderamente estable que mantenía a la generación del medio siglo como tal, en el segundo lustro de los años sesenta, era su concepción de la poesía como un modo insustituible de conocimiento de la realidad; algo que los había unido desde los primeros años cincuenta y que, en un desarrollo lógico de tal concepción poética, había de acercarlos a la nueva generación, a la que dicho desarrollo allanaba el camino. Son varios los autores que, en la *Antología*, bien señalando la función de la poesía o bien respondiendo a la última pregunta, sobre su particular escritura, se expresan a favor de la poesía como un modo válido de conocimiento, al que añaden otros elementos. Así, Francisco Brines se declara partidario de "aquella poesía que se ejercita con afán de conocimiento, y aquella que hace revivir la pasión de la vida" (pág. 312), señalando otra vertiente, de carácter vitalista, importante en su obra. Para Caballero Bonald, el conocimiento poético va unido a una voluntad crítica: "El

acto de escribir supone para mí un trabajo de aproximación crítica al conocimiento de la realidad y también una forma de resistencia frente al medio que me condiciona" (pág. 315). Del mismo modo, Eladio Cabañero ve en la poesía "una forma de conocimiento, consuelo y protesta" (pág. 318). El modo de conocer de la poesía para Claudio Rodríguez se aproxima, en cierto modo, al que intuía Valente:

> Quizá la poesía no consiste en definiciones sino en aventuras. En la aventura de la experiencia expresada. Lo que no quiere decir irracionalidad sino investigación, invención, en el sentido etimológico de esta palabra de descubrimiento, sorpresa (pág. 333).

En el mismo sentido, Rafael Soto Vergés une el conocimiento poético a la experiencia personal, a la experiencia del ser, en una voluntad de hallar el sentido de la evolución de ese ser que es el poeta mismo; así, ve su poesía como "una maduración del sentimiento del misterio, del desconocimiento de la ruta del ser" (pág 338). Para concluir, en una concepción de aventura del ser a través del lenguaje pareja a la que expusiera Rodríguez: "Finalmente, pienso que igual que la filosofía, la poesía es la más alta aventura del ser y su lenguaje" (pág. 338). En una visión semejante de la poesía como conocimiento, como aventura, se situaba, como apunté, José Angel Valente: "busco en la poesía su raíz de conocimiento de aventura o gran salida hacia la realidad no expresada o incluso ocultada" (pág. 339-340).

Se trataba, evidentemente, en estos tres autores, de un modo de conocimiento que trascendía el modo lógico-racional y que venía a enlazar con el conocimiento místico; con él coincide, como ha señalado Valente, en la búsqueda de la palabra anterior a la intelección:

> La palabra de la locura y la palabra de la poesía coinciden en este extremo. La primera suspende el *orden codificado del intelligere; la segunda es* anterior a él. Ambas transgreden el orden inmediato de las significaciones, la convención sobre la que también el orden del discurso se cristaliza. Nos cristaliza. Así pues, con respecto al orden de las significaciones, ambas palabras tienen un elemento común: la inocencia. Poesía y locura nos restituyen la inocencia del lenguaje. (...)
> Por eso, el místico, es decir el hombre cuya experiencia se produce en el extremo límite de lo religioso, ha tenido siempre una noción propia del funcionamiento de esa palabra, en la que -para retomar la cita inicial de Mallarmé- lenguaje y verbo nunca podrán confundirse[402].

Este modo de conocimiento poético enlazaba a su vez, a través de la mística, con los inicios de la *modernidad* poética[403] y facilitaba y se incorporaba a la renovación literaria que había de llevarse a cabo en aquellos años.

Parafraseando a José Olivio Jiménez[404], puede decirse que la concepción de la poesía como modo de conocimiento es lo que señala la orientación poética de la promoción del medio siglo, mientras que la "pasión de vida" en Brines, la voluntad crítica en Caballero Bonald y en Cabañero, y el espíritu de aventura en busca del modo verdadero de la existencia en Soto Vergés, Rodríguez o Valente, apuntan hacia la particular tendencia de cada grupo dentro de la generación. Lo importante es señalar

cómo, frente a lo que unos años antes ocurría, ninguno de los poetas incluidos en la *Antología de la nueva poesía española* (excepción hecha de Gloria Fuertes) defiende la concepción de poesía como modo de comunicación; el paso de los años ha unificado los criterios generacionales limando las diferencias, entre otras, las de Cabañero y González, que defendían tal concepción en *Poesía última*.

Por otra parte, una poesía que comenzaba a huir ya de la voluntad ética y moralizadora y que establecía su problemática en el análisis de la verdadera relación entre lenguaje y realidad había de promover una renovación del lenguaje poético marcadamente formalista, como lo apuntaban Caballero Bonald y Gimferrer, y, en consecuencia, de signo contrario al carácter de oposición al formalismo con el que surgieron[405].

En resumen, puede decirse que en la *Antología de la nueva poesía española* acudimos a un radical replanteamiento, en un nivel teórico, de los presupuestos que habían sustentado el desarrollo de la poesía de la generación del medio siglo hasta esos años aproximadamente; replanteamiento que apenas halla, salvo en casos contados, una materialización práctica en poemas dentro del estilo renovador en la *Antología*. Las opiniones de los poetas, en cierta contradicción con el desarrollo de su poesía hasta esos momentos (quizá unos años atrás), reflejan una voluntad de superar algunos de los rasgos que habían caracterizado su obra. El rechazo

de la poesía social es algo general en la opinión de los poetas antologados, así como las dudas, dado el carácter minoritario, sobre la posibilidad de que la poesía pueda desarrollar una eficaz función social e incluso un eficaz papel moralizante y ético. El abandono de estos presupuestos derivados, en general, de una clara voluntad ética, lleva a plantear un "ensimismamiento" del poema, que sólo atenderá a sus relaciones de lenguaje. Por otro lado, la concepción de la poesía como un modo eficaz de conocimiento, que servirá de vínculo generacional, una vez desaparecidos los presupuestos éticos, unida a ese "ensimismamiento" del poema propiciará una renovación profunda del lenguaje poético de signo fundamentalmente formalista, que algunos de los poetas recogidos en esta antología sólo plantearán a un nivel teórico y que, en general, llevarán a cabo (estaban llevando a cabo) los poetas más jóvenes de la generación de 1968.

Las últimas derivaciones de la estética realista en la generación del 68: algunos ejemplos. La renovación estética de los sesenta desde las posiciones derivadas de la estética realista

El discurso teórico sobre la estética social-realista entra en crisis en torno a 1962 y 1963 y cae en franco retroceso a partir de 1965, cuando se publica la

antología de Leopoldo de Luis. Es entre 1950 y 1965 cuando se editan la mayor parte de los libros adscritos a una estética decididamente social, pero, pese a la crisis de dicha estética, aún entre 1965 y 1973 se publican, como ha indicado Lechner, algunos poemarios, aunque realmente son los menos, inscritos dentro de dicha estética[406]. Es evidente que una escuela que había dominado el panorama poético durante más de quince años no podía desaparecer sin dejar vestigios y continuación en los poemarios de los más jóvenes autores. Muchos de éstos se habían formado y habían empezado a escribir sus primeros poemas dentro de la estética social-realista y aunque posteriormente imprimieran un cambio radical en sus obras, lo cierto es que las huellas de tal estética habían marcado sus primeras producciones.

Por otra parte, tampoco han de considerarse estas producciones que trataré aquí como adscritas a una concepción rígida de la poesía social. La progresiva renovación estética que se produce en el ámbito literario español desde los primeros años sesenta, de la que son partícipes la mayor parte de los poetas *realmente vivos* en aquel momento, otorga a las obras con cierto tono social un carácter diferente al que había tenido dicha estética en los años inmediatamente anteriores. Puede decirse que la estética del compromiso, tal como es desarrollada por parte de los autores más jóvenes a lo largo de los años sesenta, implica un nuevo estadio,

radicalmente diferente al inmediatamente anterior, pero que mantiene una serie de preocupaciones temáticas y de modos expresivos que vincula tales libros con dicha estética o, al menos, con una derivación simplemente realista de aquélla.

Fue seguramente la revista leonesa *Claraboya* el primer órgano de la joven poesía en reaccionar radicalmente contra la dicotomía establecida para la creación de la primera posguerra entre poesía social y poesía intimista. Desde el editorial de su primer número, aparecido en septiembre de 1963, declaraban sus redactores su voluntad de superar dicha dicotomía empobrecedora:

> De la posguerra para acá aparecieron, como se sabe, dos tendencias hasta hoy mismo vigentes. De un lado el poeta social. De otro el intimista. Todo esto de poetas sociales e intimistas acogidos a uno u otro partido nada ha dado a ganar a nuestra literatura[407].

Y los ataques contra la poesía social, tal como había sido entendida durante los primeros años de la posguerra, se suceden en los primeros números de la revista:

> Hasta hoy el modo más frecuente de comprometerse literariamente en España era hacer poesía social. Y hasta hoy también, y salvando ligeras excepciones que el poeta, por hombre, ha salvado, se ha hecho nada más retórica de lo social (pág. 37).

En definitiva, el rechazo de la estética social, y también de la intimista, tal como había sido entendida por la primera generación de posguerra, lleva pronto a

los poetas de *Claraboya* a enlazar con la práctica poética que llevan a cabo los autores de la generación del medio siglo:

> Aparecen hacia el año 55 otra serie de poetas más preparados y conscientes. Con el pie todavía sobre la generación anterior, se asoman a Europa, la Europa poética pasada, se asoman también, y esto sí que es importante a la realidad mundial, al grado de desarrollo de las disciplinas más humanas, tales como sociología, economía, ciencia positiva (...). Logran dar a la poesía mayor alcance haciéndola más simple. No es que purifiquen el lenguaje anterior. Es que el poema entero se planteó al hilo de fenómenos que de por sí dan por purificado ya el lenguaje. El poeta va adentrándose en el conocimiento de la realidad y va alentando con tal perforación la marcha del Universo (pág. 39).

Así, los poetas de *Claraboya* comparten con los autores de la generación del medio siglo no sólo una progresiva purificación del lenguaje, paralela a una depuración de la anécdota poética, sino también una concepción de la poesía y de la palabra poética como un modo de conocimiento insustituible de la realidad. Pero la concepción del conocimiento que tienen los autores de *Claraboya* se encuentra plenamente ligada a un vitalismo y a un humanismo profundos, por los que el conocimiento poético sólo puede entenderse como captación de la vida en su pleno flujo:

> Mas si hay otro conocer que lo efectúa el hombre en vivo y no la inteligencia sola, goza el poema de una prerrogativa negada a la ciencia y que paradójicamente es la "vividura" tal.
> Mas si tal captación espontánea del flujo vital define el ser poético, ¿nos será lícito hablar del conocimiento como su carácter esencial y aún más, exclusivo? Creemos que no (pág. 41).

La concepción de la poesía como conocimiento y como captación del flujo vital vinculaba la estética de *Claraboya* con la de los poetas de la generación del medio siglo. Un profundo humanismo, que empapa toda la existencia de la revista, y una decidida aspiración a lograr una expresión sincera, enlazan estéticamente a los poetas de *Claraboya* con aquellos autores que en el segundo lustro de los años cuarenta dirigieron también en León *Espadaña*. Su voluntad de situar el poema en el eje mismo del discurrir vital, de hacer que forme parte de la realidad misma que se quiere conocer y recoger, lleva a los autores leoneses a enlazar directamente con la poesía de la acción de Bertolt Brecht:

> Hace cuarenta años que Brecht inició la instalación de la poesía en la acción. Dicho de otra manera: que la acción (el más breve acto físico o la guerra mundial) entró a llenar la totalidad de su espacio poético desplazando significaciones imaginarias (pág. 44).

De esta manera, la poesía de *Claraboya*, siguiendo los pasos de Brecht, se establecía como la búsqueda de una adecuación entre la realidad externa y la realidad poética, en un desarrollo más avanzado del realismo crítico, que beberá también del cine de Antonioni (pág. 46). En consecuencia, fundan su nuevo realismo sobre una praxis dialéctica que nace del cuestionamiento de los logros de la poesía social inmediatamente anterior:

> Los poetas llamados sociales en España olvidaron este carácter dialéctico de la praxis y convirtieron sus poemas -y ya no hablamos de los tremendistas- en condiciones deformadas, que entendían la relación arte-circunstancias históricas como una relación mecánica y externa. (...) La poesía social debe ser superada precisamente por su carácter no-social, porque excluye la relación dialéctica sujeto-objeto, creador-situación concreta en su totalidad (pág. 29).

Por el contrario, la poesía dialéctica que propugna *Claraboya* se sitúa como el resultado de una relación constante entre poema y realidad representada, entre poeta y objeto creado, asegurando así la adecuación automática de los modos expresivos a la realidad circundante.

Evidentemente, esta concepción de la poesía que desarrolla *Claraboya* en sus cinco años de existencia se sitúa, pese a la crítica que lleva a cabo del realismo social anterior, como una continuación reformada de éste. Tal como señala Antonio Domínguez Rey, la poesía dialéctica y el realismo crítico, con su fundamento en el narrativismo y en el objetivismo, propuestos por los poetas leoneses, no son sino el resultado de la revisión de la estética social inmediatamente anterior, adecuada a las nuevas circunstancias:

> Retoman, pues, el método rechazado, una vez sometido a revisión y pulimiento. La estructura narrativa fue la vértebra del poema social precedente. (...) Cuando *Claraboya* exige una adecuación creativa al referente actual de la sociedad, está mencionando el método crítico histórico de sus predecesores[408].

De esta manera, no resulta extraño que al presentar una antología de la poesía más joven en el nº 12 de la revista, Martín Vilumara (seudónimo de José Batlló) señale en una parte importante de los poetas antologados "el cultivo de una praxis abiertamente revolucionaria en su sentido más auténtico: social y políticamente" (pág. 44), que vendría a coincidir con el mismo sentido revolucionario que tenía la poesía social inmediatamente anterior, y al apuntar los rasgos comunes que caracterizan a estos autores escriba:

> Hay un empeño común, el de reconvertir la expresión poética en algo operante, popular no en un sentido cuantitativo, sino en una voluntad más o menos clara y libremente expresada. Esta operancia podría ser la de conformar una sensibilidad colectiva que posibilitara un frente común en la consecución de un fin determinado: una sociedad sin clases ni discriminaciones raciales, regionales o nacionales de tipo alguno, basada en la libertad del individuo dentro de un orden regulado por el respeto a los derechos naturales y humanos (pág. 43-44).

Es decir, según Vilumara, los poetas por él reunidos en la selección de *Claraboya* conciben el poema, como quería Celaya, como un instrumento mayoritario y popular de transformación del mundo, de la sociedad circundante y, de ahí, precisamente su capacidad "operante". Cuando a comienzos de 1967, José Angel Lubina (seudónimo de Agustín Delgado) prologue el nº 13 de *Claraboya* y prepare el lanzamiento de los poetas redactores de la revista bajo el nombre de *Grupo 66*, señalará también una

semejante vinculación con algunos de los rasgos más característicos de la estética social anterior:

> A treinta años de la Guerra Civil, se fragua a golpes de realidad objetiva, este *Grupo 66*. Como características generales del mismo, la vuelta a la realidad, la introducción de métodos más inteligentes para su captación, el contacto con todos los movimientos importantes del mundo, la apertura de temas, la voluntad de objetivizar la materia poética hasta convertirla en vehículo apto para expresar modos de vida (nº 13, pág. 5).

Así pues, el grupo de poetas de *Claraboya* se caracteriza por una ampliación de los estrechos márgenes de la estética social, pero sigue considerando que la captación objetiva de la realidad mediante nuevos modos de aproximación, y su transformación son los objetivos primordiales del poema. Para ello la nueva poesía, propugnada por *Claraboya*, se fundamentará, por un lado, en cuanto a su contenido, en "una voluntad radical de objetivizar (...) zonas de la realidad dispersas y, a primera vista, intocables" (nº 13, pág. 6-7). Por otro lado, el modo de expresión de la nueva poesía será el narrativismo, que también había caracterizado la producción más importante de la poesía social inmediatamente anterior, como he indicado más arriba:

> Traen consigo el abandono del canto y el comienzo del relato. Poesía más relatada que exultada será, a buen seguro, la de los miembros de *Claraboya* en el futuro, siguiendo las líneas que se anuncian como verdaderamente renovadoras y creadoras (nº 13, pág. 7).

Por lo tanto, el nuevo rumbo que adquirirá la poesía de corte social-realista, si aún puede seguir llamándosele así, implicará una ampliación considerable tanto de los contenidos, de las zonas de realidad a que atiende, como de los modos expresivos, que, no obstante, continuarán estando fundados en el narrativismo.

Sin lugar a dudas, el poeta más destacado del grupo redactor de *Claraboya* y el que más próximo se encontró durante los años sesenta a esta renovada estética de preocupación social que he venido definiendo, es Agustín Delgado. Aunque Delgado publica varios poemas en *Claraboya* desde 1963, no es hasta 1965 hasta cuando escribe su primer libro, *El silencio*, que será publicado dos años más tarde. En *El silencio*, Delgado acomete el tema de la emigración en Alemania desde una perspectiva crítica que enfrenta dos mundos radicalmente opuestos a través de diversos factores. Este enfrentamiento tiene lugar en dos niveles diferentes: por un lado, en un nivel de enfrentamiento general, se opone el mundo del obrero emigrante al mundo del país receptor; por otro lado, en un nivel particular, es el mismo protagonista poético el que sufre en su propio interior un enfrentamiento personal entre su función como poeta y su labor como obrero, entre el recuerdo y el presente, etc.

Los efectos de la explotación inhumana de la emigración meridional son descritos minuciosamente en estos poemas:

> Llegan, notan los ojos
> cada vez más duros, no se fían, condimentan ellos
> su propia comida.
> Pero son metidos a presión en las máquinas[409].

Es el mundo del silencio ("Toda la calle / es un desierto de silencio", pág. 28), el silencio del país receptor de los emigrantes, pero también el silencio del sufrimiento del emigrante. Es el mundo de la velocidad, de la producción masiva, simbolizado en el reloj que preside toda la vida cotidiana:

> Pero de las once en adelante
> la perforadora rebota en las muñecas
> y las piernas se hunden.
> Desde ahí
> es un estacazo en la nuca, un mirar
> cada dos minutos el reloj
> que no quiere moverse, que se te ríe (pág. 38).

En ese mundo desquiciado de la producción industrial, el hombre aparece descentrado, anulado en la multitud, anulada su personalidad, su exclusividad ("Nunca como un deseo / que saliera exclusivo de su corazón", pág. 45), el hombre aparece arrancado de su ciclo natural de existencia, inserto en un ciclo industrial que le es ajeno, y, en consecuencia, deshumanizado:

> Vas y vienes,
> trabajas y descansas
> pero no sigues el ritmo
> de las patatas y los árboles (pág. 33).

En definitiva, al hombre que sufre en ese mundo de explotación continua no le queda nada de su ser natural,

no tiene nada que pueda decir propio, se encuentra completamente abandonado en un mundo que le es extraño:

> ¿Qué me dices, amor?
> ¿Qué cuentas, de qué historias me hablas? ¿No ves
> que no tengo hambre,
> que no tengo sueño,
> que no tengo nada de nada? (pág. 29)

La comunicación le resulta imposible, no sólo por hablar una lengua distinta, sino también porque su mundo y el del país receptor no coinciden, y, en consecuencia, el amor, como forma culminante de comunicación le está negado:

> Pero aquí
> no hay nada que hacer. Tú y yo
> no tenemos el mismo idioma (pág. 46).

Frente al mundo de la producción industrial enfebrecida, frente al mundo del silencio, de la imposibilidad de comunicación, surge el idioma, el lenguaje como único refugio que enlaza con el pasado, con la tierra, con la patria; la charla aparece, así, como un elemento simbólico radicalmente opuesto al silencio:

> Si no esta vida
> llegaría a desenganchar
> todos los arreos. Nos hundiría.
> Por eso charlamos todo el día, nos metemos
> en los ríos frescos de la patria (pág. 43).

El lenguaje adquiere, de esta manera, una función instrumental: no sólo es un elemento de comunicación, sino también un elemento de recuperación de las propias

raíces, de la memoria colectiva, del mundo de la patria. Pero el lenguaje, a su vez, se convierte en un elemento de resistencia, de negación del silencio, un elemento de enfrentamiento al mundo industrial, y adquiere, así, un sentido revolucionario, como oposición a un sistema social basado en la injusticia y en la desigualdad:

> Ahí, extranjero,
> en estas casas prefabricadas
> es donde tu silencio
> está a tiro de muerte. Y como lo sabes
> escupes al pasar y te ríes (pág. 52).

El poeta, ante esta situación, no puede permanecer indiferente, su palabra ha de estar comprometida con esa minoría oprimida con la que se identifica, su función ha de ser la de portavoz de dicha minoría. La poesía cobra así una función instrumental: la de ser un elemento que provoque la transformación de ese mundo.

> Porque hoy
> es tu día. Porque el vino
> es tu día. Porque la tierra
> tienes tú que darla la vuelta.
> Porque la amas. Por eso,
> rapsoda,
> por eso. Porque la amas (pág. 34).

La voz del poeta ha de denunciar la injusticia social en un sistema fundado en la desigualdad, en el que mientras unos apenas tienen qué comer, otros, los opresores, se hartan:

> Mira qué barrigas
> y qué carrillos
> y qué felicidad

porque te han dejado sin comer (pág. 41).

El poeta no está solo, no habla sólo de sí mismo, de sus preocupaciones, de su intimidad, sino que por su boca habla una multitud de hombres oprimidos, de hombres desgarrados por un sistema social de explotación deshumanizada:

> Millones como yo
> en el mundo perforan
> chapas de acero con el mismo soniquete
> penetrante y sordo, de rumores
> de latón, de silbos
> de automática y millones
> bajo estos efectos ocho horas diarias (pág. 44).

En consecuencia, la voz del poeta llama a solidaridad, a hermanamiento con las minorías o mayorías explotadas, y también a la revolución, al cambio de esa situación injusta por una más igualitaria.

Agustín Delgado utiliza en este libro un lenguaje en progresiva depuración de elementos retóricos, un "lenguaje sin pudor", como escribirá Santos Alonso[410], en el que el nivel discursivo pretenede mantenerse en el mismo plano que la lengua coloquial, sin establecer ningún elemento que muestre una relevancia, un distanciamiento del habla común. El lenguaje poético se presenta desnudo de cualquier rasgo que pudiera identificarlo como tal e incluso no duda en utilizar muchos de los recursos característicos de la lengua coloquial[411], como ya habían hecho los poetas sociales inmediatamente anteriores, para lograr una de sus máximas

aspiraciones, expresadas en un lema de Blas de Otero: "escribo hablando". De esta manera, en estos poemas de Delgado se encuentra una utilización continuada de elementos deícticos que sitúan la acción poética en un espacio y un tiempo determinados; diversos elementos locativos y temporales; la inserción de discursos referidos; etc. El personaje poético no duda en desdoblarse en muchos poemas en un *tú* cernudiano, que no es un mero referente personal, sino que trata de identificarse con un interlocutor poético mayoritario, que es el *tú* del grupo oprimido. También es habitual, en su aspiración a eliminar todo elemento grandilocuente del discurso poético, la inserción de giros coloquiales e incluso muchas veces vulgares, que logran aproximar así el poema al *tú* receptor del texto.

Ya apunté, por otro lado, la intención narrativa de la poesía de *Claraboya*, una intención narrativa que se manifestaba en una voluntad de lograr una serie de poemas "relatados", que desarrollaran un hilo narrativo determinado, a modo de crónica, atentos a la expresión objetiva de la realidad. Estas características pueden verse perfectamente ejemplificadas en los poemas que Delgado recoge en *El silencio*. La misma estructura del libro pone de relieve la linealidad de una crónica poética de la realidad, narrada desde el inicio del día (el primer poema desarrolla de modo novedoso la albada tradicional) hasta su final: "dejamos que la cena / se

enfríe hasta su punto". Diversos elementos temporales, locativos, deícticos, etc., ponen de relieve el entramado narrativo sobre el que se sustentan los poemas de *El silencio*.

Nueve rayas de tiza, escrito en 1966 y publicado en 1968, enlaza ya desde su título con la estética de Bertolt Brecht (*El círculo de tiza caucasiano*), que por aquel tiempo atraía a los poetas de *Claraboya* y a una gran parte de los autores preocupados en una estética neo-social. Junto a la influencia de Brecht, que se percibe en la concepción moral del arte y la poesía, en la aspiración narrativa del poema y en su inserción como parte de la realidad que recoge, otras influencias importantes son detectables en este nuevo libro. El cine de Antonioni ofrece a los poetas de *Claraboya* en esta época un modo nuevo de captación de la realidad. Por un lado, la eliminación de toda acción, de todo discurrir narrativo tal como se había entendido en *El silencio*, da origen a un nuevo modo de narrativismo que nace de la percepción de la realidad, de los objetos y de los hechos cotidianos, que cobran así un valor simbólico dentro del desarrollo poético:

> El arte de Antonioni es naturalista y dramático. De ahí la eliminación de toda progresión y acción, todo decimononismo. La realidad que le llega a Antonioni es estática, inerte, visual, circunstancial[412].

Un arte así, que trata de elevar los hechos y objetos cotidianos a categoría simbólica, nacerá con una

aspiración objetivista, que será la que se perciba en muchos de los poemas de *Nueve rayas de tiza*, no sólo en "La cantante vista con objetividad", sino también en "Naturaleza muerta":

> El ticket con el precio
> el vaso de agua
> las cerillas
> la mancha inmóvil calurosa empedernida
> muerta (pág. 78).

Pero del cine de Antonioni, Delgado recoge otra técnica poética que será importante en este segundo libro: la captación fragmentaria de la realidad. En el editorial del nº 9 de *Claraboya* se puede leer a este respecto:

> Cuando lo que la realidad ofrece es falta de coherencias, vaguedad, sin hormas. La angustia de Antonioni no le viene de una corriente de pensamiento general o de acción, sino de las cosas mismas[413].

Es decir, una adecuación del método dialéctico que *Claraboya* propone a la realidad, permitirá que la expresión de ésta, cuando esté carente de coherencia, se pueda realizar a través de una técnica fragmentaria, que no ofrezca una imagen cerrada y total de la realidad percibida, sino una visión abierta, inconclusa y aparentemente carente de razón. Es entonces cuando los objetos empiezan a cobrar su verdadero relieve, cuando percepciones limitadas del espacio real aparecen iluminadas con un carácter revelador y adquieren, así, una calidad simbólica. De esta manera, nace una nueva

forma de narrativismo poético que, fragmentando el hilo de la acción, trata de dar una visión totalizadora de la realidad, insertando distintas perspectivas, planos que discurren en distintos niveles narrativos, distintas voces poéticas, etc. Este modo de nuevo narrativismo, que encuentra ejemplos en "Tout s'habille de mistère" o en "Los interminables automóviles rojos", hallará su pleno desarrollo en los poemas de *Cancionero civil*.

El tono narrativo y la ironía de la poesía de Cesare Pavese o de la obra del exilio de Luis Cernuda, de quien hereda la utilización de un *tú* confesional, empapa muchos de los poemas de *Nueve rayas de tiza* y es claramente perceptible en la primera parte del libro, "Esposas en la noche", donde el poeta investiga su propio pasado e intenta llevar a cabo una crónica de su vida. Los primeros versos de "Diez de agosto" señalan ya el tono recapitulador de estos poemas:

> Aquí queda
> esta primera parte de tu vida.
> Bien poco ha sido (pág. 57).

Tal como ha apuntado Miguel Angel Molinero, *Nueve rayas de tiza* "ensancha la dicción crítica"[414] que Agustín Delgado había desarrollado en *El silencio*. Frente a la unidireccionalidad que la crítica tomaba en aquel libro, dirigida principalmente contra la explotación al emigrante, que ahora ocupa tan sólo una parte de la segunda serie "Maromas muy tensas", el nuevo libro

desarrolla una amplitud de perspectivas críticas mucho mayor, aunque sigue fundando sus pilares sobre el papel liberador que ha de ejercer la palabra poética en una sociedad basada sobre la injusticia y la desigualdad:

> La novena raya de tiza
> escribió
> y eran tan claras las palabras
> que todos sabíamos
> que *eras* tú la que dictabas
> libertad (pág. 104).

En consecuencia, la función de la poesía no habrá de ser cantar a la belleza, sino lograr un sistema más igualitario, en el que los bienes estén mejor repartidos; así, escribe Delgado en "Soberbia, desnuda":

> La nuestra ya no es
> una belleza grandiosa.
>
> Las cosas hay que dejarlas
> ahí. Han de ser
> para todos (pág. 85).

Como en *El silencio*, la voz del poeta no se alza solitaria en un canto ensimismado, sino que en sus versos se oye el grito de los que no tienen voz, la suya es una voz solidaria, hermanada con todos los que luchan por la libertad:

> Juré
> que ya nunca
> cuando una mano de hombre
> escribiera en las paredes la palabra libertad
> me sentiría solo (pág. 100).

Los maestros del poeta en esta estética liberadora y solidaria serán aquellos que buscaron con sus versos la libertad, aquellos "Como los viejos maestros", que

> Contemplaban las aguas
> y creían en la libertad
> y en las aguas bajaba la libertad (pág. 83).

Y, en consecuencia, el poeta no duda en declararse seguidor de la poesía de Antonio Machado, en "Otra vez más", cuando la obra de éste comenzaba a caer en descrédito entre los más jóvenes creadores. La figura de Machado y su comportamiento ético en los años de la guerra civil había sido el emblema que habían enarbolado los poetas sociales durante la posguerra con un carácter reivindicativo; para Delgado la figura de Machado tiene ese mismo sentido:

> Siempre quedan papeles de metralla
> encima de alguna mesa.
> Pero lo más triste es morirse de hambre
> y sin chaqueta y lejos de la patria (pág. 93).

Nueve rayas de tiza prosigue en el camino de depuración del lenguaje de cualquier elemento retórico, para lograr una expresión directa, próxima a la lengua coloquial, que se adapte al retrato de la realidad que pretende ofrecer. La investigación en los nuevos caminos de un narrativismo de carácter fragmentario, en la consecución de una poesía objetivada y las múltiples perspectivas de atención crítica (la infancia, la emigración, el amor, etc.) que desarrollan los poemas,

son las aportaciones más características que logra este nuevo libro, que anuncia ya un cambio estético, aunque dentro de la voluntad crítica y del tono realista, en la poesía de Delgado.

Desde su mismo título *Cancionero civil*, escrito en 1967 y publicado en 1970, se vincula a la literatura popular medieval, a su tono muchas veces moralizante y a su voluntad crítica. Un cambio de perspectiva fundamental se ha producido en la visión crítica de Agustín Delgado en este poemario. En este *cancionero* no se trata de defender a las minorías oprimidas o de luchar por la libertad y por la democracia, ni los protagonistas de los poemas son los emigrantes explotados o los obreros industriales, sino que, al contrario, son las clases dirigentes, la burguesía adinerada, la aristocracia, el colonialismo americano, los militares, etc., los que se colocan en el punto de mira de los poemas de Delgado. De ahí, precisamente, nace la radical y corrosiva ironía que inunda todos los versos de este libro, puesto que lo que se intenta, en una concepción de la poesía social que ya había desarrollado Jaime Gil de Biedma[415], no es cantar las glorias del proletariado, sino criticar los fundamentos sobre los que se alzan las clases dirigentes, desmontar los cimientos que sustentan el poder de la clase burguesa, y, de esa manera, facilitar el acceso del proletariado al poder.

La crítica social, el desmonte de los cimientos que sustentan el actual sistema, se inicia en "Aquellos papás si que tenían guasa" con una arremetida directa contra las normas establecidas por la burguesía, contra un comportamiento hipócrita que revela el falso fundamento sobre el que dicha clase se alza. Son "las señoritas / las de San Sebastián sin ir más lejos" ejemplo de un comportamiento que, emplazado en el poema en los primeros años del siglo XX, muestra su completa anacronía, negando así su posible continuación en el presente. En "El tiro de pichón" ese "esplendor" se extiende a una clase burguesa que se siente "élite viva" y que cree que su poder se establece en la historia, es decir, en el pasado, como en el poema anterior:

> porque es un hilo tenso y milenario
> el que nos ata firmemente
> desde la ciudad desde el campo
> a la historia (pág. 118).

Una clase social acaudalada ("porque es nuestro / y nuestras son las instalaciones deportivas / y nuestra la libertad") que repite sus costumbres como un ritual para mantenerse viva y dominante, y negar, de esa manera, el futuro:

> Estamos todos
> y nos bastamos y aceptamos las cosas
> y no podemos creer en las palabras
> en las insinuaciones sobre el futuro (pág. 119).

"Geografía infinitamente sexual" y "Submarino amarillo es" son una crítica generalizada a las costumbres sociales de la época, atacando desde las mínimas y más timoratas aperturas hacia una libertad sexual plena, hasta la intrascendencia de una nueva filosofía joven que se quedaba tan sólo en una apreciación superficial de la realidad. Son crónicas del cambio social que el fin de la autarquía iba imponiendo en la España de la época, cambio que demostraba que la "España eterna", que se había promulgado durante los años del primer franquismo, se venía abajo y se abría a un mundo nuevo. En este sentido, el contraste radical en una playa turística de la Costa del Sol entre dos turistas norteamericanos y un veraneante español, que se ofrece en el poema "John y Alex", sirve no sólo para criticar el colonialismo cultural y económico norteamericano, sino también el falso desarrollismo que el régimen español promulgaba a cambio de negar una verdadera apertura democrática. "Me largaré a dar voces a Hyde Park" es una crónica de la historia mundial más reciente, al mismo tiempo que una crítica directa contra el poder político del gran capital y contra la política internacional desarrollada por los Estados Unidos. De esta manera, ninguno de los pilares sobre los que se funda el sistema social del momento queda sin cuestionar, sin ser objeto de una ironía corrosiva, que alcanza hasta los más pequeños estamentos en su desarrollo.

Como el apólogo medieval, estos poemas del *Cancionero civil* desarrollan una estructura alegórica, que halla su culminación en "El tiro de pichón", donde la sociedad queda representada en una reunión festiva de caza. Como tales alegorías moralizantes, los personajes poéticos y sus acciones se convierten en puras abstracciones representativas no de hechos y personas concretas, sino de grupos y comportamientos sociales. Si en los poemarios anteriores habíamos asistido a una progresiva simbolización de los hechos y objetos cotidianos, ahora este proceso encuentra su culminación en estos poemas.

Son acertadas las opiniones de Antonio Domínguez Rey[416] y de Víctor García de la Concha[417] al señalar, en algunos de los poemas que los autores de *Claraboya* escriben en los últimos años sesenta, y especialmente en los que componen el *Cancionero civil*, de Agustín Delgado, una aproximación a las técnicas, modos expresivos e incluso desarrollos temáticos de algunos de los *seniors* que Castellet incluyó en su antología *Nueve novísimos*. Los seis poemas que componen *Cancionero civil* recuerdan especialmente el tono irónico y crítico que se percibe en *Una educación sentimental* o en *Movimientos sin éxito*, de Manuel Vázquez Montalbán. Por otra parte, los poemas de Delgado desarrollan una serie de técnicas elípticas y de sincopación en una aspiración a crear una narración simultánea, en la que se combinen diversos planos,

distintas perspectivas y voces que, en su fragmentariedad, expongan una visión totalizadora de la realidad. Diversos personajes poéticos se suceden en estos poemas-crónica y sus voces narrativas se intercambian sin ningún tránsito ofreciendo una multiplicidad de perspectivas. En otros casos, es la yuxtaposición de acciones que discurren en diferentes planos, o de tiempos y espacios diferentes, etc., lo que provoca una conjunción de visiones que, con su ruptura del discurso lógico, trata de retratar una realidad sin coherencia, una realidad dispersa. Para lograr una sensación de simultaneidad de acciones, Delgado no duda en eliminar todo signo ortográfico de puntuación, con lo que las distintas oraciones se amalgaman sin ningún tránsito. Los diversos "collages", la inclusión de discursos referidos, la utilización poética de elementos no poéticos, como giros lingüísticos coloquiales e incluso vulgares, etc., son rasgos de una escritura poética que más que desarrollar acciones concretas trata de representar un ambiente social determinado. Otros elementos, como enumeraciones semi-caóticas, enlaces de términos distantes, rupturas sintácticas o enlaces causales no lógicos, tratan de representar una técnica superadora del realismo característico anterior, pero que sigue teniendo a la realidad circundante como su objeto poético. Si muchos de estos elementos aproximan la poesía de Delgado en este *Cancionero civil* a la estética

novísima tal como la había descrito Castellet en su antología de 1970[418], la presencia casi constante de un interlocutor referido y de espacios y tiempos compartidos con él, un archi-lector cómplice que es consciente de la situación social descrita en esos poemas, la abundancia de elementos deícticos, la repetida inclusión de un sujeto en primera persona que se identifica con distintas voces narrativas, la utilización de giros coloquiales, de términos lingüísticos que tratan de eliminar todo registro retórico del poema y de aproximarlo al habla colquial, son rasgos que vinculan estos poemas con el tono poético hallado por los autores de la generación inmediatamente anterior.

