

ABRIR TOMO II

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

FACULTAD DE FILOLOGIA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA GENERACION POETICA ESPAÑOLA DE 1968

JUAN JOSE LANZ RIVERA

TOMO III

1993

Capítulo VI:

LA POESÍA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS POÉTICAS ESPAÑOLAS PUBLICADAS ENTRE 1962 Y 1977

INTRODUCCIÓN: LA POESÍA A TRAVÉS DE LAS REVISTAS POÉTICAS ESPAÑOLAS PUBLICADAS ENTRE 1962 y 1977

El estudio de las revistas poéticas va cobrando una importancia cada vez mayor en los ámbitos investigadores de la Literatura Española, aunque, bien es cierto, que el trabajo sobre diversas individualidades se suele imponer a la reconstrucción conjunta de una época a través de sus publicaciones periódicas. Para cualquier estudioso de la prensa literaria durante el período de la dictadura franquista el volumen de Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*[1], supone un punto de referencia ineludible y en muchos aspectos resulta un trabajo pionero para los que posteriormente hemos intentado seguir sus pasos. Sin embargo, no hay que dejar en el olvido trabajos precedentes, como el catálogo de revistas que José Luis Cano preparó en uno de los primeros números de *Insula*[2], o el catálogo *Medio siglo de publicaciones de poesía en España* que Rafael Santos Torroella realizó para el Primer Congreso de Poesía celebrado en Segovia en 1952. Tampoco deben caer en el olvido los trabajos que revistas como la barcelonesa *Alcor*, en 1954, o la levantina *Verbo*, en 1963, realizaron

con el propósito de lograr una catalogación de las publicaciones poéticas aparecidas. Pero, ningún trabajo sobre la prensa literaria adquiere un carácter de precedente importante con respecto al de Fanny Rubio a excepción del realizado por José García Nieto en 1964 para la revista *Poesía Española*[3]. En cambio, ninguno de estos trabajos me ha resultado útil, excepción hecha del libro de la profesora Rubio, a no ser por el desarrollo analítico y clasificatorio que llevaban a cabo del material objeto de estudio, pues todos ellos se detenían a las puertas del período que yo me he propuesto analizar.

Es evidente que el trabajo de Fanny Rubio había avanzado un tramo grande en el estudio de las revistas poéticas, para establecer, más allá de un mero catálogo clasificatorio, un análisis, si no exhaustivo, sí, al menos, acertado y orientador de la tendencia y evolución que desarrollaban las diversas revistas tratadas. La amplitud del período de estudio y el número ingente de las publicaciones que aparecen en esos años impidieron, quizá, llevar más allá la profundización sobre algunas de las revistas para analizar detenidamente sus aspectos más relevantes, la evolución de la poesía que se recoge en ellas y su adecuación a la evolución general de la poesía española, el desarrollo de sus diversas etapas, sus relaciones con otras revistas, etc. Consciente de que el libro de la profesora Rubio es el catálogo más completo y

el manual más manejable, preciso y orientativo para quien se intrinque por los caminos del estudio de las publicaciones poéticas de posguerra, he intentado en mi trabajo, por un lado, ceñirme a un período temporal más reducido que el que estudia Fanny Rubio, al período que discurre de 1962 a 1977; por otro lado, profundizar en el análisis de las revistas que he tratado, tan sólo aquellas que he considerado más significativas de esa época.

Creo que ambos aspectos merecen una serie de aclaraciones y puntualizaciones. En primer lugar, ¿por qué elegir el período que discurre entre 1962 y 1977? Parece que hay un consenso entre los críticos y estudiosos de la poesía contemporánea en situar alrededor de 1962 la fecha de un cambio definitivo en la evolución de la poesía de posguerra, con la crisis de la estética social-realista dominante hasta ese momento[4]. Por otro lado, a partir de 1962, y no antes, comienza a hacer su aparición en el panorama lírico nacional una nueva generación de poetas, aún muy jóvenes, que no conocieron directamente la guerra civil y que sienten las tendencias realistas de nuestra poesía de posguerra como una herencia, que asumen en unos casos o rechazan en otros, pero de la que no se sienten partícipes directos o iniciadores. Es decir, en 1962 coincide el agotamiento de una corriente estética que había dominado los años anteriores con la entrada en el panorama literario de una

nueva generación. A ello habría que unir diversos cambios políticos y económicos dentro del régimen franquista que parecían anunciar una leve apertura de la dictadura.

Por otro lado, si 1975 es una fecha que se impone como fin de período por razones evidentemente políticas, aunque no exclusivamente[5], creo que resulta más ajustado estéticamente, y no desprovisto de significación histórica, alargar el límite del período que se inicia en 1962 hasta 1977. Para 1975 puede decirse que un estadio del discurso, no sólo en poesía sino también en narrativa y en teatro y, en general, en el ámbito cultural[6], de la generación más joven entonces entra en crisis definitiva, una crisis que se había iniciado al menos dos años atrás[7], pero que sólo se manifiesta en un cambio estético profundo a partir de 1977[8], con una verdadera renovación. Por otro lado, 1976 es el año del *relevo generacional*, en el que la generación "juvenil", aquella formada por los nacidos entre 1939 y 1953, pasa a ser generación "ascendente" y da entrada a una nueva generación con la que tiene que convivir[9].

Otra cuestión diferente es la selección de las revistas y el modo de estudiar cada una de ellas. Quiero advertir ya desde aquí que en ningún momento he pretendido hacer un estudio exhaustivo de todas las publicaciones periódicas que incluían colaboraciones poéticas. Nada más lejos de mi intención. En un listado aparte dejo constancia de las revistas poéticas

publicadas en el período 1962-1977, no todas, evidentemente, pues resultaría imposible, pero sí una buena parte de ellas. En mi trabajo he escogido tan sólo trece revistas poéticas que inician su publicación entre 1962 y 1977 e incluso el análisis de cada una de ellas ha sido muy diferente tanto en el espacio dedicado, como en los aspectos tratados. ¿Por qué estas trece revistas y no otras? En primer lugar, he querido que todas las revistas seleccionadas fueran órganos de expresión de la poesía más joven, de aquella que empieza a publicar precisamente a partir de 1962. En este sentido, me he ocupado de aquellos proyectos adscritos a los autores de la joven generación y, así, casi todas las revistas analizadas fueron dirigidas por poetas nacidos después de la guerra civil. Esto me ha llevado a excluir revistas como la salmantina *Alamo* o la gaditana *Bahia*, surgidas en el período que trato, cuyos directores, Juan Ruiz Peña y Manuel Fernández Mota, respectivamente, pertenecen a generaciones anteriores. Soy consciente de que la más joven generación se manifiesta habitualmente en estas revistas, pero creo que no lo hace con la misma libertad que en aquellas publicaciones que asumen como proyectos propios. Por otra parte, mi atención a las publicaciones poéticas *surgidas* entre 1962 y 1977 me ha hecho dejar aparte otras revistas que, aparecidas con anterioridad, continúan publicándose en estos años y a las que los jóvenes poetas pronto o tarde acaban accediendo. Algunos

casos, como el de *Insula*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Poesía española*, etc., podrían parecer una ausencia injustificable en este estudio, pero intentaré justificarla. En primer lugar, estos proyectos nacidos con anterioridad a 1962 no son sentidos como propios por la joven generación, que participa de ellos como "incorporados", pero no como "hacedores". Por otro lado, en general, estos medios, por la pátina del tiempo, tienen un cierto prestigio para los jóvenes autores, que sólo acceden a ellos cuando han logrado un reconocimiento a su obra, sea el del público, o sea el de algún "maestro", como en el caso de Vicente Aleixandre y la publicación en *Insula*. El mismo Aleixandre diferenciaba dos tipos de revistas poéticas, aquellas que tenían una pretensión antologizadora, es decir, aquellas que recogían la obra acabada de los autores, y aquellas que están más atentas al discurrir histórico, a dar noticia de la novedad[10]. Creo que en los poetas jóvenes se produce una actitud semejante ante las revista: los jóvenes autores entregan a las revistas "consagradas", aquellas que les preceden, aquellas obras que tienen más acabadas, les entregan poemas con un carácter antológico sin voluntad de riesgo estético, mientras que en sus propios proyectos publican sus últimas producciones, sus obras más recientes y novedosas, en muchos casos las más arriesgadas y mejores.