En *Aurora Boreal*, escrito entre 1968 y 1969 y publicado en 1971, la preocupación social disminuye sensiblemente hasta disiparse por completo, anunciando el cambio de estilo que se producirá en la poesía de Delgado desde *Espíritu áspero*. Los tonos intimistas que se anunciaban en los libros anteriores se incorporan decididamente a estos poemas otorgando una mayor riqueza de contrastes al poemario, que se superponen al realismo crítico[419]; la voz del poeta va perdiendo la voluntad crítica que le había caracterizado anteriormente, perdida la esperanza en el cambio social, y se refugia hastiada en el paisaje íntimo:

> Y debe ser muy triste
> ser como soy yo

> que lo único que quiero es salir de casa una mañana
> y volver muy tarde para que nadie me vea (pág. 147).

Ya no es el poeta que "grita", que denuncia la injusticia y que intenta socavar los fundamentos de un sistema basado en la radical desigualdad de los hombres. En *Aurora boreal*, la voz del poeta solo puede hablar "En privado", e incluso ha perdido la capacidad de alzar el grito contra la injusticia:

> Cuando voy a gritar
> una mano blanquísima baja lentamente
> y me tapa la boca (pág. 155).

Las imágenes de huida se repiten en estos poemas, conscientes de que la única crítica posible contra el sistema social establecido es ignorarlo. Así, el poeta, en un homenaje a Cesare Pavese, se pregunta sobre la utilidad de la palabra poética:

> Para qué entonces
> para qué perder el tiempo ahora aquí
> escribiendo palabras detrás de otras palabras
> para quién para qué
> para dónde mirar (pág. 151).

Pero la conciencia crítica, aunque un tanto desengañada, no ha desaparecido por completo en estos poemas de *Aurora boreal* y no son extraños los textos que enlazan muchas veces con temas y modos poéticos característicos de *Cancionero civil*, sobre todo dentro de la sección "Sin guitarra". Allí aparecen poemas como "Relax", "Sirenas" o "Ante todo mucha limpieza" que

recuerdan el tono crítico de libros anteriores. Así, por ejemplo, "Relax" desarrolla una crítica contra los medios de comunicación de masas, que, en lugar de ejercer una función de concienciación social, sólo sirven como un modo de evasión de la realidad y conducen, en consecuencia, a la eliminación de la capacidad crítica en el cuerpo social ante los estímulos opresivos del poder, mostrando una imagen falsa de la realidad:

> Hundido en la butaca
> la vida está fluyendo
> por los dientes de oro de los jóvenes altos
> que me traen y me ponen
> camisas de color pálido
> trajes cruzados largos hasta los pies
> zapatos adornados con cadenas de plata (pág. 163).

"Ante todo mucha limpieza" continúa, en la línea de "Aquellos papás sí que tenían guasa", una crítica irónica contra la burguesía, representada esta vez en "los elegantes / de Madrid / las niñas / de Serrano", y su degeneración como clase dominante. En "Sin guitarra", es la voz del poeta identificada con la voz del pueblo la que aparece representada:

> Si tu voz pueblo
> pueblo mío
> se hunde hacia los lodos de la muerte
> que sea el vino el cantaor
> el hombre
> el que la traiga
> ronca y rota otra vez
> desangrándose en jipío de madre
> sobre los lomos bayos de la aurora (pág. 159).

Y en "Sirenas", es la voz solidaria la que aparece haciéndose eco de los oprimidos:

> y oigo
> el grito de una mujer
> y veo
> extensiones de tierra inundadas de gritos
> y me pregunto
> qué se me ha perdido a mí
> en mi país (pág. 161).

Una voz semejante de solidaridad mundial es la que se oye, perdida dentro de una historia amorosa, en "Mientras cae la tarde":

> mientras tú y yo
> cogemos las palabras y las retorcemos el cuello,
> nos cogemos del cuello y recordamos el mar,
> otras gentes lejos,
> en otros países,
> mueren y luchan por el futuro de la libertad (pág. 175).

El narrativismo y el objetivismo que habían caracterizado la visión crítica e irónica de Delgado en sus libros anteriores, comienzan a desaparecer en *Aurora boreal*. Los elementos fragmentadores se imponen en estos textos, en los que los elementos narrativos desaparecen casi por completo. Si la visión crítica y la ironía de los poemarios anteriores necesitaban una mirada externa, vuelta hacia afuera, hacia la realidad, la aparición del intimismo implicará una mirada interiorizada, una vuelta hacia el interior, que se manifiesta incluso en la construcción del poema, potenciando todos los recursos propios para lograr una mayor intensidad[420]. Los textos

de "Brumario", la última parte de *Aurora Boreal*, son representativos de este nuevo tono poético que desarrollará la poesía de Delgado a partir de *Espíritu áspero*. Los poemas adelgazan la anécdota narrada hasta suprimirla en muchos casos, se vuelven hacia el centro del texto en un desarrollo casi meramente lingüístico que rehuye la expresión de la realidad exterior, se fundan sobre imágenes sorprendentes, próximas muchas veces al surrealismo, condensan su expresión hasta el máximo, sustituyendo el narrativismo característico de los libros anteriores por una economía absoluta de los elementos del lenguaje. En fin, a partir de "Brumario", los poemas de Agustín Delgado buscan cada vez más el ensimismamiento, el convertirse en meras arquitecturas lingüísticas que nacen independientes de la realidad circundante, que huyen de toda crítica directa de la realidad social, acaso tan sólo latente precisamente en esa negación evasiva, en una evasión hacia el interior, a tratarla.

Uno de los primeros libros publicados dentro de la corriente poética social por un poeta de la más joven generación fue *Libro de las nuevas herramientas*, de José María Alvarez, editado por José Batlló en la colección *El Bardo* en 1964. La publicación de *Libro de las nuevas herramientas*, cuyos poemas habían sido escritos entre 1960 y 1963, dentro de la efervescencia social, hacía augurar la continuación de la estética del realismo crítico en la generación de poetas más jovenes que

entonces empezaban a aparecer. Así lo subrayaba Luis Mateo Díez al comentar el nuevo libro en la revista *Claraboya*: "La temática de lo social encuentra aquí una nueva voz desnuda, deshilvanada con sencillez, liberada de retóricas innecesarias, sin grandilocuencias"[421]. El libro nacía, tal como ha asegurado años más tarde su autor, con una declarada voluntad política[422], y se cimentaba sobre dos fundamentos adscritos a la estética social, como testimoniaban los dos poemas que lo iniciaban: por un lado, una aspiración a la reivindicación social: "Con todas las palabras / de la lucha de clases"[423]. Por otro, una voluntad de entroncar con el canto popular, manifiesta en una simplificación formal, como un modo de entrar en contacto directo con el pueblo:

> Y al pueblo quédanle
> palabras, antiguas
> maravillas (pág. XIV).

Sobre estos dos pilares, que justifican una temática social, basada en la crítica del sistema social establecido y en la lucha de clases, y una forma de expresión, que entronca con el canto popular, se va a desarrollar *Libro de las nuevas herramientas*, que significativamente "saluda al trabajador español", como puede leerse en la página final.

Dividido en cinco "libros", *Libro de las nuevas herramientas* desarrolla en cada una de sus partes una

visión distinta de cada una de las "clases proletarias" a que atiende. El primer "libro", con tan sólo dos poemas, lleva a cabo, como se ha visto, la enunciación de las bases temática y formal que va a desarrollar el poemario. El segundo "libro" tiene un carácter misceláneo y en él se unen tanto el canto de raíz popular, como la evocación y la reivindicación social. Los tres libros restantes se centran en el canto a la tierra del autor, el sureste español, y a los problemas de las clases obreras en esta parte del país, dividida entre la ocupación marítima y el trabajo minero. En el tercer libro, Alvarez atiende a la explotación de los trabajadores portuarios y de los marineros y pescadores. El cuarto libro se dedica a cantar las penurias y explotaciones de los mineros. El libro final es una evocación de su tierra desde la lejanía, un canto, nostálgico muchas veces, en el que, no obstante, no falta la denuncia de la explotación social de las clases obreras.

A lo largo de *Libro de las nuevas herramientas*, José María Alvarez procede a una progresiva idealización de los miembros de las clases proletarias, idealización que en buena parte contribuye a la construcción de una nueva épica, en la que el héroe guerrero ha sido sustituido por un nuevo tipo de héroe cotidiano, un héroe que muchas veces no tiene ni tan siquiera apellido, como en "Cantiga escrita en la muerte de un obrero", y que en la mayor parte de las ocasiones lleva una existencia gris,

irrelevante, como el protagonista de "Cantiga triste del estibador":

> Puerto de
> Cartagena. Fernando
> Pérez García, 24
> años, estibador, muerto
> en su oficio, Marzo
> de 1962. Fosa
> común, cementerio
> de Nuestra Señora, cinta
> negra
> en su retrato (pág. XXXVI).

El protagonista de estos poemas es un héroe idealizado en sus acciones cotidianas:

> El era bueno
> así, porque sabía
> leer, contar
> y hacer tornillos, y era más bueno
> aún, cuando esperaba
> cambiar el Mundo, y te quería (pág. LXX).

Los personajes poéticos en estos textos responden a un archi-modelo idealizado, abstraído de la realidad, en una crisis estética que afectaba ya a buena parte del realismo social. Es decir, no importa que los hechos narrados y los personajes sean distintos, puesto que sus actos y sus personalidades, en una visión abstraída de la realidad, acaban uniéndose en la construcción de un archipersonaje poético. En esta abstracción idealizada, no es extraño, en el desarrollo de uno de los tópicos de la estética social, que el personaje poético se identifique con la figura de Cristo ("Antonio / después de ser negado / tres veces cada / paga", pág. LXIX) y,

como aquél, haga la partición de un pan simbólico en el hogar familiar:

> Y a la noche,
> reunida su familia, qué
> santidad, pringan
> el pan con el aceite,
> (...)
> mascan
> las consabidas mollas
> del pan, han repartido
> su pan, redondo y familiar, hanse nombrado
> por nombre de migaja (pág. XXIX).

La voz del poeta se pone al servicio de estos héroes modernos, es como el anónimo poeta medieval que evocaba las hazañas del guerrero, y así cobra una mera función de transmisor popular en el canto del mismo pueblo, tal como escribe en "Cantiga del pozo y sus labores":

> Estas son las historias
> que me contaron los obreros
> de las minas de La Unión,
> y que vengo a contaros.
> (...)
> Esto es lo que me dijeron de su trabajo.
> Esto es lo que me dijeron de su lucha.
> Y yo lo escribo en su nombre
> para que pase de una en otra
> por todas las manos populares (pág. XXXIX y XLII).

Y ¿qué es lo que canta la voz del poeta? En primer lugar, la continua explotación a que estos obreros están sometidos:

> Millones de pesetas arrancadas
> al suelo, miles
> de obreros muertos
> para levantar cinco palacios,
> para mantener las dinastías
> explotadoras (pág. XLI).

Esta explotación está fundada en la desigualdad económica, en la diferencia entre unos obreros pobres y un país rico:

> La muerte y la miseria
> de los trabajadores. La gran
> riqueza de mi país
> vengo a contaros (pág. XL).

El poeta no se contenta con denunciar esta explotación, sino que adquiere un papel activo, y más allá de su denuncia viene a anunciar el advenimiento de una revolución, de un cambio radical de la situación explotadora, el advenimiento del proletariado al poder, de ese nuevo héroe moderno que ha venido cantando en sus versos. En este sentido, no es extraño que tres de los cinco libros de que consta este poemario concluyan con una alusión más o menos directa a un cambio revolucionario, a una transformación efectiva de la situación social explotadora:

> Pero sucede
> que algunos hombres
> han puesto en entredicho
> la eternidad del hambre.
> Sucede que estos hombres,
> porque así lo han querido,
> van a cambiar el Mundo (pág. XLI).

Así pues, *Libro de las nuevas herramientas* no se detiene en el carácter denunciador de mucha de la poesía social, sobre todo de aquella escrita con anterioridad a 1955-1956, sino que va más allá e, integrándose en una

tendencia de utilización política de la literatura que ya habían desarrollado algunos de los poetas de la generación anterior, anuncia y propugna la revolución social y política que finalice con la situación denunciada. De esta manera, la palabra poética se convierte en un instrumento de lucha, como quería Celaya, y como escribirá Alvarez recordando las palabras del poeta vasco: "Es necesario armar los versos de nuestro tiempo" (pág. LXVI).

Como he señalado, una de las principales funciones del poeta en este libro es la de servir de transmisor de unos contenidos, de unas "historias", al pueblo. La palabra poética, así, se convierte en mero instrumento, no sólo de transmisión de estos contenidos, sino también de cambio, de transformación del sistema explotador. En consecuencia, esta aspiración mayoritaria e instrumental condicionará el modo de emisión del poema, que tratará de aproximarse, como ya apunté, a la voz del pueblo, haciendo que la coincidencia del código permita una comunicación más efectiva. Del canto popular toma Alvarez el verso de arte menor sobre el que se fundamenta la mayor parte de sus poemas, la utilización aleatoria de rimas asonantes romanceadas, la concisión en el decir poético, que muchas veces le lleva a adoptar un estilo epigramático:

> Hoy la muerte me viene menos ancha
> Digo amasar la sílaba este llanto
> declinar en presente la esperanza (pág. LIX).

También tiene una raíz indudablemente popular la repetición de estructuras poéticas a modo de *ritornello*, que aseguran, mediante la reiteración, la transmisión del contenido poético, o la repetición de estructuras sintácticas paralelas en las que los elementos léxicos cambian, con semejante función:

> No me digas que son a su manera.
> No me digas que siempre serán pobres
> No me digas que siempre serás rico (pág. LXV).

> A su virtud sencilla, a su forma
> de ser, a su pequeña
> vegetación, a su entrecejo,
> a su ajuar primoroso, al tirachinas,
> a su extrañeza extraña con su traje,
> a sus voces de ayuno, en su rigor,
> a sus tormentas, palo y utensilios,
> a su llevar su espalda (pág. XXIX).

En otras ocasiones, la influencia de la poesía de raíz popular se manifiesta en piezas que recrean el espíritu del canto tradicional en poemas de corte popularista o neopopularista, como en la "Cantiga de las mozas en amor" o "Cantiga de bodas para la tierra del sudeste". La influencia de la poesía popular y del romancero tradicional, a través de la poesía social, se manifiesta en la recreación de uno de los tópicos más característicos de esta estética, como es la construcción de poemas a partir de la enumeración de diversas poblaciones de una región; así, en el poemario de Alvarez, se encuentra "Cantiga en el recuerdo de La Mancha" o "Cantiga del cereal":

Madres del Trigo: Tierra
de Campos,
Sahagún, Toro,
Carrión
de los Condes, valle
del Tajo arriba,
Llanos de Urgel,
Extremadura, cuencas
del Duero, Baza
Riberas de Navarra,
Cinco Villas,
Tierra de Pan (pág. XXV).

Tampoco es extraña, en su aspiración de aproximar sus poemas a la voz del pueblo y de hacer efectiva la transmisión de unos contenidos populares, la utilización de muchos de los recursos del habla coloquial, tal como habían hecho los miembros de la generación del 50. Así, en estos poemas de *Libro de las nuevas herramientas* son habituales no sólo giros coloquiales, sino también modos expresivos arcaizantes que tratan de entroncar con la sustancia del habla del pueblo. Pese a que habitualmente la voz poética se expresa a través del *yo*, no es extraño que en estos poemas aparezca un interlocutor, un personaje interpuesto ("Cantiga en recuerdo del carpintero Juan"), con el que el *yo* poético entabla un diálogo en el poema. La abundancia de elementos deícticos y referenciales indica la existencia de un interlocutor implícito, con el que el *yo* poético comparte un marco de referencias comunes, un espacio social común, necesario para que la comunicación, dentro de la estética del realismo social, sea posible. Por otra parte, de acuerdo con uno de los fundamentos formales de la estética

social, la mayor parte de los poemas de *Libro de las nuevas herramientas* se desarrollan como poemas-crónica en forma narrativa, en los que el poeta *narra* una serie de acontecimientos, hechos, o la vida de algunos personajes. En este sentido, las referencias indicadas a una actitud *narrataria* o meramente transmisora en los diversos textos no vienen sino a subrayar este aspecto.

La aspiración a retratar la realidad circundante y a encontrar una solución futura ante los problemas sociales presentes, hizo que mucha de la poesía del realismo social se proyectara fundamentalmente sobre dos ejes temporales: uno presente y otro futuro. Pero algunos de los poetas que participaban en esta estética comenzaron a construir una poesía de la memoria[424], que utilizaba ésta como un artificio estético, permitiendo crear un personaje, un *alter ego* distanciado, espectador de la realidad del poema, ahora recubierta de un hálito evocador. Son los mismos poetas que habían utilizado la literatura como un arma política los que más acentuadamente se inclinan a la creación de un tipo de poesía que se lanza a recobrar el pasado en la construcción poética, a la recuperación a través del tiempo de una experiencia vivida, y adelantan así uno de los caminos renovadores de la poesía española en los primeros años sesenta. El papel de la memoria en la escritura poética ofrecía, de esta manera, por una parte, la posibilidad de evitar la realidad circundante, la

expresión directa de la realidad en el poema, y, por otra, la posibilidad de crear un *alter ego*, un *artificio*, un personaje que viviera una *ficción autobiográfica* en sus poemas, o bien que se identificara con otros personajes históricos, en una recreación de la memoria cultural. Pues bien, esta evocación de la memoria en el poema, esta reconstrucción del recuerdo a través de su proyección en el texto, es la que llevan a cabo, adelantando el tono de una parte importante de la poesía posterior de Alvarez, algunos de los poemas de *Libro de las nuevas herramientas* y en especial aquellos incluidos en la parte final. Sin olvidar las reivindicaciones sociales y políticas, el poeta se lanza a la evocación de su tierra desde la lejanía ("Cantiga que compuso estando lejos", "La villa", "El regreso", etc.), y, junto a esa evocación, la memoria reconstruye su propio pasado, desarrollando una serie de tópicos característicos de la generación de los niños de la guerra; así, pueden verse "Cantiga triste donde refiere en cómo habiendo sufrido...", "Cantiga escrita en el amor de su tierra", "Cantiga muy del poeta donde recuerda", etc. En todos estos poemas, es el recuerdo, la memoria la que, utilizada como artificio estético, reconstruye en su evocación una realidad diferente de la circundante, en la que las coordenadas de espacio y tiempo se adelgazan y permiten yuxtaposiciones y superposiciones espacio-temporales, y anuncia, como dije, uno de los caminos que

permitirán una renovación más eficaz de la estética de los años sesenta.

Los primeros libros de José Batlló venían a continuar, en cierto modo, la estética desarrollada por los poetas de la generación del medio siglo. Así, no resulta extraño que en ellos tuviera una cierta cabida y resonancia la temática social, tratada con una renovada forma. En *La señal*, publicado en 1965, pero que recoge poemas escritos entre 1963 y 1964, una serie de textos denuncian, a través de un lenguaje simbólico, la situación social de España y anuncian *la señal* renovadora. Los símbolos aurorales, como expresión de una esperanza próxima, se repiten en estos textos, y, así, el poeta puede escribir:

> Pero yo espero,
> espero el momento en que el verso
> que estalle
> no sea un verso aislado,
> no sea un rayo de luz,
> sino una aurora que rompa
> el horizonte de parte a parte[425].

Es la voz del poeta que se alza para cantar libremente ("Canciones / que aún pueden / entonarse / libremente", pág. 40), que se enfrenta al silencio continuo ("se callaba, lo callaron / como a tantos", pág. 41) impuesto en un régimen de terror, en el que la tiranía niega el grito y la lucha:

> Y cuánto
> cuánto se tarda
> en salir del sopor de su resaca,

en dominarla con un grito,
con una mirada clara (pág. 48).

Pero ¿qué es lo que grita el poeta? Su grito es un grito de esperanza, un grito de libertad, un "grito de amor" a la patria "arrodillada", como expresan a través de una simbología clara los siguientes versos:

mas que coger a mi patria
de la mano,
incorporarla, y decirle:
la tierra no se arrodilla, se tiende
para ser fecundada (pág. 45).

El poeta no se encuentra solo en esta lucha por la libertad, en este canto esperanzado. Su voz es el eco de otras voces calladas, de las voces del pueblo oprimido, que encuentra en el poeta un abanderado de su causa:

Yo quise contar historias
reales, cosas que vi,
recoger en papel pautado
lo que el pueblo canta (pág. 51).

En consecuencia, el poeta, como ya había hecho Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra*, baja simbólicamente a la calle para unirse al pueblo y entonar junto a él el canto a la esperanza liberadora:

Si yo no fuera tonto
bajaría a la calle,
tendría un sol redondo
que es plato de nadie (pág. 54).

Publicado en 1966, *La mesa puesta*, que recoge poemas escritos entre 1961 y 1966, incluye algunos textos en que se desarrolla una temática social de crítica del sistema

establecido. El poema "El yugo", por ejemplo, construye una alegoría de la dictadura franquista, semejante a la que Jaime Gil de Biedma había escrito en su poema "El arquitrabe", que no teme los nuevos brotes renovadores que aspiran a un cambio radical: "¡Les queda tanto para ser contrincantes serios!"[426]. Pero la esperanza del cambio, en el fin del sistema social y político que sostenía la dictadura, aún existe aunque no parezca una amenaza considerable para "el yugo": "A través de los ventanales se adivinaba / que algo estaba sucediendo" (pág. 21).

Adscrito a una estética humana y social que se fundamenta en la poesía de César Vallejo, Miguel de Unamuno, Gabriel Celaya, Dámaso Alonso o Vladimir Maiakovski, el poeta canta unido a su pueblo, convencido de que la esperanza se tornará en victoria:

> Mis fuerzas son ilimitadas,
> porque en esta calle, en este campo, en esta nube,
> yo no estoy solo,
> aunque en mi mano goteé también la sangre
> de tu inútil muerte, hermano (pág. 52).

Su voz se identifica con la voz de los oprimidos y, así, se propone "gritar por todas las gargantas / impedidas o afónicas" (pág. 53), consciente de que "cualquier esperanza / es insensata" (pág. 53) y de que las palabras no son suficientes para llevar a cabo una lucha efectiva: "Sé que no me bastan las palabras / en estos difíciles tiempos" (pág. 26). Pero la labor del poeta es preparar

con su palabra el advenimiento del cambio esperado, para, cuando éste se produzca, pasar a la acción y estar, en una frase que funcionaba como consigna entre los poetas sociales, "a la altura de las circunstancias": "Cuando llegue el momento sabrá estar / a la altura de las circunstancias" (pág. 55).

"Ternura a escondidas", "A Raimundo Salas" o "Un hombre que conozco" anunciaban ya en *La mesa puesta* un tipo de escritura poética, la del poema-crónica, que habría de desarrollar Batlló en *Tocaron mi corazón*, publicado en 1968. En este libro, la crítica social se integra en el poema como parte de la crónica que desarrolla el texto, una crónica muchas veces fragmentada, en la que se unen varias voces narrativas que adoptan distintas perspectivas en la aspiración de dotar al poema de una representación más efectiva y verdadera de la realidad, en una reconstrucción real del ambiente social de la época. Así, en estos poemas de Batlló, se encuentran referencias a la guerra de Vietnam, al gobierno *tory* de Inglaterra, al General De Gaulle, a la OAS argelina, etc. y también a la realidad social española, una "historia conocida"[427] y compartida con un interlocutor genérico al que unos breves apuntes sirven como referencia para reconstruir la anécdota o el panorama en que se sitúa el poema:

> Y comenzaron los planes
> (Jaén, Badajoz, Desarrollo Económico y Social).

> Y subían los precios y las faldas de las señoras.
> Y bajaban los dividendos
> en la estabilización del cincuenta y ocho.
> Y todo lo demás es historia conocida (pág. 33).

Y en esa historia conocida y compartida con un interlocutor ideal, que es la historia cotidiana de la España de posguerra, el poeta es, en el desarrollo de un símbolo ya característico en la estética social[428], "Uno más en la plaza":

> Uno más en la plaza,
> lúcidamente humilde,
> él deja su vida y su palabra
> en el sonoro sonido de su voz mediterránea (pág. 57).

José Mª. Castellet definía a Manuel Vázquez Montalbán, en su producción poética, como "el primer realista *real*", por cuanto en sus poemas intentaba "reproducir la densa complejidad de la vida individual y colectiva"[429]. El poeta ya había dejado clara su ruptura y distanciamiento de la estética social tal como la entendían los autores de las generaciones de posguerra, denunciando su idealismo romántico, alejado de la realidad social que pretendidamente retrataban:

> También nosotros hemos *cuantificado* en desmesura grotesca el efecto de la poesía social y esa desmesura ha condicionado su ruina estética, su vejez cultural; porque esa disposición moral a hacer "poesía social" estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal. (...) Esta lucidez da una mayor libertad de creación, posibilita el hecho experimental, carga de realismo a la propia poesía, permite superar el *ridiculismo*: ismo en el que se incurre cuando el poeta confunde su estilográfica

> con un proyectil dirigido o su subjetividad con la energía nuclear[430].

Vázquez Montalbán se encargó también de negar el supuesto utilitarismo y mayoritarismo de la poesía social: "Creo que la poesía, tal como está organizada la cultura, no sirve para nada. Sospecho que no sirve para nada en ninguna parte"[431]. Su poesía nacía, así, consciente de la ineficacia de una crítica poética tal como se había entendido en la estética social anterior, y planteaba su retrato de la realidad desde una perspectiva completamente distinta a la que habían desarrollado los poetas sociales, una perspectiva que no negaba el experimentalismo y la utilización de un lenguaje fuertemente irracional con una intención crítica[432]. En definitiva, la poesía de Vázquez Montalbán nacía con una voluntad de crónica y crítica semejante a la que habían desarrollado los poetas de la generación inmediatamente precedente (Angel González y Jaime Gil de Biedma)[433], pero llevando a cabo una profunda renovación formal, en una aspiración a realizar un retrato más ajustado de la sociedad del momento. Crónica objetivada de la sociedad y crítica apasionada de ésta son los dos extremos que condicionan la poesía de Vázquez Montalbán, que se manifiestan en una visión distante y crítica al mismo tiempo que subjetiva y personal, porque la realidad cotidiana que él retrata lleva a partes iguales una medida de experiencia personal y otra de objetividad. En consecuencia, sus poemas se desarrollan como poemas-

crónica, en un lenguaje fuertemente narrativo, que no rehuye el prosaísmo voluntario, en una aspiración a eliminar todo resto de aparente retórica y a aproximarse a la lengua coloquial, ni tampoco la fragmentación, los cambios de plano, la inserción de distintas voces narrativas, el *collage*, la yuxtaposición de tiempos y de espacios, etc., en una aspiración a lograr una captación más real de la realidad.

Una educación sentimental, que se publica en 1967, pero contiene poemas escritos desde 1962, refleja desde su mismo título este sentido de crónica que adquiere la poesía de Vázquez Montalbán. Se trata de llevar a cabo no una crónica de la sociedad de la época, de ello ya se encargará en *Crónica sentimental de España*, sino una crónica personal. En este libro se conjugan en equilibrio los dos polos característicos de su obra poética: el polo subjetivo y el polo objetivo. De ahí precisamente el carácter indefinido del título: no se trata de *la* crónica sentimental de un país, sino de *una* crónica sentimental particular, la de una persona o un grupo de personas, *una* crónica posible entre muchas. Por otro lado, el título mismo del libro refleja el contraste entre lo objetivo (*crónica*) y lo personal (*sentimental*).

Los poemas de la primera parte, *El libro de los antepasados*, nacen así con una voluntad de crónica narrativa de la posguerra, reproduciendo cuadros característicos de aquel momento histórico desde una

perspectiva distorsionada, aunque aparentemente objetiva. "Nada quedó de abril", por ejemplo, surge como una evocación de distintos abriles, superpuestos en el desarrollo del poema, anteriores y posteriores a la guerra civil, evocación de un tiempo feliz ("felices tiempos de reyes asequibles") al que la guerra puso fin, un tiempo imposible de recuperar:

> luego
> volvieron otras tardes de abril, no aquéllas
> muertas
> muertas ya para siempre (pág. 36).

"Conchita Piquer" trata de recrear, a través de una canción popular que se va insertando en el poema, el ambiente de los primeros años de la posguerra en su totalidad, reproduciendo e introduciendo en el poema desde diversos planos, anuncios, noticias, canciones, etc., en una reconstrucción fragmentaria de aquella realidad. Pero tal reconstrucción no se lleva a cabo desde una perspectiva objetiva, sino que el punto de vista se sitúa en un ángulo voluntariamente intencionado. Semejante intencionalidad en la situación del punto de vista narrativo puede observarse en "SOE", donde el poeta realiza una crónica de la sociedad de posguerra a través de la visión que ofrece un consultorio del Seguro Obligatorio de Enfermedad. "Bíceps, tríceps" desarrolla una crítica irónica, incluso desde el plano fónico (en una aliteración de oclusivas), de la política educacional del nuevo régimen para el mejoramiento de la raza:

> y ante el espejo, bíceps
> tríceps con pesas oxidadas, material
> deficiente de gimnasio de barrio
> mejorar la raza
> caro proyecto de prospectos informativos (pág. 44)

Por fin, "In memoriam" está dedicado a una profesora de Historia, en una crítica irónica del sistema educativo franquista, por su evasión de la realidad histórica circundante; una educación que se preocupaba más de los reyes godos y de las glorias pasadas, "una Historia / nada dialéctica", que de la Historia contemporánea y del proletariado: "inútil historia la de mi clase, / por tí y por mí desconocida entonces" (pág. 46).

El lector acude en estos poemas a un desarrollo, a un progresivo crecimiento del personaje poético, paralelo a un desarrollo temporal y de la conciencia crítica de dicho personaje. Si en "Nada quedó de abril" se describe un momento histórico precedente a la guerra civil, en "Conchita Piquer" y "SOE", se hace crónica de la primera posguerra desde una perspectiva infantil, mientras que en "Bíceps, tríceps" y en "In memoriam" la crónica, a la vez más personalizada, se ofrece desde una perspectiva adolescente y juvenil.

El tono social surge en estos poemas desde varias perspectivas distintas. En primer lugar, como ya he señalado, cada poema critica, desde un punto de vista particular, un aspecto del modelo social impuesto por el franquismo durante la posguerra ("Bíceps, tríceps", "In

memoriam"), mientras que en otros poemas el tono crítico se dispersa en la apreciación general de la sociedad, sin atender aspectos particulares ("Conchita Piquer", "SOE"). Por otro lado, la crítica social nace de la selección de los protagonistas de los textos poéticos, de la perspectiva misma adoptada para la crónica. Los protagonistas de estos poemas, así como de muchos otros en la segunda parte del libro ("Ulises", "Las masas corales", etc.), *Una educación sentimental*, son anti-héroes, son los derrotados de una sociedad nacida tras la contienda civil, "mutilados cuerpos de postguerra / incivil" (pág. 37), son los héroes humillados que transitan por "Conchita Piquer"[434]:

> y al anochecer volvían
> ellos, algo ofendidos, humillados
> sobre todo, nada propensos a caricias
> por otra parte ni insinuadas (pág. 38).

La selección misma de estos anti-héroes como muestras de una sociedad con la que el propio poeta no simpatiza implica, tal como ha indicado Joaquín González Muela, una crítica social del sistema que produce tales personajes:

> ¿Intención de crítica social? Sí, claro (...). Estos anti-héroes de la primera y segunda parte son personajes de cine realista, que nos ofrecen poca cosa con la que podamos simpatizar, porque están tratados sin la menor ternura. Son ruinas de una sociedad que no le gusta nada al autor[435].

La voluntad de crear un tono neutro, una aparente objetividad en el relato de la crónica, se torna entonces

un elemento crítico de denuncia más ante la perspectiva adoptada por el poeta en su narración poética. El tono neutro y aparentemente objetivo de los poemas abre en el lector la sospecha de parcialidad en el poeta, convirtiéndose, lejos del lenguaje panfletario de muchos poetas sociales anteriores, en un elemento denunciador del sistema social mucho más efectivo.

Por último, el tono social de los poemas que componen *El libro de los antepasados* y *Una educación sentimental* nace precisamente de uno de los rasgos más característicos de la poesía de Vázquez Montalbán: el equilibrio entre el relato de la experiencia personal y la crónica generacional. Vázquez Montalbán se reconoce como un sujeto inserto en el desarrollo histórico, tal vez víctima de él[436], y, en consecuencia, sabe que su historia personal coincide con la historia común de otros miles de personas. En este sentido, su poesía se presenta, tal como quería Pere Gimferrer para *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma[437], como el testimnio directo de la experiencia personal y generacional de su autor, una experiencia común de una realidad compartida con otros hombres y mujeres de su misma edad y que se han desenvuelto en el mismo panorama social. El poeta logra así narrar una historia común, y por lo tanto intercambiable, desde una perspectiva personal. Los personajes que discurren por los poemas de Vázquez Montalbán no se identifican con un yo poético único, sino

que el *yo* remite en la mayoría de los casos a un *yo* generacional, con el que el personaje poético comparte un marco de referencia común, una experiencia común de la realidad, que permite al poeta establecer un tono coloquial con su interlocutor ficticio. Al mismo tiempo, el poeta trata de integrar al interlocutor en el texto de un modo directo mediante la utilización de la primera persona del plural ("SOE", "Yramín la gótica"), que aúna a protagonista e interlocutor en una misma experiencia, o mediante la utilización de una tercera persona neutra ("Conchita Piquer", "Bíceps, tríceps", "Las masas corales"), en cuya objetivación se integra la experiencia común del interlocutor. Por otro lado, la continua referencia a canciones, anuncios, acontecimientos históricos, hechos de la vida cotidiana, etc., en los diversos poemas, pone de relieve la existencia de un marco de experiencias comunes compartido por el poeta con los interlocutores textuales.

Una educación sentimental desarrolla, en su estructura tripartita, una concepción dialéctica[438], por la que la segunda parte, *Una educación sentimental*, se muestra como antítesis de la primera, *El libro de los antepasados*, y la tercera, *Ars amandi*, como síntesis de las dos anteriores. En este sentido, muchos de los poemas de la segunda parte presentan, frente a los anti-héroes de *El libro de los antepasados*, unos personajes contra-heroicos: son los vencedores de la guerra civil, las

clases triunfantes de la nueva sociedad nacida en la posguerra, que fracasan, en cambio, en su existencia cotidiana. Es el caso, por ejemplo, de "El hombre que sabía demasiado", ironización de un personaje hiper-racionalista cuyo comportamiento sin embargo responde a la realidad socio-cultural que pretende superar:

> y sus problemas eran el fiel reflejo de un país subdesarrollado que todavía no hizo la revolución
> liberal (pág. 62).

O el caso de "Françoise Hardy", que interpreta "la canción de una pequeña pequeño-burguesa" (pág. 56), reflejo objetivado del canto del poeta.

Pero el fracaso de estos triunfadores de la sociedad se hace más rotundo en las parcelas más intimas de su existencia, es decir, en el amor, "la enfermedad del romanticismo" (pág. 49). De esta manera, una parte de los poemas que componen *Una educación sentimental* se alzan como "contrafactum" irónico del tópico amoroso romántico, y desde el amor sometido a la dictadura del reloj, en "Yramín la gótica", hasta el amor negado por el racionalismo en "El hombre que sabía demasiado", se desprende una sola conclusión para la sociedad burguesa:

> no,
> no es posible el amor, es un sueño
> romántico- (pág. 65)

Las clases triunfantes de la sociedad de posguerra, las clases burguesas, encuentran precisamente su fracaso más

íntimo en el amor, y poemas como "El buen amor", "Síntesis" u "Otoño cuarenta", que tanto recuerdan a "Lecciones de buen amor", de Angel González[439], satirizan el simulacro amoroso que llevan a cabo dichas clases, "desconciertos / a veces entre matrimonios demasiado / acostumbrados" (pág. 65), que sólo sirve para perpetuar el sistema de poder que las sustenta. El amor verdadero sólo puede nacer en ellas de modo marginal, como una aventura esporádica que devuelva el "misterio más / allá de los labios besados" (pág. 60), como negación del sistema de poder, que ponga en peligro

> la célula social fundamental
> de la comisión cívica democrático-
> matrimonial
> de la ambigua zona catalano-mikenico-balear
> (pág. 64).

Frente al fracaso del amor en las clases dominantes, las "masas corales", los derrotados, surgen con un nuevo hálito de triunfo, de reivindicación social: si no supieron amar, al menos lo intentaron con esfuerzo.

> Amaban demasiado y los domingos
> como nosotros (...)
> amaron como nosotros bastante mal
> pero con más esfuerzo, hicieron el amor
> algunos (pág. 68)

Así, surge finalmente "Ulises", anti-héroe derrotado, que participa de muchos de los defectos que se han descrito en los personajes anteriores (hace gimnasia, resuelve complicados problemas de aritmética,...), pero en él se

cumple el verdadero amor que lo ilumina como un modelo idealizado. "Las masas corales" y "Ulises" ponen, así, el contrapunto sentimental a la descarnada ironía de los poemas anteriores y es en ellos, precisamente, donde la reivindicación social se hace más patente.

Ars amandi, la tercera parte de *Una educación sentimental*, nace como síntesis de las dos anteriores, "es la experiencia de uno, el poeta, extendiendo en la carne de su persona la dimensión de la tragedia conjunta, dilatando y concretando lo amargo de una experiencia colectiva"[440]. Mientras *El libro de los antepasados* era el reflejo de la vida colectiva en la experiencia personal, es decir, lo que la experiencia común tenía de personal, y de ahí el tono social de muchos de aquellos poemas, *Ars amandi* expone, a la inversa, el desarrollo de la experiencia amorosa dentro de los condicionantes sociales analizados y criticados en el segundo apartado. Un amor que ha aprendido a existir dentro de una sociedad mercantilista y moderna, que discurre paralelo al sistema social, ignorándolo, porque

> el tiempo de amar
> hay que ocultarlo a la verdad, a la mentira,
> al oscuro ciclo del progreso
> y del regreso (pág. 84)

El lenguaje poético se desprende en estos poemas de muchos de los rasgos narrativos que lo habían caracterizado en los apartados anteriores, se cubre de

imágenes irracionales y de un desarrollo surreal. En consecuencia, tanto por el tono como por la temática tratada son estos poemas los que más distantes se encuentran de la estética social[441]; su transfondo crítico, apenas en alguno de ellos, sólo es perceptible a la luz del desarrollo conjunto del libro, de su relación con otros textos.

Bajo el título genérico de *Liquidación de restos de serie* Vázquez Montalbán reunió, al compilar su *Obra poética*, una serie de poemas y textos poéticos en prosa escritos entre 1966 y 1971, dispersos en revistas y antologías y nunca reunidos en forma de libro. Su perspectiva crítica se ha transformado, sus poemas no tratan de realizar una crónica personal de la sociedad española de posguerra, sino que, de un modo irónico, y por lo tanto crítico, su mirada se centra en la sociedad española del desarrollismo neo-capitalista de los años sesenta, fundada en el consumismo desmedido impulsado por la fuerza de la publicidad. Vázquez Montalbán utilizará los mismos recursos publicitarios que utiliza la sociedad consumista para, desviados de su propósito, y por lo tanto ironizados, dotarlos de un carácter crítico de lucha contra el mismo sistema social que potencian. En consecuencia, estos poemas usarán el mismo código que los métodos publicitarios para combatirlos, desviarán su sentido y lo cargarán de una capacidad significativa

distinta y de signo contrario. La denuncia del lenguaje publicitario se lleva a cabo de modo radical:

> Porque lo importante no es la lógica del contenido, sino la nueva lógica que se establece entre el contenido y su única *verificación*: el consensus del mercado (pág. 113).

Utilizado fuera de contexto, el lenguaje publicitario descubre sus propios resortes, acentúa, por un lado, la capacidad de sorpresa en el nuevo contexto en que se sitúa, pero, por otro, pierde esa misma capacidad de sorpresa en su ámbito habitual. Por lo tanto, el poema que utiliza los recursos de la publicidad consumista se transforma en un elemento útil de lucha contra la sociedad desarrollista. Por otra parte, el lenguaje publicitario no precisa de una verificación, no remite a la realidad objetiva, sino que remite a un código de referencias pre-existente y por lo tanto se convierte en un metalenguaje. Su utilización en el poema, al igual que la de los mitos derivados de los *mass media*, adquiere un carácter de lucha contra un mundo alienador[442], el mismo mundo que, en su contexto propio, esos mismos recursos potencian. Poemas como "¡No corras, papá!" o "Variaciones sobre un 10% de descuento" utilizan continuamente los recursos del lenguaje publicitario en los sentidos que he descrito. El primero de ellos critica de un modo irónico una sociedad fundada en el triunfo, en la consecución del éxito:

la vida
es un conjunto de movimientos hacia el éxito
y usted equivocó su herramienta (pág. 101)

El segundo de los poemas citados cuestiona la sociedad consumista mediante la exageración de sus caracteres definitorios, mostrando la vaciedad que revela el consumo desmedido, que sólo trata de ocultar un sistema sin otros referentes éticos.

La influencia de la publicidad y de los medios de comunicación de masas aparece así en estos poemas de Vázquez Montalbán con un sentido crítico, de denuncia de la sociedad misma que los potencia. De esta manera, los mitos del cine no sirven sino para establecer el contraste entre el mundo en *technicolor* reflejado en la pantalla y la realidad social circundante de *color caqui*, tal como aparece en los primeros versos de "¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo?... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!", recogido en *Nueve novísimos*:

El pan era negro o blanco
el aceite verde-lodazal
caquis los recuerdos
Yvonne de Carlo
era el technicolor
en su contorno lila destacaba
la boca corazón, el busto corazón
las bragas corazón en la danza
de Sherezade (pág. 124)

Como en los poemas de *Una educación sentimental*, la imposibilidad para el amor es una de las mutilaciones que impone la sociedad moderna al hombre. El consumismo y el desarrollismo imponen sus leyes de mercado incluso al más

íntimo de los sentimientos humanos y el tópico amoroso, tal como alcanzó su formulación para el romanticismo en la novela de Bernardin de Saint-Pierre *Pablo y Virginia*, encuentra su "contrafactum" en el poema homónimo de Vázquez Montalbán, que altera sensiblemente la historia narrada por el escritor francés:

> Virginia se casó
> con un multimillonario propietario de avioneta
> en cambio Pablo eligió el destino de poeta
>
> años después Virginia regresó sola y marxista
> en cambio Pablo era ya un perfecto consumista
>
> moraleja: las afinidades nunca son electivas (pág. 99).

Una ironización semejante sufre Leonor, mujer de Antonio Machado, constituida en ideal de amor puro, que se transforma en los versos de "Arte poética" de modo radical:

> mas Leonor cual pequeñísima burguesa
> no comprendió al beato progresista
> y estableciόse de puta francesa (pág. 129)

Ante esa continua corrupción y degeneración a que somete el sistema social al hombre, ante el poder totalitario del sistema establecido, sólo cabe una salida: la marginación, la huida[443]. "Gauguin" y "Las huidas" ejemplifican en este grupo de poemas la huida, la marginación de la sociedad. Frente a Mallarmé, que huye de la sociedad del momento creando una realidad autónoma en sus poemas, Vázquez Montalbán esgrime la figura de

Paul Gauguin como ejemplo de la huida efectiva del sistema social establecido. De ahí que en el texto no pueda existir entendimiento entre el poeta y el pintor.

Movimientos sin éxito, que se publica en 1970, pero que contiene poemas escritos entre 1962 y 1969, repite la estructura tripartita y la concepción dialéctica sobre las que se había construido *Una educación sentimental*. Sin embargo, al tono narrativo que había caracterizado a los poemas allí incluidos, le sustituye un estilo fragmentario más acomodado a la realidad en continuo cambio que rodea al poeta. El mismo Vázquez Montalbán se encargará de definir este estilo, con palabras tomadas de *La tierra baldía*, de T.S. Eliot, en el poema "Sea side":

> inútil escribir con minúscula nuestra Historia
> no lo puedes decir ni adivinar, tú sólo conoces
> un montón de imágenes rotas sobre el que cae el sol
> la angustia en un puñado de ceniza y el suicidio
> de las gaviotas contra los mares metálicos
> (pág. 158)

La fragmentación, el retrato fragmentado de una realidad fragmentada, cobra así pleno sentido como un modo más real de captación de la realidad, en el que tienen cabida modos de expresión irracional; sólo así puede entenderse la cita del teórico marxista Georgy Luckács que abre el libro: "Ahora bien, el irracionalismo es algo más que esto, y algo distinto" (pág. 133). Así, con la técnica fragmentaria y el acceso de rasgos irracionales y surreales a su obra, Vázquez Montalbán logra hacer un

retrato más real de la realidad que el que llevaba a cabo el realismo en esos mismos años. Sus técnicas formales y poéticas se han enriquecido con carcteres que provienen de mundos distintos del realismo para dotarle de un instrumento más preciso de análisis de la realidad. Sin embargo este análisis de la realidad pierde una parte de su sentido crítico, que sólo afecta a algunos casos puntuales.

La crítica social, que aparece de modo disperso y difuso en los poemas de *Movimientos sin éxito*, nace principalmente del desajuste entre el ideal imaginado y la realidad circundante, desajuste que provoca continuamente una sensación de fracaso y frustración, presente en la mayor parte de los poemas, y una voluntad de huida hacia el ideal, jamás realizada. Los primeros versos del poema "Movimientos sin éxito" reflejan perfectamente esta configuración imaginativa en su formulación más ajustada:

> Trabajador de sueños, sin embargo
> escogió la realidad de un mercante griego
> clavado en el océano como un islote
> viejo de imposible primavera (pág. 143)

Este desajuste entre realidad e ideal provoca la aparición de un símbolo recurrente en estos poemas: el "buque de nombre extranjero". Este símbolo, que ya aparecía en "Conchita Piquer", tomado de una canción popular de la época, reaparece ahora en una gran parte de los textos de *Movimientos sin éxito*. La espera del buque

extranjero significa la ilusión por algo nuevo que rompa la rutina[444], pero es también el ideal de un cambio profundo, el retorno de un tiempo feliz, de un pasado recordado y añorado en su plenitud que llena de desencanto la realidad presente, que, incluso, no tiene cabida dentro de esa realidad; por eso Mitia Karamazov se suicida contra el buque extranjero en el poema "El suicidio de Mitia Karamazov":

> dime tú
> cómo puede aguardar la llegada del buque
> de nombre extranjero y al aparecer en la bocana
> con todos los cañones en la proa
> embarcarse
> en una motora abandonada, apuntarla hacia la quilla
> gris que avanza como un hacha y estrellarse
> roto cohete de carne y madera (pág. 150)

La primera parte, *Primeros movimientos*, se había iniciado, en "Yramín y el mar", con el desembarco de la mujer amada, nacida, como Venus, de las aguas, con el desembarco del mito ideal en la realidad, sabiendo que el viaje de vuelta resultaría imposible, porque "no vuelve el tiempo / ni las naves" (pág. 137). El apartado se cierra con el suicidio de Mitia Karamazov ante el buque que regresa, porque los ideales no pueden encarnarse en la realidad.

El "buque de nombre extranjero" se transforma en la segunda parte del libro, *Movimientos circunstanciales*, en un "buque fantasma" o también en los "restos de todos los naufragios" que flotan en el puerto de la realidad. Es el

ideal fragmentado, el recuerdo del que sólo quedan unas "imágenes rotas", como las del poema "Sea side", imágenes fragmentarias que sirven para reconstruir el pasado, para reconstruir la memoria y el ideal. *Ultimos movimientos*, la tercera parte del libro, presenta una síntesis de los dos anteriores apartados. La voz del poeta se alza como la memoria del ideal perdido, del pasado olvidado:

> Entre holocaustos
> de siemprevivas, feroces
> los recuerdos de muertos
> que sólo yo recuerdo (pág. 161)

El ideal y la realidad se conforman en una misma entidad, en una convivencia apaciguada:

> mas nuestras pequeñas voces
> empequeñecen las distancias
> actuales
> son la realidad y el deseo (pág. 162)

La crítica social aparece dispersa en estos textos, diluida en poemas que toman continuos referentes de la realidad internacional del momento ("Movimientos con éxito", "Movimientos sin éxito", etc.), pero que pierden su efectividad (¿acaso pretendieron tenerla?) en esas mismas referencias que tratan de evitar la mención de la realidad española. El sentimiento de frustración del ideal revolucionario empapa estos poemas que abandonan todo intento de crítica directa de la realidad, conscientes de que el sistema del poder podrá absorberla, tal como expresan los versos de "Movimientos sin éxito":

> por eso decidió conquistar un país
> sin historia con diez voluntarios reclutados
> entre la gente más inútil de este mundo
>
> pero en Wall Street les cambiaron las pistolas
> por perros calientes y Ginger Ale amargo
> hasta que en California les hicieron pruebas
> para filmlets publicitarios de pasta de sopa
> (pág. 143)

De esta manera, la crítica social se hace más oblicua para evitar la asimilación al sistema, evita la referencia directa a la realidad circundante, que sólo aparecerá como crítica al falso desarrollismo en "The Great Society", convirtiendo su misma evasión, su falta de referencia a la realidad en crítica de ésta. Vázquez Montalbán venía así a coincidir con el planteamiento estético promovido por sus compañeros de grupo y generación, por el que la lucha más efectiva contra el sistema represor establecido no era el enfrentamiento directo contra él, sino su ataque de forma oblicua, ignorándolo[445].

En *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), Vázquez Montalbán recobra el tono narrativo de crónica sentimental que había desarrollado en *Una educación sentimental*. Ironizando sobre el modelo del "planto" que Jorge Manrique inmortalizaría para la poesía en castellano en las *Coplas a la muerte de su padre*, el poeta barcelonés elimina todo resto de sentimiento trágico y de distanciamiento ennoblecedor para rehacer el

tópico clásico desde una perspectiva pegada a la realidad cotidiana y narrar así la vida de una mujer

> en el pobre hormiguero
> proletario
> de la España de charanga
> y pandereta
> devota de Belmonte
> y de María (pág. 169).

Como en *Una educación sentimental*, la narración de este poema unitario dividido en dos partes nace de la conjugación de la crónica personal con la historia común compartida con otros interlocutores:

> pequeña su vida
> en el inmenso
> recorrido de una historia (pág. 171).

Y, como en el primer libro, el valor de éste surge de la experiencia común que se expresa desde una perspectiva personal. En este sentido, puede decirse que *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* participa de un tono social semejante al de *Una educación sentimental*, desprovisto ahora del carácter radicalmente crítico que definía a aquél, al que sirve de complemento, puesto que es el mismo panorama histórico el que se somete a inventario. La primera parte del poema se inicia con la Restauración y los últimos años del siglo y concluye en las puertas de la guerra civil, con el triunfo de "la moda / de la atlántica / moderna socialdemocracia". La segunda parte del poema se inicia con el estallido de la guerra civil

y, a través de la posguerra, llega hasta los primeros años sesenta.

La referencia a un marco de experiencias comunes, en una historia de la vida cotidiana compartida con un interlocutor ficticio, permite a Vázquez Montalbán la utilización continua de elementos pertenecientes a la lengua coloquial, tal como habían hecho los poetas de la generación del 50, como un modo de rebajar el contenido retórico del texto poético y aproximarlo al lector medio, precisamente a aquel con quien se comparten las experiencias aludidas. Este interlocutor fictico queda incorporado muchas veces al poema mediante la utilización de la primera persona del plural o mediante una tercera persona que, en su objetivación, resulta integradora.

Como en *Una crónica sentimental*, el sentido crítico de *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* surge de la perspectiva adoptada para la crónica poética personal, del punto de vista que adopta el poeta para realizar su crónica. El personaje poético de estas *coplas* no es un anti-héroe tan amargado como los que habitaban los poemas del primer libro, pero comparte con aquéllos un cierto carácter antiheroico; es ejemplo "del proletariado industrial" (pág. 187), muestra de los "lisiados de la historia" (pág. 179). La voz del poeta se alza, en consecuencia, por aquellos oprimidos que no tienen voz, es la "voz / del surco proletario" (pág. 185).

La división del extenso poema en dos partes, cuyo eje se sitúa en la guerra civil española, permite establecer una nueva perspectiva crítica en *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*. Frente a la estructura tripartita de sus dos poemarios anteriores, que presentaba la última parte como una síntesis superadora de las anteriores, la estructura dual de estas *coplas* contrasta el mundo anterior a la contienda civil, idealizado en la primera parte en su culminación en la "socialdemocracia", con la nueva sociedad nacida tras la guerra, una sociedad caracterizada por "la empresa imperial", "la tuberculosis", los "desconchados", "las señoritas de las conferencias", etc. La crítica social surge al enfrentar un modelo social, descrito desde una perspectiva intencionada, con el otro, elevado a categoría ideal aunque sin una voluntad mitificadora. El desdoblamiento memorialista era utilizado, así, de un modo crítico para negar la legitimidad de la realidad circundante.

En *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973), Vázquez Montalbán aborda otro de los temas recurrentes en su poesía, ahora de manera monográfica: el fracaso amoroso. En consecuencia la temática social desaparece ya en este poemario prácticamente por completo, quedando la crítica reducida tan sólo a algunos poemas. La referencia crítica a la realidad se hace de un modo tan indirecto, a través de una serie de referentes tan fuertemente

personalizados que podría decirse que pierde su efectividad, o al menos el modo en que se había concebido ésta en la poesía social anterior. Frente a la inmediatez que otorga el lenguaje coloquial y la referencia a un marco común compartido con un interlocutor ficticio, la fragmentación que domina estos poemas impone una distancia evidente entre el texto y el lector. Por su parte, la referencia a un marco común se adelgaza hasta un punto máximo, en los escasos poemas en que existe, y, en consecuencia, la complicidad con el interlocutor llega a desaparecer casi por completo. De esta manera, sólo para alguien que tenga presente la importancia que en el franquismo tuvo la Plaza de Oriente en las manifestaciones de los adeptos al régimen pre-democrático, cobrarán pleno sentido los siguientes versos, que, por otra parte, eliminado el título, podrían resultar intercambiables con otros que no tuvieran una referencia crítica:

> los partidarios del asesinato
> dividen el tiempo en toques de queda
>
> el tiempo de silencio es nuestro acantilado
> más allá la Historia
> aquí
> las mantecadas de Astorga
> y el beso en la nuca
> (pág. 234).

Y lo mismo podría decirse de "¡La policía!", un poema en el que se critican los métodos de la policía franquista; las referencias en él están tan personalizadas y expresas

de un modo tan indirecto y metafórico, que apenas si la crítica se hace patente:

> Te ahogo
> en la botella verde
> verde botella
>
> polilla
> eres de mis solapas
> tus dentadas manos
>
> mueres
> lívida como una médula
> en un océano sucio
>
> ¡la policía! (pág. 244)

En "Terry me va", Vázquez Montalbán arremete de nuevo contra los medios de comunicación de masas y la publicidad de la sociedad consumista por su papel alienador, en cuanto que ofrece una imagen distorsionada de la realidad, y por su continua creación de falsos mitos despegados de la realidad social circundante.

Así pues, la poesía de Manuel Vázquez Montalbán avanza progresivamente desde *Una educación sentimental* hacia un formalismo que se va desprendiendo de los tonos narrativos, de lo característico de la *crónica*, para, haciendo una formulación más fragmentaria del poema, atender a parcelas más íntimas de la realidad personal, a parcelas de la realidad inasequibles desde el realismo. Consecuentemente, la referencia a la realidad circundante se va transformando paulatinamente en una referencia más indirecta y personalizada, al mismo tiempo que el elemento crítico se adelgaza y se modifica. Consciente de

que el enfrentamiento directo sólo logra fortalecer el sistema de poder, Vázquez Montalbán opta progresivamente, al igual que sus compañeros de grupo y de generación, por una confrontación más oblicua, que, ignorando el sistema, erosione sus propias bases. En consecuencia, su poesía pierde el carácter de inmediatez que había definido a una buena parte de la poesía social, el texto se vuelve hacia sí mismo, y se logra una renovación formal absoluta, un enriquecimiento de las formas de captación de la realidad, que no duda en dar entrada a modos irracionalistas en una voluntad de conseguir una representación más real de la realidad.

La poesía de José Miguel Ullán, partiendo de los presupuestos sociales desarrollados por las generaciones anteriores, lleva a cabo en los años sesenta una profunda renovación formal, reflejada en su *Antología salvaje*[446], que le llevará hasta el experimentalismo más radical practicado en sus creaciones de los años setenta. La necesidad de atender, en muchos casos con una voluntad crítica, a zonas de la realidad inaprehensibles con las técnicas realistas utilizadas por los poetas anteriores, empuja al poeta salmantino a dar entrada en sus textos a formas que van más allá del conocimiento lógico, que lindan muchas veces con el surrealismo.

En *El jornal* (1965), su primer libro, los breves poemas retoman el mundo rural y costumbrista de la obra de Gabriel y Galán, su tono tradicional e incluso su

lenguaje netamente popular, para establecerse como "contrafactum" irónico y superar así el contexto rural en el que el joven poeta había crecido[447]. Los poemas, recreados sobre los modelos de la copla tradicional y del haikú, no presentan, en cambio, como aquéllos, una anécdota completa narrada en el texto, sino que ofrecen su decantación en unas pocas palabras. La anécdota poética, fragmentada completamente, se desprende de todos los elementos prescindibles para ser abarcada en su más pura esencialidad. Los poemas quedan, así, reducidos en su extensión, concentrados en unas pocas palabras que adquieren, en consecuencia, un significado más profundo que la realidad inmediata que denotan, que el lector tendrá que desentrañar. Es al propio lector a quien le toca reconstruir la anécdota que dio origen al poema a partir de las pocas palabras-clave que el poeta le otorga. La realidad aparece, así, completamente fragmentada y el poeta no le pretende dar una cohesión que supondría una falsificación, sino que la presenta en su plena fragmentariedad:

> y qué fuera del pueblo
> sin el baile arrimado
> del domingo
> la multa del alcalde
> el recibo del médico
> el subsidio del viejo
> la extremaunción del cura
> las chancas con su escándalo
> las patatas viudas
> el otoño con siega
> o ya veremos? (pág. 132)

El mismo Ullán definirá en el último poema de *El jornal* el fundamento de su técnica elíptica:

> podarán la canción
>
> pero las uvas
> nos hablarán del mosto
> por su baba (pág. 150).

La depuración de la anécdota poética, la elisión de esta anécdota en el texto, sólo dejará unas pocas palabras-clave que, por lo tanto, adquirirán un significado más allá de su propia denotación.

Si la continua fragmentación y depuración de la anécdota poética supone abrir una distancia evidente entre el texto y el lector, el poeta tratará de establecer una vinculación con su interlocutor a través de dos rasgos que enlazan su poesía con la tradición popular. Por un lado, la utilización de un lenguaje netamente popular con referentes populares, a pesar de su uso irónico en estos textos, implica la apelación a un código común con la voluntad de establecer una complicidad con el lector a través de una serie de palabras familiares:

> miray chachitas miray
> pus vaya babosus
> vaya
>
> suben el pan
> las migajas
> y aquí naide dice na
>
> acullá
> qué sinvergüenzas
> acullá (pág. 141)

En este sentido, *El jornal* lleva hasta el extremo los presupuestos teóricos esbozados por la poesía social para crear una literatura de raíz profundamente *popular*[448] y no solamente populista o mayoritaria. En la misma dirección operarían los continuos referentes populares y rurales que tratan de incorporar la realidad inmediata al texto poético. Lenguaje y referentes remiten directamente a una realidad circundante común sólo trascendida a través de los diversos procesos fragmentadores.

Por otro lado, el "contrafactum" de la copla popular y de la canción tradicional permite la incorporación de estos modelos al desarrollo del poemario en versos de arte menor, predominantes en todo el libro, en un diálogo continuo y consciente con la tradición popular:

> Amor,
> yo te compraré
> un cántaro
> cuando venga
> el chatarrero
> a las fiestas
>
> Pero rómpelo
> amor,
> cara al invierno (pág. 137).

En *El jornal*, Ullán, tratando de superar a través de la ironía la tradición popular, la recrea, y recreándola, la supera.

Un cierto carácter social adquiere *El jornal* al establecerse el espacio recreado en sus poemas como alegoría de España o, al menos, de una parte de ella, de

la España rural e interior. La progresiva objetivación a que había sido sometido el tema de España en el tratamiento poético y temático de los poetas de la generación del 50, frente a los autores de la inmediata posguerra, encuentra así una nueva perspectiva en el desarrollo alegórico que lleva a cabo Ullán:

> voy a atender el macho
> espacharé también los dos cochinos
> pondré acaso mecio a las gallinas
> estercaré una miaja lo del corzo
> *habrá coito si sábabo*
> y mañana y mañana...
>
> Oh tiovivo de España,
> vuelta y vuelta! (pág. 140)

El mismo año que *El jornal* se publicaba *Amor peninsular*. Nacido de una anécdota amorosa, si bien este libro no añade nada importante al desarrollo de la estética social en la poesía de José Miguel Ullán, debido a su desarrollo temático, sí supone una renovación técnica y formal absoluta, una continuación y radicalización de los modos poéticos adelantados en *El jornal*, a través del "Epílogo" que cierra el poema unitario y lo ilumina desde una perspectiva de conocimiento[449]. La anécdota se ha minimizado en un grado sumo hasta perder toda importancia para el desarrollo del poema; el tono narrativo, característico de una parte importante de los poemas sociales, desaparece, junto a la anécdota poética, para dar cabida a una expresión fragmentaria, que se desarrolla en una sintaxis compleja,

que, bajo el tópico barroco de la *amplificatio*, se complica mediante superposiciones y yuxtaposiciones de diversos elementos, formando así una polifonía absoluta. Las palabras cobran, de esta manera, una autonomía casi total frente a la realidad que designan y el lenguaje acaba creando su propia realidad, dependiente más de la configuración específica de las palabras y de su connotación en asociaciones más o menos sorprendentes e inéditas, que de su propio carácter denotativo.

La depuración de la anécdota poética en *El jornal* había dado como resultado la decantación en el poema de unas pocas palabras-clave a través de las cuales el lector podría recrear la anécdota original. En consecuencia, las palabras adquirían en el poema una significación más amplia que la de la realidad misma que designaban. Un paso más, en *Amor peninsular*, y las palabras, desplazadas de la realidad, liberadas de su capacidad designativa, independientes de los objetos que designan en el habla común, podían establecer relaciones inéditas, explorar terrenos desconocidos de la realidad a través del lenguaje. La palabra poética se establecía así como un modo insustituible de conocimiento de la realidad, un conocimiento especial[450] que sólo tiene verificación en el poema, como exponen los versos del "Epílogo" a *Amor peninsular*:

> y la agonía
> por que brota la vida en este instante
> aún ignorado, pero cierto y único

como todo después -que sólo ansía
un resquicio de voz
mucho más nuestra... (pág. 125)

El poema se resolvía como un instrumento incapaz para recuperar la anécdota vivida:

Es inútil; revienta la tristeza
con dolor de tabique en la mejilla,
no resurge la vida tras la muerte
aunque crezca la sombra (pág. 127)

En consecuencia, su territorio se establecía más allá de la realidad, que quedaba desplazada del tratamiento poético, en el terreno del poema en sí; el texto se ensimismaba, se convertía en su propia realidad y referente, negando cualquier existencia fuera de sí:

Y la puerta se ha abierto lentamente.
(Ha creído...) Nos alza el entusiasmo.
Pero sólo la sombra del pasillo
la habitación adivinada, el ritmo
de una respiración que no es la suya; y sin embargo,
sin embargo ama... Tal vez por fin (pág. 127).

Si el poema era el único referente posible para el mismo poema, cualquier deuda con la realidad quedaba saldada y el texto, por lo tanto, quedaba completamente abierto a una renovación formal absoluta, que Ullán emprendería en *Mortaja* (1970) y, sobre todo, a partir de *Maniluvios* (1972).

En cierto modo, *Un humano poder* (1966) venía a continuar la línea abierta por *El jornal* en el desarrollo de una serie de temas característicos de la poesía

social, en una formulación renovada. El propio autor explica cómo surgió el libro:

> Al término tuve mala conciencia y pagué mi tributo a la llamada poesía social, no por unirme al carro del producto en boga, sino por comunicarme de alguna manera con mis interlocutores más próximos. La experiencia me parece un aleccionador fracaso[451].

Pero *Un humano poder*, aunque abre un pequeño paréntesis en el desarrollo de la poesía de Ullán, no renuncia a muchos de los logros formales conseguidos en *Amor peninsular*, sino que combina el enriquecimiento del lenguaje y su consideración como instrumento de conocimiento con una referencia crítica indirecta a la realidad social del momento. El lenguaje poético cede así una parte de su autonomía para incorporar una referencia a la realidad española.

Poemas como "Un humano poder" o "El hijo de la paz" apenas si revelan, en un desarrollo lingüístico casi completamente autónomo, algún elemento de compromiso social o político con la realidad española. Apenas algunas palabras o sintagmas, que funcionan como símbolos prácticamente lexicalizados por la poesía social anterior, incorporan el compromiso y la referencia a la realidad en textos que muestran un desarrollo de carácter simbólico, plenos de imágenes de raíz irracional: "sin aurora", "tierra con candado ajeno", "combate", "paz", "manos desnudas", etc. La realidad se incopora, así, al poema no de un modo directo, sino a través de un proceso

de lexicalización previa, a través de una elaboración anterior, que impone, en consecuencia, un distanciamiento consciente en la construcción de una estructura poética autónoma. Más que una alusión directa o la denuncia de la realidad concreta, el poema se elabora con la intención de producir en el lector un sentimiento indefinido de repulsión y crítica ante la realidad circundante, a través de imágenes fragmentarias con una fuerte carga emocional.

La realidad, trascendida y reelaborada desde el plano lingüístico, se incorpora al poema en un desarrollo simbólico. Las palabras funcionan, así, dentro del texto, no por su capacidad designativa, sino en cuanto elementos simbólicos, la mayor parte de ellos reelaborados desde la tradición poética social, que remiten a amplias zonas de significación o a conceptos abstractos. En esta recreación simbólica, el lenguaje no remite directamente a la realidad, sino a un sistema de significaciones previamente establecido y, en cierto modo, se convierte en metalenguaje, preservando la autonomía del texto poético. De esta manera, poemas como "La dádiva" adquieren su plena significación al comprender que términos como "paloma", "balanza", "César", "pan", "fusil", etc., no han de interpretarse como referentes directos de la realidad, sino como elementos simbólicos lexicalizados, en su mayor parte, por la poesía social. Sólo situándose en ese plano de lectura, que adelanta un

paso más en el desarrollo que habían llevado a cabo los poetas sociales anteriores, cobran pleno sentido de protesta versos como los siguientes, que invocan una profunda reforma democrática:

> Al César, una paloma.
> Al César una balanza.
>
> Al Hombre, todo:
> capaz
> de dar al César
> balanza,
> paloma...
>
> y luego,
> lo que le quede en las manos
> -o sea, cuando la nada-,
> en Dios,
> en nombre del Hombre
> con pan,
> fusil
> y guitarra (pág. 89).

Estas palabras-símbolo se repiten de poema a poema dentro de *Un humano poder* elaborando un complejo entramado de referentes endógenos, que eleva, como en *El jornal*, a categoría alegórica el desarrollo de muchos de los textos. Poemas como "La dádiva" o "El tronco" sólo pueden interpretarse en su verdadero sentido de protesta social desde una lectura alegórica.

La ironía es otro de los elementos que encuentran una repercusión poética importante en *Un humano poder*. La ironía le permite a Ullán la referencia de un modo indirecto a la realidad social y política española, estableciendo en diversos poemas una distancia crítica, a través de la cual, en un lenguaje menos complejo y de

menores resonancias alógicas e irracionales, establece su protesta. En muchas ocasiones, como en "Lamentaciones de una muchacha yanqui a eso de la medianoche" o "Cancioncilla oriental", el "contrafactum" de la canción, ya sea tradicional o moderna, le sirve para redoblar su ironía en la crítica al sistema social. Así, por ejemplo, la guerra de Vietnam, que se convertiría en uno de los temas recurrentes en los poetas con alguna intención social en la segunda mitad de los años sesenta, es criticada, mediante la reelaboración del modelo de la canción *pop* moderna, triunfante en aquellos años, en "Lamentaciones...":

> A Vietnam se fue mi amor.
> Ye, ye, ye...
> A Vietnam se fue mi amor.
>
> Luchando lleva ya un año.
> Ye, ye, ye...
> Y solita quedé yo.
> Regresa a bailar conmigo,
> haz una tregua de amor.
> Regresa en paracaídas;
> mátame de corazón (pág. 93).

La ironía discurría en estos poemas en dos niveles distintos y complementarios, que permitían la incorporación de la realidad, a través de elementos anecdóticos o de un lenguaje próximo al argot, en muchas ocasiones, de un modo indirecto al poema: por un lado, la ironía afectaba al mismo desarrollo de la anécdota poética; por otro, la ironía surgía en estos poemas de la reelaboración de un modelo poético, tradicional o

popular, preexistente. Este doble planteamiento irónico permitía la referencia, de un modo oblicuo, a la realidad socio-política española en "Cancioncilla oriental":

> En un lejano país del sol poniente,
> un animal sincero
> envejecía.
> (Ay, qué pena y qué dolor...)
> Todo el pueblo soñaba con un muerto.
> Pero, el pobre, tan sólo
> envejecía.
> (Ay, qué pena y qué dolor...)
> En un lejano país del sol poniente.

Mortaja (1970) nace directamente de la experiencia del auto-exilio en Francia que Ullán se impone desde julio de 1966. La palabra poética es concebida como un instrumento de exploración de la realidad proyectada en el pasado, el verso sirve para recuperar una lengua que se identifica con la realidad familiar, con la patria, y se convierte así en un elemento fundamental de supervivencia, para mantener la identidad propia en un país extranjero; como el propio poeta expondrá, en *Mortaja* se intentaba "hacer acopio de un lenguaje de infancia que se me revelaba indispensable para sobrevivir"[452]. En consecuencia, la palabra poética discurre en una doble tensión entre la pérdida de la identidad cultural y la conciencia de una falsa recreación de la realidad, entre la recuperación de una lengua familiar y la invención, desde la nostalgia, de una realidad española inexistente.