Fanny Rubio diferenciaba entre revistas *eclécticas* y revistas *de tendencia*[11]. Los proyectos juveniles que aparecen entre 1962 y 1977 nacen, al menos así lo expresan en sus editoriales, con una voluntad ecléctica, abiertos a todas las tendencias poéticas y a todas las producciones que muestren calidad, como se podrá leer una y otra vez. Pero, pese a su intención primera, pronto estas publicaciones dejan ver su adscripción a una determinada tendencia literaria que se formaliza en sus páginas y que hace excluir otras creaciones. Las revistas poéticas son como el tiempo que discurre entre el relámpago y el trueno, muestran un momento de cohesión grupal entre dos espacios de dispersión. Es decir, en las revistas poéticas confluyen una serie de poetas con voces y personalidades diversas que, en un momento dado, se aúnan, limando diferencias, bajo una misma bandera literaria, para, posteriormente y una vez maduradas sus voces, dispersarse de nuevo. Muchas veces ocurre que esa dispersión no se produce en el momento preciso, que la revista poética sobrevive al proyecto que había aunado a sus creadores, y cae en una clara decadencia; la revista poética, que hasta entonces había sido una publicación de tendencia, se convierte en ese momento en una revista ecléctica, da cabida a otras voces distintas, epigonales en muchos casos, dispersadoras en otros. Pues bien, he intentado recoger aquellas revistas poéticas, por lo general de vida relativamente breve, que tienen como

virtud el condensar en unos pocos números una evolución notable de la poesía en general o el configurar una tendencia poética determinada en sus manifestaciones de mayor calidad.

Otro de los criterios que he seguido a la hora de seleccionar las revistas aquí tratadas ha sido el de escoger aquellas que exclusivamente o en su mayor parte se ocuparan de poesía, o, en su defecto, de poesía y crítica sobre poesía. Esto me ha llevado a excluir de mi estudio tanto aquellas revistas culturales que ocasionalmente publican la poesía, como aquellas otras que, ocupándose de cuestiones literarias, no dan cabida mayoritariamente a la escritura poética. Tan sólo una excepción he hecho, con la revista *Camp de l'arpa* que, editada por un poeta, director a su vez de una colección de poesía y de anteriores revistas poéticas, es una de las más emblemáticas revistas literarias surgidas al final del período que trato. Sin embargo, tanto la diversidad de materias literarias tratadas en ella como su larga vida, que se prolonga mucho más allá del período que me ocupa, han sido motivos suficientes como para ofrecer tan sólo unos ligeros apuntes sobre la poesía que se publica en sus páginas. Por otro lado, se han seleccionado exclusivamente revistas españolas publicadas en castellano.

El tratamiento que han recibido las distintas revistas creo que necesita también alguna aclaración. En

primer lugar, quiero dejar sentado que mi intención principal ha sido estudiar la poesía española a través de las revistas poéticas surgidas entre 1962 y 1977, y que todos los demás aspectos han sido supeditados a éste fundamental. A la hora de estudiar a los poetas españoles representados en cada una de las publicaciones, he querido situar sus colaboraciones dentro, en primer lugar, de la particular evolución de su obra, y, en segundo lugar, de la evolución general de la poesía española en ese momento histórico. Por otra parte, he intentado señalar las diversas tendencias que se manifiestan en cada una de las revistas así como la tendencia general a la que puede adscribirse la publicación, al mismo tiempo que he intentado apuntar los diversos estadios evolutivos tanto de la publicación como de la poesía española en general en cada uno de los momentos. Una de las ventajas que tiene el estudio de la evolución poética a través de las revistas es que permite ver, mejor que en los poemarios o en las antologías, el cambio que se opera en las modas momento a momento, en sus diversos estadios evolutivos; a través de ellas puede verse cómo nace un movimiento, una tendencia, cómo se consolida y cómo finalmente se disgrega en otras corrientes. Por otro lado, al ocuparme de los autores extranjeros que se traducen en las diversas publicaciones he intentado ver a qué motivos estéticos responden esas traducciones, cómo se ajustan a la evolución de la

revista en que aparecen y, en general, a la evolución de la poesía española.

Otro asunto es la extensión en el tratamiento de cada una de las revistas. Puede decirse, en general, que las revistas han sido estudiadas según su importancia y su significación dentro del panorama poético español del período que me ocupa. En este sentido, creo que cinco de ellas (*Claraboya*, *Artesa*, *Fablas*, *Trece de Nieve* y *La ilustración poética española e iberoamericana*) resultan fundamentales para el conocimiento de la poesía española entre 1962 y 1977. Las restantes publicaciones ilustran tendencias y momentos diversos y vienen a completar el panorama ofrecido por esas cinco. Es por eso por lo que me he ocupado en analizar más cuidadosamente las colaboraciones, la evolución, las relaciones, etc. de esas cinco publicaciones, frente al resto. Entre las ocho restantes, se ha dado más importancia a aquellas que representaban una tendencia o un movimiento no representado en las anteriores; es así como revistas aparentemente marginales o sin un peso específico relevante, como *Poesía 70*, *Aquelarre* o *Marejada*, han sido tratadas más extensamente que otras, como *La trinchera* o *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera*, que pueden adscribirse a una tendencia representada por *Claraboya*.

Una de las mayores dificultades con que se enfrenta el investigador que trabaja sobre publicaciones

periódicas suele ser el de la ausencia en las hemerotecas de colecciones completas de las revistas que quiere estudiar. En mi caso, de un modo o de otro, he podido soslayar este problema y he conseguido, así, estudiar en casi la totalidad de las revistas que comento colecciones completas. Esto no hubiera sido posible, no obstante, sin la amable colaboración de muchos de los directores de dichas revistas, que me han facilitado ejemplares inencontrables y que en otras ocasiones han llamado mi atención sobre diversos aspectos de sus publicaciones que no había percibido.

Aunque mi estudio ha tratado de ceñirse exclusivamente a la poesía publicada en las revistas que he tratado, en algunos casos he tenido que ampliar estos márgenes para estudiar las relaciones entre diversas revistas, o entre revistas y colecciones de poesía. Sin quebrantar los límites en estos contados casos mi trabajo habría quedado notablemente incompleto.

En 1979, Guillermo Carnero se quejaba de la dispersión poética de su generación y la acusaba, entre otros motivos, a la ausencia de una revista común que fuera portavoz del grupo: "Ha faltado también el vehículo de comunicación y de contacto que hubiera podido ser una revista"[12]. Creo que, en cierto modo, este estudio viene a poner en duda la radical afirmación del profesor Carnero, aunque pueda resultar relativamente válida para el grupo poético de los novísimos. Lo que sí puede

afirmarse es que en el período que estudio las revistas poéticas empiezan a perder su papel como órganos únicos de difusión de la nueva poesía, papel que comienzan a desempeñar las antologías poéticas que van apareciendo regularmente durante estos años[13]. Este hecho resulta importante para la historiografía literaria, por cuanto parece señalar el fin de una larga época, iniciada quizá con el siglo, en la que la publicación poética periódica resultaba el órgano de lanzamiento y difusión de un determinado grupo literario. En muchos casos, desde 1962, parece que se ha invertido esta tendencia y la revista poética se ha transformado en el órgano de apoyo a otros proyectos literarios conjuntos (colecciones de poesía, antologías, etc.) o en el modo de consolidación de grupos lanzados y difundidos desde otros proyectos. En este sentido, la segunda época de *La trinchera* o *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera* adelantan una evolución en este proceso que años más tarde confirmará *La ilustración poética española e iberoamericana* o posteriormente revistas como *La moneda de hierro* o la sevillana *Renacimiento*.