La palabra, desprendida en la distancia de la realidad, comienza a adquirir un valor autónomo, se carga de significaciones que le resultan, en cierto modo, ajenas, y la lengua del poeta tiende a alzarse como una expresión independiente. Así lo expresa Ullán recurriendo al conocido verso de Mallarmé en "La tumba de Edgar Poe":

> Traicionarás los salmos de tu tribu
> enclenque,
> la raza azul
> (girando),
> el silbo mágico,
> la rueca cenicienta de tu pueblo (pág. 66)

De esta manera, *Mortaja*, confluyendo con la preocupación social de *El jornal* o *Un humano poder*, viene a continuar el proceso de liberación del lenguaje poético que Ullán había iniciado de modo definitivo en *Amor peninsular*. Pero *Mortaja* lleva hasta sus últimas consecuencias las conclusiones que se derivaban de *Amor peninsular*. Cualquier capacidad salvadora de la palabra poética, entendida, tal como la concibieron los poetas sociales, como expresión de una problemática general en una actitud solidaria, o, tal como la entendieron los poetas de la memoria, como exorcización del pasado, es negada de modo absoluto en los versos de "Así habló el guerrillero": "Los salmos no salvarán la especie" (pág. 84). En consecuencia, el terreno de la acción social y política, frente a los poetas sociales, y el terreno de la reconstrucción de la nostalgia, frente a los poetas de la memoria, habrán de establecerse en un espacio, el de la

realidad, completamente distinto al creado por el lenguaje en el poema. La palabra poética creará, así, una realidad completamente independiente, se desprenderá de cualquier actitud comprometida, de cualquier actividad redentora:

> La voz es voz
> hiciera
> añicos las palabras redentoras (pág. 85)

Liberada la palabra poética, de esta manera, de su referencia tanto a la realidad social exterior como a la realidad personal, los únicos límites del poema serán aquellos que impongan el lenguaje y la página en blanco, la libertad del poema será absoluta y éste elaborará su propia realidad en la creación del texto. Tal como el propio Ullán escribirá en *Maniluvios* (1972), la creación poética será puro azar:

> todo es azar el papel
> y la herida que lo habi
> ta mas necesita eso sí
> un raro candil --la sed [453]

En consecuencia, Ullán, partiendo de los presupuestos estéticos planteados por los poetas españoles en torno a los primeros años sesenta, desarrolla una evolución poética sin rupturas radicales que le lleva a desterrar de su espacio poético dos preocupaciones que habían presidido la poesía inmediatamente anterior: la solidaridad social y la recuperación del pasado. A partir de una poesía que se

plantea, enlazando con la estética más avanzada de la generación de los cincuenta, como conocimiento de la realidad y como conocimiento personal a través de la palabra poética y de las relaciones inéditas que ésta establece en el espacio del poema, Ullán lleva a cabo, de modo paralelo a sus compañeros de generación, una progresiva depuración del lenguaje, al mismo tiempo que dota a la palabra poética, independiente ya de su referencia a la realidad, de una autonomía y una libertad formal absolutas. Si *Amor peninsular* supone un avance importante en este sentido, *Mortaja* abre ya un camino a una liberación total de la palabra que tendrá sus primeras realizaciones en *Maniluvios* y en los posteriores libros experimentales que Ullán publicará a lo largo de los años setenta.

En resumen, puede decirse que en torno a 1962-1963 aproximadamente se inicia en la poesía española un profundo proceso de renovación estética, del que son partícipes no sólo los poetas más jóvenes, sino todos aquellos autores *realmente vivos*, que viene a cuestionar la tendencia social tal como se había venido desarrollando hasta esos años. Muchos de los jóvenes autores que comienzan a escribir y a publicar en los primeros años de la década de los sesenta, vienen a enlazar con las posturas estéticas sostenidas por los poetas de la generación del medio siglo, continuando incluso con una preocupación social expresa por la

realidad circundante, a la que darán una materialización completamente diferente. Con ellos inician un progresivo proceso de depuración del lenguaje poético de cualquier elemento considerado superfluo y también una depuración de la anécdota poética, que concluirán en una fragmentación absoluta del poema. En muchos de los jóvenes autores que reflejan una preocupación social en sus poemas, puede observarse una progresiva evolución, en diversos grados, desde el poema narrativo, pasando por el poema-crónica y por la crónica alucinada, hasta un tipo de poema que, depurado de todo elemento superfluo, se esgrime como pura abstracción de una anécdota que ha sido cuidadosamente elidida. La depuración de la anécdota poética tenía como resultado la decantación en el poema de unas pocas palabras-clave a través de las cuales el lector debería recrear la anécdota original. Las palabras, así, adquirían en el poema una significación más amplia que la de la realidad misma que designaban. Tan sólo un paso más en este proceso de depuración y de abstracción, y las palabras, desplazadas de la realidad, liberadas de su capacidad designativa, podían establecer relaciones inéditas, explorar terrenos desconocidos de la realidad a través del lenguaje. En este sentido, la utilización poética del habla coloquial como un modo de eliminación de cualquier elemento retórico del poema, que iniciaron los poetas sociales en los años cincuenta y que continuarán muchos de los autores de la generación del 68

en sus producciones, no es sino un reflejo más, aunque de signo diverso, de ese proceso de depuración del lenguaje señalado.

Junto con el proceso de depuración poética iniciado por los autores de la generación del medio siglo, los jóvenes poetas que comienzan a escribir en los primeros años sesenta, continuando en cierto modo las derivaciones de la estética realista dominante, heredan la concepción, esgrimida por aquéllos, de la poesía como un modo insustituible de conocimiento de la realidad a través de la palabra poética. En este sentido, el poema será considerado como el espacio único donde acontece dicho conocimiento. Las palabras, en consecuencia, a través de asociaciones inéditas podrán iluminar zonas desconocidas de la realidad, podrán aportar un conocimiento más profundo de la realidad desde una perspectiva radicalmente distinta. Si el progresivo proceso de autonomía de la palabra poética llevaba a una liberación absoluta del lenguaje con respecto a la realidad, la asociación inédita de palabras, más allá de las relaciones impuestas por la realidad, sólo dependería, en última consecuencia, del azar, del que se derivaría, no obstante, un nuevo conocimiento.

La estética social-realista, en sus derivaciones últimas, había impuesto un proceso de desrealización de la realidad, una progresiva idealización de la realidad tratada en sus poemas en una construcción de una nueva

épica fundada, más que en personajes y situaciones reales, en modelos abstraídos de comportamiento, en continuas idealizaciones de la realidad cotidiana. En consecuencia, muchos de los autores jóvenes que quisieron continuar una producción estética de preocupación social, se encontraron con un sistema de símbolos pre-existente, que había sido creado por los poetas sociales anteriores, un sistema de referencias anterior, lexicalizado a través de diversos elementos. En esta recreación simbólica, el lenguaje no remitía directamente a la realidad, sino a un sistema de significaciones previo y, en cierto modo, se convertía en metalenguaje, preservando la autonomía del texto poético. Un paso más en este progresivo proceso de simbolización, y muchos de los poetas jóvenes desarrollarán sus textos en un nivel de escritura completamente alegórico, en el que la referencia a la realidad se ha convertido en una significación segunda. No es extraño, como se ha visto, encontrar estas construcciones alegóricas en los poetas estudiados. Pero, a su vez, este proceso de simbolización o de alegorización incide, como otros elementos, en una mayor autonomía del lenguaje poético, que rompe sus ataduras completamente con la realidad que aparentemente designa.

Una actitud de signo distinto en los poetas jóvenes con voluntad social tiene, sin embargo, unas consecuencias semejantes: la apertura del poema a modos no lógicos de captación de la realidad. Conscientes del

progresivo proceso de desrealización que sufría la poesía social en sus últimas derivaciones, por el empeño en la utilización de una técnica realista que no lograba captar la realidad en su totalidad y en su continuo fluir, muchos de los jóvenes poetas en torno a la mitad de la década comenzaron a ampliar los estrechos márgenes del realismo en una adecuación de la técnica poética a la realidad circundante, para dar cabida en el texto a una visión totalizadora de dicha realidad. En consecuencia, se empezaron a incorporar al poema técnicas no lógicas de captación de la realidad, y el hilo narrativo de muchos de los textos, fundado en una concepción lineal de la temporalidad, se fragmentó para dar entrada en el poema a diversos planos temporales que se superponían y yuxtaponían en una recreación compleja. La eliminación de toda acción, de todo discurrir narrativo, dio origen a un nuevo modo de narrativismo, nacido directamente de la percepción de la realidad, de los objetos y de los hechos cotidianos, que adquirían así un valor simbólico dentro del desarrollo poético. Es entonces cuando los objetos empiezan a cobrar su verdadero relieve, cuando percepciones limitadas del espacio real aparecen iluminadas con un carácter revelador y adquieren, así, una calidad simbólica. Los objetos se liberan así de las ataduras de la realidad para convertirse en meros símbolos, en significaciones de segundo grado, y paralelamente las palabras rompen sus ligazones con la

estructura lógica del lenguaje, impuesta por una percepción realista de la realidad. Las palabras, como los objetos, se liberan, cobran una autonomía completa, establecen relaciones inéditas que iluminan zonas desconocidas del pensamiento.

En esta progresiva fragmentación de la linealidad temporal y de la concepción narrativa del poema que llevaban a cabo los poetas con cierta preocupación social mediada la década de los años sesenta, desempeña un papel fundamental la poesía de la memoria, que habían comenzado a desarrollar los poetas de la generación anterior. La utilización de la memoria en el texto poético como un artificio estético, permitía crear un *alter ego* distanciado, espectador de la realidad del poema, cubierta de un tono evocador. La memoria, utilizada así como artificio estético en la escritura poética, ofrecía, por una parte, la posibilidad de evitar la realidad circundante, la expresión directa de la realidad en el poema, y, por otra, la posibilidad de crear un *alter ego*, un *artificio*, un personaje que viviera una *ficción autobiográfica* en sus poemas, o bien que se identificara con otros personajes históricos, en una recreación de la memoria cultural, un personaje que, rotos los límites temporales impuestos por la linealidad lógica, recreara distintos momentos, inconexos en el discurrir temporal, los superpusiera o yuxtapusiera en la realidad textual del poema.

A partir de 1965, aproximadamente, se empieza a percibir en los poetas jóvenes que manifiestan una preocupación social en sus obras un proceso de "extranjerización" de los temas de sus creaciones, paralelo a una progresiva desatención a los problemas patrios, que sólo se aluden de modo indirecto. La guerra de Vietnam o los desmanes de la política consumista en los países desarrollados se convierten en temas recurrentes en estos poemas, que logran una ampliación de los referentes textuales. Esta ampliación temática, este proceso de extranjerización de los temas, refleja, por una parte, la aproximación de la realidad política y social española al panorama internacional, al mismo tiempo que trata de facilitar su integración y la superación del aislamiento autárquico que el propio régimen político imponía. Por otro lado, este proceso de extranjerización de los temas poéticos en una poesía que manifiesta una preocupación social, implica un distanciamiento de la realidad circundante, que queda completamente ignorada, y en su ignorancia, criticada; e implica, por otra parte, una incapacidad para enfrentarse a los aconteceres patrios, enfrentamiento que debía discurrir por otros derroteros distintos a los de la escritura poética.

En torno a 1965, pueden cifrarse algunos cambios definitivos en la estética social, en la práctica de los autores más jóvenes, tal como había sido concebida

anteriormente, cambios que se habían iniciado algunos años antes, pero que sólo en esa fecha adquieren un carácter radical. La crítica social directa, tal como había sido realizada en los años anteriores, con una voluntad política evidente, deja paso a una crítica mucho más indirecta y oblicua, que al enfrentamiento encontrado con el poder, prefiere la subversión. En este sentido, la poesía con voluntad social va acentuando los tonos irónicos y críticos, sus referencias suponen más un cuestionamiento progresivo de los fundamentos que sustentan el poder político y social del sistema establecido, para, de esta manera, facilitar el acceso al poder de las clases oprimidas, que un enfrentamiento directo. En consecuencia, un progresivo proceso de ironización y de distanciamiento empapa la mayor parte de los poemas con voluntad social escritos y publicados en la segunda mitad de la década de los sesenta. Junto a esta progresiva ironización, y con una finalidad complementaria, el tono de los poemas con voluntad crítica tiende a hacerse neutro, con una aspiración objetivadora, frente a la connivencia que expresaban muchas veces los poemas sociales anteriores. Sin embargo, este tono neutro, esta aparente objetividad que adoptan muchos de estos poemas, se torna entonces un elemento crítico de denuncia más efectivo del sistema social ante la perspectiva adoptada por el poeta en su narración poética.

Todos estos rasgos confluyen en la segunda mitad de los años sesenta, principalmente, en una renovación formal absoluta, que se había venido gestando con anterioridad, en la que venían a coincidir aquellos poetas que habían continuado una estética de preocupación social y que habían dejado ejemplos de su compromiso en los años anteriores, con aquellos otros que comenzaban a publicar, en una estética aparentemente muy distanciada de la poesía social, en el segundo lustro de la década. En un modo o en otro, ambas tendencias venían a enlazar en su renovación con los cambios estéticos que habían llevado a cabo en los primeros años sesenta los poetas mayores.

La reacción *novísima* contra la estética dominante de posguerra: los fundamentos de la nueva poesía

A lo largo de las páginas anteriores se ha venido viendo cómo el desarrollo de la estética realista había promovido, desde sus propios resortes y fundamentos internos, una renovación formal paulatina 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, a lo largo de la década de

los sesenta en una evolución que, acentuada desde 1962-1963 y diferenciada claramente a partir de 1965, permitía entrever los enlaces existentes en las nuevas creaciones juveniles de los poetas de la generación del 68 con la poesía inmediatamente anterior, sin que se manifestara una ruptura radical y absoluta en el proceso evolutivo de la poesía española de posguerra. Creo que ha quedado suficientemente demostrado a lo largo de las páginas anteriores, no sólo que la evolución estética de los poetas realistas prepara y adelanta la renovación formal y temática que se llevará a cabo en los años sesenta, sino también que la misma práctica social en los poetas más jóvenes desarrolla una renovación paralela y en muchos casos coincidente con la que se lleva a cabo desde planteamientos estéticos diferentes.

Frente a esta visión evolutiva de la poesía española de posguerra surgirá en el segundo lustro de los años sesenta una concepción rupturista, según la cual los jóvenes poetas que comienzan a publicar a lo largo de esa década se forman de espaldas a la poesía anterior. José Mª. Castellet la formulará claramente en 1970 como base de *Nueve novísimos*[454], en el prólogo de la antología; allí escribe:

> El bloque de la poesía española de la posguerra, a través de modos y estilos o de modas y formas distintas, había mantenido una cierta coherencia a lo largo de casi veinticinco años, coherencia que a mi entender se explicaba, en parte al menos, por factores sociopolíticos derivados del trauma y de las consecuencias de la guerra civil. Por el

> contrario, los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés[455].

Todo el prólogo de la antología estaba elaborado y enfocado a demostrar que esa ruptura estética con las corrientes dominantes en la poesía de posguerra resultaba completamente efectiva, que los jóvenes poetas saltaban por encima de la producción de veinticinco años de posguerra con la intención de "revivir ciertas concepciones de la poesía (...) que habían sido olvidadas o combatidas por los poetas anteriores" (pág. 12), que, en consecuencia, "la nueva generación (...) se formaba más que en contra, de espaldas a sus mayores" (pág. 21). Castellet establecía el punto crítico de esa ruptura con la estética anterior en 1962, cuando el "realismo crítico", que él mismo había venido defendiendo en *Veinte años de poesía española* y *Un cuarto de siglo de poesía española*, se convierte en pesadilla estética:

> Bien, lo menos que puede decirse es que, en un momento dado (que se sitúa alrededor de 1962), los postulados teóricos del "realismo" empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicó: a partir de este año, más o menos, la generación del "realismo" entra en crisis (pág. 17-18).

La visión de la poesía de posguerra como un bloque unitario dominado por un estilo realista sin fisuras ni cambios de consideración, facilitaba la concepción de una

ruptura radical de la joven poesía con respecto a tal bloque unitario. En cambio, ni la poesía española de posguerra resultaba un bloque monolítico bajo el dominio exclusivo del realismo social, ni, tal como se ha venido viendo en las páginas anteriores, dicho movimiento podría considerarse como una unidad, sino que, dentro del estilo realista dominante, se produce una progresiva evolución a lo largo de la posguerra que adelanta y promueve una parte importante de la renovación estética que se lleva a cabo en la poesía española en la década de los años sesenta.

Los autores recogidos en su antología por Castellet venían a confirmar, desde sus "poéticas", que esta ruptura estética con la poesía anterior era efectiva. Las críticas contra la poesía social considerada como un bloque unitario, detenido sin evolución en una repetición epigonal, se podían leer en uno y otro autor retomando, para descalificarla, aquellos planteamientos polémicos que habían permitido a la propia estética social superarse a sí misma y plantear una renovación formal absoluta. Así, por ejemplo, Manuel Vázquez Montalbán criticaba en la poesía social su escasa incidencia en la realidad para provocar el cambio que sus creaciones proponían, y, en el mismo sentido, expone Antonio Martínez Sarrión: "El pasadizo ciego más patente, a mi modo de ver, fue que la poesía no podía ser en nuestra circunstancia un instrumento de agitación política" (pág.

90). De un modo más radical, Félix de Azúa aludía a la estética de Celaya:

> Toda una parte de nuestra poesía actual está convencida de que un poema es un objeto arrojadizo y cuanto más arrojadizo más poético; por el contrario yo creo que lo único arrojadizo son esos poetas (pág. 139).

Y Vicente Molina Foix criticaba el magisterio que algunos poetas habían ejercido en la poesía española de posguerra: Antonio Machado, César Vallejo, Pablo Neruda y Nicolás Guillén (pág. 187). En consecuencia, la poesía resultaba ser para estos jóvenes autores un instrumento completamente inútil para cambiar el mundo (Félix de Azúa declarará su "escepticismo sobre las posibilidades que tiene la poesía de cambiar el mundo", pág. 139), al mismo tiempo que promulgaban que el único valor de sus creaciones habría de surgir del tratamiento del lenguaje que hicieran en sus textos, tal como escribía Guillermo Carnero: "Algo que los poetas a la moda habían querido olvidar cuando mi generación (?) entró en funciones: que su razón de ser dependía del uso que hicieran de la lengua" (pág. 204).

Las críticas que los poetas "novísimos" vertían sobre la estética social se establecían con respecto a dos aspectos completamente diferentes. Por un lado, se criticaba en la estética social el fracaso de su trasfondo ideológico, el fracaso en la creación de una conciencia intelectual crítica que facilitara el cambio

social promulgado. La poesía social que había nacido con una voluntad mayoritaria y populista, no había logrado paradójicamente sino concienciar socialmente a una minoría burguesa culturizada, contra la que supuestamente dirigía su crítica, que, una vez recuperada su conciencia de clase, retornaba a los gustos literarios que la conformaban como tal. Consecuentemente, la crítica frente al sistema socio-político que establecía la poesía social había sido absorbida y anulada por el propio sistema. Manuel Vázquez Montalbán resumía el cuestionamiento ideológico que con respecto a la poesía social llevaban a cabo los poetas jóvenes, en las siguientes palabras:

> Esta literatura o este arte era tan revolucionario en las intenciones como seudorracionalista en su planteamiento e impotenete en sus resultados. Sirvió, paradójicamente, para concienciar a la burguesía universitaria o ilustrada, pero no consiguió romper las barreras organizativas que la política cultural y *total* disponía entre el intelectual crítico y las masas. El resultado ha sido una *mercancía cultural de izquierda*, estuchada, canalizada y consumida en función de un público burgués más esteticista que eticista. La deserción de ese público culturalizado hacia "otra literatura" más motivada por la lógica interna de su gusto, ha sorprendido y sonado a traición a ese crítico insuficientemente racionalista que se pertrecha ahora en la coartada de que, al fin y al cabo, él escribía para que le leyese el pueblo y *otros* se lo han impedido[456].

Pero la crítica contra la poesía social no se cifraba exclusivamente en el fracaso de la ideología que la sustentaba, sino también en el cambio estético que dicha ideología había comportado, en su desconocimiento de las leyes internas del proceso literario y en su

consideración de dicho proceso literario en sí. En este sentido, las críticas de los poetas "novísimos" se ocupan de dos aspectos diferentes: por un lado, se critica la transformación de la estética social de un estilo personal en una tendencia general, cuyos tópicos y fórmulas retóricas pueden ser fácilmente aprendidos, y permitir, en conscuencia, una escritura epigonal, que se agote en su propia repetición; por otro lado, se critica el supuesto rebaje que sufrió el lenguaje en este tipo de poesía para permitir el acceso al texto de una mayoría jamás alcanzada. Guillermo Carnero, en declaraciones a Federico Campbell, resumía estos dos aspectos de la crítica novísima:

> Evidentemente ha habido y hay una reacción, no contra la poesía social, sino más bien contra el furioso atrevimiento de un buen número de mal llamados poetas (...). El ultraje cometido por ciertos poetas sociales contra el idioma era demasiado flagrante. Toda poesía debe partir de un fundamental respeto hacia la lengua: lo demás le será dado por añadidura y gracias a ese respeto[457].

Y páginas más adelante, Carnero engloba su crítica estética con la crítica ideológica a la poesía social:

> Yo diría que el "enragement" de aquellos años nos pareció doblemente negativo y sumamente frívolo en cuanto a su contenido político, un puro fenómeno de superestructura, como si el escritor hubiera de convertirse en chivo expiatorio de una sociedad anclada en su conservadurismo; en cuanto a su dimensión estética, no hay duda de que significó un cierto repudio de nuestra tradición literaria, que si por algo se distingue es por haber explorado concienzudamente las posibilidades expresivas del idioma (pág. 47).

Es decir, desde las posturas de los jóvenes autores reunidos en la antología de Castellet, la poesía social quedaba totalmente desacreditada, tanto desde un punto de vista ideológico, como desde su conformación poética. No era extraño, por lo tanto, que, desde los presupuestos de los jóvenes poetas, el panorama de la posguerra fuera descrito, en una reseña de Marcos Ricardo Barnatán a la antología de Castellet, con las siguientes palabras:

> Un observador extranjero y supuestamente objetivo me comentaba, sin rodeos, su triste concepto de la poesía española de posguerra. En la generación de 1927 veía mi amigo el punto culminante de una corriente de apertura hacia la vanguardia cultural europea. El punto culminante, pero también el punto final. Después, aparecía una era de retraimiento provinciano y estéril. La hegemonía del machadismo en sus derivaciones más folclóricas, sociales o academicistas significaban para él un suicida paso atrás. En resumen, el predominio de una estética reaccionaria que favorecía la mediocridad y colaboraba a la confusión. El valor de un poeta se cifraba en su "calor humano", en su "aliento solidario" o en su "profunda cordialidad". (...) Un idioma seco o violento, festivamente rural o suficiente y desangrado, era el instrumento más propicio para construir una "obra duradera". Los poetas jóvenes sabían que los chopos eran muy importantes y los versos debían más o menos decir así: "*Torilla de patata, con tanta patata*" o similar[458].

En definitiva, tal como los críticos más atentos supieron percibir[459], *Nueve novísimos*, y también en cierto modo la antología *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, venía a continuar una postura iniciada ya por la *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló, en la que la estética social se identificaba con aquella sostenida por los poetas de la primera posguerra. En

consecuencia, cuidadosamente se omitían los nombres de los poetas más destacados de aquella promoción, para, una vez identificado dicho grupo con una práctica social considerada como pura abstracción, desacreditar el movimiento en su conjunto. Por lo tanto, en su ataque a la poesía social, los novísimos no se enfrentaban directamente contra la generación del cincuenta[460], a la que respetaban y admiraban, como puede verse en sus poéticas y declaraciones de aquellos años, sino que su enfrentamiento era contra los poetas de la primera generación de posguerra.

La postura crítica que enfrentaba a los poetas novísimos con la estética social se sustentaba fundamentalmente en tres pilares durante el último lustro de los años sesenta y la década de los setenta: en primer lugar, en la consideración de la poesía de posguerra desarrollada entre 1939 y los primeros años sesenta como un bloque único y sin fisuras; en segundo lugar, en la adscripción a dicho bloque poético de un estilo compacto y sin evolución alguna, agotado en su propia repetición, que, considerado como pura abstracción, se denominó "poesía social"; por último, en el convencimiento de que sólo ellos, los novísimos, y exclusivamente desde sus posturas estéticas introducían un cambio radical frente a dicha poesía social, cambio que se manifestaba, más que como mero paso evolutivo, como una ruptura absoluta. Estos tres pilares ideológicos sostuvieron, con diversos

matices, una parte importante de la visión crítica frente a la estética social que los poetas novísimos desarrollaron principalmente a partir de su irrupción en el panorama poético español en torno a 1970. Tan sólo una muy posterior revisión de sus posturas y una mayor atención y fidelidad a la Historia literaria de la posguerra, permitió abrir diversas fisuras en estas consideraciones, por parte de los mismos poetas-críticos que las habían sostenido, para acabar demostrando su completa falsedad[461], puesto que: en primer lugar, como pronto advirtieron los propios poetas novísimos, la poesía de posguerra no podía considerarse como un bloque único dominado por el realismo social, sino que podían detectarse otros estilos "disidentes" en poetas considerados como "francotiradores"[462], "heterodoxos"[463] o "marginales"[464]; en segundo lugar, el realismo social no se había mantenido como una estética unitaria a lo largo de toda la posguerra, sino que había mostrado diversos caminos evolutivos que habían derivado en una renovación absoluta de sus presupuestos; por último, la renovación estética que se llevaba a cabo en los años sesenta no sólo había partido de las posturas más radicales de los poetas novísimos, sino que la habían propiciado todos los poetas *realmente vivos*[465] de las diversas generaciones que convivían en ese período, con lo que el cambio se materializaba realmente más como un paso evolutivo que como una ruptura absoluta.

Diversos textos teóricos de carácter general, escritos por los autores novísimos durante estos años, adquirieron la característica de textos programáticos, de verdaderos manifiestos estéticos que sirvieron de guía a un grupo considerable de jóvenes poetas. Con diversas variantes, estos textos, algunos de los cuales, los más significativos, estudiaré a continuación, respondían a los tres pilares ideológico-críticos señalados anteriormente.

Uno de los primeros textos programáticos nacidos del mismo grupo novísimo será *Notas parciales sobre poesía española de posguerra*[466], que Pere Gimferrer escribe y publica en 1971. En tres partes divide el poeta catalán sus "notas", con la intención de establecer la *nueva* poesía, lanzada un año antes en la antología de Castellet, "en la refutación, en la negación de su precedente" (pág. 93): en la primera parte, "Primeras notas parciales", el poeta se propone recuperar la actitud polémica y rupturista de los movimientos históricos de vanguardia en los primeros años veinte[467], situando "algunos aspectos de la dicotomía vanguardia-academicismo en la poesía castellana de posguerra" (pág. 89); la segunda parte, "Tres heterodoxos", supone la confirmación de un estilo vanguardista en poesía mediante el análisis y la recuperación de "la obra de tres poetas de vanguardia pertenecientes a generaciones distintas" (pág. 89); por fin, la última parte, "A modo de

conclusión", constituye la conformación de un estilo personal fundado en la vanguardia, en lo que "puede considerarse una poética de urgencia" (pág. 89). Así, las tres partes que constituyen este texto programático se fundamentan en la conformación de una estética vanguardista, de signo contrario al academicismo impuesto en la posguerra. En consecuencia, la dicotomía academicismo (-) / vanguardismo (+) estructurará el contenido del discurso teórico desarrollado en estas páginas por Gimferrer y condicionará, al mismo tiempo, la estructura misma de cada una de las partes con respecto al conjunto del texto. Así, mientras las "Primeras notas parciales" establecen, en estadios sucesivos, la negación del academicismo identificado con la estética social en sus diversas manifestaciones, "Tres heterodoxos" se sitúa en el polo contrario, afirmando la positividad de la vanguardia y su carácter marginal; "A modo de conclusión" es una síntesis de aplicación personal de lo expuesto en las páginas anteriores.

Como he señalado, en las "Primeras notas parciales", Gimferrer trata de consolidar el sistema dicotómico vanguardia / academicismo y de establecer, desde la perspectiva vanguardista, la negación del academicismo y de sus últimas manifestaciones en la poesía española de posguerra. Para ello, en primer lugar, el poeta y crítico identifica, siguiendo la estructura del manifiesto vanguardista, el academicismo con la "mala

escritura", en una negación enunciada desde el "yo acuso" característico del manifiesto programático:

> Supongo que el problema no consiste tanto en escribir "mal" o "bien" -a cierto nivel, esto parece obvio- cuanto en descubrir las más sutiles e insidiosas formas de escribir "mal"; es decir, aquéllas en que parece que se está escribiendo "bien". Me refiero, claro es, a todas las formas de convención o academicismo (pág. 91).

En consecuencia, la "mala escritura" se identifica con el academicismo, con la convención, con la repetición, mientras que la "buena escritura" se identifica con la vanguardia, con la ruptura, con lo anticonvencional. Esta "buena escritura" propugnada encuentra su modelo estético en la generación del 27, tal como se había visto en el panorama esbozado por Barnatán, con la que intentará enlazar la *nueva poesía* por encima del desarrollo literario posterior a aquélla:

> La putrefacción absoluta del idioma literario obligó a los del 27 a una experiencia única e irrepetible, la creación de un "idioma poético", absolutamente alejado del conversacional -pues es en éste, por paradoja, donde más victoriosamente imperan los tópicos de la peor literatura (pág. 92).

Y, junto al modelo estético propuesto, aparece la primera característica negada del academicismo poético impuesto tras la guerra civil: la utilización poética del habla coloquial. Si, tal como ha quedado visto anteriormente, una de las características fundamentales de la estética social, tal como se había venido desarrollando en la posguerra, era la utilización en los textos poéticos de

aquellos rasgos definidores del habla coloquial en una voluntad de aproximar el poema al posible lector, la "nueva poesía" se definirá, tomando como modelo el desarrollo poético de la generación del 27 en su etapa surrealista (pág. 94), por su negación de este aspecto y, por lo tanto, su lenguaje poético se establecerá en el mayor distanciamiento del habla coloquial.

El lenguaje poético característico de la nueva poesía, en consecuencia, habrá de optar por una doble alternativa:

> Ante un lenguaje fosilizado y putrefacto, dos soluciones: destruirlo o establecer un nuevo lenguaje convencional. (...) Los que han optado por la primera solución -la destrucción del lenguaje- han sido sistemáticamente ignorados o dejados de lado: son los "malditos" (pág. 92).

En conclusión, "la historia de la poesía española se ha escrito únicamente sobre un nuevo lenguaje convencional" (pág. 92). Por lo tanto, una de las posibilidades, establecer un nuevo lenguaje convenvional, no supondría establecer una verdadera renovación poética, ya que el objeto artístico se convertiría en una mercancía, en "un valor de uso y, como tal, necesariamente caduco en un plazo más o menos dilatado de tiempo" (pág. 92-93). Por todo lo cual, la única posibilidad de reacción frente al lenguaje fosilizado será aquella que lleve al poeta a la destrucción de dicho lenguaje y a su propia marginación; sólo desde la marginación, desde la ruptura, podrá

establecerse un lenguaje poético verdaderamente renovador:

> 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 (pág. 93).

"Tres heterodoxos" materializaba la vía indirecta de instauración de la *nueva* poesía, mediante la recuperación de una serie de maestros postergados, aquellos que habían sido "marginados (...) por distintos caminos" (pág. 99) del devenir oficial de la poesía española. La verdadera ruptura, para Gimferrer, sólo podía surgir, así, de los márgenes, estableciendo de esta manera una nueva dicotomía marginalidad / centralidad, característica del manifiesto programático, paralela a la dicotomía vanguardismo / academicismo:

> Por lo que hace a las promociones surgidas después de la guerra civil, (la poesía) ha vivido hasta ahora en la clandestinidad. (...) Se trataba de imponer una poesía "oficial" -no sustentada en una presión directa del sistema sino en un estado de opinión elegido quién sabe si como consecuencia del trauma de la guerra, por la intelectualidad más conservadora y unánimemente impermeable a cualquier exploración vanguardista (pág. 93).

Así, la poesía "oficial" de posguerra se fundaba en la refutación de toda manifestación vanguardista, constituyéndose en una nueva forma de academicismo, mostrando un desajuste entre su expresión y el sistema

social y político en el que nacía. Gimferrer identificaba, de esta manera, añadiendo un nuevo término a la igualdad academicismo (-) = escribir mal, la poesía "oficial" de posguerra con el nuevo academicismo, para negarlo posteriormente. La verdadera poesía, aquella fundada en una verdadera renovación del lenguaje, quedaba marginada, según la opinión del crítico, en el panorama de la posguerra. Y así, los párrafos que siguen al texto citado no son sino una mera reseña de los autores que, según Gimferrer, habían quedado "marginados": Juan Larrea, Cernuda, Aleixandre y Lorca en sus creaciones de carácter surrealista, etc. La poesía "oficial" de posguerra negaba, así, el modelo estético que la *nueva* poesía había establecido en la generación del 27.

Hasta aquí, el discurso de Gimferrer discurre a través de unos cauces teóricos que tratan de cimentar las dicotomías vanguardia / academicismo, marginalidad / centralidad, ruptura / convencionalismo, y de establecer el carácter negativo del academicismo y de la poesía "oficial". Es en los párrafos siguientes donde su discurso se centra de modo más exacto en el panorama de la posguerra para enfatizar sus posiciones polémicas, para establecer la negación del lenguaje precedente por la vía directa de la refutación y el escarnio. El estado de hechos anterior ha servido de prolegómeno para demostrar la existencia de un nuevo academicismo surgido en la posguerra, todo ello apuntaba

> a la constitución de un nuevo academicismo, cuyas víctimas y corifeos principales han sido los poetas de los años cincuenta y en cuyas redes puede caer todavía un sector de la poesía joven (pág. 95).

Así pues, para Gimferrer, la nueva oficialidad que caracteriza a la poesía de posguerra nace con la primera promoción surgida después de 1939, que sería responsable de "la constitución de un nuevo academicismo", mientras que los escritores de la generación del medio siglo serían sus "víctimas y corifeos". La posibilidad de que "un sector de la poesía joven" caiga en las "redes" del nuevo academicismo, justifica la escritura del manifiesto programático, así como la radicalidad de las posturas sostenidas en él. Frente al "nuevo academicismo" surgido durante la posguerra, el crítico y poeta establecerá la radicalidad de la ruptura de sus posturas poéticas; la *nueva* poesía que él propugna no tendrá, en consecuencia, ninguna relación con el academicismo anterior, sino que se definirá por su enfrentamiento a él:

> Parece llegado el momento de denunciar, después de treinta años, la intolerable fosilización del lenguaje literario español -ofensivo sin más para cualquier lector no estragado- que, en el campo de la poesía, se ha petrificado en una *fórmula* tan vacua, recurrente e inamovible como la que caracterizaba a los poetas de la Restauración. Cerrada en sus fronteras, la poesía española se ha convertido en el lugar de elección del más trivial y previsible de los juegos combinatorios (pág. 95).

El nuevo academicismo, por lo tanto, no sólo es desacreditado por su "fosilización del lenguaje

literario", al establecer un nuevo lenguaje convencional, sino también por su agotamiento epigonal en la repetición de una serie de "fórmulas" poéticas que denuncian su propia inmovilidad ("fosilización", "petrificado", "inamovible", etc.). Así, frente a la dinamicidad del cambio continuo que propone la ruptura del *nuevo* estilo, el academicismo se agota en su propia repetición inmóvil; en consecuencia, si la dinamicidad, tal como expone el discurso vanguardista de Gimferrer, supone la vida, el inmovilismo conlleva la muerte.

En el desarrollo de un discurso programático en el que domina la actitud del "yo acuso", la identificación de la negatividad, del "ellos" acusatorio, se hace cada vez más pertinente y ajustada. Así, Gimferrer, que había *señalado* a los poetas de la primera promoción de posguerra como los responsables de "la constitución del nuevo academicismo", ajusta su visión crítica para, dentro de esa promoción, denunciar al verdadero núcleo fundador de la anti-estética denunciada:

> La impronta del garcilasismo está lejos de constituir el fantasma brumoso sobre el que hoy pesan unánimes denuestos; por el contrario, aquella poesía de Colegio Mayor ha determinado la estructura métrica y rítmica de la considerada "buena poesía" en las décadas subsiguientes (pág. 95).

Siguiendo la tradición crítica, dominante durante la posguerra, que establecía una visión maniquea de la poesía escrita en los primeros años cuarenta (enfrentando poesía arraigada / poesía desarraigada, garcilasismo /

espadañismo, etc.), Gimferrer reivindica la escritura garcilasista frente a la poesía que se desarrollaría en la revista *Espadaña*, cuyo germen inicial se situó en el Colegio Mayor Cisneros, al que el poeta alude en su texto. Es decir, dentro de la poesía española de posguerra, la responsabilidad de la creación del "nuevo academicismo" que dominará desde 1939 hasta los primeros años sesenta recaerá, según la opinión de Gimferrer, en aquellos poetas de la primera promoción de posguerra que apostaron por una poesía rehumanizada y, posteriormente, social, aquellos poetas que representarían las posiciones estéticas más avanzadas que encontraron eco en la *Antología consultada* de 1952: Gabriel Celaya, Blas de Otero, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer y José Hierro. Así, si la generación del 27 era propuesta como modelo estético de la *nueva* poesía, la poesía de posguerra, y en concreto este grupo poético, serán considerados como el anti-modelo. La "recuperación" de los diversos poetas de posguerra se llevará a cabo paulatinamente, a medida que estos autores participen del nuevo modelo estético propuesto.

Pero, el texto programático no solamente denuncia la fosilización del lenguaje que ha llevado a cabo el nuevo academicismo instaurado en la posguerra. Si, desde el punto de vista lingüístico, la poesía social ha supuesto un fracaso en su incorporación del habla coloquial al texto poético, con el consiguiente empobrecimiento del

lenguaje, desde un punto de vista ideológico, su fracaso resulta también evidente, y su actitud marginal frente a la sociedad que denuncia se ha convertido paradójicamente en integradora:

> Es la escritura "sana"; es, para decirlo de una vez por todas, la poesía integrada plenamente en una sociedad. (...) Así, se ha podido producir la más trágica y sarcástica paradoja: un condicionamiento de carácter estético ha convertido a los poetas "de izquierdas" en la mejor coartada de la situación que creían combatir y ha terminado, incluso en el terreno personal, por convertirles -vendidos a los intereses fatalmente convergentes de grupos de presión- en la contrafigura del proyecto vital bajo el que concibieron su juventud (pág. 96).

Es decir, frente a la marginación social y literaria, el malditismo, que sufre el poeta al destruir el lenguaje establecido en una renovación absoluta de la poesía, los poetas sociales, la "oficialidad" de posguerra, se han convertido no sólo en un modelo "central" y de poder en el ámbito literario al crear un nuevo academicismo, un nuevo lenguaje convencional, sino también en un modelo "centralizado" de poder político y social, integrando realmente el propio cuerpo social que critican[468]. En conscuencia, la poesía de posguerra y concretamente el grupo responsable, dentro de la primera promoción, del nacimiento de la poesía social, se sitúan como anti-modelo no sólo literario, sino también en la lucha política, para la nueva generación.

Dentro de este discurso excluyente fundado en la dicotomía marginalidad / centralidad, los únicos poetas

que son recuperados, en el panorama establecido para la poesía de posguerra, son precisamente aquellos que, de una manera o de otra, se han situado al margen de la "oficialidad" de la estética social y en tanto en cuanto que se han alejado de dicha estética. Así, de Claudio Rodríguez se destaca su *Don de la ebriedad*, mientras que se prefiere *Moralidades* y *Poemas póstumos*, de Jaime Gil de Biedma[469], a *Compañeros de viaje*, del mismo autor; por último, de José Angel Valente se destacan *Siete representaciones* y *El inocente*[470]. La actitud renovadora de estos autores dentro del panorama de posguerra se describe claramente en términos de heroicidad; así, por ejemplo, se habla de la "valerosa tentativa de renovación" emprendida por Valente.

En conclusión, tal como se desprende de estas "Primeras notas parciales" de Gimferrer, toda renovación efectiva del panorama poético español sólo puede venir de una ruptura radical con las posturas oficiales dominantes desde 1939. Frente al núcleo de poetas surgidos desde entonces, considerados como un sólo bloque que participa de un nuevo academicismo fundado en la estética rehumanizada y social, sólo los poetas cuyas obras se han desarrollado de modo marginal a dicha tendencia pueden ofrecer un ejemplo a la *nueva* estética rupturista. Frente a la integración social y literaria del "poeta social", sólo desde los márgenes puede nacer la verdadera renovación; el loco se contituye, así, en modelo del

nuevo poeta: "En las tinieblas exteriores, con los perros y los mendigos, viven los locos. Y ahora el loco tiene la palabra" (pág. 98).

Como he señalado anteriormente, "Tres heterodoxos" materializaba la vía indirecta de instauración de la *nueva poesía*, mediante la recuperación de una serie de maestros marginados del devenir oficial de la poesía española. Tanto Juan Larrea, como Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo Mª. Panero representaban una actitud destructiva ante el lenguaje convencional instaurado por el academicismo y se instituían, por lo tanto, en modelos de actuación para la nueva escritura vanguardista; ellos continuaban la tradición de la ruptura establecida en la generación del 27 con la creación de un "idioma poético" alejado del habla coloquial y se establecían como confirmación de un estilo vanguardista en poesía, promulgado en las "Primeras notas parciales". Si el modelo de la nueva poesía era el "loco", el heterodoxo suponía su materialización en el ámbito social y literario:

> No se debe a un azar que haya elegido sus nombres para representar la tendencia "heterodoxa" tanto tiempo ausente de la poesía española. Marginados, los tres han sido, y por distintos caminos. Si Larrea pudo conservar incólume su mito hasta el punto que una viva curiosidad acogió la publicación de *Versión celeste*, para Ory ha sido norma hasta hoy la conspiración del silencio y Leopoldo María Panero, por su parte, ha tenido buen cuidado de marginarse él mismo haciendo de su vida y su obra la protesta y negación más rotunda de una sociedad hostil (pág. 99).

El magisterio de estos tres autores vanguardistas se enfrentaba, como modelo de ruptura, al continuismo impuesto desde el nuevo academicismo, y así, si los poetas oficiales suponían una actitud integrada dentro del modelo social que aparentemente criticaban y el mantenimiento de un lenguaje estético fosilizado, la actitud de los tres "maestros" implicará tanto una marginación literaria, como social. Su marginación literaria se manifestará en: su exclusión de la "oficialidad" de posguerra, su ruptura del lenguaje poético convencional establecido por aquélla, su enlace con los movimientos de la vanguardia histórica. Por otra parte, su marginación social supondrá una crítica de la sociedad más radical y efectiva que la llevada a cabo por la poesía académica en la posguerra, a través de una oposición enfrentada al sistema social que acabó, paradójicamente, integrándola.

El texto que cerraba las *Notas parciales sobre poesía española de posguerra*, "A modo de conclusión", pretendía ser una aplicación personal de la estética sustentada en los apartados anteriores, sin embargo, a través de sus palabras, podía entreverse la continuación del discurso programático vanguardista desarrollado anteriormente. Así, si en las "Primeras notas parciales" se emparentaba el tiempo actual con el tiempo de Rimbaud y los simbolistas precursores del surrealismo para justificar la marginación del poeta ("Ahora, como en

tiempos de Rimbaud, la exclusión del poeta o su castración aparecen como únicas alternativas", pág. 96), y las experiencias en poesía de Larrea, Ory y Panero eran enlazadas respectivamente con las llevadas a cabo por Isidore Ducasse, André Breton y Rimbaud y Artaud, el nuevo texto hará una alusión explícita a aquellos autores, para justificar la nueva estética y descalificar el academicismo de la poesía "oficial" de posguerra: "Hoy estamos aún en el momento de Rimbaud y de Isidore Ducasse. Lo demás deben considerarse manifestaciones de una estética anterior, epifenómenos en suma" (pág. 107). De esta manera, la nueva poesía, contraviniendo en cierto modo los presupuestos vanguardistas, no rompe absolutamente con toda la tradición anterior, sino que supera un momento de academicismo para enlazar con una tradición, la Modernidad, que surge con los últimos vestigios del movimiento simbolista, y, así, "enlazar, en fin, y por un *detour* inesperado, nuevamente con la tradición barroca" (pág. 106). La *nueva* poesía se establece, por lo tanto, como la última manifestación de una profunda tradición poética que recorre la literatura mundial, cuyos hitos más importantes se sitúan en el Barroco y en la Modernidad.

El nuevo academicismo, por su parte, formado en la poesía "oficial" de posguerra queda, desprovisto de sus enlaces con la tradición, desacreditado: "La poesía académica -es decir, casi toda la poesía española actual-

carece por completo de interés para cualquier persona de sentido común" (pág. 108). Y, frente al descrédito del academicismo, surge más potente el grito de la *nueva* escritura vanguardista, la propuesta del manifiesto, enarbolada en su pura simpleza de lema programático: "Urge un planteamiento poético de la realidad" (pág. 108). Así, el "planteamiento poético de la realidad" utilizado como lema en el texto final, viene a unirse con la situación del lenguaje "en los confines (...) del idioma prohibido o sagrado", que Gimferrer apuntaba en Panero, o con la creación de un "idioma poético absolutamente alejado del conversacional", como quedaba señalado para la generación del 27, en el planteamiento de una renovación estética que se caracterice por explorar las posibilidades expresivas del lenguaje, por establecer un lenguaje poético distanciado y aislado del habla conversacional, un "idioma poético" cuyo único referente sea él mismo, en fin, una poesía que encuentre en el especial tratamiento del lenguaje su único motivo de justificación.

Antonio Colinas venía a coincidir, en sus "Notas para una poética de nuestro tiempo", publicadas también en 1971, con Gimferrer en la consideración de la generación del 27 como el momento culminante en España de una evolución poética iniciada en la poesía occidental por Edgar Alan Poe y Charles Baudelaire: "En España se mantiene vivo el ejemplo de la llamada *Generación del 27*,

cada uno de cuyos miembros (...) lograron conquistar un grupo de fervientes seguidores"[471]. Pero, si la generación del 27 había marcado una culminación en la literatura y se establecía como modelo para la nueva generación de poetas, lo cierto es que tanto la narrativa como la poesía posteriores "parecen haber caído en la ambigüedad, en la sutileza" (pág. 1), una ambigüedad y una sutileza que "no justifican el vacío que sufren los valores consustanciales a estos géneros" (pág.1). En consecuencia, la literatura y el arte, tras la culminación de los grandes movimientos europeos del primer tercio de siglo, han caído en un clima de "confusión", de "dispersión", "confusión que afecta, en general, a todo el arte de los últimos años" (pág. 1) y a su manifestación en la poesía de posguerra.

Colinas señalaba algunos de los motivos que habían provocado ese decaimiento estético en la poesía posterior al 27, desarrollada durante la posguerra española. Paradójicamente, el poeta cuestionaba, en primer lugar, el supuesto humanismo sobre el que se sustentaba la poesía de posguerra, para apuntar su falta de profundidad, de amplitud, en una comprensión más efectiva del hombre:

> Si volvemos la mirada unos años atrás veremos que el poeta, en su afán de dar testimonio del hombre, se ha olvidado de sí mismo y de los principios humanos más nobles de sus semejantes. (...) Ha faltado una visión más amplia, más digna de lo humano y, al mismo tiempo, de lo poético. El hombre que gira al unísono con el Cosmos ha estado olvidado (pág. 1).

Un segundo motivo del decaimiento estético de la poesía de posguerra lo veía Colinas en la conformación del humanismo superficial en una poesía dominada por el prosaísmo, que había arrumbado en un descuido formal absoluto:

> Desolador es el prosaísmo de los últimos años. Prosaísmo traído de las manos de un verso "libre" que no era sino prosa cortada caprichosamente. Creyeron estos poetas haber hallado la panacea, cuando en realidad olvidaban valores tan ineludibles del poema como son el ritmo y la armonía (pág. 12).

Por fin, veía Colinas un tercer motivo del decaimiento estético durante la posguerra en el constreñimiento de la poesía a una determinada ideología política, en una crítica directa contra el compromiso político del artista: "El desconocimiento del fenómeno poético va unido casi siempre a este afán de encasillar lo Absoluto bajo una determinada ideología" (pág. 12).

En consecuencia, a través de su crítica a la poesía de posguerra, Colinas establecía los perfiles estéticos de la *nueva* poética, de la "poética de nuestro tiempo", tal como él la denominaba. Frente al humanismo superficial de posguerra, la nueva poética habría de fundarse en la búsqueda del "hombre que gira al unísono con el Cosmos"; frente al "prosaísmo" y al versolibrismo, la nueva poesía iniciaría una renovación formalista, atendiendo los rigores del verso y de la métrica; frente al constreñimiento ideológico de la poesía social, se

preferirá una poesía "inoperante" desde tal punto de vista.

En esta primera parte de su texto, Colinas desarrolla, atendiendo a la estructura del manifiesto vanguardista, el proceso de descrédito de la poesía inmediatamente anterior, convertida en un nuevo academicismo, mediante la negación de los presupuestos estéticos sobre los que se sustentaba. Para ello, el poeta ha establecido su modelo estético en la generación del 27 y ha realizado su labor de crítica considerando la distancia entre los presupuestos de aquel grupo en su desarrollo anterior a la guerra civil y los presupuestos de la poesía de posguerra, agrupada en un bloque único bajo el denominador estético de la "rehumanización". La refutación de los presupuestos estéticos de la poesía de posguerra permite establecer algunos de los rasgos definidores de la *nueva* poesía propuesta en el artículo.

Si la primera parte del artículo de Colinas lleva a cabo un proceso de negación absoluta de los supuestos estéticos anteriores, una negación necesaria para la consolidación de la nueva estética, en la segunda parte de estas "notas" el poeta tratará de consolidar un modelo poético, paralelo al hallado en la generación del 27, sobre el que sustentar la nueva poesía. Como para Gimferrer en su artículo comentado, para Colinas el tiempo que vive su generación es también el tiempo de Rimbaud[472], y en su comportamiento, no sólo literario,

sino también social, cifra el poeta leonés su "ejemplo": "Toda la poesía moderna se ha hecho con arreglo a Rimbaud, antes o después de él" (pág. 12). Desde un punto de vista social, Rimbaud encarna la figura del "marginado", de aquel que lucha contra el modelo social instituido mediante su negación, mediante su huida: "Toda la vida de Rimbaud responde a la evasión, a la búsqueda de realidades supraterrenales. Rimbaud se esfuerza en escaparse del mundo" (pág. 12). Esa huida en el plano de su desarrollo vital encuentra su reflejo en su creación literaria, en una superación de la realidad circundante:

> Para él la poesía va mucho más allá de las ideas y de la acción. Se esfuerza en demostrar que en el hombre hay algo que va más allá de la realidad. Con su postura ambiciosa nos está definiendo la más acabada de las poéticas. Siempre adelante. Siempre más allá (pág. 12).

La huida de la realidad circundante a través del lenguaje, le hizo a Rimbaud establecer una realidad independiente en la creación artística, en la poesía, un exilio literario, "un mundo que va más allá de la crápula y la alucinación, un mundo precisamente puro" (pág. 12). Así, su marginación se lleva a cabo a través de la creación poética, a través del lenguaje. Pero Rimbaud pertenece, como había indicado Gimferrer, al tipo de poetas que fundamentan su creación en la destrucción del lenguaje establecido, en el cuestionamiento de los recursos lingüísticos y en su sistemática negación. En este sentido, Colinas señala cómo la poesía de Rimbaud,

naciendo de esa capacidad destructora del lenguaje, va más allá de la pura destrucción, hacia la visión, hacia la percepción mística de una realidad más verdadera de la que nos muestran los sentidos y la razón:

> Pero ya hemos dicho que sus pretensiones finales no eran destructivas, ni buscaba la podredumbre como fin. El ama la luz, y por eso debe seguir buscando, debe superar el atormentado período de la *Saison* y escribir las *Iluminations* (pág. 12).

En consecuencia, si la poesía de posguerra había entendido al poeta como un hombre más entre los hombres y había valorado su capacidad para confundirse con los demás "en la calle" o "en la plaza", el modelo poético propuesto para la nueva poesía es el del poeta visionario, el de Prometeo, hombre que robara el fuego a los dioses, que se sitúa a mitad de camino entre el hombre y los dioses, el "marginado", el "genio", el "loco" que se distingue en su genialidad del resto de los mortales; así, Colinas, al igual que Gimferrer en su artículo, finaliza invocando el papel prometeico del poeta en la sociedad moderna: "La anciana lección de Prometeo robando el fuego de la divinidad ha sido echada en olvido por la mayoría de los poetas de nuestros días" (pág. 12).

A la vista de los datos apuntados, es evidente la función de manifiesto programático que desarrollan los dos textos estudiados, en su voluntad de establecer una nueva estética radicalmente diferente de la desarrollada

por las principales corrientes poéticas de posguerra. En ambos textos se ha podido ver la negación radical del desarrollo estético en la posguerra española para establecer, de esta manera, un vínculo que una de modo directo la nueva poesía propugnada por la joven generación con la desarrollada en los años anteriores a la guerra civil por la generación del 27. La postura crítica frente a la poesía de posguerra que desarrollan estos textos se sustenta en los tres supuestos ideológicos anteriormente señalados: que la poesía de posguerra es un bloque único y sin fisuras; que a este bloque le corresponde un estilo compacto y sin evolución, denominado poesía social, rehumanización, realismo, etc.; que sólo desde las posturas novísimas se podía establecer un cambio radical frente a ese movimiento estético. El texto de Pere Gimferrer ya mostraba que la solidez del primer supuesto estético se resquebrajaba, que la poesía de posguerra no debía considerarse como un bloque único dominado por el realismo y la poesía humanizada, sino que podían detectarse otros estilos "disidentes", otras personalidades "heterodoxas", que permitían establecer puentes de enlace entre la joven poesía y el modelo estético fijado en la generación del 27; tal era el caso de la poesía de Carlos Edmundo de Ory y del *Postismo*.

Pronto se señalaría otra tendencia "disidente" con la estética dominante de posguerra, con la que vendría a enlazar la *nueva* poesía: el grupo de la revista *Cántico*

de Córdoba. Alfonso Canales[473], en un temprano poema de "Homenaje a Pablo García Baena", se encargó de subrayar, a través de diversas referencias a poemas concretos de *Arde el mar*, de Pedro Gimferrer, las coincidencias en una estética culturalista entre la tendencia más esteticista de la joven poesía y las creaciones del grupo *Cántico* entre 1947 y 1957. Ya Guillermo Carnero, en unas tempranas declaraciones de 1971, había apuntado: "La crítica ignora sistemáticamente que el puente que nos enlaza con la generación del 27 se apoya en el grupo *Cántico*"[474]. El mismo poeta novísimo se encargaría de destacar el significado de disidencia frente a la estética dominante de posguerra que cobraban tanto el grupo *Cántico* como el *Postismo*:

> Se producen en la posguerra española dos fenómenos literarios de gran importancia, por cuanto desentonan de las actitudes, históricamente caducadas, a las que se ha pasado revista. Se trata del *Postismo* y del Grupo *Cántico*[475].

Integrar éstas y otras disidencias en el desarrollo de la posguerra será la función de las diversas revisiones panorámicas de la poesía española que llevarán a cabo varios de los poetas novísimos, en una justificación de su propia estética poética. Esto supondrá un segundo nivel en el desarrollo de su visión crítica de la poesía de posguerra, una justificación y revalorización de las posturas "disidentes", con las que la nueva poesía enlazaba en su entronque con la generación del 27. Frente

a estas posturas "heterodoxas", que los *nuevos* poetas hallaban de plena actualidad, las principales corrientes poéticas de posguerra aparecían como "históricamente caducadas".

Guillermo Carnero será uno de los primeros poetas *novísimos* en llevar a cabo una revisión del panorama de posguerra desde las nuevas posiciones críticas, en 1976, en su estudio sobre el Grupo *Cántico* de Córdoba, que, no obstante su aparente aspecto científico, no aparece desprovisto de un fuerte tono polémico. Para Carnero, residía el valor de *Cántico* en su función de enlace con la poesía de la generación del 27 y en su disidencia de las corrientes poéticas dominantes en la posguerra[476]: "*Cántico* quiso siempre enlazar con la generación del 27, en franco rechazo con las escuelas aparecidas a partir de 1939" (pág. 8). Y la confluencia del grupo cordobés con la poesía anterior a la guerra civil se cifraba "en haber proclamado la autonomía del lenguaje, en haber negado su reducción al rango de vehículo para otros fines" (pág. 7-8). En consecuencia, la valoración de *Cántico* supondrá paralelamente la negación y el descrédito de las principales corrientes poéticas de posguerra, por cuanto la estética del grupo cordobés se fundamenta, según el poeta novísimo, en el rechazo radical de éstas. La mayor o menor autonomía del lenguaje en las creaciones poéticas e inversamente su mayor o menor funcionalidad como elemento comunicativo fundarán el prinicpio estético que

regirá, por lo tanto, el juicio sobre la poesía de posguerra.

Iniciaba Guillermo Carnero su panorámica de la poesía española contemporánea atendiendo al proceso de "rehumanización", llevado a cabo por la poesía en nuestro país en los años inmediatamente anteriores a la contienda bélica, y a su continuación y conclusión en los primeros años de la posguerra. Observaba el crítico una diferencia cualitativa importante entre los dos estadios de desarrollo separados por la guerra: "La *rehumanización* de la poesía de posguerra revela un cierto senequismo ortopédico, en muy marcado contraste con el vitalismo de los años treinta" (pág. 23). Así, mientras el proceso *humanizador* de preguerra se caracterizará por su inclinación del lado de la vida, el proceso *rehumanizador* de posguerra surgirá dominado por un radical sentimiento ético. Esta diversidad de perspectivas ante el tratamiento de lo humano en el texto poético condicionará el tratamiento del tema amoroso en ambos momentos del desarrollo literario español:

> El lenguaje amoroso del 27 era exaltado, libertario y dionisíaco; el de la posguerra no es hedonista; suele cantar a una amada impersonal, imprecisa y platónica. Está muy lexicalizado porque carece de sinceridad y de capacidad para expresar el conflicto (pág. 21-22).

Formalmente, la rehumanización que lleva a cabo la poesía española de posguerra encuentra su expresión en una aproximación del lenguaje a las experiencias humanas,

en la eliminación de la carga retórica que había cubierto el lenguaje poético anterior. Pero, paradójicamente, este supuesto anti-retoricismo formal, en conjunción con el tratamiento lexicalizado de diversos temas vitales, hace que la poesía rehumanizada de posguerra caiga, según la opinión de Carnero, en un retoricismo mucho mayor que el que aparentemente niega:

> Es preciso revitalizar la poesía volviendo a la expresión originaria de las emociones humanas, al margen de todo lenguaje aprendido y de toda retórica. Curiosamente (y fatalmente, claro) ello conduce a una retórica mucho peor (pág. 24).

Carnero trata, de esta manera, de desligar, desde su denominación, los dos procesos "humanizadores" emprendidos antes y después de la guerra civil, para negar, así, que el proceso iniciado en la posguerra, que desembocará en última conclusión, a través del tremendismo y del existencialismo religioso, en la poesía social, sea la consecuencia y derivación lógica del movimiento iniciado por los poetas de la generación del 27 en torno a 1929-1930. Mientras el proceso de *humanización* iniciado en la década de los años treinta por la generación del 27 tiene como resultado la escritura de una serie de "libros de poesía plenamente válida" (pág. 18), como *Sobre los ángeles*, *Poeta en Nueva York*, *Las nubes*, *La voz a ti debida*, *El rayo que no cesa* o *La destrucción o el amor*, la *rehumanización* de posguerra deriva en el "senequismo ortopédico" (pág. 23),

más arriba señalado, y en el rechazo del esteticismo (pág. 32), al establecer como modelo poético la obra de Machado y Unamuno. En consecuencia, el desarrollo del proceso humanizador en la posguerra promoverá dos vías de escritura distintas: por un lado, aquella poesía *humanizada* que llevan a cabo los poetas del 27 y sus seguidores en el desarrollo natural del proceso iniciado en los años anteriores a la guerra; por otro, aquella poesía *rehumanizada* que, vinculada a la obra de Unamuno y de Machado, se desarrolla plenamente en la posguerra. La primera vía de humanización será erigida como modelo estético y, dentro de ella, la figura de Vicente Aleixandre será destacada como la del poeta que "da a los postulados de los movimientos poéticos de posguerra su máxima validez" (pág. 24). La evolución poética de la obra de Vicente Aleixandre en la posguerra será subrayada como emblema del desarrollo generacional:

> El caso de Aleixandre (...) demuestra que la *rehumanización* de posguerra podía armonizarse sin violencia alguna con el *esteticismo* de anteguerra; lo tenemos probado en la continuidad apreciable en el seno de la obra de Cernuda, Guillén, Salinas, Prados (pág. 25).

Si la poesía humanizada que el núcleo de la generación del 27 escribía en los años de la posguerra suponía, en su conjunción de rehumanización y esteticismo, el desarrollo natural del proceso iniciado en los años treinta, otro poeta, vinculado a aquella generación, emblematizará la ruptura que el movimiento

rehumanizador de la poesía de posguerra establece con respecto a aquel proceso. Para Guillermo Carnero, "la rehumanización de nuestra poesía de posguerra puede concretarse en el nombre de Dámaso Alonso" (pág. 26), y, en las palabras "nada aborrezco más que el estéril esteticismo en que se ha debatido desde hace más de medio siglo el arte contemporáneo"[477], cifra el joven crítico la ruptura de Alonso y de la poesía de posguerra con la postura ecléctica de la generación del 27. Distanciada de las posturas esteticistas que habían caracterizado a la generación del 27, la rehumanización de posguerra encontrará en *Hijos de la ira* su primera manifestación importante. Dentro de los cauces rehumanizadores emblematizados por el poemario de Dámaso Alonso, se situará, en una órbita un tanto diferente, un grupo de poetas "arraigados", formado por Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo. Más próximos a la estética *desarraigada* de *Hijos de la ira*, se situarán Blas de Otero o Camilo José Cela con su libro *Pisando la dudosa luz del día*. De este proceso rehumanizador emblematizado en la figura de Dámaso Alonso participarán, según Carnero, José Hierro, Rafael Morales, José Luis Hidalgo o los poetas de *Espadaña*. Dentro de este contexto rehumanizador, *La casa encendida*, de Luis Rosales, o *Las ilusiones*, de Juan Gil-Albert, representan, en opinión del crítico, una posición de tensión equilibrada entre emoción humana y cuidado

tratamiento del lenguaje, que les aproxima a las posiciones desarrolladas por la generación del 27 durante la posguerra. En *Hijos de la ira* encontraba Carnero el desarrollo de un "existencialismo religioso", que había de caracterizar gran parte de la poesía rehumanizada de posguerra. La presencia del sentimiento religioso se haría sentir, en un progresivo decrecimiento, en los libros de Blas de Otero, de Carlos Bousoño, de José Luis Hidalgo o de Vicente Gaos, entre otros muchos poetas.

El proceso rehumanizador iniciado en la posguerra, de modo independiente al que llevaron a cabo los poetas del 27, tendrá como derivación extrema la poesía social, que será objeto de la más punzante crítica por parte de Carnero. La poesía social de posguerra fracasa, en la opinión del poeta novísimo, tanto en su fundamento ideológico, al no tener capacidad para superar el "lastre de puerilidad propio del folletín premarxiano" (pág. 31), como en su materialización formal:

> La poesía social dio en justificar, además, el deterioro del lenguaje en nombre de la urgencia del significado, utilizando formas de escritura realista y naturalista que suponen un salto atrás en la evolución de la Historia de la Literatura (pág. 31).

En consecuencia, mientras la poesía escrita durante la posguerra por los miembros de la generación del 27 y por aquellos grupos disidentes que enlazaban con ellos, suponía el desarrollo de una estética de tradición simbolista, que entroncaba, por lo tanto, con el

desarrollo del proceso estético en el período anterior a la guerra civil, los poetas que iniciaron el proceso de rehumanización en la posguerra y que derivaron, a través del tremendismo y del existencialismo religioso, hacia la poesía social, rompían con todos los elementos que habían caracterizado a la tradición simbolista precedente en un salto hacia atrás que pretendía enlazar con las corrientes realistas decimonónicas. Si la tradición simbolista se había caracterizado por una sobrevaloración del yo lírico, por un impulso esteticista y por el rechazo de los métodos lógicos del realismo, la poesía social supondrá una oposición radical a estos rasgos:

> Los poetas sociales abogaron por la aniquilación del yo lírico (...); denunciaron con gran énfasis lo que llamaban *esteticismo*; practicaron un realismo y un popularismo estilístico no convincentes (pág. 32).

En contraste con la poesía social, el grupo de la revista *Cántico* entroncaba directamente con esta tradición simbolista y con su culminación en la generación del 27, a través de una expresión intimista que renunciaba a los modos expresivos realistas en favor de una manifestación *culturalista* del esteticismo:

> Acaso la característica más relevante de *Cántico* sea la abrumadora presencia de un intimismo que, si bien procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos. Por esa razón puede aplicársele el calificativo de *culturalista* (pág. 42).

Cántico aportaba, en consecuencia, un modelo de expresión indirecta del *yo* lírico en el poema, una expresión indirecta que reelaboraba la experiencia desde un especial tratamiento del lenguaje en el texto.

En resumen, independiente del movimiento humanizador de la poesía iniciado por la generación del 27 en los años anteriores a la guerra civil, que hundía sus raíces en la tradición simbolista, el proceso de rehumanización iniciado en la primera posguerra trata de enlazar, por encima de las corrientes más modernas de la poesía del siglo XX, con las tendencias realistas precedentes, y supone, tanto en su manifestación tremendista como en su manifestación social, un doble fracaso, tanto en su concepción de base como en su salto atrás en la Historia de la Literatura:

> Puede decirse que tanto el egotismo tremendista como la poesía social, las dos actitudes más *humanas* de la posguerra literaria española, caen por su propia base. El primero, por admitir la hipótesis de que la vida es monstruosa porque es inexplicable, o porque es sólo explicable desde una perspectiva individual; la segunda, por plantear explicaciones anecdóticas, afectivas y no materialistas de la problemática social (pág. 31).

El tremendismo fracasaba, así, para Carnero, por su postura anti-hedonista, en comparación con la generación del 27, por su paradójico anti-vitalismo; mientras que la poesía social fallaba en la estructuración compacta de su ideología materialista. Las dos líneas poéticas principales del desarrollo estético en la primera

posguerra quedaban, de esta manera, negadas de modo radical. Dentro de ese período, sólo las manifestaciones disidentes aludidas (*Postismo* y *Cántico*) y la poesía desarrollada por los autores del 27, en su armonización de *rehumanización* y *esteticismo*, con la que enlazaban dichas posturas disidentes, establecían una posición estética válida para los autores que en la segunda mitad de los años sesenta empezarían a publicar, en su desarrollo de la tradición simbolista[478]. *Cántico* se constituía, de esta manera, en una respuesta marginal a la cultura impuesta por el franquismo y por la oposición condicionada por tal régimen político, mediante la superación del enfrentamiento maniqueo de los estilos dominantes en la posguerra[479]. Con la aparición de los poetas de la generación del medio siglo, algunos de los cuales se dan a conocer en el seno de la poesía social, "empieza a entrar en la poesía española de posguerra un aire revitalizador" (pág. 32) y, en consecuencia, "pueden darse por caducas las actitudes contra las que *Cántico* batalló" (pág. 9). Desde un punto de vista estético, estos poetas tratan de enlazar, en opinión de Carnero[480], con el desarrollo de la tradición simbolista tal como lo llevan a cabo los poetas de la generación del 27; desde un punto de vista ideológico, su persepectiva de la poesía social se transforma radicalmente y su protesta se hace más efectiva[481].

Más amplio, aunque no desprovisto de cierta voluntad polémica, es el panorama que establece Guillermo Carnero en 1978, en su artículo "Poesía de posguerra en lengua castellana"[482]. Divide el crítico la poesía escrita desde 1936 en tres períodos cronológicos de aproximadamente quince años cada uno de ellos: el primer período abarcaría desde 1936 a 1950; el segundo, desde 1950 a 1965; y, por último, en 1965 se iniciaría un nuevo período poético, dominado por la poesía más joven. La estructura cronológica señalada le permite a Carnero distinguir dentro de cada marco temporal una serie de corrientes estéticas predominantes, frente a otras que quedan marginadas en el desarrollo de la poesía de posguerra. Precisamente, con estas corrientes poéticas marginales vendrán a enlazar los poetas más jóvenes, surgidos a partir de 1965.

Una vez revisada la "Poesía de guerra", dividida en la producción caracterizada "por el derechismo militante" (pág. 78) y, por otra parte, en "la participación de los poetas en la lucha republicana" (pág. 79), pasa Carnero a estudiar la que denomina como "La primera escuela literaria de posguerra", dominada por la presencia estética de dos revistas: *Escorial* y *Garcilaso*. Ambas revistas participaban de una común admiración por la poesía del Siglo de Oro español, y promovieron la resurrección y divulgación de diversos autores olvidados. La profundización en el conocimiento de los clásicos y un

sentimiento de frustración política consecuencia de la traición del franquismo a los ideales de la Falange, propiciaron que los poetas que más activamente habían participado en los proyectos poéticos "oficiales" del régimen político (Rosales, Panero, Vivanco, Ridruejo) iniciaran "a mediados de la década (...) su apartamiento de la literatura "oficial" y la tendencia hacia la interiorización y la investigación existencial, como resortes de creación poética" (pág. 80). En este movimiento de interiorización, el grupo de poetas en torno a Rosales viene a coincidir con un grupo de autores "neorrománticos" que había encontrado vehículo de expresión en *Garcilaso*, uniéndose ambos en la segunda mitad de los años cuarenta a la llamada "primera promoción de posguerra" en un proceso de "rehumanización" de la poesía, porque, tal como indica Carnero,

> Parece fuera de duda la invalidez del simplista esquema que rotularía a la generación del 36 como propugnadora de una poesía deshumanizada, a la que reaccionaría a mediados de la década de los 40 la llamada "primera promoción de posguerra" (pág. 81).

Este proceso rehumanizador vendría a continuar, según expresa ahora Carnero, aquel otro iniciado por la generación del 27 en torno a 1929-1930, con lo que puede detectarse claramente "una continua corriente de poesía humanizada, vigente en la preguerra y existente en la posguerra" (pág. 82). Dentro de esa tendencia "rehumanizadora" general aún delimita Carnero "una

corriente poética, sin carácter de grupo ni escuela, cuyas preocupaciones son el tema del hombre en su angustiado vivir, la muerte, el diálogo conflictivo con Dios" (pág. 82).

Si estas corrientes estéticas definían los principales movimientos poéticos en el primer período cronológico distinguido por Carnero, lo cierto es que algunas tendencias quedaban marginadas de este devenir, y se manifestaban más que de modo divergente a ese desarrollo poético, *en franco enfrentamiento*. Tal es el caso de la corriente surrealista que pervive durante la primera posguerra[483] en la obra de José Luis Hidalgo, Juan Eduardo Cirlot o Miguel Labordeta, entre otros autores:

> El surrealismo (...) sufrió general postergación, por obra tanto de los poetas que preconizaban serenidad y equilibrio como de los que desde la esperpéntica izquierda poética reclamaban una atención directa a la problemática humana y exhibían una voluntad de estilo dirigido "a la inmensa mayoría" (pág. 82-83).

Los logros del surrealismo se mantendrán en estos poetas, que constituyen una corriente "heterodoxa"[484] dentro de la primera posguerra, en un desarrollo con el que, a partir de 1965, enlazarán los poetas más jóvenes: "Habrá que esperar a que, hacia 1965, irrumpa en la escena poética española el grupo conocido como "Novísimos" para que el surrealismo vuelva a ser admitido con rango de magisterio" (pág. 83).