El estudio de las revistas revela dos etapas dentro de este período, agrupando a diversas revistas:

1ª) 1962-1969. La crisis de la estética social comienza a manifestarse en diversas publicaciones en una cierta desorientación surgida del carácter epigonal que caracteriza una parte importante de la producción

publicada en ellas. Entre 1962 y 1965, revistas como *Claraboya*, *La trinchera* o *Problemática-63* se debaten entre la continuación epigonal de la estética social decadente o la búsqueda de caminos para una profunda renovación formal de la poesía. A partir de 1965, se inician nuevas etapas en estas revistas: *Claraboya* apuesta decididamente por una renovación formal de la poesía sin olvidar los contenidos de protesta; *Problemática-63* inicia en 1965 su aproximación a los movimientos vanguardistas nacidos tras la II Guerra Mundial al mismo tiempo que comienza su proyección nacional e internacional; *La trinchera* inicia una segunda etapa, en 1966, en Barcelona, que se continuará en *Si la píldora...*, con una voluntad de renovar formalmente la expresión lírica sin olvidar la referencia a la realidad circundante. El bienio 1968-1969 señala el fin de la mayor parte de estos proyectos que habían promovido una renovación activa de la poesía principalmente a partir de 1965: *Claraboya* es clausurada en 1968; la muerte de Julio Campal ese mismo año pone fin a las actividades, ya en decadencia desde 1965, del grupo de *Problemática-63*; *La trinchera* había desaparecido definitivamente en 1966 y su heredera, *Si la píldora...*, se publicará por última vez en enero de 1969. Tan sólo una revista, *Poesía 70*, iniciada en ese período continúa su vida durante 1969.

2ª) 1969-1977. En los últimos meses de 1969 comienzan a publicarse dos revistas importantes de poesía: *Artesa* y *Fablas*. Con ellas se inicia un nuevo período en las revistas poéticas españolas, conscientes ya de la renovación completa del panorama literario que se ha llevado a cabo en los últimos años. En ellas apenas si aparecen ya vestigios de las estéticas dominantes durante la posguerra y que aún encontraban sus ecos en las publicaciones anteriores. En estas revistas se manifiesta la pluralidad de tendencias poéticas que la renovación anterior había promovido. Durante 1970 se publica en Madrid *Aquelarre* que indica otros posibles caminos para la joven poesía. La publicación en 1970 de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*[14] y el revuelo que dicha antología produjo afectó directamente al ámbito literario y especialmente a las revistas poéticas. La antología de Castellet vino, en cierto modo, a reducir la pluralidad de tendencias alcanzada en la joven poesía en los años inmediatamente anteriores a unas pocas líneas poéticas allí representadas. En todo caso, el eco de la antología de Castellet, y el domino de la estética allí enarbolada, empieza a dejarse sentir en las revistas que se inician en torno a esos años. En torno a 1972-1973 el surgimiento de una serie de revistas nuevas marca el inicio de un nuevo período en el panorama de las publicaciones poéticas. La aparición a finales de 1971 de *Trece de Nieve*, refleja un cierto eco de la estética

novísima, y lo mismo puede decirse de *Marejada* (1972) o *Antorcha de Paja*, iniciada en 1973, que señalan ya claramente, al igual que *Camp de l'arpa*, el inicio de la crisis que la estética novísima comenzaba a sufrir en sus manifestaciones epigonales. La aparición de *La ilustración poética española e iberoamericana* en 1974 marca ya la evolución de la estética novísima hacia líneas poéticas más personales, en una transformación del panorama lírico español en un primer momento a partir de 1975 y finalmente desde 1977.

Algunas de las revistas iniciadas en este período continúan su camino más allá de los límites de estudio propuestos. En todos los casos en que la mayor parte de la vida de la publicación se había desarrollado antes de 1977 he seguido su existencia hasta su desaparición; tan sólo en el caso de *Camp de l'arpa*, cuya principal existencia discurre más allá de 1977, me he detenido en esa fecha. He dividido mi estudio en dos partes ordenadas cronológicamente: en la primera, reúno las cinco revistas que considero fundamentales en el panorama poético de este período; en la segunda parte, incluyo las ocho revistas restantes. La ordenación cronológica de las publicación tiene su ventaja, poder observar la evolución poética paulatinamente, pero también sus inconvenientes, el principal de los cuales es que unas publicaciones se solapan con otras, coinciden en el tiempo y discurren paralelas durante un determinado período. Esto conlleva

que en algunos momentos se hable en diferentes lugares del mismo espacio temporal y se repitan algunos conceptos e incluso algunas interpretaciones y visiones panorámicas.

Creo que el estudio en profundidad de las revistas poéticas de un determinado período ilumina, desde una perspectiva distinta y en muchos casos más pegada a la realidad de los hechos, el conocimiento de la evolución poética en dicho segmento temporal, con un ajuste cronológico mayor del que pueden otorgar los poemarios o las antologías. Espero que las páginas que siguen hayan servido a este propósito.

Notas al texto

1 Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975).* Turner. Madrid, 1976.

2 Cano, José Luis. "Revistas de poesía, 1939-1946" en *Insula*, nº 11 (noviembre de 1946).

3 "Número extraordinario dedicado a las revistas de poesía" en *Poesía Española*, nº 140-141 (agosto-septiembre de 1964).

4 Castellet, José Mª. *Nueve novísimos poetas españoles.* Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 17. García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años años sesenta" en *El estado de las poesías.* Monografías de *Los Cuadernos del Norte.* Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13. Jiménez, José Olivio. "Diez años de poesía española: 1960-1970" en *Diez años de poesía española: 1960-1970.* Insula. Madrid, 1972; pág. 19. "Poética de una nueva promoción lírica. En torno a *Poesía última* (1963) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)" en *Ibídem;* pág. 110. Rubio, Fanny. "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 361-362 (1980); pág. 212-213. Buckley, Ramón. "Del realismo social al realismo dialéctico" en *Insula*, nº 326 (enero de 1974); pág. 1 y 4. Bousoño, Carlos. "Poesía conteporánea y poesía poscontemporánea" en *Teoría de la expresión poética.* Gredos. Madrid, 1976; vol. II, pág. 398-399 y 421-422.

5 Rubio, F. *Las revistas...*; pág. 7-8.

6 Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. Literatura actual.* Ariel. Barcelona, 1984; vol. 6/2, pág. 46-49.

7 Villena, Luis Antonio. "Lapitas y centauros. Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década" en *Quimera*, nº 12 (octubre de 1981); pág. 15-16. Villena, Luis Antonio. "Enlaces de vanguardia y tradición. Una aproximación a la estética *novísima*" en *El estado...*; pág. 35.

8 Siles, Jaime. "Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 11.

9 Marías, Julián. *Literatura y generaciones*. Espasa Calpe. Madrid, 1975; pág. 183.

10 Aleixandre, Vicente. "Presentación" en *Ambito*, nº 2 (1951).

11 Rubio, F. *Las revistas...*; pág. 24.

12 Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa Mª (ed.). *Joven poesía española*. Cátedra. Madrid, 1985 (4ª ed.); pág. 308.

13 Vid. Talens, Jenaro. "De la publicidad como fuente historiográfica: la generación poética española de 1970" en *Revista de Occidente*, nº 101 (octubre de 1989); pág. 107-127.

14 Castellet, José Mª. *Nueve novísimos poetas espñoles*. Barral editores. Barcelona, 1970.

I

CLARABOYA

CLARABOYA

Introducción

Con fecha de septiembre-octubre de 1963 aparecía en el mercado literario español una nueva revista de poesía con el título de *Claraboya*, con sede en la ciudad de León, que casi veinte años atrás había dado a la luz otra revista de poesía que había revolucionado el mundo literario de la primera posguerra: *Espadaña*. Como director y responsable de la nueva publicación aparecía Bernardino M. (Martínez) Hernando, que sólo figuraría como tal en los dos primeros números de *Claraboya*, puesto que su labor profesional como Profesor de Literatura Elemental le hizo abandonar tal responsabilidad en la nueva revista[1]. A partir del tercer número, primero que se publicaría en 1964, y hasta el final de la publicación, la revista aparecería regida por un "Consejo de redacción", que era el que realmente la había dirigido desde el primer número, formado por Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas, todos ellos estudiantes universitarios, de origen leonés y con una edad de veintiún años. La "Dirección artística" de la

revista estaba a cargo de Javier Carvajal, José Antonio Díez e Higinio del Valle, y la "Administración" la llevaban Publio Lorenzana y Enrique Vázquez, quienes también colaborarían en la revista; por último, la "Edición" estaba a cargo de Gabriel Martínez Hernando. La impresión de la nueva publicación se llevaba a cabo en las prensas de la Diputación Provincial de León y a expensas de dicha entidad.

En cuanto al formato de la revista, dos fueron los que tuvo. Durante los doce primeros números, hasta 1967, las medidas de *Claraboya* fueron 27 cm. x 20 cm. con un número de páginas en torno a las cincuenta, que, a partir de la quinta entrega, no sobrepasaría las treinta y cinco. Del número trece al diecinueve, los publicados en 1967 y 1968, las medidas de la revista serán 21,5 cm. x 21,5 cm., en un formato que "se hace más funcional"[2] y el número de páginas oscilará entre las cuarenta y las cincuenta. El precio inicial de la nueva revista fue de veinte pesetas por número. Del mismo modo que varía el formato de la revista, también variarán sus portadas. Los siete primeros números llevarán en la cubierta un dibujo, a mitad de camino entre lo figurativo y lo abstracto, de un rostro de hombre demacrado; del número ocho al doce este dibujo se sustituye por la repetición compuesta "en caja" del subtítulo, en este período, de *Claraboya*: "Revista de poesía, teoría poética y crítica". El cambio al nuevo formato en el número trece trae un nuevo cambio

en la ilustración de cubierta, ocupada ahora por la reproducción del Calendario Románico Leonés, de la Catedral de León.

Como he apuntado, *Claraboya* cambia a lo largo de sus cinco años de vida varias veces su subtítulo. Mientras que en las siete primeras entregas sólo aparece el nombre de la revista, a partir del número ocho junto a este nombre aparece el subtítulo "Revista de poesía, teoría y crítica", que sólo venía a hacer más explícito el verdadero contenido que la revista había tenido hasta ese momento y seguiría teniendo. A partir del número trece desaparece tal subtítulo, que se imprimirá de nuevo en el número diecinueve y final, transformado en "Poesía y Crítica", pero aludiendo también a la diversidad del contenido de la revista.

Habría que preguntarse, por otra parte, por el sentido del nombre de la revista: *Claraboya*. Al menos tres interpretaciones se me ocurren, a falta de un sentido explícito que los miembros del grupo nunca manifiestan, que apuntan sin embargo sentidos, si no opuestos, al menos sí distintos. En primer lugar, cabría una interpretación en un sentido político o semi-político, en el que *Claraboya* sería una ventana abierta, dentro del sistema político de la dictadura, hacia la libertad democrática. En esta primera interpretación creo que el título de la revista podría enlazarse con el de una obra de teatro muy significativa en el panorama

dramático de los años sesenta, que aparecería cuatro años más tarde que el primer número de *Claraboya*: *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo. En esta explicación, el nombre de la revista podría vincularse, ahora de un modo desesperanzado, con el poema "No amanece", de José Antonio Llamas, publicado en el número dieciocho de la revista, y cuya interpretación política, según Luis Mateo Díez[3], sería uno de los motivos de desaparición de *Claraboya*:

> No amanece.
> Pasan los días y no amanece.
> Pasan las nubes sobre el mar
> y no amanece.
> Dijeron que el mundo caminaba hacia una luz,
> que todo estaba
> en su sitio.
> (...)
> Y no amanece,
> Despertamos con los puños cerrados
> vamos bajando la voz cada vez más
> cada vez más[4].

Sin embargo, no creo que esta interpretación semi-política o social del título de la revista sea la más acertada dado el estadio ideológico en que, en 1963, se encontraban sus responsables, en absoluto politizados entonces, y su procedencia de círculos educacionales religiosos[5]. Otra posible interpretación del título de la revista lo enlazaría con un sentido romántico o semi-romántico de la actividad poética. En esta explicacación, *Claraboya* sería la ventana por la que penetra la luz de la inspiración, la luz de la poesía, que ilumina a sus autores. Este sentido creo que está más acorde con el

primer espíritu de sus autores al fundar la revista. Aunque es posible que la verdadera interpretación del nombre de la revista surja de la conjunción de ambos sentidos. En un primer momento, el nombre de *Claraboya* se referiría a esa actitud semi-romántica ante la poesía (no se olvide que sus fundadores tenían veintiún años) que he señalado; a medida que, en una maduración poética, los responsables de la revista se fueron desprendiendo de tal concepción, el nombre de *Claraboya* iría apareciendo con una serie de reminiscencias sociales y políticas con las que los redactores de la publicación se sentían más o menos identificados. Aún podría señalarse una tercera interpretación, muy ligada a la segunda que he señalado. Según esta interpretación, *Claraboya* sería la ventana abierta a una nueva poesía que vendría a superar las dos tendencias que, según el editorial del primer número, oprimían la poesía española a comienzos de los años sesenta:

> De la postguerra para acá, aparecieron 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 a dado a ganar a nuestra literatura. (...) Y si se hace en España una poesía honda, la hacen precisamente tres o cuatro cuya edad no alcanza los treinta años (nº1, pág. 5).

Este iba a ser el "caballo de batalla" de *Claraboya* durante toda su primera etapa de existencia hasta 1965: la superación de las dos tendencias poéticas opuestas que habían dominado la poesía de la primera posguerra.

Pero, ¿qué es lo que hizo nacer una revista como *Claraboya*? ¿Cuál es el germen de su nacimiento? Parece que el origen de la revista es la amistad entre los cuatro miembros que formarían el consejo de redacción y la inquietud literaria de éstos, tal como lo afirma José Angel Lubina, seudónimo de Agustín Delgado[6], en el editorial del número trece:

> Como revista es el fruto de una amistad nacida de una inquietud colectiva. En el ámbito provinciano español de los años sesenta, con sus inhibiciones, con sistemas culturales cerrados, con pontífices preestablecidos, unos cuantos amigos se reúnen comentando lo que cada uno recoge en sus respectivas Universidades (nº 13, pág.6).

Así parecen confirmarlo también José Antonio Llamas y Luis Mateo Díez[7].