Otros dos movimientos poéticos, ya apuntados anteriormente por Carnero, marcaban una disidencia estética importante con respecto a las principales corrientes estéticas de la primera posguerra: *Postismo* y *Cántico*. Ambos grupos tienen la característica de convertirse en una respuesta estética, de sentido bien diverso, tanto a la corriente rehumanizadora como al *garcilasismo*, y de enlazar con una parte importante de los logros estéticos conseguidos por los poetas españoles entre 1920 y 1930, en su reivindicación de la imaginación poética y de la autonomía del lenguaje. Así, del *Postismo* escribirá Guillermo Carnero:

> Es el Postismo un cuerpo extraño en el contexto de la poesía española de posguerra, una prolongación tardía de la literatura de vanguardia, más relacionable con los vanguardismos iniciales que con la obra de los poetas del 27 (pág. 84).

Por su parte, la revista cordobesa *Cántico* se convierte en el órgano de expresión de un grupo de poetas "anclado en firmes convicciones estéticas que van en contra de las tendencias predominantes en el momento" (pág. 84). Pero, mientras la disidencia marcada por el *Postismo* supone un entronque con los movimientos vanguardistas de anteguerra, y, por lo tanto, podría vincularse a la corriente surrealista que pervive después de la contienda bélica, *Cántico* señala, en su disidencia, a dos referentes estéticos diferentes, con "el deseo de enlazar con la generación del 27 y realizar una lectura de la

poesía clásica española más profunda y verdadera de la que hiciera *Juventud creadora*" (pág. 84).

En consecuencia, las tres corrientes estéticas "disidentes" durante la primera posguerra, la corriente surrealista, el *Postismo* y *Cántico*, continúan, frente a los movimientos mayoritarios, los principales logros alcanzados por los poetas antes de la guerra civil. Con estas corrientes "heterodoxas" de la primera posguerra vendrán a enlazar los jóvenes poetas que empiecen a surgir en el panorama español en torno a 1965.

Entre 1950 y 1965, se desarrolla un segundo momento en la poesía española, en el que la poesía social se establece como "la tendencia predominante en la poesía de posguerra" (pág. 85), cuya "vigencia se mantendrá hasta aproximadamente 1960-1965" (pág. 85). Sin embargo, la poesía social, "pontificada por Celaya y representada al más alto nivel de calidad que la escuela ha dado, por Blas de Otero" (pág. 86), que era la conclusión extrema del proceso de rehumanización desarrollado durante la primera posguerra, no conseguirá englobar a todos los poetas durante este período, como muestra la pugna estética en la *Antología consultada*, publicada en 1952.

En su concepción instrumental del lenguaje poético, los poetas sociales se sitúan, según la opinión de Carnero, en el polo opuesto de los presupuestos teóricos desarrollados por el Círculo Lingüístico de Praga[485], que proponía la autonomía absoluta del lenguaje en la

escritura poética, y en contra, paralelamente, de los fundamentos que sustentan la *nueva* poesía defendida a través de estos textos programáticos por los poetas *novísimos*. En consecuencia, el joven crítico no puede sino dictaminar el fracaso de dicha corriente estética, tanto desde un punto de vista ideológico, como desde su formalización lingüística:

> Fue una experiencia fallida por haber adoptado como uno de sus dogmas el deterioro del lenguaje en nombre de la urgencia del contenido, urgencia que no puede menos que parecernos exagerada habida cuenta de su escasa difusión fuera del ghetto intelectual, y del hecho de que la toma de conciencia del proletariado español se realizaba, afortunadamente, en el seno de organizaciones clandestinas que iban más allá del populismo burgués que los poetas sociales exhibían (pág. 86).

Dentro del marco cronológico que discurre entre 1950 y 1965, distingue Guillermo Carnero un importante grupo de poetas que se manifiesta como "disidencia" de la corriente estética social:

> Existe una larga nómina de poetas que coexistieron con los sociales a lo largo de su pontificado, manteniéndose independientes de sus exigencias. No podemos hablar de generación ni siquiera de grupo, ya que ni las edades de esos poetas ni sus formas expresivas autorizan a ello (pág. 87).

En su actitud disidente, este grupo de poetas que comienzan a escribir entre 1950 y 1965 enlaza con aquellas corrientes que se habían manifestado como heterodoxas con respecto al proceso de rehumanización desarrollado en la primera posguerra, y en su disidencia,

ambos movimientos tratan de enlazar directamente con la *generación del 27, en contra del magisterio de Antonio* Machado, cuyo ejemplo había sustentado el proceso rehumanizador y la poesía social de posguerra: "decae el (magisterio) de Antonio Machado y asciende el de dos grandes poetas del 27: Cernuda y Aleixandre" (pág. 87).

Pese a no formar un grupo compacto, estos poetas, disidentes de la poesía social, comparten una serie de rasgos comunes, que Carnero enumera. En primer lugar, todos ellos practican una poesía moral, alejada, no obstante, de las posiciones moralistas características de la poesía social:

> Escribir una poesía moral pero no moralista, desde un acercamiento personal a la problemática humana, para cuya explicitación e investigación psicológica se exige un lenguaje dotado de todos los recursos de la expresividad (pág. 87).

En segundo lugar, si estos poetas participan de la poesía social, lo hacen desde una perspectiva radicalmente diferente de la que desarrollan los poetas incluidos en la sección de poetas sociales:

> Es igualmente característico de esta promoción el hecho de que, si cultivan en algún momento la poesía social (...), lo harán desde una exigencia crítica que les exime de caer en los defectos mayores de la escuela (pág. 87).

Estos poetas preparan, por lo tanto, el camino para la superación de la estética social tal como era practicada por los poetas más característicos de la escuela,

mediante un enriquecimiento progresivo de las técnicas poéticas de captación y expresión de la realidad. Por último, otro rasgo que caracterizará a este grupo de poetas será "la reivindicación del olvidado Cernuda" (pág. 87), del que aprenderán la práctica de una poesía eminentemente moral.

En consecuencia, estos poetas que Carnero engloba bajo el rótulo de "La poesía no social entre 1950 y 1965", preparan, tanto en su crítica y superación de la poesía social, como en su renovación del lenguaje poético de posguerra, el camino para el cambio estético que llevarán a cabo los poetas más jóvenes, poniendo en duda el presupuesto rupturista sobre el que se había fundado *Nueve novísimos* y la actitud estética de los *nuevos* poetas en los primeros años setenta:

> Castellet exageró la voluntad de ruptura que atribuyó a sus elegidos. Es evidente que la ruptura la habían preparado los poetas que nosotros hemos llamado independientes en el período 1950-1965; en ellos se produce, o bien una actitud crítica hacia las pretensiones de la poesía social, o bien una reivindicación de la primacía del lenguaje poético por encima de cualesquiera exigencias contenidistas (pág. 89).

En su repaso histórico de la poesía de posguerra, Carnero distingue dos apartados en la poesía posterior a 1965: "Los *novísimos*" y "Después de los novísimos". La estética lanzada por Castellet en su antología de 1970 resulta la culminación de un desarrollo poético que, marginal frente a las corrientes predominantes de

posguerra, establece su vinculación con los logros conseguidos por la generación del 27 y por la tradición simbolista: "Puede definirse por su recuperación del Modernismo, de los valores irracionales del lenguaje y del magisterio de la generación del 27" (pág. 88). En consecuencia, tal como ha establecido su discurso teórico Carnero, en su aproximación a las posiciones poéticas de anteguerra, los poetas novísimos se definirán por su "alejamiento de la experiencia *humana* que tanto habían exaltado las promociones de posguerra desde 1944 a 1965" (pág. 88). Su estética se fundamentará en la reivindicación de "la autonomía del arte y del lenguaje" (pág. 88).

En su pretensión de llevar a cabo un discurso objetivo, Carnero cede la palabra en este apartado a tres críticos (Félix Grande, José Olivio Jiménez y José Mª. Castellet), cuyas opiniones sobre el grupo "novísimo" expone sin ningún tipo de comentario. Sin embargo, la misma estructuración de su discurso teórico, señalando una serie de líneas centrales en el desarrollo poético de posguerra y otras disidentes completamente independientes y sin ningún tipo de conjugación ni convergencia posible con las anteriores, sus opiniones contrarias a las estéticas predominantes definiendo sus actitudes en términos de tiranía ("pontificado", "exigencias", etc.), y su delimitación de la poesía "novísima" como una actitud estética que englobaría los principales

movimientos poéticos surgidos en la poesía española a partir de 1965, indica ya el carácter programático que recubre el texto de Guillermo Carnero. En consecuencia, las actitudes surgidas "Después de los novísimos" serán consideradas en tanto en cuanto "matizan" la tendencia general definida para la joven poesía en *Nueve novísimos*:

> El éxito de la antología de 1970 hizo posible la aparición de otras posteriores, que pueden darnos algo de información con la que matizar el significado de *Nueve novísimos poetas españoles*, y suplir sus omisiones (pág. 89).

Por lo tanto, la poesía española escrita a partir de 1965 (hasta 1978, fecha en que se publica el artículo que comento) aparecerá, en opinión de Carnero, dominada por el signo estético marcado por los *novísimos* y por los fundamentos teóricos que sustentaron aquel movimiento, que se alza, en su enlace con la generación del 27 a través de las corrientes disidentes de posguerra, como "corriente dominante", como triunfo estético solamente comparable con la situación a que había llegado la poesía española en los años precedentes a la guerra civil:

> La poesía española de hoy aparece indeleblemente marcada por la ruptura característica de los poetas reunidos por Castellet y de otros homologables con ellos. (...) En tal situación nos hallamos pues en 1978: predomina abrumadoramente esa "promoción de ruptura", de cuyos iniciales puntos de partida se ha mantenido sobre todo uno, el fundamental: la reivindicación de la autonomía del lenguaje (pág. 89).

De esta manera, la estética novísima, ocho años después de lanzada por la antología de Castellet, se consolidaba como la *nueva* poesía, que intentaba reestablecer el panorama poético español a los mismos límites de desarrollo que se había llevado en los años precedentes a la guerra civil por las corrientes herederas de la tradición simbolista. La estética novísima, en su fundamental afirmación radical de la autonomía del lenguaje, era la culminación de los movimientos disidentes de posguerra, que habían continuado la tradición simbolista y sus derivaciones, y su afirmación programática venía a señalar el fracaso de las corrientes dominantes en ese período y a negar cualquier desarrollo estético divergente en la poesía joven.

Sin embargo, el triunfo de la estética novísima, fundada en la reivindicación de la autonomía del lenguaje en la creación, comenzaba a ser cuestionado, precisamente desde aquellos poetas que Carnero había calificado como "homologables" a los *novísimos* de Castellet. Un año más tarde que el estudio de Carnero, Luis Alberto de Cuenca escribía en la misma revista, *Poesía*, su artículo "La generación del lenguaje", en el que reflexionaba sobre la estética fundada por los *novísimos* y sus continuadores, para declarar su crisis:

> Esa *generación del lenguaje*, que, por lo menos, ha tenido el buen gusto de morir -en mi opinión, ha muerto ya- antes de que su estética haya obtenido los contrastes necesarios para su ulterior definición[486].

El triunfo de la estética novísima venía a coincidir con su crisis, con su cuestionamiento y con el comienzo de su negación.

En el verano de 1979, se publicaba en la revista *Poesía* un artículo con cierto carácter de manifiesto programático: "Ultima poesía *no* española", de Leopoldo María Panero[487]. El texto de Panero venía a subrayar el carácter de ruptura con la tradición poética castellana moderna del grupo novísimo, puesto "que la literatura castellana prácticamente no existe" (pág. 110). Casi diez años después de la publicación de *Nueve novísimos*, Panero continuaba sosteniendo la actitud rupturista de la poesía novísima no sólo con la tradición más inmediata, sino también con los modelos clásicos en castellano, para afirmar la importancia de la influencia de los maestros extranjeros en su formación[488]. En consecuencia, establecía el siguiente panorama de la poesía de posguerra, en el que la estética social ha quedado completamente ignorada, con sus consiguientes valoraciones:

> Pasada esa historia llueven las "generaciones": se podría decir que cada año surgía una diferente: tertulias de café. El postismo mola: Carriedo, Chicharro, Ory, escrito sobre una de esas servilletas, por lo menos. Luego la "del 36": diez poemas de mi padre, más éticos que todo Nora; Luis Rosales, válido por su hábil cultura. Luego una intermedia con la "nuestra": Allí me dicen que si Valente. No lo creo; los que escribieron en esa época feroz de la posguerra y de la agonía franquista tuvieron que pagarlo como Costafreda y como Claudio Rodríguez, con su vida. O como Jaime

> Gil de Biedma. Algún poema de Angel González recuerda a la poesía inglesa (pág. 111).

El panorama de posguerra establecido por Panero pretendía ser representativo de la visión de todo su grupo generacional y, pese a la radicalidad con que queda expuesto, su perspectiva no difiere ampliamente de las que, con un ánimo polémico más o menos encubierto, habían realizado Pere Gimferrer o Guillermo Carnero en sus artículos comentados[489]: descalificación de la estética social y de la poesía rehumanizada de posguerra; recuperación de las corrientes marginales, en concreto del *Postismo*; enlace con los poetas de la generación del 50 en cuanto que manifiestan su alejamiento de la poesía social.

Semejante radicalidad en la visión de Panero de la poesía de posguerra es también proyectada hacia su propia generación, a la que ve como heredera e imitadora de las posiciones estéticas defendidas por Pere Gimferrer:

> Luego, finalmente, mi generación se llama Pedro Gimferrer: fue él quien la construyó como lo que las generaciones son, un grupo teórico.
> Y Pedro Gimferrer creó nuestra ideología, y fue el verdadero autor de los novísimos y, por qué no decirlo, de mí (pág. 111)[490].

Aquella estética *novísima* había quedado definida en *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*, dos de los primeros libros de Gimferrer, y, en consecuencia, todos los que habían participado más o menos de aquel movimiento son calificados por Panero de "imitadores": "De sus

imitadores cabe destacar a Guillermo Carnero, del que Gil de Biedma me decía que había escrito los mejores poemas de Gimferrer en *Dibujo de la muerte*" (pág. 111). Igual juicio merecen Antonio Colinas y Eduardo Haro-Ibars: "De sus más recientes imitadores (...) merecen destacarse Antonio Colinas (...) y Eduardo Haro" (pág. 111). En consecuencia, la estética novísima, tal como había sido promulgada y concebida en la antología de Castellet, se repetía de un poeta a otro, se agotaba en reiteraciones que Panero consideraba epigonales. Al final de la década de los años setenta, el repaso que hacía Panero de la poesía de su generación rescataba tan sólo unos pocos libros y señalaba el agotamiento de la estética novísima. Algo que seguramente percibía Guillermo Carnero en 1978, al señalar que en estos poetas "se advierte un acercamiento al mundo temático y experiencial de los poetas de la promoción de 1960, debido más a su maduración como seres humanos que a programa literario alguno"[491]. Algo que, sin duda, trataba de dejar zanjado Luis Alberto de Cuenca, unos meses más tarde que el artículo de Panero, al hacer un repaso exhaustivo de los presupuestos estéticos que habían sustentado aquella estética del lenguaje y señalar que "es hoy (1979) humo y burbujas"[492].

Creo que puede señalarse un punto de inflexión, al menos desde un punto de vista teórico-crítico (desde un punto de vista estético-poético, se adelantaría cuando

menos un par de años), en torno a 1978-1979, en el que una amplia concepción de la estética *novísima*, como *concepción autónoma del lenguaje en la creación*, llega a establecerse como dominante, incluyendo poetas "homologables" de diversas tendencias y distintos momentos de evolución generacional que van más allá del primer afán rupturista. Para esta fecha, la tendencia *novísima* o *del lenguaje*, con diversos matices, es aceptada por la crítica no sólo como la más representativa de la generación del 68, sino como la definidora del movimiento poético de dicha generación[493]. En este sentido, los artículos de Carnero y Panero vienen a coincidir en sus afirmaciones con lo que la publicación de la antología *Joven poesía española*[494] y el asentimiento de la crítica[495] y los profesores universitarios corroboraban[496]. El establecimiento de la estética *novísima* y sus derivaciones más características coincide paradójicamente con el inicio de su análisis y cuestionamiento. Si puede establecerse un período, que abarcaría desde el momento de publicación de *Nueve novísimos* hasta 1978-1979, de afirmación a través de diversos manifiestos programáticos de la tendencia *novísima* dentro de la generación del 68, en sus distintas manifestaciones evolutivas, frente a la poesía precedente, puede decirse que en torno a esa fecha límite se inicia un nuevo período en el que la crítica y los propios poetas no tratan ya de afirmarse frente a las

estéticas anteriores, sino de analizar en profundidad, desde un punto de vista histórico y textual, los fundamentos que sustentan su propia estética. Analizar y reflexionar sobre las bases de una estética que se había venido constituyendo en un momento de definición y relativa coherencia desde 1965 hasta 1975-1977 aproximadamente[497], aportaba una perspectiva distinta sobre dicha estética, que se manifestaba, de esta manera, de un modo diverso, en una proyección diferente. La "nueva poesía", que se había venido elaborando desde 1965 y que había alcanzado sus más importantes manifestaciones programáticas aproximadamente entre 1970 y 1975-1977, se había convertido en la estética predominante en dicho período y el cambio formal y profundo se hacía cada vez más necesario.

En este sentido, las críticas no surgieron, como se ha visto, sólo de los propios poetas que habían contribuido y participado en la nueva estética, sino también de poetas ajenos a dicha estética que vieron cómo ciertos rasgos se repetían de poeta a poeta, en unas creaciones que iban eliminando paulatinamente los rasgos más personales del autor en beneficio de una formalización retórica y del sometimiento a unas reglas poéticas establecidas. En consecuencia, las descalificaciones globales no se hicieron esperar, y si Angel González llevaba a cabo en su "Oda a los nuevos bardos"[498], de 1977, una ironización del discurso

novísimo tal como se había constituido hasta ese momento, Félix Grande[499], dos años más tarde, negaba la coherencia y el carácter rupturista de la nueva poesía. En 1982, Ignacio Prat concluirá su crítica a la estética novísima señalando la distancia a la que se encuentra de ella la poesía del momento: "hoy se piensa de otra manera, y este *se* es de plomo, como de pluma eran aquellos yoes de cuando alboreaba la década podrida"[500].

El cambio en la perspectiva crítica venía a señalar, con un ligero retraso, un cambio estético profundo que se había iniciado en torno a 1976-1977 aproximadamente, en un repliegue y cuestionamiento de los fundamentos estéticos de la nueva poesía. En este sentido, no resultan falsas las opiniones de Guillermo Carnero que señalan ya para 1978 una aproximación de los jóvenes poetas "al mundo temático y experiencial de los poetas de la promoción de 1960"[501] y que puntualizan una evolución última de la generación, que viene a cuestionar algunos de los presupuestos estéticos sostenidos por la "nueva" poesía en diversos aspectos: la desaparición de la censura del autobiografismo lírico; la aparición de reflexiones metapoéticas; el cambio de signo del barroquismo formal hacia una expresión más depurada y sintética[502]. La poesía más joven iniciaba una evolución estética que le habría de hacer revisar muchos de sus presupuestos programáticos planteados desde los años sesenta y que les habría de hacer coincidir con muchas de

las posiciones estéticas que en sus manifestaciones más programáticas se habían visto obligados a negar. La generalización del "nuevo estilo" en el primer lustro de la década de los setenta llevó a sus promulgadores hacia posiciones estéticas y vitales coincidentes con los poetas de posguerra, tal como indicara Ignacio Prat, concordando con lo expuesto por Carnero:

> Quizá los verdaderos novísimos, en su retirada, invaden a su vez las cuevas escondidas a que se habían retirado, en otras épocas, y por causas muy distintas, los vates del social-realismo[503].

Tras el supuesto de la "ruptura" estética, comenzaba a aparecer en la joven poesía española una línea que la entroncaba con la tradición que los poetas de posguerra habían desarrollado.

Notas al texto

1 Castellet, José Mª. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral ed. Barcelona, 1970; pág.17.

2 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.

3 Diego, Gerardo. "Poesía social" en *ABC*. 13-VII-1962.

4 Luis, Leopoldo de. *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1964)*. Ediciones Júcar. Madrid, 1982 (3ª edición). La primera edición data de 1965.

5 Lechner considera, siguiendo la opinión de Ramón de Garciasol, que la poesía social tiene una marea ascendente hacia 1950 y que entre ese año y la mitad de la década siguiente tiene su máximo esplendor, para decaer en los últimos años sesenta y desaparecer prácticamente para 1973. Lechner, J. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Universitaire Pers. Leiden, 1968-1973; vol.II, pág.66-67.

6 Goytisolo, Juan. "Para una Literatura Nacional Popular" en *Insula*, nº 146 (enero 1959); pág. 6 y 11. El artículo de Goytisolo peca de una falta de enfoque, que no se puede determinar si es intencionada, es decir, si responde a un presupuesto generacional, o no. En primer lugar, extiende el predominio de los conceptos sobre el "arte puro", expuestos por Ortega, más allá de su período de hegemonía. Es decir, Goytisolo supone que la realización de un "arte puro" se extiende no sólo en la década de los años veinte, sino también en la de los treinta, ignorando, consecuentemente, todo el proceso de rehumanización y compromiso que se da en la literatura española en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil. En segundo lugar, deduce, lógicamente, que el proceso de rehumanización de posguerra surge independiente y sin relación con los fenómenos anteriores a la contienda. Por último, su consideración global de la literatura anterior a la guerra como una literatura deshumanizada y pura, da idea de la consideración de su

propia generación hacia aquella literatura. Cumplida respuesta al artículo de Goytisolo dio Torre, Guillermo de en "Los puntos sobre algunas "íes" novelísticas. (Réplica a Juan Goytisolo)" en *Insula*, nº 150 (mayo 1959); pág.1 y 2.

7 Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Gredos. Madrid, 1972; pág. 261.

8 Luis, Leopoldo de. *Op.cit.*; pág.17.

9 *Ibídem*; pág. 13-20.

10 Lechner, J. *Op. cit.*; vol. I, pág.18.

11 Carnero, Guillermo. "Precedentes de la poesía social de posguerra en la anteguerra y guerra civil" en *Boletín de la Fundación Juan March*, nº 9 (julio-agosto 1983); citaré por su reproducción en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Anthropos. Barcelona, 1989; pág. 275-276. Añade también Carnero unas interesantes precisiones que anoto a continuación:

> La poesía humana y la social son, como posibilidad, propias de todo tiempo y lugar. Pero para que sea posible una auténtica poesía "política" hacen falta dos cosas: 1º) que un pueblo viva una coyuntura histórica determinada, en la que exista fe, programa o enemigo; 2º) que el poder existente permita ese tipo de expresión literaria, bien por existir condiciones objetivas de pluralismo ideológico y libertad de expresión, bien porque, sin esa libertad, la literatura pueda expresarse de manera tolerada o clandestina.Las fronteras entre poesía "humana", "social" y "política" son movedizas. [...] Esto quiere decir: 1º) que puesto que todo hombre es víctima, en la esfera privada, de los condicionamientos sociopolíticos de la sociedad en que vive, todo poema humano es, en última instancia, social y político; 2º) que el receptor del texto puede prolongar la intención de éste en el mismo sentido; 3º) que cuando se produce y lee literatura en una comunidad que no goza de las mínimas libertades, el autor y el receptor se hallan en situación de pacto implícito en cuanto a la ampliación de intencionalidad a que me he referido antes. (pág. 276)

12 Cano Ballesta, Juan. "La poesía comprometida y su contexto sociológico en la España de los años 30" en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1982; vol. I, pág. 235.

13 Vid. Luis, Leopoldo de. *Op.cit.*; pág.22. Vid. Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976; vol. I, pág. 371 y ss.

14 Vid. Gil de Biedma, Jaime. "El mérito de Espronceda" en *El pie de la letra. (Ensayos 1955-1979)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1980; pág. 275-285, especialmente pág. 284.

15 Manrique de Lara, José Gerardo. *Poesía española de testimonio*. Epesa. Madrid, 1973; vol. I, pág. 157.

16 Luis, Leopoldo de. *Op. cit.*; pág. 157.

17 Carnero, Guillermo. "El concepto de responsabilidad social del escritor en Miguel de Unamuno" en *Las armas abisinias...*; pág. 13-29. Allí escribe Carnero:

> "El verdadero escritor, o escritor popular, es un individuo culto que no por ello se siente desarraigado del pueblo, sino que comulga con la forma de ser y de sentir de éste, y sabe expresar ese ser con idoneidad artística." (pág.23)

Y más adelante apunta:

> "Ante la obra del escritor popular, el pueblo adquiere conciencia de su propio ser y pensar, que desconocía hasta que le fue así revelado. Y el pueblo se desorienta y queda flotando en la pasividad y la ignorancia cuando los cultos se niegan a ser escritores populares. Esa es, por lo tanto, la misión social del escritor, que no inscribirse en un partido; y tiene una dimensión didáctica, desde luego, pero de carácter ético cognoscitivo, más allá del servicio a fines políticos coyunturales, utilitarios o partidistas." (pág. 24)

Vid. Caminero, Juventino. "El sistema poético de Unamuno" en *Letras de Deusto*, nº 14 (julio-diciembre 1977); pág. 67-85.

18 Carnero, Guillermo. "Precedentes de la poesía social ..."; pág. 279-280.

19 Jiménez, José Olivio. *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*. Society Spanish and Spanish-American Studies. USA, 1983. Véase también en este sentido Tuñón de Lara, Manuel. *Antonio Machado poeta del pueblo*. Laia. Barcelona, 1975.

20 Vid. Castellet, José Mª. *Un cuarto de siglo de poesía española*. Seix Barral. Barcelona, 1973 (6ª edición); pág. 109.

21 Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Historia social de la literatura española*. Castalia. Madrid, 1984; vol. II, pág. 310.

22 Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Espasa-Calpe. Madrid, 1987; pág. 49 y 52 respectivamente.

23 Vid. Marías, Julián. "Introducción" a Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1976; pág.25. Vid. Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Op. cit.*; pág. 289. En este sentido, creo que resultan aclaratorias las palabras de Cano Ballesta, Juan. "La poesía comprometida ..."; pág. 240. Allí escribe: "La cultura seguía siendo, sin dejar lugar a dudas, un bagaje exclusivo de la burguesía, y la masa popular aún se hallaba muy lejos de ella".

24 Bodini, Vittorio. *Los poetas surrealistas españoles*. Tusquets. Barcelona, 1982; pág. 45.

25 Cernuda, Luis. "Historial de un libro" en *Poesía y Literatura I y II*. Seix Barral. Barcelona, 1975; pág. 184 y 189. Vid. Blanco Aguinaga, Carlos. *Op. cit.*; pág. 334.

26 Cano Ballesta, Juan. *La poesía española ...*; pág. 40.

27 La encuesta sobre la vigencia de la Vanguardia se desarrolló entre los números 83 y 94 de *La Gaceta Literaria*, correspondientes al 1-VI-1930 y 15-XI-1930. Citaré, por estar más al alcance, por la antología de Buckley, Ramón y Crispin, John. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Alianza. Madrid, 1973; pág. 393-413. La cita apuntada corresponde a las páginas 397-398.

28 *Ibidem*. pág. 411.

29 *Ibidem*. pág. 396.

30 Blanco Aguinaga, Carlos. *Op. cit.*; pág. 310.

31 Cano Ballesta, Juan. *La poesía española ...* ; pág. 28.

32 Ortega y Gasset, José. *La deshumanización ...*; pág. 55.

33 Vid. Silver, Philip. "On misreading Ortega: La deshumanización del arte" en *Point of Contact / Punto de contacto*, nº 4 (julio de 1977); pág. 59-64. Versión parcial traducida en García de la Concha, Víctor, ed. *Historia y Crítica de la Literatura Española. (Epoca Contemporánea, 1914-1939)*. Editorial Crítica. Barcelona, 1984; vol. VII, pág. 34-39.

34 Ortega y Gasset, José. *La deshumanización ...*; pág. 57.

35 *Ibidem*. pág. 90.

36 *Ibidem*. pág. 69.

37 Bousoño, Carlos. *Epocas literarias y evolución. (Edad Media, Romanticismo, Epoca Contemporánea)*. Gredos. Madrid, 1981; tomo I, pág. 269.

38 Ortega y Gasset, J. *La deshumanización ...*; pág. 76.

39 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 20-21.

40 Ortega y Gasset, J. *La deshumanización ...*; pág. 77.

41 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 150. Vid. Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; pág. 291.

42 Cit. por Cano Ballesta, Juan. *La poesía española ...*; pág. 65.

43 Vid. *Ibidem*. pág. 78-93.

44 Caba, Carlos y Pedro. "La rehumanización del Arte" en *Eco. Revista de España*, nº IX (octubre 1934); pág.4 (sin paginar).

45 García Lorca, Federico. *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1980 (21ª edición); vol. II, pág. 1124.

46 Vid. García de la Concha, Víctor. "Introducción al estudio del surrealismo español" en García de la Concha, Víctor (ed.). *El surrealismo*. Taurus. Madrid, 1982; pág. 9-27. Vid. Vela, Fernando. "El suprarrealismo" en *Inventario de la modernidad*. Ediciones Noega. Gijón, 1983; pág. 49-54. El artículo fue publicado originalmente en 1925.

47 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 134.

48 "Presupuesto vital" apareció publicado por primera vez en *Favorables París Poema*, nº 1, julio de 1926. Cito por su reproducción en Larrea, Juan. *Versión Celeste*. (Ed. de Miguel Nieto). Cátedra. Madrid, 1989; pág. 350-355.

49 Aleixandre, Vicente. "Vida" en Diego, Gerardo. *Poesía Española Contemporánea. Antología (1901-1934)*. Taurus. Madrid, 1959; pág. 493.

50 Alberti, Rafael. *La arboleda perdida*. Bruguera. Barcelona, 1984; pág. 245-247.

51 Martínez Nadal, Rafael. "Federico García Lorca. Siete Viñetas" en *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*. Fundación Juan March / Cátedra. Madrid, 1980; pág. 27-36.

52 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 136-138. Las referencias que se dan son para el ejercicio surrealista en la generación del 27. Evidentemente, el grupo surrealista tinerfeño sí estuvo plenamente conectado con el movimiento francés, pero en la segunda etapa de éste. Vid. Pérez Minik, Domingo. *Facción española surrealista de Tenerife*. Tusquets. Barcelona, 1975.

53 García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975. (De la preguerra a los años oscuros 1935-1944)*. Cátedra. Madrid, 1987; vol. I, pág. 36.

54 Bodini, V. *Op. cit.*; pág. 84.

55 Alonso, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos. Madrid, 1978 (3ª ed.); pág. 269-270.

56 Vid. *Ibídem*. pág. 171-172. Vid. Blanco Aguinaga, C. *Op. cit.*; pág. 347.

57 Cernuda, L. *Op. cit.*; pág. 183.

58 *Ibídem*. pág. 193.

59 Recogido en Buckley, R. y Crispin, J. *Op. cit.*; pág. 59-60.

60 *Ibídem*. pág. 54.

61 Cernuda, L. *Op. cit.*; pág. 177 y 192.

62 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 42.

63 *Ibídem*; pág. 47.

64 Vila Selma, José. *Pedro Salinas*. Epesa. Madrid, 1972; pág. 39.

65 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 255-256.

66 Cernuda, L. *Op. cit.*; pág. 183-184.

67 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 48.

68 Vid. Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; pág. 332.

69 Vid. Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Alianza ed. Madrid, 1983; pág. 38-39.

70 Citado por García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 48.

71 Vid. Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 242.

72 Citado por García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 49.

73 Vid. carta de Pablo Neruda ante la edición facsimilar de *Caballo verde para la poesía*. Verlag Detlev Auvermann KG. Kraus Reprint. Nendeln-Liechtenstein, 1974.

74 Vid. Lechner, J. *Op cit.* ; pág. 102. Vid. Lechner, J. "Nota preliminar" a la edición facsimilar de *Caballo verde ...*; sin paginar.

75 Vid. Cano Ballesta, J. *La poesía ...*; pág. 205-206.

76 Vid. *Ibídem.*; pág. 201-227.

77 Buckley, R. y Crispin, J. *Op. cit.*; pág. 402 y 403.

78 Fuentes, Víctor. "Post-Guerra (1927-1928): una revista de vanguardia política y literaria" en *Insula*, nº 360 (noviembre 1976); pág. 4.

79 Jiménez Millán, Antonio. *La poesía de Rafael Alberti (1930-1939)*. Diputación Provincial de Cádiz. Jérez de la Frontera, 1984; pág. 14.

80 Vid. Esteban, José. "Editoriales y libros en la España de los años 30" en *Cuadernos para el Diálogo*, nº extra XXXII (diciembre de 1972); pág.58-62.

81 Carnero, G. "Precedentes de la poesía social ..."; pág. 283.

82 Citado por Jiménez Millán, A. *Op. cit.*; pág. 20.

83 *Ibídem*; pág. 23.

84 Montero, Enrique. "Octubre: revelación de una revista mítica" en la reproducción facsimilar de *Octubre. Escritores y artistas revolucionarios.* Topos Verlag AG. Vaduz / Liechtenstein, 1977; pág. XVI.

85 Para los problemas de relación entre el PCE y los intelectuales simpatizantes con su causa en estos años véase Renau, Josep. "Notas al margen de *Nueva Cultura*" en la reproducción facsimilar de *Nueva Cultura*. Topos Verlag AG. Vaduz / Liechtenstein, 1977; pág. XVII-XIX.

86 Montero, Enrique. *Op. cit.*; pág. XIV-XV.

87 Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; pág. 368.

88 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 123-124.

89 Ibídem; pág. 112-113.

90 Para una visión más completa del compromiso político en la poesía de Alberti durante la década de los treinta véase Jiménez Millán, Antonio. *Op. cit.* Por otra parte, Enrique Montero (*Op. cit.*; pág. XXVI) señala el poema "Sequía", publicado en el nº 5 (junio de 1933) de *Sin Dios*, como el primer poema comprometido publicado por Alberti a su vuelta de la URSS. En *Sin Dios*, se recogerá también el poema "La iglesia marcha sobre la cuerda floja".

91 Cernuda, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Edic. Guadarrama. Madrid, 1970 (2ª edic.); pág. 153-154.

92 Las dos cartas de Juan Gil-Albert están fechadas en Valencia el 17-IX-1965 y el 18-VII-1966 y aparecen recogidas por Lechner, J. *Op. cit.*; pág. 94-95 y 122, respectivamente.

93 Montero, E. *Op. cit.*; pág. XXIII.

94 Vid. Lechner, J. *Op. cit.*; pág. 96.

95 Renau, J. *Op. cit.*; pág. XII.

96 Lechner, J. *Op. cit.*; pág. 97.

97 Renau, J. *Op. cit.*; pág. XIX. Allí escribe Renau a este respecto: "Puedo decir, con todo conocimiento de causa, que NC fue una revista libre e independiente en el sentido de que éramos enteramente responsables de lo que decidíamos y hacíamos".

98 *Ibídem*; pág. XX.

99 Lechner, J. *Op. cit.*; pág. 97.

100 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 92-93.

101 Cano Ballesta, J. *La poesía española ...*; pág. 104-105.

102 Téngase en cuenta la acusación de "conformismo burgués" que Luis Cernuda (*Estudios ...*; pág.153) lanza contra Jorge Guillén y Pedro Salinas.

103 Puccini, Dario. *Romancero de la resistencia española.* Ediciones Península. Barcelona, 1982; pág. 34-35.

104 Vid. Cano Ballesta, J. "La poesía comprometida ..."; pág. 240. Vid. García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 122.

105 Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Historia social de la literatura española.* Castalia. Madrid, 1984; vol. III, pág. 22.

106 Salaün, Serge. *La poesía de la guerra de España.* Castalia. Madrid, 1985; pág. 185 y ss.

107 Cano Ballesta, J. "La poesía comprometida ..."; pág. 241.

108 "Propósito" en *Hora de España*; nº 1, pág. 5-6. Reproducido por Lechner, J. Op. cit.; pág. 264.

109 Palabras citadas por Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; vol III, pág. 21.

110 Carnero, G. "Precedentes de la poesía social ..."; pág. 291.

111 Carta a Lechner fechada el 15-III-1967. Reproducida por Lechner, J. *Op. cit.*; pág. 276-277.

112 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 119.

113 "Ponencia colectiva", reproducida en Lechner, J. *Op. cit.*; vol. I, pág. 265-272.