Claraboya aparece por primera vez con el comienzo del curso académico de 1963 y con una tirada media de trescientos cincuenta ejemplares. Pero, ¿cuáles son los propósitos de este grupo de amigos al iniciar la publicación? El editorial del primer número comienza con una serie de preguntas que presidirán las intenciones de la revista en esta primera etapa:

> Qué poesía hace falta hoy? Qué poesía no hace falta? Es que la poesía le ha hecho falta alguna vez a una determinada época? Para qué? Para evadirse de los crímenes cometidos y cantar la belleza de la flor en primavera? Para abrir camino en el corazón de un sistema injusto y proclamar en verso el panfleto? O no será más bien que todo eso en vez de poesía sea aberración? (nº1, pág. 5)

A pesar de las preguntas, *Claraboya* apuntaba ya claramente su propósito en este primer editorial. Como ya señalé, existía una clara voluntad de superar las dos tendencias, social e intimista, predominantes desde la primera posguerra en la poesía española y los miembros de *Claraboya* pretendían conseguirlo a través de una síntesis superadora que aunara lo positivo de cada una de las dos tendencias y despojara a cada una de ellas de sus ropajes retóricos. De esta manera, de la tendencia social los "claraboyos", como les gustaba llamarse, tomarían la vinculación de poesía e historia:

> Si pasamos la vista por la historia de nuestra lírica, veremos que precisamente quien mejor logró obtener un timbre personal, abierto y eterno fue quien mejor vivió la historia, pero quien la vivió efectivamente, dejando brotar lo que ella le traía y lo que le negaba. Hoy, en España, la historia no se vive, se inventa. Y claro, la poesía española, más que vivida es inventada, es decir, falsa (nº1, pág. 5).

Por otro lado, de la tendencia más intimista tomarán algo que ésta compartía desde los años cincuenta, y quizá antes, con la poesía social: la voluntad de un canto sincero y humano: "Aquí, únicamente intentamos recoger todo aquello que sea sincero, que tenga a lo menos una brizna de humanidad" (nº 1, pág. 6). Ahora bien, en honor a la verdad hay que decir que muchas veces, sobre todo en los primeros números de la revista, esta voluntad de sinceridad y de humanidad dio cabida a un tipo de poesía de tono neo-romántico; y así, tras el editorial de corte

tan radical, podían leerse los "Tres madrigales exaltados" de Angel Fierro, en que, como he apuntado, el tono sincero y humano tomaba tintes de neo-romanticismo un tanto trasnochado:

> Yo nací triste. Mi tristeza espanta
> las caricias y pájaros del río.
> Tengo los ojos del color del frío.
> Nadie hacia mí su corazón levanta.
>
> He querido morir, pero era tanta
> la dicha de la muerte que yo ansío,
> que, al llamarla, la voz, la voz, Dios mío,
> de júbilo me ardía en la garganta.
>
> Y aún camino. Tu amor aún me sostiene
> como al árbol el sol de la mañana;
> y como el árbol mi esperanza tiene
>
> seca la flor, pero feroz la rama;
> y como el árbol del invierno viene
> a mí, tal vez, tu primavera y llama (nº 1, pág. 7).

No, no resultaba falsa la acusación de intimismo que Dámaso Santos lanzaba contra la mayoría de los veros recogidos en aquella primera entrega: "Los versos son dulce o conturbadamente intimistas"[8]. Por mucho que Agustín Delgado se quejara en su "Diálogo con Dáqmaso Santos"(nº 2, pág. 23-25), los versos del primer número de *Claraboya* rezumaban un intimismo y un neo-romanticismo que contrastaba radicalmente con los propósitos expresados en el editorial. Pero, por otra parte, tampoco era voluntad de *Claraboya* formar escuela, tal como se declara en el citado editorial: "Esta revista no sale con intenciones de implantar ningún sistema" (pág. 6).

Por último, para concluir esta introducción, quisiera señalar que sería absurdo pretender que el pensamiento y la producción poética de los autores de *Claraboya* se mantuvo homogénea a lo largo de los cinco años de vida de la revista. En esos cinco años pueden establecerse, al menos, tres etapas distintas de evolución, como más adelante detallaré: la primera etapa ocuparía los seis primeros números, es decir, el primer año de vida de la revista, con una periodicidad exactamente bimensual; del número siete al número doce, publicados entre 1965 y 1966, discurre un nuevo período para la revista; la tercera y última etapa se inicia con el número trece y transcurre, con una periodicidad de salida de nuevo bimensual, entre 1967 y 1968, año este último en que sólo aparece un número, el diecinueve, con el que la revista concluye. Por otra parte, la actividad colectiva del "equipo *Claraboya*", como ellos se gustaban llamar, no concluye con la revista en 1968, sino que tres años más tarde, en 1971, publicarán en la colección El Bardo una antología colectiva, con un cuerpo teórico a modo de prólogo, en la que iban incluidos poemas de Agustín Delgado, Angel Fierro, Luis Mateo Díez y José Antonio Llamas, con el título de *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*[9]. En 1975, dos de los miembros de *Claraboya* (Agustín Delgado y Luis Mateo Díez), junto a otro escritor de formación leonesa, José María Merino, publicaban una antología de tono satírico con el título

de *Parnasillo provincial de poetas apócrifos que recopilan y dan a la imprenta los también poetas provinciales Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino*[10]. Ambas publicaciones, aunque vinculadas con la revista, deben considerarse como apéndices aparte, pues el tiempo transcurrido entre el fin de la publicación de *Claraboya* y la salida a la luz de las otras dos obras impone una distancia en las reflexiones de éstas que en el primer caso se manifiesta mediante una radicalización de una polémica con la tendencia novísima, polémica que apenas si puede entreverse en la revista, y en el segundo caso como una ironización sarcástica frente a dicha polémica, ironización que lleva a imitar los modos de hacer de la tendencia novísima, para así negarlos.

El enlace de *Claraboya* con *Espadaña*

Surgidas en el mismo ámbito literario leonés, aunque con una diferencia de casi veinte años, es evidente que puede establecerse una serie de relaciones entre *Claraboya* y *Espadaña*, tal como señala Fanny Rubio al titular el capítulo que dedica a la revista de Delgado, Mateo Díez, Fierro y Llamas: *Los hijos de Espadaña: Claraboya*[11]. Sin embargo, estas relaciones resultan menos directas de lo que parece apuntar la citada estudiosa al

señalar una vinculación de filiación. Evidentemente, el tiempo transcurrido desde el nacimiento de *Espadaña*, mediados los años cuarenta, había cambiado radicalmente el entorno social y nacional en el que los jóvenes poetas leoneses se movían; así lo señala José Antonio Llamas:

> Nosotros creíamos realmente que lo que habían hecho los de Espadaña en ese momento de la historia de España, en que estábamos haciendo los "planes de desarrollo", no es que se hubiera quedado antiguo ni que se hubiera agotado, sino que no era lo nuestro, que no era nuestra propia voz, había sido la voz de otros señores, que lo habían hecho maravillosamente, pero nuestra voz tenía que ser diferente[12].

Y esta distancia de tiempos históricos conllevaba una distancia generacional, una diferencia de generaciones radical, como señalaba en "Diálogo con Dámaso Santos" Agustín Delgado: "En primer término a *Espadaña* no nos une otra cosa que una tradición poética. La edad de sus protagonistas, poetas se entiende, es ahora de cincuenta años. La media nuestra de 22" (nº 3, pág. 23). No es extraño que, a la vista de estas diferencias, Dámaso Santos exclamara: "Todos nos acordamos de *Espadaña*: Crémer, Nora, G. Lama, Anglada... No se acuerda, sin embargo, *Claraboya*, la nueva revista de poesía de León"[13].

No obstante esta distancia lógica, consecuencia de la distancia temporal (los veinte años que separan a *Espadaña* de *Claraboya*), creo que puede señalarse una serie, si no de coincidencias, sí de puntos de enlace entre las dos publicaciones en diversos niveles que crean

un complejo haz de relaciones: en primer lugar, puede señalarse una serie de relaciones en un plano personal, entre los miembros de *Claraboya* y, principalmente, don Antonio G. de Lama, por parte de *Espadaña*; en segundo lugar, pueden apuntarse unos cuantos rasgos comunes en el plano de estructuración material de la revista; por último, puede señalarse una serie de coincidencias de contenido, ideológicas, en el nivel teórico-poético.

Ausente Eugenio de Nora de España desde muchos años atrás por su labor académica, Victoriano Crémer y el padre Antonio G. de Lama eran el único enlace con el cuerpo directivo de la revista *Espadaña* que el joven grupo de amigos de *Claraboya* tenía en León. Así pues, mientras que el padre De Lama representaba para los jóvenes poetas la figura del teórico de la vieja *Espadaña*, Crémer era, a falta de Nora, *el poeta* de aquella publicación. A ellos se acercaron los jóvenes poetas de *Claraboya*, antes de fundar su revista, obteniendo, como se verá, muy diversa respuesta. La relación con Victoriano Crémer la explica detalladamente José Antonio Llamas:

> Yo nunca lo he dicho en público ni en privado, pero antes de que saliera el primer número de Claraboya, yo personalmente, que tenía una novia al lado de la casa de Victoriano Crémer y que lo *conocía perfectamente* (...), *fui a verlo*, le dije que íbamos a hacer la revista, y no le interesó para nada el proyecto, sin ninguna explicación y sin nada. A partir de ese momento, no hubo jamás ningún contacto. Nosotros notábamos el rechazo, no explícito, porque él nunca criticó a Claraboya, que yo sepa nunca dijo nada en contra, pero había un

> rechazo, una separación, una distancia y un puente que él quiso romper voluntariamente[14].

Al mismo rechazo de Crémer hacia el grupo de *Claraboya* parece aludir, de modo más críptico, Agustín Delgado en las siguientes palabras de su "Diálogo con Dámaso Santos": "De *Espadaña* tenemos a su Director, don Antonio G. de Lama, a su alentador y maestro, cosa que algunos de sus miembros parecen olvidar" (nº 3, pág. 23).

Ahora bien, si Crémer no prestó ninguna atención al grupo de veinteañeros que se le acercó con el propósito de fundar una revista, el apoyo de Antonio G. de Lama sirvió de aliento a los jóvenes poetas para fundar *Claraboya*. La labor del director de *Espadaña* con el grupo de jóvenes poetas era la del guía teórico a cuya opinión los "claraboyos" sometían todos sus poemas en una primera etapa; así lo testimonia Agustín Delgado: "El ha sido nuestro guía también en lo que a aprendizaje literario se refiere" (nº 3, pág. 23). Y, en un tono menos solemne, coincide con Delgado en señalar esta labor de guía de De Lama, José Antonio Llamas:

> Con don Antonio de Lama nosotros andábamos como perritos detrás, pidiéndole a ver cómo nos podía explicar y a ver qué orientación nos podía dar. Y él, en lo que buenamente podía, nos lo hacía[15].

Tras los años de *Espadaña* y su tormentoso fin, De Lama no tenía ya ni la consideración ni el respeto entre sus compañeros de seminario que en los primeros años cuarenta había tenido; a esto, únase su diferencia de edad con los

jóvenes de *Claraboya* y se comprenderá, a pesar de la ayuda que les prestó a la hora de fundar la revista, su falta de ánimo para implicarse más directamente en ella.

Sin embargo, los intentos del grupo de *Claraboya* por atraerse la atención, el respeto y el respaldo del viejo maestro fueron reiterados, aunque no llegaron a conseguir su propósito fundamental: que el director de *Espadaña* escribiera una sección fija de teoría poética en *Claraboya*. Agustín Delgado anunciaba esta sección desde el número 3 de la revista: "Y en la revista llevará a su cargo una sección de teoría del poema y crítica" (nº 3, pág. 23). Pero De Lama no llevó nunca a cabo dicho apartado y tan sólo llegó a firmar una crítica, "Antonio Pereira, poeta", en el nº 6 (julio-agosto de 1964), crítica, por otra parte, a un poeta mayor en edad y en madurez estética que los miembros del consejo de redacción de *Claraboya* y que, por lo tanto, no suponía, como los jóvenes poetas pretendieron, un respaldo decidido a su actividad creativa. Si el grupo de Delgado pretendió implicar a De Lama en su revista para lograr un respaldo y un escudo ante la crítica, su fracaso resultó completo.

Como he dicho, varios fueron los intentos de involucrar al padre De Lama en la elaboración de *Claraboya*, como el de comprometerle por escrito en la elaboración de una sección teórica. Ahora señalaré otros dos. A mitad de camino entre el homenaje sincero y la

voluntad de implicar al viejo teórico en la nueva publicación, se encuentra el poema que Agustín Delgado le dedica en la segunda entrega de la revista; en él, junto al tono desgarrado, trata de recuperar el carácter combativo de *Espadaña*:

> Levantémonos pronto del pupitre
> de las viejas escuelas, y en la mano
> cerremos, como el puño, nueva ira.
> Somos jóvenes. Somos, ay, atletas (nº2, pág. 15).

Aparte de la crítica del libro de Antonio Pereira, De Lama colaborará con el equipo de *Claraboya* como presidente del jurado del Primer (y único) Premio de Poesía *Claraboya*, que se falló el domingo 4 de octubre de 1964 y que fue concedido a *Así en la tierra como en el sueño*, de Mercedes Saorí, tal y como se da la noticia en el nº 6[16]. Más allá de estas escasas colaboraciones, De Lama no quiso comprometerse por escrito con el joven grupo redactor de *Claraboya* y sólo lo hizo, y de manera muy leve, cuando la revista llevaba apareciendo un año.

Por otro lado, como he señalado, puede apuntarse una serie de similitudes entre *Espadaña* y *Claraboya* en un nivel que pudiera denominarse de estructuración de la revista. Tanto *Espadaña*, que lleva como subtítulo "Revista de poesía y crítica", como *Claraboya*, que en diversas etapas de su historia llevará un subtítulo semejante, son dos publicaciones que no sólo se ocupan de presentar un material poético en sus páginas, sino que,

desde ellas, también teorizan sobre la poesía. En este sentido, en ambas revistas la teorización se desarrollará en tres niveles distintos. En primer lugar, se teorizará en un nivel de máxima generalización sobre el ser de la poesía, sobre qué significa la escritura poética y qué papel desempeña en la sociedad. Este nivel de teorización se encuentra, por ejemplo, en la serie de artículos que el padre Eutimio Martino escribe en la sección "Situación de la poesía" (nº 2, 3, 4 y 5) o en artículos como "La condición humana del poeta" (nº 1) de Agustín Delgado o las "Dos notas sobre sinceridad poética" que abren el número 2 de *Claraboya*. En *Espadaña*, este nivel de teorización está representado, en general, por diversos artículos del padre De Lama como "¿Qué es poesía?", en el nº 1 de *Espadaña*, "Poesía: impopularidad", en el nº8, o "Poesía y palabra", en el nº 36, por citar unos ejemplos. Un segundo nivel de teorización se ocupará en ambas revistas de establecer una panorámica general de la poesía española de cada momento. Es lo que hace el padre De Lama, por ejemplo, en su artículo, publicado en la revista *Cisneros*, "Si Garcilaso volviera" o en el panorama de la poesía española que traza en el nº 9 de *Espadaña* con el título de "La poesía actual". Del mismo modo, *Claraboya* establecerá diversos panoramas generales de la poesía española de su momento en sus editoriales, como el que apunta apresuradamente en el nº 1, o el que se realiza en el nº 5, en el 8, en el 12 o en el nº 15.