114 Salaün, S. *Op. cit.*; pág. 92. Vid. García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 116-117.

115 Puccini, D. *Op. cit.*; pág. 66.

116 *Ibidem*; pág. 63.

117 Vid. Salaün, S. *Op. cit.*; pág. 250-261.

118 Villén, Jorge. "Prólogo" a *Antología poética del Alzamiento*; recogido en Lechner, J. Op. cit.; vol. I, pág. 275.

119 Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; vol. III, pág. 48.

120 *Ibidem*; pág. 50.

121 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 138.

122 *Ibidem*; pág. 321.

123 Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 28 y ss.

124 *Ibidem*; pág. 33.

125 *Ibidem*; pág. 36.

126 *Ibidem*; pág. 38.

127 Véase Revuelta, Jesús. "Un año de Garcilaso. Prehistoria" en *Garcilaso*, nº 12 (abril 1944); sin paginar. Lorenzo, Pedro de. "Un año de Garcilaso. Con la mano en el pecho, bien apretado el corazón" en *Garcilaso*, nº 12 (abril 1944). Aguirre, José Fernando. "Historia de una amistad. Cosas no sabidas de la revista Garcilaso" en *El Español*, 111, nº 77 (1944); pág. 5. Véanse también los estudios que sobre los antecedentes de Garcilaso han hecho: Rubio, Fanny. *Op. cit.*; pág. 108-114. García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 356-371.

128 Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 108.

129 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág.377 y 392. García de la Concha estudia detenidamente la "prehistoria estética" de Garcilaso en las páginas 356-371; a él le sigo en mis notas.

130 Vid. Jiménez, José Olivio. *Op. cit.*; passim.

131 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 374-377.

132 Citado por Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 117.

133 Alonso, D. *Op. cit.*; pág. 345-358.

134 Citado por García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 391.

135 Vid. Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 427-434 y 233-242. García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 436-444. Torre, Emilio E. "El grupo Proel" en *José Hierro: Poeta de Testimonio*. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1983. Véanse también los artículos sobre *Corcel* recogidos en la revista *Peñalabra*, nº6, invierno 1972-1973.

136 Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 258. Véanse para el estudio de *Cisneros* las páginas 257-261.

137 Nora, Eugenio de. "Garcilaso" en *Cisneros*, nº 4 (1943); pág. 85.

138 Editorial de la sección "Arte y Letras" en *Cisneros*, nº 5; pág. 96.

139 Lama, Antonio G. de. "Si Garcilaso volviera" en *Cisneros*, nº 6 (1943); pág. 122-124. Reproducido en *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica.* (Reedición facsímil). Esapadaña editorial. León, 1978; pág. XXXIII-XXXV.

140 Nora, Eugenio de. "*Espadaña*, 30 años después" en *Espadaña ...*; pág. X. La misma opinión es defendida por Victoriano Crémer ("¡*Espadaña* a la vista!" en *Espadaña ...*; pág. XXII-XXIII): "Espadaña se erigía en mantenedora de las líneas poéticas (y humanas) de las generaciones inmediatas, dispersas y trasterradas (Cernuda, Alberti, Miguel, Lorca, Vallejo, etc.) y es partidaria de unas formas de expresión menos convencionales".

141 Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 261.

142 Crémer, V. "*Espadaña ...*" ; pág. XXVI-XXVII. Véase la opinión, totalmente desviada de esta interpretación, de Lechner, J. *Op. cit.*; vol. II, pág. 32.

143 Nora, E. de. "*Espadaña, ...*" ; pág. XIII.

144 *Ibídem*; pág. XVII.

145 Lama, Antonio G. de. "¿Qué es Poesía?" en *Espadaña ...*; pág. 5 de la edición facsímil. Citaré a partir de aquí la página de la reedición junto al texto.

146 Nora, E. de. "*Espadaña ...*"; pág. XIII.

147 Crémer, V. "*Espadaña ...*"; pág. XXIX.

148 Citado por García de la Concha, V. *La poesía española...*; pág. 471-472.

149 Vid. Grande, Félix. *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Taurus. Madrid, 1970; pág. 21-26.

150 Nora, E. de. "*Espadaña...*"; pág. XIV.

151 *Ibídem*; pág. XII.

152 Crémer, V. "*Espadaña ...*"; pág. XXVII.

153 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; pág. 481-482.

154 Anónimo. *Pueblo cautivo*. (Facsímil de la edición clandestina de 1946 a cargo de Fanny Rubio). Hiperión. Madrid, 1978. Las citas se referirán siempre a esta edición.

155 Llamazares, Julio A. "Eugenio de Nora reconoce la paternidad de Pueblo cautivo" en *Ceranda*, semanario leonés, 17-23 de agosto de 1979; pág. 15.

156 Recuérdense aquellos versos de Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra*. Lumen. Barcelona, 1980 (la primera edición es de 1955): "Ni una palabra / brotará en mis labios / que no sea / verdad" (pág. 61).

157 Hacia aquí se derivará una cierta concepción simbólica del paisaje en *Pueblo cautivo*: el poeta ve, más allá que el resto de los hombres, lo que el paisaje oculta, ve la otra realidad, histórica, que se superpone en el paisaje a la realidad presente. La tierra como el poeta guardan la memoria de la guerra civil. Así puede verse en "Paisaje de España", "La fuente" o en las primeras estrofas de "Y en cada instante un deseo... ¡Libertad!".

158 Riera, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Anagrama. Barcelona, 1988; pág. 249.

159 Vid. López Abiada, José Manuel. "Observaciones en torno a la poesía de posguerra. Conversación con Eugenio de Nora" en *Insula*, nº 407 (octubre de 1980); pág. 3-4.

160 Ribes, Francisco. *Antología consultada*. Mares. Valencia, 1952; pág. 10. Todas las citas se harán por esta edición. Aunque en la consulta previa a la elaboración de la antología se solicitaban los nombres de diez poetas, finalmente Ribes sólo incluyó a nueve, por razones que él mismo explica:

> El más favorecido, a quien se consultó, se ha negado modesta y ejemplarmente a que le sacáramos de la fila. Pero confundirle -a él y a los demás- en la estimación general que se haga de esta Antología, con quien ocupa el décimo lugar, nos parece injusto: del puesto quinto al noveno, el porcentaje de menciones es casi el mismo; pero del noveno al décimo, hay un peldaño demasiado significativo para que se ignore. (pág. 13)

Lo cierto es que, como más tarde se supo, el primer puesto en las votaciones lo había logrado José Hierro, siendo el segundo para Blas de Otero; del resto de la clasificación sólo se dieron especulaciones no fundadas.

161 Véase su comentario a la *Antología consultada* en *Insula*, nº 81 (septiembre de 1952).

162 Al mismo tiempo contribuyó a crear una de las falsedades de la historia literaria española reciente: que la guerra civil hacía totalmente independiente la producción poética de la inmediata posguerra con respecto

a la de la inmediata anteguerra. El olvido generalizado de la generación de 1936, que, aunque hace su aparición antes de la guerra, se desarrolla en la inmediata posguerra, sólo contribuye a que este fenómeno perdure.

163 Cano, José Luis. "Una *Antología consultada*" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 38 (febrero de 1953); pág. 246.

164 Curiosamente, en febrero de 1952, la revista alicantina *Verbo* había dedicado un número triple (23-24-25) a dar cuenta del surrealismo español anterior y posterior a 1936. Vid. Carnero, Guillermo. "Apuntes para la historia del superrealismo en la poesía en español de la alta posguerra" en *Las armas abisinias...*; pág. 337-362, en especial pág. 341.

165 Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1984; vol. 6/2, pág. 352.

166 Cano, J.L. *Op. cit.*; pág 247.

167 Aunque Dámaso Alonso (*Op. cit.*; pág. 345-346) incluyera a Valverde entre los poetas arraigados, y la temática del "arraigo" religioso es importante en los primeros libros de Bousoño y Gaos, no creo que deba hablarse de "poesía arraigada" para englobar a estos cuatro poetas de la *Antología consultada*, pues tal definición resultaría restrictiva y falsificadora.

168 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 29.

169 Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; vol III, pág. 93.

170 Vid. Carnero, Guillermo. "La poética de la poesía social en la postguerra española" en *Las armas abisinias ...*; pág. 299-336. Allí escribe: "El neorromanticismo y la poesía social no son incompatibles; en efecto, el primero suele aparecer, como un primer momento creativo, en la obra de los poetas sociales." (pág.301)

171 Bowra, C.M. *La imaginación romántica*. Taurus. Madrid, 1972; pág. 13-34, en especial pág. 19 y 21. Schenk, H. G. *El espíritu de los románticos europeos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1983; pág. 28. Vid. Bousoño, Carlos. *Epocas literarias ...*; tomo I, pág. 38-39.

172 *Ibídem*; pág. 35 y ss. Vid. Schenk, H. G. *Op. cit.*; pág. 47.

173 Vid. *Ibídem*; pág. 45 y ss. Vid. Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Gredos. Madrid, 1972; pág. 339. Véase sobre la relación de los románticos y la

Revolución Francesa, el capítulo "Progreso y desencanto" en Schenk, H. G. *Op. cit.*; pág. 32-39.

174 Gaos, Vicente. *Poesía y técnica poética*. Editora Nacional. Madrid, 1955. Citado por García de la Concha, V. La poesía española ...; vol. II, pág. 561-562.

175 Véase en este sentido las palabras escritas en el apartado "Contra el brillo de la sorpresa" por Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión...* ; vol. II, pág. 414-416.

176 Los aforismos de Vicente Aleixandre sobre "Poesía y comunicación" fueron publicados en *Insula*, nº 59 (noviembre de 1950); pág. 1-2, y en *Espadaña*, nº 48 (diciembre de 1950); pág. 1017-1018 de la edición facsimilar. Posteriormente fueron recogidos con el título "Poesía, moral, público" en Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1977; vol. II, pág. 656-666. Las diversas citas de los aforismos aleixandrinos se hacen por esta edición.

177 Rubio, Fanny, y Falcó, José Luis. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Alhambra. Madrid, 1981; pág. 42.

178 Vid. Ortega y Gasset, José. *La rebelión ...*; pág. 98-116. Por otra parte, el aforismo de Aleixandre que sirve como base a la reflexión de Morales es el siguiente: "El poeta que al fin se decide a escribir para sí mismo, lo que hace es suicidarse por falta de destino". También subyace a la formulación de Rafael Morales otro aforismo aleixandrino: "Toda poesía es multitudinaria en potencia, o no es".

179 Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1952; pág. 18 y 22 respectivamente. He querido citar por la primera edición porque refleja el pensamiento de Bousoño en aquel año. Las siguientes ediciones han transformado mucho esta obra y sobre todo el primer capítulo, aunque las ideas desarrolladas posteriormente en estas ediciones se encuentran ya en germen en la primera. Por otra parte, más adelante podrá verse cuánto deben estas reflexiones de Bousoño a las opiniones que durante esos años hace públicas Vicente Aleixandre, aunque apuntaré ahora que los dos fundamentos de la definición de poesía que hace Bousoño (1º comunicación de un conocimiento previo; 2º que esta comunicación produzca placer), se hallan en las siguientes palabras de Vicente Aleixandre, que datan de 1951, y que aprecen recogidas bajo el rótulo "Poesía, comunicación" en su *Obras completas*; vol. II, pág. 668: "La poesía es una profunda verdad comunicada. (...) La función de escribir produce una fruición que le está íntegramente destinada al poeta".

180 García de la Concha, V. *La poesía española ...*; vol. II, pág. 567.

181 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. 30-31.

182 Aún podrían señalarse algunos rasgos más que comparten la mayor parte de los autores antologados, como, por ejemplo, su gusto por la poesía española de los Siglos de Oro, su preferencia también por la poesía de cancionero y romancero y por aquella de tipo tradicional, etc.

183 Otero, Blas de. *Angel fieramente humano. Redoble de conciencia*. Losada. Buenos Aires, 1960; pág. 9. Hay que decir que Rubén Darío no habla de "mayorías", y de ahí que Otero subraye el término al recogerlo en su cita, sino que habla de "muchedumbres". De esta manera creo que se confirma por otra parte la identidad que he establecido, frente al concepto de "mayoría relativa" de Morales, entre mayoría=multitud=muchedumbre=pueblo, en el grupo de Celaya, Hierro, Crémer, Nora y Otero.

184 Blanco Aguinaga señala la contradicción en que se cayó en esta voluntad de crear una nueva expresión poética, un nuevo lenguaje poético:

> (...) quieren hablar para la mayoría directa y sencillamente -pero con rigor poético-, en un lenguaje que exprese el vivir solidario de la mayoría y sus esperanzas; pero el mismo Régimen que sofoca la actividad mayoritaria abierta, impone una censura que pretende impedir la comuncicación. De aquí (...) la peculiar sutileza alusiva, el gran refinamiento verbal de los mejores momentos de esta poesía. (Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; vol. III, pág. 195).

185 Vid. Bousoño, Carlos. *Epocas literarias...* ; vol. I, pág. 269.

186 También la configuración poética de Hierro es de signo simbolista; su concepción del poema como compuesto por música y letra, siendo la primera un eco que se repite antes de que el poema tenga algún sentido por la letra (vid. pág. 101-102), no es sino una reelaboración del sentido pitagórico que los modernistas españoles, herederos del movimiento simbolista europeo, dieron a la "música" de sus poemas. Vid. Gullón, Ricardo. Direcciones del modernismo. Gredos. Madrid, 1971; pág. 119- 126. Vid. Jrade, Cathy Login. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. (El recurso modernista a la tradición*

esotérica). Fondo de Cultura Económica. México, 1986; pág. 41-75.

187 Recuérdese que éste era, precisamente, uno de los ataques que el padre De Lama lanzaba en su artículo "Prosaísmo" de Espadaña.

188 Sin embargo, no creo que pueda olvidarse en este caso una declaración como la siguiente: "La poesía puede llegar con su música a donde no llega la prosa con el simple concepto" (pág. 103).

189 Vid. Torre, Emilio E. de. *Op. cit.*; passim.

190 *Ibidem*; pág. 77-78.

191 Vid. Carnero, Guillermo. "Precedentes de la poesía social..."; pág. 275-276, y "La poética de la poesía social..."; pág. 316-317.

192 R. "Una innovación afortunada: la del Primer Congreso de Poesía" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 32 (agosto de 1952); pág. 311. Vid. Luis, Leopoldo de. "El primer Congreso de Poesía" en *Indice*, nº 53 (1952). Véanse los comentarios con respecto a este congreso de Rubio, Fanny. "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 361-362 (1980); pág. 203-204.

193 Rubio, Fanny, y Falcó, José Luis. *Op. cit.*; pág. 44.

194 El propio Vicente Aleixandre volvería en 1955 sobre el tema de la poesía como comunicación, recogiendo parte de sus aforismos de años atrás y apoyándose en las aportaciones y poemas de los autores recogidos en la Antología consultada. Si en 1947, el premio Adonáis a José Hierro había supuesto el apoyo a una poética realista (frente al "esteticismo" de *Cántico*, cuya plana mayor se había presentado a dicho premio ese año), y en 1952 la Antología consultada había sido la "puesta de largo" de dicha tendencia, el discurso de Aleixandre de 1955 era su lanzamiento a ámbitos más amplios. Vid. Aleixandre, Vicente. "Algunos caracteres de la nueva poesía española" en *Obras completas*; vol II, pág. 491-515.

195 Riera, Carme. *Op cit.*; pág. 161. Allí escribe:

> Posiblemente, tanto Barral como Jaime Gil pretendían, al enfrentarse con Bousoño, darse pisto, en primer lugar, en los círculos poéticos de Madrid, entre los que eran prácticamente ignorados, y en segundo lugar,combatir a Carlos Bousoño, por el que no tenían simpatías. Al oponerse a sus teorías poéticas demostraban sus conocimientos en la materia

> y se vinculaban a la crítica anglosajona, especialmente a Eliot, su maestro.

Esta misma opinión es compartida por Cañas, Dionisio. "La polémica entre poesía-conocimiento y poesía-comunicación" en *El grupo literario "Escuela de Barcelona" y la generación de los años 50*, curso celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, entre el 9 y el 13 de julio de 1990. Estas opiniones serán respaldadas por las declaraciones de Jaime Gil de Biedma, quien, preguntado acerca de dicha polémica, responde:

> Es una polémica que os habéis inventado vosotros.Lo que ocurría es que Carlos Barral y yo estábamos absolutamente en contra de la teoría de la poesía como comunicación, pero no teníamos ningún interés en decir que la poesía era esto o lo otro. (Payeras Grau, María. "Una entrevista con Jaime Gil de Biedma" en *Abalorio. Revista de creación*, nº 17-18 (otoño-invierno 1989-1990). (Número monográfico dedicado a la revista *Laye*); pág. 60).

Puede verse también la opinión de García Montero, Luis. "Prólogo" a Barral, Carlos. *Diario de Metropolitano*. Diput. Provincial de Granada. Granada, 1988; pág. 13-16.

196 Ciplijauskaité, Biruté. *El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social)*. Insula. Madrid, 1966; pág. 367-382.

197 Los datos que aquí resumo apretadamente están tomados, principalmente, de la monografía de Laureano Bonet (Bonet, Laureano. *La revista Laye. Estudio y antología*. Península. Barcelona, 1988; pág. 21-130), aunque también recojo ideas expuestas en los siguientes estudios:

Bonet, Laureano. "La revista *Laye* y la novela española de los años cincuenta" en *Insula*, nº 396-397 (noviembre-diciembre de 1979); pág. 8.

Bonet, Laureano. "Ortega y la generación de 1950: el caso *Laye*" en *Insula*, nº 440-441 (julio-agosto de 1983); pág. 6-7.

Bonet, Laureano. "*Laye* y los escritores de 1950: prehistoria de una generación" en *Insula*, nº 488-489 (julio-agosto 1987); pág. 33-34.

Bonet, Laureano. "Gabriel Ferrater, J.M. de Martín y la literatura policiaca: una nueva novela inédita" en *Abalorio...*; pág. 71-92.

Bonet, Laureano. "*Laye* y la cultura del medio siglo: las primeras armas poéticas" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 3-5.

Carnicer, Ramón. "Un período de la historia de *Laye*" en *Abalorio...*; pág. 35-43.

Castellet, José Mª. "*Laye*, la "inolvidable"" en *Abalorio...*; pág. 27-33.

Farreras, Valentí. "*Laye*, desde dentro: una experiencia" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 5-6.

Fortes, José Antonio. "Una lectura de *Laye*" en *Abalorio...*; pág. 105-139

García-Borrón, Juan-Carlos. "Manuel Sacristán en los años de *Laye*" en *Abalorio...*; pág. 45-54.

Millón, José A. Rafael. "Notas en torno a *Laye*" en *Abalorio...*; pág. 7-23.

Payeras Grau, María. "Carlos Barral y *Laye*. (Acerca de "Las aguas reiteradas")" en *Abalorio...*; pág. 93-103.

Riera, Carme. *Op. cit.*; pág. 123-147.

Rubio, Fanny. *Las revistas...*; pág. 200-201.

Las citas concretas y puntuales que se hagan de alguno de estos estudios en algún momento se indicarán en nota a pie de página.

198 Opinión distinta es la de José Antonio Fortes (*Op. cit.*; passim), que ve en Laye el desarrollo del "fascismo intelectualista".

199 Gil de Biedma, Jaime. *Diario del artista seriamente enfermo*. Lumen. Barcelona, 1974; pág. 110.

200 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 143.

201 Bonet, L. *La revista Laye ...*; pág. 106-110.

202 Carnicer, R. *Op. cit.*; pág. 40-43. Vid. Bonet, L. *La revista Laye ...*; pág. 119-130.

203 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 141.

204 Castellet, José Mª. "Notas sobre la situación actual del escritor en España" en *Laye*, nº 20 (agosto-octubre 1952); pág. 10-17. Reproducido por Laureano Bonet en su antología de Laye, La revista Laye ...; pág. 166-175. La cita procede de la página 168. A no ser que se indique lo contrario, todas las citas de los artículos de Laye se harán por la reproducción en esta antología, indicando la página junto al texto. Cuando no sea así, se anotará la procedencia bibliográfica a pie de página.

205 Reproducido en separata en la revista *Abalorio...*; pág. 31-37. La cita corresponde a la pág. 32.

206 Citado por Bonet, L. *La revista Laye ...*; pág. 86.

207 *Ibídem*; pág. 84.

208 Vid. Schenk, H.G. *Op. cit.*; pág. 40-48 y 165-196.

209 Recogido en separata en la revista *Abalorio...*; pág. 30.

210 Bonet, L. *La revista Laye...*; pág. 93.

211 Vid. *Ibidem*; pág. 93-94.

212 *Ibidem*; pág. 87-88.

213 Recogido en *Abalorio...*; pág. 34-35.

214 Eliot, T.S. *The use of poetry and the use of criticism. (Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England)*. Faber & Faber. London, 1964; pág. 89.

215 *Ibidem*; pág. 30.

216 *Ibidem*; pág. 130.

217 *Ibidem*; pág. 109.

218 Bonet, L. *La revista Laye...*; pág. 47-52.

219 Vid. García-Borrón, J.C. *Op. cit.*; pág. 45-54. Vid. Fortes, J.A. *Op. cit.*; pág. 124-136.

220 Tal como queda indicado más arriba, reproduzco estos aforismos a partir del volumen II de las *Obras completas* de V. Aleixandre; pág. 656-666.

221 *Ibidem*; pág. 667-668.

222 Celaya, Gabriel. "El arte como lenguaje" en *Poesía y verdad*. Planeta. Barcelona, 1979; pág. 74.

223 Ribes, F. *Op. cit.*; pág 45.

224 Bousoño, C. *Teoría...* . (1ª edición); pág. 22.

225 El mismo Barral confirma este convencimiento en su *Diario de Metropolitano*; pág. 41:

> La insólita dificultad de tema que en toda esta búsqueda se manifestaba ¿no parece indicar que la prefiguración estructural demasiado precisa impide el acto poético? Poesía-no comunicación resulta no sólo probado, mas llevado a sus últimas consecuencias. Probablemente no tanto por ser verdad cuanto porque yo lo creo firmemente. Hasta ahora sólo puedo decir que mi teoría poética es consecuente con mi problema creador.

Por otra parte, ya se vio páginas atrás el ataque que contra el concepto de la poesía como comunicación había lanzado Barral algunos meses antes de la aparición del

artículo "Poesía no es comunicación" en su estudio "Temas de *El Cementerio Marino* en *Los Sonetos a Orfeo*", aparecido también en *Laye*, nº 21; pág. 23-30.

Sobre la estructura de manifiesto véase 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. 198-265.

226 Barral sigue en este caso el sistema generacional establecido por Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo. (Esquema de las crisis).* Espasa-Calpe. Madrid, 1984; pág. 35-112.

227 Eliot, T.S. *Op. cit.*; pág. 30. Jaime Gil de Biedma recoge la frase de Eliot en su artículo "Poesía y comunicación" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 67 (julio de 1955); pág. 96-101. Este artículo fue reproducido posteriormente como prólogo de la traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* y reproducido en *El pie de la letra ...*; pág. 17-31. Cito por esta última edición. Allí, escribe Gil de Biedma: "Acaso pudiera hablarse, en última instancia, de una mera comunicación estética: lo que se comunica es el poema mismo en tanto forma dotada de virtualidad propia" (pág. 29).

228 Bousoño, C. *Teoría ...*; pág. 23-24.

229 Barral, Carlos. *Los años sin excusa*. Barral Ed. Barcelona, 1978; pág. 64.

230 Gil de Biedma, J. *Diario...*; pág. 90.

231 García Martín, José Luis. *La segunda generación poética de posguerra*. Excma. Diputación de Badajoz. Badajoz, 1986; pág. 75.

232 Barral, Carlos. *Años de penitencia*. Alianza Tres. Madrid, 1982; pág. 264.

233 Rubio, Fanny. "Teoría y polémica..."; pág. 210.

234 García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 75.

235 Como ya he indicado anteriormente, mis citas se realizan a partir de la reproducción en *El pie de la letra...*; pág. 17-31, en especial pág. 24-30. En las citas textuales se indica la página entre paréntesis.

236 Vid. Badosa, Enrique. "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento" en *Papeles de Son Armadans*, nº XXVIII y XXIX (julio y agosto de 1958); pág.

32-46 y 135-159, respectivamente. Véanse en especial las páginas 144-145, donde Badosa distingue tres tipos de emoción (la del poeta, estética y lírica), de las que sólo las dos últimas pueden ser comunicadas por el poema. He agrupado estos dos tipos de emociones (lírica y estética) que puede comunicar el texto poético, bajo el nombre genérico de "emociones estéticas".

237 Obsérvese la gran semejanza que existe entre los tres modelos de comunicación establecidos por Jaime Gil de Biedma en su estudio y la "tres voces de la poesía" que distingue Eliot en su artículo de 1953: la voz del poeta hablando consigo mismo, la voz del poeta dirigiéndose a una audiencia y la voz del poeta creando un personaje dramático en verso. Vid. Eliot, T.S. "The Three Voices of Poetry" en *On Poetry and Poets*. Faber & Faber. London-Boston, 1990; pág. 89-102, en especial pág. 89 y 100-101.

238 Gil de Biedma, J. *Diario...*; pág. 127. Las citas textuales se hacen por esta edición indicando página entre paréntesis junto al texto.

239 *Ibidem*; pág. 143-146.

240 Badosa, Enrique. *Op. cit.*; pág. 32-46 y 135-159. Todas las citas textuales se harán por esta edición indicando página entre paréntesis junto al texto. Puede verse también, como resumen y puntualización de las posturas de Badosa a este respecto su artículo "Sigamos hablando de Júpiter" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto 1990); pág. 15-17.

241 Vid. Bousoño, Carlos. "La poesía es comunicación" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto 1990); pág. 13-14.

242 A pesar de lo que el propio Badosa dice en "Sigamos hablando de Júpiter" en *Op. cit.*; pág. 15.

243 Rubio, Fanny. "Teoría y polémica ..." ; pág. 211.

244 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 161.

245 Bousoño, C. "La poesía es..."; pág. 13. José Luis García Martín (*Op. cit.*; pág. 83-87) ha apuntado algunas de estas matizaciones y cambios, pero, en varios casos, comete diversas imprecisiones al adjudicar a ediciones posteriores textos incluidos en la primera edición. Por otro lado, él emplea en sus comentarios la quinta edición del libro de Bousoño, cuando existe una edición posterior, de 1976, que se anuncia ya como definitiva. Las referencias que se hagan en este apartado a las dos ediciones manejadas, y anteriormente mencionadas, de la obra de Bousoño (la primera edición de 1952 y la sexta de 1976) se realizarán anotando la edición correspondiente, si no se indica antes, y la página junto al texto citado.

246 Bousoño vuelve sobre este asunto para resumirlo en "La poesía es comunicación" en *Op. cit.*; pág. 13-14. Aunque con una diferencia cualitativa enorme, T.S. Eliot (*The use of poetry...*; pág. 96) enunció para la poesía una semejante "ley del asentimiento" entre lector y poema / poeta:

> When the doctrine, theory, belief, or "view of life" presented in a poem is one which the mind of the reader can accept as coherent, mature, and founded on the facts of experience, it interposes no obstacle to the reader's enjoyment, whether it be one that he accept or deny, approve or deprecate. When it is one the reader rejects as childish or feeble, it may, for a reader of well-developed mind, set up an almost complete check.

247 Payeras Grau, María. "Una entrevista con Jaime Gil de Biedma"; pág. 61.

248 Gil de Biedma, Jaime. "El ejemplo de Luis Cernuda" en *El pie de ...*; pág. 69. A esta edición están referidas las citas, apuntando la página junto al texto citado. El artículo fue publicado originalmente en el número homenaje que la revista valenciana *La caña gris* dedicó en 1962 a Cernuda.

249 Lechner, J. *Op. cit.*; parte segunda: de 1939 a 1974, pág. 67.

250 Aleixandre, V. "Algunos caracteres..."; pág. 492-493. Las citas textuales corresponden a esta edición y se anota en el texto la página de que proceden.

251 Como quería Luis Cernuda con el surrealismo. Vid. "Historial de un libro"; pág. 193.

252 Alonso, D. *Op. cit.*; pág. 245-261.

253 Blanco Aguinaga, Carlos et al. *Op. cit.*; vol. III, pág. 197.

254 Otero, Blas de. *Pido la paz...*; pág. 61.

255 Marco, Joaquín. *Poesía española siglo XX*. Edhasa. Barcelona, 1986; pág. 131.

256 Cruz, Sabina de la. "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto 1990); pág. 17-19. Vid. Riera, Carme. *Op. cit.*; pág. 251-252.

257 Gil de Biedma, Jaime. *Diario...*; pág. 153.

258 Vid. Payeras Grau, María. "Literatura Sociedad Anónima" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto 1990); pág. 8-13.

259 En opinión de Sabina de la Cruz. *Op. cit.*; pág. 19. Si la obra de Blas de Otero puede señalarse como fuente en castellano de la intertextualidad en los poemas de Gil de Biedma, también puede señalarse como fuente probable la poesía de T.S. Eliot, en especial su *The Waste Land*.

260 Gil de Biedma, Jaime. *Diario...*; pág. 27.

261 Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Seix Barral. Barcelona, 1985; pág. 238.

262 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 102.

263 Goytisolo, Juan. *Coto vedado*; pág. 247.

264 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 311-320.

265 Gil de Biedma, J. *Diario...*; pág 16-17. De hacer caso a las referencias que da en su *Diario...*, Gil de Biedma escribiría su primer poema social, con claros tintes políticos, antes de la lectura de Pido la paz y la palabra. Incluso se adelantaría en su escritura social a Carlos Barral, que, a deducir de las palabras del *Diario...* (pág. 78), no estaría aún en verano de 1956 convencido de la viabilidad de la temática social.

266 José Mª Castellet en "Mesa redonda: La literatura social" en *Camp de l'arpa*, nº 1 (mayo de 1972); pág. 14.

267 José Manuel Caballero Bonald en "Encuentros con el 50: La voz poética de una generación. (Mesa redonda)" en *Insula*, nº 494 (enero 1988); pág. 24.

268 Rubio, Fanny. "Teoría y polémica..."; pág. 204.

269 García Martín, J. L. *Op. cit.*; pág. 164.

270 Jiame Gil de Biedma opinará años más tarde: "En realidad la antología de Castellet es como una especie de última reencarnación ya irreconocible de la antología de Laye". Payeras Grau, M. "Una entrevista con Jaime Gil de Biedma" en *Op. cit.*; pág. 59.

271 Vid. Riera, C. *Op. cit.*; pág. 177.

272 Gil de Biedma, Jaime. *Diario...*; pág. 156 y 152 respectivamente.

273 *Ibídem*; pág. 160.

274 *Ibídem*; pág. 50.

275 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 174.

276 Vid. Payeras Grau, M. "Literatura..."; pág. 13.

277 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 224.

278 Castellet, José Mª. *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix Barral. Barcelona, 1960; pág. 58. Todas las citas se harán por esta edición, adjuntando la página al texto.

279 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 186-188.

280 Cernuda, L. *Estudios...*; pág. 72.

281 *Ibídem*; pág. 73.

282 *Ibídem*; pág. 97-98.

283 *Ibídem*; pág. 107.

284 *Ibídem. id.*

285 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 189-190.

286 Petersen, Julius. "Las generaciones literarias" en Ermatinger, Emil et al. *Filosofía de la ciencia literaria*. F.C.E. Madrid, 1984; pág. 180.

287 Cernuda, L. *Estudios...*; pág. 83-84. Citado por Castellet en la página 56 de su antología.

288 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 50-51 y 52.

289 Ridruejo, Dionisio. "Prólogo" a Machado, Antonio. *Poesías completas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1941.

290 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 46-49, en especial 47. De 1949 data precisamente el homenaje que, entre otros, le rinden a Machado Rosales, Vivanco, Marías Aranguren y Laín Entralgo en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 11-12.

291 Gimferrer, Pere. "Notas parciales sobre poesía española de posguerra" en Clotas, Salvador y Gimferrer, Pere. *30 años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971; pág 94.

292 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 199.

293 Machado, Antonio. "Prólogo a *Campos de Castilla*" en *Poesías completas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982; pág. 68-69.

294 Cernuda, L. *Estudios...*; pág. 85-86.

295 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 195.

296 Cernuda, L. *Estudios...*; pág. 93-94.

297 Goytisolo, J. "Para una Literatura..."; passim.

298 Alarcos Llorach, Emilio. *La poesía de Blas de Otero*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1955. Existe una edición más reciente de la obra de Alarcos: Anaya. Madrid, 1973.

299 Ribes, F. *Op. cit.*; pág. 199.

300 Así lo señalará el propio Castellet en 1972 en la "Mesa redonda: La literatura social"; pág. 14. Allí dice: "Naturalmente, este grupo tiene unos precedentes: Nora, Celaya, Otero".

301 Salinas, Pedro. "El poeta y las fases de la realidad" en *Insula*, nº 146 (enero de 1959). Precisamenete en el mismo número en que aparecía la citada conferencia de Salinas se publicaba el texto de Juan Goytisolo "Para una Literatura Nacional Popular".

302 Aleixandre, Vicente. *Mis poemas mejores*. Gredos. Madrid, 1956; pág. 11.

303 Cernuda, Luis. "Historial de un libro" en *Papeles de Son Armadans*, nº XXXV (febrero de 1959). Recogido posteriormente en *Poesía y Literatura I y II*.

304 Gil de Biedma, J. "El ejemplo de Luis Cernuda" en *Op. cit.*; pág. 70.

305 *Ibidem*; pág. 71-72.

306 No en vano, Castellet se defendería de las acusaciones de "introductor del materialismo histórico" que Max Aub le haría con motivo de la aparición de esta antología. Vid. Campbell, Federico. "José María Castellet o la crítica simultánea" en *Infame turba*. Lumen. Barcelona, 1971; pág. 345. En realidad, varios son los rasgos en los que Castellet coincide en su prólogo con la crítica materialista de carácter marxista: su visión histórica dinámica y dialéctica de la evolución literaria; su concepción de los cambios literarios originados por cambios económicos; su visión de la historia literaria como continua evolución progresiva, etc.

307 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 206.

308 Sobre el método generacional y su aplicación a la Literatura, véanse, entre otros muchos volúmenes, los siguientes:

Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo....*

Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo.* Espasa-Calpe. Madrid, 1988.

Petersen, J. *Op. cit.*

Marías, Julián. *El método histórico de las generaciones* en *Obras completas*. Revista de Occidente. Madrid, 1969; vol. VI.

Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa-Calpe. Madrid, 1975.

Marías, Julián. *Generaciones y constelaciones*. Alianza Ed. Madrid, 1989.

Laín Entralgo, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1945.

Laín Entralgo, Pedro. *La generación del noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1983.

Díaz-Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

Salinas, Pedro. "El concepto de generación literaria aplicada a la del 98" en *Literatura española siglo XX*. Alianza Ed. Madrid, 1983; pág. 13-33.

Bousoño, Carlos. *Epocas literarias...*

309 Petersen, J. *Op. cit.*; pág. 180.

310 El mismo Castellet desarrollará este tipo de "manifiesto rupturista" diez años más tarde en *Nueve novísimos poetas españoles*. El manifiesto rupturista lanza un grupo o generación señalando su ruptura, o bien con el grupo inmediatamente anterior, o bien con toda la tradición anterior. Por su parte, el manifiesto historicista lanza al nuevo grupo como culminación de una evolución anterior.

311 Mesquida, Gabriel y Panero, Leopoldo Mª. "Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada" en *El viejo topo*, nº 7 (abril de 1977).

312 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 347-348.

313 Rubio, F. *Las revistas...*; pág. 98-99.

314 Vélez, Carlos. "Notas sobre poesía social" en *Acento cultural*, nº 1 (noviembre de 1958); pág. 14. Cita página entre paréntesis junto al texto.

315 Vid. Rubio, F. "Teoría y polémica...."; pág. 206-209.

316 *El Ciervo*, nº 91. Reproducido en la revista *Indice*, nº 146 (febrero de 1961).