Es curioso señalar que tanto *Claraboya* como *Espadaña*, al realizar sus panoramas sobre la poesía de posguerra, apuntarán la existencia de dos tendencias predominantes. Así, como se vio, el primer editorial de *Claraboya* señalaba:

> De la postguerra para acá, aparecieron 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 a dado a ganar a nuestra literatura (nº 1, pág. 5).

Una visión semejante de la poesía de la primera posguerra era la que apuntaba el padre De Lama desde las páginas de *Espadaña* casi veinte años antes:

> En general, la predilección por las formas prietas del verso tradicional, marca un concepto o un sentido de la poesía que podríamos llamar formalista si la palabra no se tomara en sentido demasiado literal. Por el contrario, el uso del verso libre señala un intento de poesía honda, de fondo, que llamaríamos material, dando al vocablo una significación estricta[17].

Y aún resultaba más claro en su expresión de dos tendencias poéticas confrontadas unos meses antes en su manifiesto "Si Garcilaso volviera", publicado en la revista *Cisneros*:

> Dos líneas aparecían ya entonces, rectas y definidas, tiradas al porvenir: una que pudiéramos llamar romántica (por llamarla de algún modo), que era la salida natural del superrealismo. Podía verse mantenida, después del libro Sobre los ángeles, por Vicente Aleixandre o Luis Cernuda. La otra, clasicista (por llamarla de alguna manera), de entronque tradicional (Garcilaso, Góngora), podía observarse en algunos versos de Jorge Guillén y,

> sobre todo, de Gerardo Diego: pudor, asepsia emocional, cuidado exquisito de una forma selectísima, retorno a la estrofa y a las sílabas contadas[18].

Aún podría señalarse un tercer nivel de teorización, aquél más inmediato a la realidad literaria, que se ocupa de la crítica de los libros de poesía que van apareciendo en el mercado. De este nivel de teorización se ocupaba en la primera etapa de *Espadaña* el padre De Lama dentro de la sección *Poesía y Verdad* con artículos como "La nueva poesía de Dámaso Alonso" (nº 2), "Sombra del paraíso" (nº 3), "La poesía de Victoriano Crémer" (nº 4), "La poesía de Gerardo Diego" (nº 5), "La poesía religiosa" (nº 8), etc. Este tipo de teorización crítica irá cobrando cada vez más importancia en *Claraboya*, encargándose principalmente de él Agustín Delgado, ya con su nombre o bajo el seudónimo de José Angel Lubina. De este modo aparecerán en *Claraboya* comentarios de la antología *Poesía última* (nº 3); de *Las piedras*, de Félix Grande (nº 4); de *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro (nº 5); de *Desolación de la Quimera*, de Luis Cernuda (nº 7); etc.

A mitad de camino entre la teorización, la crítica y la polémica se encuentra una serie de artículos, de los que, expresamente o no, es autor Agustín Delgado, como el citado "Diálogo con Dámaso Santos" (nº 3) o la sección "Por amor al arte", que aparecerá en el nº 5, por citar unos ejemplos, que puede enlazarse con una serie de artículos, debidos en su mayor parte a la pluma de Eugenio de Nora, aparecidos en *Espadaña* como "El

panfilismo en el arte" (nº 2) o aquel polémico "De la influencia del azúcar en la joven poesía" (nº 3) o "Los leones y los micos" (nº 22). En cierto modo, puede establecerse un paralelo, aunque de modo inverso, entre la polémica que establecieron los miembros de *Espadaña* con los poetas de *Garcilaso* y la polémica que llevaron a cabo los miembros de *Claraboya* con los poetas "novísimos".

Por otra parte, la *Antología parcial de la poesía española, 1936-1946*, que había ido sacando aparte la revista *Espadaña* tendrá su correlato paralelo en los números que *Claraboya* dedica a antologar la obra de diversos poetas jóvenes en su segunda y tercera etapa de existencia, en especial en los números 7, 10, 12 y 15. De esta manera, *Claraboya*, al igual que *Espadaña*, consigue dar una doble muestra de la más reciente poesía española contemporánea: por una parte, mediante la edición de los diversos poemas que aparecen en los distintos números; por otra, mediante la elaboración de dichas entregas antológicas.

Mucho más interesante, en cambio, resultará subrayar aquellas relaciones existentes entre *Espadaña* y *Claraboya* en un nivel de contenidos, de comunidad ideológica teórico-poética. En este sentido, como podrá comprobarse, ambas revistas parten de una base común: la voluntad de humanizar la poesía que les llegaba. Agustín Delgado, bajo el seudónimo de José Angel Lubina, lo expresará como

sigue en el editorial del nº 13 (enero-febrero de 1967) al hacer repaso de la existencia de la revista hasta ese momento:

> La finalidad ideológica de la Revista es clara: renovar la poesía española. Humanizarla, darle fuerza, arrancársela al monstruo de la belleza, que poco a poco consumía, uno por uno, sus encantos, volverla a sacar de paseo por los pueblos y las ciudades, meterla en las tabernas y en el casino provinciano, dejarla escuchar con los ojos abiertos todos los ruidos, dejarla volver a casa con esa como amargura, como resignación, como amor agrio y rebelde (nº 13, pág. 6).

Victoriano Crémer, al llevar a cabo una recapitulación y una reflexión sobre cuál fue el verdadero sentido de la estética espadañista, señala un carácter humanizador de la poesía semejante al que apunta Delgado para *Claraboya*:

> Ni poesía social, ni tremendismo, que fueron y son -hasta que Dios quiera- las tendenciosas calificaciones con que los oscuros moradores de la Casa de la Culpa, intentaron cubrir el claro y terminante humanismo, o, si se prefiere, rehumanización de la cultura y de la vida, sobre todo después de un período desintegrador como el que los españoles y el mundo habían sufrido en la más alta y bestial de las confrontaciones[19].

Así pues, tanto *Claraboya* como *Espadaña* partían de un sustrato ideológico-poético común: la voluntad de humanizar (rehumanizar) la poesía española. Pero también podría señalarse el siguiente texto del artículo "La poesía y lo humano", en *Espadaña*:

> Hoy la poesía quiere ser humana, tiene que ser humana. Como todo lo que el hombre hace; pues si las obras tienen algún valor, es por lo que el hombre pone y deja en ellas. También la poesía será tanto o

> más valiosa, tanto más alta, cuanto más valioso, cuanto más alto, cuanto más hombre sea el poeta que en ella se expresa y redime. (...) Cuando la poesía que los canta expresa la personalidad radical del poeta, entonces es auténticamente poética, integralmente humana. Todo lo demás es juego, superficial entretenimiento[20].

De esta voluntad humanizadora común en ambas revistas se derivará la mayor parte de los caracteres que, desde un punto de vista teórico-poético, definen el sustrato compartido por las dos publicaciones. No es extraño que, con ese humanismo de fondo, con esa voluntad de aproximarse a lo más profundo del hombre, a "la personalidad radical del hombre", tanto los miembros de *Espadaña* como los de *Claraboya* se decanten por una poesía auténtica, por un arte sincero. Eugenio de Nora, por ejemplo, en el editorial de la sección "Artes y Letras" del nº 5 de la revista *Cisneros*, que serviría de plataforma de lanzamiento a los miembros de *Espadaña*, pedía "autenticidad sobre todo"[21] a los escritores que quisieran colaborar en dicha sección. Y del mismo modo, *Claraboya* finaliza su primer editorial con las siguientes palabras: "Aquí únicamente intentamos recoger todo aquello que sea sincero, que tenga a lo menos una brizna de humanidad" (nº 1, pág. 6). Y si, en el artículo citado, Nora anunciaba el carácter abierto que iba a tener *Espadaña* ("Nuestro deseo es integrar en conjuntos superiores cuantas tendencias colectivas o individualidades apunten con aproximación a realidades sustantivas"), en su primer editorial, *Claraboya*

señalaría el mismo espíritu abierto a todas las tendencias: "Esta revista no sale con intenciones de implantar ningún sistema" (nº 1, pág. 6).