317 Eliot, T.S. "The Three Voices of Poetry"; pág. 97-98. La primera edición en libro data de septiembre de 1957.

318 Valente, José Angel. "Tendencia y estilo" en *Insula*, nº 180 (noviembre de 1961). Recogido en *Las palabras de la tribu*. Siglo XXI. Madrid, 1971.

319 Castellet, J.Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 17. Vid. García de la Concha, V. "La renovación estética..."; pág. 13. La crisis de 1962 no sólo afectó a la poesía, sino también a la novela, que pasó del "realismo social", que había dominado desde 1950 aproximadamente, al "realismo dialéctico", según Buckley, Ramón. "Del realismo social al realismo dialéctico" en *Insula*, nº 326 (enero de 1974); pág 4. Allí define este nuevo "realismo dialéctico de la siguiente forma:

> Desaparece el afán de testimonio objetivo, característico del neorrealismo, y aparece una visión dialéctica de la realidad española basada en la confrontación de diferentes estratos (ideológicos, sociales) del país, que se refleja en la estructura misma de la novela.

320 Diego, Gerardo. "Poesía social" en *Op. cit.*

321 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.

322 Rubio, F. "Teoría y polémica ..."; pág. 212-213.

323 Ribes, Francisco (Ed.). *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1975 (3ª edición; la primera edición es de 1963); pág. 8. Todas las citas se realizarán por esta edición, adjuntando el número de página.

324 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 61.

325 Jiménez, J.O. "Poética de una nueva..."; pág. 104.

326 Jiménez, J.O. "Diez años de poesía española: 1960-1970" en *Op. cit.*; pág. 19.

327 Recuérdense las palabras de José Hierro en su poética para la *Antología consultada*, con las que Angel González parece coincidir:

> Quien no vibra con su tiempo, renuncie a crear. Será un anacronismo viviente, un hombre incompleto. (pág. 103)
> 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)

328 Rubio, F. y Falcó, J.L. *Op. cit.*; pág. 73.

329 Curiosamente, el cambio de estética coincide, en cierto modo, con un cambio en las lecturas extranjeras. Si, para la primera generación de posguerra tienen una gran importancia los autores franceses del momento, aquellos que defienden la literatura *engagé* y realista, los autores de la generación del medio siglo, aunque también leen a los autores franceses del momento, sus preferencias se inclinan por la tradición anglo-sajona y germánica, en la que, incluso el compromiso político de la literatura, ha estado recubierto habitualmente de un modo de expresión relativamente simbolista, dado el peso que tiene dicha tradición en esas literaturas, como en los casos de W.H. Auden, Stephen Spender, Thom Gunn, Philip Larkin, John Dos Passos, Bertolt Brecht, por no citar a poetas claramente insertos en esa tradición simbolista como T.S. Eliot, Dylan Thomas, Gottfried Benn, etc.

330 "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 Bousoño, como Jiménez Martos y Leopoldo de Luis, para la poesía, y Castellet, para la novela, señalan el agotamiento de la estética social.

331 Hay una tercera edición de 1982, por la que vengo citando y por la que lo seguiré haciendo, que sigue la edición de 1968. A partir de aquí cito, por esta tercera edición, adjuntando al texto la página entre paréntesis.

332 Lechner, como ha quedado apuntado, opina que la decadencia clara de la poesía social, no en cuanto a opiniones, sino en cuanto a libros publicados, lo cual implica un retraso relativo con respecto a aquéllas, se da a partir de 1965, aunque todavía pervivirá con cierta asiduidad hasta 1973, fecha en la que entra en franco abandono. Lechner, J. *Op. cit.*; vol. II, pág. 66 y ss., especialmente, 66-67.

333 Vid. Riera, C. *Op. cit.*; pág. 256-308.

334 Sobre este tema volverá De Luis en su prólogo de la segunda edición de la antología:

> En realidad, estos poetas han enriquecido el acervo poético (...) reivindicando para la expresión medios tradicionalmente proscritos y desatollando el camino poético de un lenguaje falso, convencional, ajeno al habla viva de las gentes. (pág. 52)

335 Uceda, Julia. "La traición de los poetas sociales" en *Insula*, nº 242 (enero de 1967); pág. 1 y 12.

336 Vid. Menéndez Pidal, Ramón. *Los españoles en la literatura*. Espasa-Calpe. Madrid, 1971; pág. 31-43, 47-53, 92-103.

337 *Ibídem*; pág. 50.

338 *Ibidem*; pág. 104-106.

339 Leopoldo de Luis cita expresamente las "sátiras contra la confusión y vicios de la corte" de Torres de Villarroel y "las epístolas de poetas como Leandro Fernández de Moratín o Jovellanos" (pág. 23), como ejemplos de precedentes de la poesía social. Yo he querido concretar más esos ejemplos, pero creo que, tanto en un plano general, como en el del poema concreto, es imposible ajustar mínimamente la definición que el propio crítico da de la poesía social a estos casos como para considerarlos "precedentes" de ésta.

340 Schenk, H.G. *Op. cit.*; pág. 189. Allí recoge las siguientes opiniones acerca de Lord Byron, poeta muy semejante a Espronceda en muchos aspectos:

> Georg Brandes, el crítico danés, probablemente tuvo razón cuando declaró que el enfoque de Byron a la política estaba basado, en gran medida, en motivos emocionales. Intensamente orgulloso de su noble origen, sin embargo repetidas veces confesó ideas republicanas. Tendiendo a ver simplemente el lado opresivo de la monarquía, no sentía, empero, ningún apego a la democracia, a la que consideraba una aristocracia de canallas.

En otro sentido, en el uso de la ironía y del lenguaje coloquial, si pudiera ser considerado Espronceda un precedente lejano de la poesía social. Vid. Gil de Biedma, J. "El mérito de Espronceda" en *Op. cit.*; pág. 275-285.

341 Bousoño, C. *Epocas literarias...*; vol. I; pág. 47. Creo que, dentro todavía del movimiento romántico, puede considerarse un precedente claro de literatura social el folletón del francés Eugène Sue *Los enemigos del pueblo*, que no por casualidad lleva como subtítulo *Historia de una familia proletaria.*

342 Citada por Gullón, Ricardo. "Juan Ramón Jiménez y el modernismo" en Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas en torno a un curso*. (Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez). Aguilar. México, 1962; pág. 17.

343 Vid. Moretic, Yerco. "Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano" en *El modernismo*. (Edición a cargo de Lily Litvak). Taurus. Madrid, 1981; pág. 51-64. Vid. Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Gredos. Madrid, 1971; pág. 65 y 78-103.

344 Tanto Angel Crespo (la poesía social "está más cerca del llamado tremendismo, que fue una supervivencia romántica, que del realismo" pág. 281), como Manuel Vázquez Montalbán ("la disposición moral a hacer poesía social estaba cargada de idealismo y por lo tanto de romanticismo formal" pág. 440) acusan de este carácter romántico al conjunto de la poesía social.

345 Recuérdese que, en la citada encuesta de *Insula* de diciembre de 1963, Leopoldo de Luis es uno de los autores que ve el movimiento "social" en decadencia.

346 Algo semejante había apuntado Gabino Alejandro Carriedo en su artículo "Hacia un replanteo crítico de la poesía española" en *Arriba*, 11-II-1965.

347 Ribes, F. *Antología consultada*; pág. 179.

348 Véase sobre la muy interesante relación epistolar entre Blas de Otero y Angela Figuera en los momentos en que ambos se deciden a escribir poesía social los artículos siguientes de Sabina de la Cruz:

Cruz, Sabina de la. "Una mujer, una poesía, una época. (Desde la co-rrespondencia de Angela Figuera)" en *Zurgai*, monográfico dedicado a Angela Figuera, diciembre de 1987; pág. 24-29.

Cruz, Sabina de la. "La irrenunciable belleza" en *Zurgai*, monográfico "Que trata de Blas de Otero", noviembre 1988; pág. 14-17.

349 Que Claudio Rodríguez, único poeta de los recogidos en *Poesía última* que no aparece en la *Antología* de Leopoldo de Luis, seguía manteniendo la misma concepción moral de la poesía que en 1963 en las fechas en que se publicó la antología de la poesía social, puede verse en Cano, José Luis. "La poesía de Claudio Rodríguez. (Entrevista)" en *Insula*, nº 230 (enero de 1966); pág. 8. Y en Núnez, Antonio. "Encuentro con Claudio Rodríguez" en *Insula*, nº 234 (mayo de 1966); pág. 4.

350 Blanco Aguinaga, C. et al. *Op. cit.*; vol. III, pág. 200-201.

351 Cano, José Luis. "Una antología de la poesía social" en *Insula*, nº 226 (septiembre de 1965); pág. 8-9.

352 Ballesteros, R. et al. *Doce jóvenes poetas españoles*. El Bardo. Barcelona, 1967. Martín Pardo, Enrique.

Antología de la joven poesía española. Pájaro Cascabel. Madrid, 1967.

353 Batlló, José. *Antología de la nueva poesía española*. Lumen. Barcelona, 1977; pág. XXVII. Todas mis citas se refieren a esta edición, que es la tercera. La primera edición se publicó en 1968 en la Editorial Ciencia Nueva; la segunda edición se publicó ese mismo año en La Habana bajo el sello del Instituto del Libro y con el título de *Nueva poesía española*, restituyendo muchos de los cortes que la censura española había impuesto. Esta tercera edición sigue en lo sustancial a aquella segunda, más completa y acorde con el original que la publicada por primera vez en España.

354 Jiménez, J.O. "Poética de una nueva..."; pág. 114.

355 Me refiero al prólogo "restituido" de la primera edición, tal como aparece en la tercera. No considero para este estudio ni el prólogo a la edición cubana ni el escrito para la tercera edición, pues no añaden nada sustancial.

356 Tampoco parece que poemas como "Los celestiales", de Goytisolo, o "John Cornford, 1936", de Valente, por citar sólo dos ejemplos incluidos en la *Antología*, manifiesten una clara superación de las visiones opuestas ni en un plano estético ni en un plano político. Por otra parte, la ironía y la parodia, tan practicadas por los poetas del medio siglo, supone que "junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística", como quiere Fredric Jameson (*El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Paidós. Barcelona, 1991; pág. 44), es decir, que la parodia y la ironía confirman, mediante su oposición, la existencia de una ideología dominante, aquella que precisamente se ironiza y a la que el parodiador se opone, algo que no parece superar las oposiciones dicotómicas o bipolares dominantes en la primera posguerra. Sólo como ejemplo aclaratorio, el poema "Los celestiales" no niega la existencia de una corriente "esteticista" o "garcilasista" (no-comprometida) dentro de la poesía de posguerra, sino que, por el contrario, confirma su ser y enuncia la existencia de una posición opuesta (la poesía comprometida, etc.) en la que el poema-poeta se sitúa.

357 Vid. Jiménez, J.O. "Poética de una nueva..."; pág. 114.

358 Recuérdese que el "realismo crítico" es precisamente la tendencia que, según Castellet en su antología, lleva a su culminación la última generación de poetas que él recoge.

359 Gimferrer, P. *Op. cit.*; pág. 107.

360 Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 23-25.

361 Gimferrer, P. *Op. cit.*; pág. 89-108. Aquí se incluyen dos estudios funadmentales: "Primeras notas parciales" es una teorización de la relación entre vanguardismo y academicismo y, por lo tanto, la elaboración del discurso de la ruptura y la marginalidad; "Tres heterodoxos" es el desarrollo del discurso de la heterodoxia.

362 Vid. Carnero, Guillermo. *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía de posguerra*. Editora Nacional. Madrid, 1976. Carnero, Guillermo. "Poesía de posguerra en lengua castellana" en *Poesía*, nº 2 (agosto-septiembre 1978); pág. 77-90). Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano" en *Revista de Occidente*, nº 23 (abril de 1983).

363 Rubio, F. y Falcó, J. L. *Op. cit.*; pág. 46-56. Allí se desarrolla un capítulo, "La vanguardia desde 1939", que desde su mismo planteamiento considera el desarrollo de los movimientos de vanguardia (¿?) como marginales al discurrir de la poesía española: "La vanguardia española está llena de olvidados y de desconocidos" (pág. 46). En otros lugares he expuesto ya mi opinión a este respecto: tanto en las corrientes centrales de la poesía de posguerra como en sus poetas más característicos existen elementos (imágenes, versos, poemas e incluso libros) que pueden caracterizarse como vanguardistas. Por otrs parte, creo que el término "vanguardia" es tan genérico, y, por lo tanto, tan inútil, como el término "clásico". Hay que definir en cada momento si por "vanguardia" se entiende la continuación, en muchos casos repetitiva, de las vanguardias históricas o si, por el contrario, se entiende la literatura "de avanzada", con lo que la literatura realista sería una literatura de "vanguardia" en un determinado momento.

364 Vid. Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 298-365.

365 El mismo Carlos Barral utiliza el adjetivo "mental" para definir su poesía, como respuesta a la quinta cuestión: "Cuando algunos críticos la califican de mental (más bien dicen cerebral, qué estupidez), esteticista, artística o de psicológica o analítica, más bien estoy de acuerdo con ellos" (pág. 310).

366 Vid. García de la Concha, V. "La renovación estética..."; pág. 14.

367 Hernández, Antonio. *Una promoción desheredada: La poética del 50*. Zero. Bilbao, 1978; pág. 57. Antonio

Hernández llega a afirmar que "son los temas de la infancia y la adolescencia los que más fortuna logran en estos poetas" (pág.61). Vid. García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 241-260.

368 Vid. Riera, C. *Op. cit.*; pág. 263-265.

369 Vid. Jiménez, José Olivio. *Cinco poetas del tiempo*. Insula. Madrid, 1964; pág. 11 y ss.

370 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 281-301.

371 Vid. Payeras Grau, M. "Literatura Sociedad Anónima" en *Op. cit.*; pág. 12.

372 González Muela, Joaquín. *La nueva poesía española*. Ediciones Alcalá. Madrid, 1973; pág. 13-14.

373 *Ibídem*; pág. 33.

374 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 263.

375 Luis, L.de. *Op. cit.*; pág. 17.

376 *Ibídem*; pág. 42.

377 Jiménez, J.O. "De la poesía social a la poesía crítica" en *Diez años...*; pág. 281.

378 García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 172.

379 González Muela, J. *Op. cit.*; pág. 106. El mismo autor señala la similitud existente entre la crítica social que Vázquez Montalbán desarrolla en su libro y la que Angel González hace en su *Tratado de urbanismo*.

380 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 318. Precisamente, dentro del período de producción de Algo sucede, Carme Riera cita como textos "basados en la denucia social y política" los poemas "Orden de registro", "Algo sucede", incluidos en la última sección de la *Antología* de Batlló, "Pierre, le maquis", recogido en la sección tercera, y "Meditación sobre el yesero" y "Noticia a Carlos Drumond de Andrade", aparecidos en este apartado quinto que comento.

381 Vid. *Ibídem.*; pág. 313. Otros poemas de Gil de Biedma incluidos en la *Antología* son considerados por Riera (pág. 312-313) dentro de la estética social: "El arquitrabe", "Ampliación de estudios", "Infancia y confesiones", "Apología y petción", etc.

382 Vid. *Ibídem.*; pág. 314-315.

383 Hernández, A. *Op. cit.*; pág 310. Vid, García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 194 y ss.

384 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 313-314.

385 Recuérdese el momento de aparición generacional.

386 Vid. Gil de Biedma, J. "El ejemplo de Luis Cernuda" en *Op. cit.*; pág. 71.

387 Jiménez, J.O. "Poética de una nueva promoción..."; pág. 120.

388 Jiménez, José Olivio. "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 304-307 (1975-1976); pág. 874.

389 *Cántico*, nº 9-10, II época (agosto-noviembre 1955). En este hiomenaje se encuentran artículos de Pablo García Baena, de Juan Bernier, de Ricardo Molina, de José Antonio Muñoz Rojas y de Vicente Núñez. Puede verse la edición facsimilar preparada por Abelardo Linares.

390 Amorós, Amparo. "Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora.* Gredos. Madrid, 1984; pág. 22.

391 La "primera concepción del deseo" en Cernuda tal como lo ha señalado y estudiado Ulacia, Manuel. *Luis Cernuda: escritura cuerpo y deseo*. Laia. Barcelona, 1986.

392 *La caña gris*, nº 6-8 (otoño de 1962). Contiene colaboraciones de Vicente Aleixandre, Francisco Brines, José Mª Castellet, Rosa Chacel, Vicente Gaos, Juan Gil-Albert, Jaime Gil de Biedma, Derek Harris, José Hierro, José Olivio Jiménez, Jacobo Muñoz, Robert K. Newman, José Angel Valente y María Zambrano.

393 Amorós, A. *Op. cit.*; pág. 23.

394 Mangini González, Shirley. *Gil de Biedma*. Júcar. Madrid, 1979; pág. 203 y 208.

395 Bousoño, Carlos. "El influjo de Aleixandre desde 1935 hasta hoy" en *Boletín de la Real Academia*, tomo LXV, cuaderno CCXXXIV (enero-abril 1985); pág. 55.

396 Vid. Molina Foix, Vicente. "Vicente Aleixandre: 1924-1969" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 242 (febrero 1970); pág. 281-299, en especial pág. 286-287.

Vid. Villena, Luis Antonio. "Vicente Aleixandre y los poetas jovencísimos" en *Insula*, nº 374-375 (enero-febrero 1978); pág. 15

Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "Vicente Aleixandre y la poesía novísima" en *Ibídem;* pág. 23 y 31.

Pueden verse además, entre otras muestras de la vinculación de Aleixandre con la generación del 68 los artículos recogidos bajo el título genérico de "Vicente Aleixandre visto por la joven generación" en *El país*, 9-X-1977. O los textos reunidos con el título de "Homenaje a Vicente Aleixandre" en *Madrid*, 23-VI-1971. Los textos recogidos en el número monográfico que le dedicó la revista *Insula*, nº 374-375 (enero-febrero 1978).También pueden verse (es un rápido repaso lo que hago) los textos aparecidos en el número monográfico que con motivo de su muerte publicó *Insula*, nº 458-459 (enero-febrero 1985).

Uno de los primeros homenajes poéticos en que participaron autores de la generación del 68 fue el que reunió José Luis Cano en 1968 con motivo del septuagésimo aniversario de Vicente Aleixandre: *Homenaje a Vicente Aleixandre*. Insula. Madrid, 1968. En este volumen se recogían poemas de los siguientes autores de la generación citada: José Miguel Ullán, Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer, Jorge Urrutia, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Guillermo Carnero y Leopoldo Mª Panero.

397 Grande, F. *Op. cit.*; pág. 39, nota.

398 *Ibídem;* pág. 44, nota.

399 *Ibídem;* pág. 47.

400 Quizá sea en este punto donde resida, realmente, la función de la poesía social: lograr la concienciación social de una parte importante de la burguesía intelectual. Como he apuntado en otro lugar, tres son, a mi modo de ver, los logros principales que consiguió la poesía social:

> Entre estos últimos quisiera destacar tres: la poesía comprometida consiguió crear una conciencia social, una "mala conciencia", en la burguesía de la época ("Señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social", escribió Jaime Gil de Biedma); logró, como Eliot quería, un mayor acercamiento al lenguaje del pueblo; y, en consecuencia, obtuvo un mayor número de lectores, no entre las clases más bajas, como los escritores sociales pretendían, sino entre la burguesía. Su fracaso fue el de toda estética literaria: convertirse en retórica y, por lo tanto, alejarse de la realidad circundante. (Lanz, Juan José. "¿Hacia una función social de la poesía?" en *El mundo (del País Vasco)*, 29-VI-1991).

401 J.A. Valente hace una cita literal del verso sexto del soneto "Le tombeau d'Edgar Poe" de Stéphane Mallarmé:

"Donner un sens plus pur aux mots de la tribu". Este verso le servirá al poeta español para titular años más tarde su colección de ensayos *Las palabras de la tribu*.

402 Valente, José Angel. "Sobre la operación de las palabras sustanciales" en *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Tusquets. Barcelona, 1991; pág. 65 y 67.

403 Vid. Bradbury, Malcolm and McFarlane, James (ed.). *Modernism. A Guide to European Literature (1890-1930)*. Penguin Books. London, 1991; pág. 312-322.

404 Jiménez, J.O. "Poética de una nueva promoción..."; pág. 115.

405 Vid. Marra-López, J.M. "Una nueva generación poética" en *Insula*, nº 221 (abril 1965); pág. 5. Vid. Rubio, F. y Falcó, J.L. *Op. cit.*; pág. 60.

406 Lechner, J. *Op. cit.*; vol. II, pág. 67.

407 Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971; pág. 37. Cito la página entre paréntesis.

408 Domínguez Rey, Antonio. *Novema versus pvema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 124-125.

409 Delgado, Agustín. *De la diversidad. (Poesía 1965-1980)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 42. Todas las citas de la obra de Delgado se hacen por esta edición.

410 Alonso, Santos. "Agustín Delgado, poeta" en *Ideologies & Literature*, nº 1-2 (invierno-primavera de 1985); pág. 272.

411 Vid. Riera, C. *Op. cit.*; pág. 263 y ss.

412 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 46.

413 *Ibidem*; pág. 46.

414 Molinero, Miguel Angel. "Prólogo" a Delgado, A. *Op. cit.*; pág. 14

415 Vid. Carnero, Guillermo. "Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo" en *Insula*, nº 351 (febrero de 1976).

416 Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 130.

417 García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 13-14.

418 Vid. Castellet, J. Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 40 y ss.

419 Alonso, S. *Op. cit.*; pág. 274.

420 Molinero, M. A. *Op. cit.*; pág. 17.

421 Díez, Luis Mateo. "Noticia de revistas y libros" en *Claraboya*, nº 7 (1965); pág. 28.

422 Csuday, Csaba. *Al otro lado del espejo. (Conversaciones con José María Alvarez)*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia, 1987; pág. 46.

423 Alvarez, José María. *Libro de las nuevas herramientas*. El Bardo. Barcelona, 1964; pág. XIII. Todas las citas se hacen por esta edición, respetando su numeración en dígitos romanos.

424 García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 14-15.

425 Batlló, José. *La señal*. Joaquim Horta editor. Barcelona, 1965; pág. 37.

426 Batlló, José. *La mesa puesta*. Tagoro. Las Palmas de Gran Canaria, 1966; pág. 14.

427 Batlló, José. *Tocaron mi corazón*. La Editorial Vizcaína S.A.. Bilbao, 1968; pág. 33.

428 Recuérdese el poema de Vicente Aleixandre "En la plaza" incluido en *Historia del corazón*.

429 Castellet, José Mª. "Introducción" a Vázquez Montalbán, Manuel. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Seix Barral. Barcelona, 1986; pág. 11. Las citas de la poesía de Vázquez Montalbán se hacen por esta edición.

430 "Poética" en Luis, L.de. *Op. cit.*; pág. 440.

431 "Poética" en Castellet, J.Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 59.

432 González Muela, J. *Op. cit.*; pág. 117.

433 *Ibidem*; pág. 105.

434 El "contrafactum" del canto triunfal, que Vázquez Montalbán desarrolla en "Conchita Piquer", con referencia a los años de la posguerra había sido llevado a cabo en la poesía del momento por Jaime Gil de Biedma en "Años

triunfales", incluido en *Moralidades*, "contrafactum" de la "Marcha triunfal" de Rubén Darío.

435 González Muela, J. *Op. cit.*; pág. 106.

436 Castellet, J.Mª. "Introducción"...; pág. 17.

437 Gimferrer, Pere. "La poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 54.

438 Revuelta, Manuel. "Vázquez Montalbán: Síntoma y testimonio" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 215 (1967); pág. 456.

439 Angel González incluye "Lecciones de buen amor" en *Tratado de Urbanismo* (1967), publicado el mismo año que *Una educación sentimental*, por lo tanto, no creo que pueda hablarse de influencia, sino de coincidencia en la visión crítica y en su desarrollo.

440 Revuelta, M. *Op. cit.*; pág. 456.

441 Significativamente, la mayor parte de los poemas que Castellet recoge del primer libro de Vázquez Montalbán en *Nueve novísimos* para ejemplificar la nueva estética pertenecen a este apartado, en el que se reúnen, como he señalado, los poemas de tono menos comprometido socialmente.

442 Vid. Castellet, J.Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 28.

443 Vid. Bousoño, C. "La poesía de Guillermo Carnero"; pág. 23-25.

444 González Muela, J. *Op. cit.*; pág. 112.

445 Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 10.

446 Ullán, José Miguel. *Antología salvaje*. Domingo Velázquez editor. Las Palmas, 1970. Recoge los dos primeros completos y una amplia antología de la obra posterior hasta poemas pertenecientes a *Maniluvios*. La mayor parte de los poemas se citarán por esta edición.

447 Fossey, Jean Michel. "La poesía heterodoxa de José Miguel Ullán" en *El norte de Castilla*, 22-XI-1970; pág. 19.

448 Vid. Rubio, F. "Teoría y polémica..."; pág. 206-209. Vid. Goytisolo, J. "Para una literatura..."; pág. 6 y 11.

449 Fossey, J.M. *Op. cit.*; pág. 19.

450 *Ibidem*; pág. 19. Allí expone Ullán:

> Debiera, pues, hablar de poesía como conocimiento, en la línea cernudiana. Pero tampoco me satisface esa opción. Porque a menudo surge el poema, uno lo observa en su existencia ya intocable, y no por ello se te ilumina alguna veta en sombras; por el contrario, lo normal es que aumente el caos y uno tenga conciencia de la inutilidad del empeño.

451 Chao, Ramón L. "José Miguel Ullán: Escritor por legítima defensa" en *Triunfo*, nº 439 (31-X-1970); pág. 64.

452 *Ibidem*; pág. 64.

453 Ullán, José Miguel. *Maniluvios*. El Bardo. Barcelona, 1972; pág. 25.

454 Ya se ha visto que la idea de ruptura con la poesía de posguerra se plantea, antes que en la antología de Castellet, en el prólogo que José Batlló prepara para su antología de 1968 y también en los primeros editoriales de la revista leonesa *Claraboya*. La idea de ruptura toma auge en la crítica poética española en torno a 1967-1968, tal como ha señalado Martín Pardo, Enrique. *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*. Hiperión. Madrid, 1990; pág. 94.

455 Castellet, J.Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 11-12. A partir de aquí, cito página entre paréntesis.

456 Vázquez Montalbán, Manuel. "Tres notas sobre literatura y dogma" en *Cuadernos para el diálogo*, nº XXIII (diciembre de 1970), extraordinario *Literatura española a treinta años del siglo XXI*; pág. 22.

457 Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 43-44.

458 Barnatán, Marcos Ricardo. "Dos aproximaciones a la nueva poesía española" en *El Urogallo*, nº 5-6 (octubre-diciembre de 1970); pág. 138. El verso citado por el crítico y poeta pertenece al poema "Cantiga de Jacinto..." de *El libro de las nuevas herramientas*, de José María Alvarez.

459 Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Reseña de *Nueve novísimos poetas españoles*" en *La Vanguardia*; 12-XI-1970.

460 Siles, J. *Op. cit.*; pág. 9-10.

461 *Ibidem*; pág. 9.

462 "Francotiradores" es el nombre genérico bajo el que se adscriben diversos poetas por parte del editor en Senabre, Ricardo y Carnero, Guillermo. "Francotiradores:

Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el grupo *Cántico*" en Rico, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la Literatura Española. Epoca contemporánea (1939-1980).* Editorial Crítica. Barcelona, 1980; vol. VIII,, pág. 249-261.

463 "Hetrodoxos" es el término utilizado para agrupar a Juan Larrea, Carlos Edmundo de Ory y Leopoldo Mª Panero, por Gimferrer, Pere. "Tres heterodoxos" en Clotas, S. y Gimferrer, P. *op. cit.*; pág. 99-106.

464 Según la denominación que agrupa al grupo *Cántico* y al *Postismo* según Sanz Villanueva, S. *Op. cit.*; pág. 370-378 y 417-434.

465 Utilizo estas palabras en el sentido que les da Bousoño, C. *Epocas literarias...*; tomo I, pág. 198-299.

466 Gimferrer, P. *Notas parciales....* A partir de aquí, las citas del texto se harán con página entre paréntesis. Véase un extenso comentario a este texto en Asensi Pérez, M. *Op. cit.*; pág. 198-212.

467 Vid. Buckley, R. y Crispin, J. *Op. cit.*; pág. 10. Vid. Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España 1910-1931).* Cátedra. Madrid, 1979. Brihuega, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936).* Fundamentos. Madrid, 1981.

468 Vid. González, Angel. "Poesía española contemporánea" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 3 (agosto-septiembre de 1980); pág. 5.

469 Sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma escribiría un temprano artículo, en 1966, Gimferrer, Pedro. "La poesía de Jaime Gil de Biedma" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 202 (octubre de 1966); pág. 240-245.

470 Vid. González Muela, Joaquín. "La poesía de José Angel Valente: *El inocente*" en *Insula*, nº 304 (mayo de 1972); pág. 13. Vid. Gimferrer, Pere. "Trayectoria de José Angel Valente" en *Destino*, nº 1853 (1973). El mismo poeta amplía sus notas sobre Valente en Gimferrer, Pere. *Radicalidades*. Antoni Bosch. Barcelona, 1978.

471 Colinas, Antonio. "Notas para una poética de nuestro tiempo" en *Insula*, nº 293 (abril de 1971); pág. 1. A partir de aquí, las citas del texto se harán con página entre paréntesis.

472 Vid. Ortiz, Lourdes. "Rimbaud ha sido el paradigma de mi generación" en *El País*, 30-I-1980.

473 Canales, Alfonso. "Homenaje a Pablo García Baena" en *Insula*, nº 304 (marzo de 1972). Sobre la relación entre *Cántico* y los poetas "novísimos" vid. García de la Concha, V. "La renovación..."; pág. 15. Nam, Young-Woo. "El grupo *Cántico* y la poesía de los *novísimos*" en *Zurgai*, monográfico "Poetas de los 70" (diciembre de 1989); pág. 30-32.

474 En declaraciones a Campbell, F. *Op. cit.*; pág. 44.

475 Carnero, G. *El grupo Cántico de Córdoba...*; pág. 33. A partir de aquí, las citas del texto se harán con página entre paréntesis.

476 Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "También hubo poesía en la posguerra. (Reseña de *El grupo Cántico de Córdoba*)" en *El País*, 19-XII-1976; pág. 27.

477 Alonso, D. *Op. cit.*; pág. 164.

478 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 44-47.

479 Vid. Carrasco, Bel. "Guillermo Carnero y la poesía como experimento. (Entrevista)" en *El País*, 12-XI-1976; pág. 26.

480 La opinión de Guillermo Carnero choca, en este caso, frontalmente con la sostenida por José Mª Castellet en el prólogo a *Veinte años de poesía española*.

481 Vid. Carnero, G. "Jaime Gil de Biedma..."; pág. 3.

482 Carnero, G. "Poesía de posguerra...". A partir de aquí, las citas del texto se harán con página entre paréntesis. Un panorama semejante al descrito en este artículo, aunque de modo más amplio y con un carácter menos polémico, será el desarrollado por Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 43-59.

483 Carnero desarrolla esta perspectiva sobre el surrealismo de la primera posguerra en Carnero, Guillermo. "Apuntes para la historia del Superrealismo en la poesía en español de la alta posguerra" en *Las armas abisinias...*; pág. 337-362.

484 Vid. Marco, Joaquín. "Muerte o resurrección del surrealismo español" en *Insula*, nº 316 y 317 (marzo y abril de 1973); pág. 1 y 10, 3 y 14, respectivamente.

485 Vid. Trnka, B. y otros. *El círculo lingüistico de Praga*. Anagrama. Barcelona, 1971; pág. 46-52.

486 Cuenca, Luis Alberto de. "La generación del lenguaje" en *Poesía*, nº 5-6 (invierno 1979-1980); pág. 246.

487 Panero, Leopoldo Mª. "Ultima poesía *no* española" en *Poesía*, nº 4 (verano de 1979); pág. 110-115. Cito el texto con página entre paréntesis.

488 Castellet, J.Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 38-39. Antonio Colinas escribirá con respecto a la formación extranjera de los novísimos: "Hubo *nuevas lecturas* que se aceptaron con gran pasión. No es que antes no se hubieran hecho algunas de ellas, pero no se habían asumido de manera tan radical". Colinas, Antonio. "La rosa de los vientos. Notas para otra teoría de la poesía novísima" en *El independiente*, 24-VI-1988 y 1-VII-1988; pág. IV.

489 Pese a la discrepancia de Carnero, Guillermo. "No dar pie con bola" en *Pueblo* (sup. literario), 12-I-1980; pág. 4. Vid. Valente, José Angel. "Nueve aforismos para un neojoven" en *El País / Libros*, 17-II-1980; pág. 1.

490 Semejante opinión sostendría Prat, Ignacio. *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*. Editorial Don Quijote. Granada, 1982; pág. 9. Allí escribe:

> La "Justificación" y el "Prólogo" eran sin duda obras (o bromas) póstumas de ... (aún ahora me resisto, no sé por qué, a escribir ese nombre que se transparentaba tras el pseudónimo, tan burdo.

491 Carnero, G. "Poesía de posguerra"...; pág. 89.

492 Cuenca, L.A. de. *Op. cit.*; pág. 251.

493 Barella, Julia. "Poesía en la década de los 70: En torno a los *Novísimos*" en *Insula*, nº 410 (enero de 1981); pág. 4-5.

494 Moral, Concepción G. y Moral, Rosa Mª (ed.). *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1979. Aquella antología reunía a los siguientes poetas: Antonio Martínez Sarrión, Jesús Munárriz, José María Alvarez, José Luis Giménez Frontín, Félix de Azúa, José-Miguel Ullán, Pedro Gimferrer, Marcos Ricardo Barnatán, Antonio Colinas, Vicente Molina Foix, Jenaro Talens, José Luis Jover, Guillermo Carnero, Leopoldo María Panero, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena. De los diecisiete poetas incluidos en esta antología, doce habían sido seleccionados en alguna de las tres antologías generacionales publicadas en 1970 y 1971 (*Nueve novísimos poetas españoles*, *Nueva poesía española* y *Espejo del amor y de la muerte*), que habían sustentado la estética *novísima* (u "homologable") en su momento más característico de ruptura, por lo que esta antología gravitaba indudablemente hacia el desarrollo estético

llevado a cabo por los poetas incluidos en aquella tendencia, a los que se unían otros *asimilables*.

495 Vid. Falcó, José Luis. "Joven poesía española" en *Letras. Hoja literaria de información y crítica*, nº 0 (diciembre de 1979); pág. 7.

496 Rozas, Juan Manuel. "Los novísimos a la cátedra" en *El País / Libros*, 25-XI-1979.

497 En estas fechas vienen a coincidir la mayor parte de los críticos y estudiosos: Villena, Luis Antonio de. "Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética "novísima"), en *El estado de las poesías...*; pág. 35. Siles, J. *Op. cit.*; pág. 11. Jiménez, José Olivio. "Variedad y riqueza de una estética brillante" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 1. Nicolás, César. "*Novísimos* (1966-1988): Notas para una poética" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 13-14. Los testimonios podrían alargarse, pero estos citados resultan fundamentales.

498 González, Angel. "Oda a los nuevos bardos" en *Palabra sobre palabra*. Seix Barral. Barcelona, 1986; pág. 310-311. Vid. González, A. "Poesía española..."; pág. 4 y ss.

499 Grande, Félix. "¿Parricidio para ser? "Mejor vivir para ver": La poesía española desde 1970" en *El viejo topo*, nº 30 (marzo de 1979); pág. 62.

500 Prat, I. *Op. cit.*; pág. 13. Vid. Prat, Ignacio. "La página negra. (Notas para el final de una década)" en *Poesía*, nº 15 (verano de 1982); pág. 115-122.

501 Carnero, G. "Poesía de posguerra..."; pág. 89.

502 Carnero, G. "La corte de los poetas..."; pág. 56-58. Vid. SIles, J. *Op. cit.*; pág. 11. Nicolás, C. *Op. cit.*; pág. 14.

503 Prat, I. "La página negra..."; pág. 117.

ABRIR TOMO II