La voluntad de recoger y realizar una escritura sincera, auténtica, será uno de los rasgos que caracterizarán el sentido general de *Claraboya;* no en vano, la segunda entrega de la revista leonesa se iniciaba con "Dos notas sobre sinceridad poética", un par de artículos a cargo de Bernardino M. Hernando y Agustín Delgado. La sinceridad poética nace, según señalaba el director de la publicación, de la unión inseparable de hombre y poeta:

> Si el poeta fuere sincero en sus costumbres, lo será también en sus versos. El poeta ha de estar respaldado por una hombría de bien, por una honradez, por una integral sinceridad. No puede impunemente llevar dos vidas, como ciudadano y como poeta (nº 2, pág. 5).

El poeta y el hombre deben estar identificados y sus actuaciones no pueden ser distintas como ciudadano y como escritor; una posición que, en cierto modo, había presidido la poesía social hasta esas fechas aproximadamente[22]. En *Espadaña*, una postura semejante a favor de la sinceridad poética subyace en toda la publicación, pero será Antonio G. de Lama quien la exponga claramente en "Poesía y Palabra" (nº 36): "una poesía (...) es, ante todo, humanidad (...). Y luego -sólo después- la poesía es palabra". Y añadirá: "La belleza que la palabra trae, cuando es poética, es

interior, es belleza de significado; belleza para el alma"[23]. Es decir, del mismo modo que se había apuntado en "Lo humano y lo poético", la calidad de una poesía estará intimamente ligada a la calidad humana del hombre que la escribe.

Pero la relación entre las dos publicaciones sobre el fondo común del humanismo es aún más profunda. El humanismo de las dos revistas trasciende la mera voluntad de una expresión sincera y auténtica para llegar a formular una solidaridad universal, pero no de carácter panfletario, sino como profundización en lo común universal de todos los hombres. Sólo haciendo una introspección en la autenticidad personal del artista, sólo con un arte sincero y auténtico, se podrá enlazar con la supra-subjetividad del resto de los seres humanos; de esta manera, se logrará superar el intimismo puro, para acercarse a lo objetivo generalizador. Esta idea, que planeará a lo largo de toda la existencia de *Espadaña*, la formula de un modo claro el artículo "Objetividad, impersonalidad" de la sección *Poesía y vida* en el nº 28, correspondiente a 1947:

> La poesía que ahonda en la subjetividad del poeta llegará a dar con el filón de humanidad universal que hay en todos los hombres. Y de este modo, a medida que se hace más personal, perderá subjetivismo y alcanzará la objetividad única, lo que se encuentra en el fondo más subjetivo de cada hombre. Y así será universal, porque sólo todos los hombres viven lo humano[24].

Un sentimiento semejante de comunidad universal con toda la humanidad es el que parecen querer para la poesía los miembros de *Claraboya;* así Agustín Delgado escribe: "La poesía queda para lo universal del individuo, en su época, para los dolores y alegrías más justas" (nº 3, pág. 24). Sólo de esta manera podrá superarse no sólo la poesía intimista (el "cantar las florecillas del campo"), sino también el panfletarismo en que había caído la poesía social a comienzos de los años sesenta. Por otro lado, el editorial del nº 4 (marzo-abril de 1964) concluye, redundando en el mismo sentido, de la siguiente forma:

> En resumen, dentro de nuestra época de autoanálisis, estamos con quienes abogan la nueva poesía, fundida *más que al individuo, a sus dimensiones universales*, y sobremanera esa dimensión, el conocimiento, de por sí tan totalizadora (nº 4, pág. 6) (El subrayado es mío).

Es evidente, que esta búsqueda en el poema de lo común con los demás hombres, de lo universal que une al poeta con los otros, habría de desembocar en una especial concepción de la solidaridad humana, muy semejante a la que sustentara *Espadaña* y que, en ese caso, llevaría a tal publicación a las puertas de la poesía social. *Claraboya*, participando de ese mismo sentido de solidaridad humana, trata de evitar el tono panfletario, según ellos denuncian, que la poesía social había alcanzado por aquellos años. Su idea de la solidaridad humana, muy semejante, como he dicho, a la que alentó la

obra de los espadañistas, queda reflejada en estas palabras de Agustín Delgado en "La condición humana del poeta": "El poeta, además de vivir con los demás, saca a flote lo que los demás viven sin saberlo. Ahí *precisamente reside su* "estar", *su vivir en una* circunstancia, su ser "hombre de su tiempo"" (nº 1, pág. 45). Y en ese mismo artículo, algunos párrafos más adelante, formula de nuevo dicho concepto de solidaridad vinculado ahora a la "densidad" humana:

> Para ser humano lo primero que se pide es tener una densidad. Y esta densidad nadie puede echársela al alma como el que se hecha la manta a las espaldas. Por densidad entendemos aquí *la capacidad de vivir lo que le pasa al prójimo* (nº 1, pág. 46) (El subrayado es mío).

La solidaridad con el resto de los hombres limita en *Claraboya*, como en *Espadaña*, aunque no ligada con el *canto directo a una clase social determinada y a un* ideario socio-político concreto, limita, digo, con el compromiso histórico del poeta con la época en que vive. Ya señalé cómo, desde el inicio de la publicación, *Claraboya* aboga por la vinculación de poesía e historia: "quien mejor logró obtener un timbre personal, abierto y eterno fue quien mejor vivió la historia" (nº 1, pág. 5). Tal como lo ha explicado José Antonio Llamas, dicha conciencia histórica la heredan los miembros de *Claraboya* de *Espadaña*: "La "sinceridad del artista con su momento histórico" que a nosostros nos explicaron (don Antonio G. de Lama) era la misma que tenían los "espadañistas""[25].

Pero, como he apuntado, tal "sinceridad del artista con su momento histórico", no se manifiesta con un compromiso en la poesía social; para los miembros de *Claraboya* la poesía social había fracasado como modo de expresión de su momento histórico porque había partido de un radical desconocimiento de la realidad circundante, del mismo modo que la poesía intimista:

> La poesía española ha retrocedido hasta lo ingenuo. Chille o sonría, mire la realidad o no la mire, parte de un desconocimiento de la realidad tal y de la realidad poética. (...) Ahora bien, hemos dicho que la generación de los años cuarenta desconoció la realidad tal. Y lo afirmamos basados en el hecho de que su estética se remitió a imitar fuentes clásicas y a hacer como ellas. Nunca teniéndolo como tradición, sino como modelo a copiar (nº 5, pág. 5-6).

Para superar este fracaso de la poesía social, *Claraboya* propondrá un método de captación "en vivo" de la realidad de una época concreta, "la toma viva de la realidad" (nº 6, pág. 5). Este modo poético permitirá al mismo tiempo un conocimiento verdadero de la realidad histórica circundante y una expresión poética de dicha realidad en su propio devenir histórico. El editorial del número 4 lo expone de la siguiente forma:

> Si hubiera que considerar a la poesía como uno más de los métodos de disección de la realidad, deberíamos antes convenir en la noción de conocimiento. Si implica leyes específicas de tal realidad y datos regulados conforme a ellas, en la poesía tal código no aparece por ninguna parte. Mas si hay otro conocer que lo efectúa el hombre en vivo y no la inteligencia sola, goza el poema de un prerrogativa negada a la ciencia y que es paradógicamente la "vividura" tal (nº 4, pág. 5).

Ese conocimiento de la "realidad tal", es decir, del "grado de evolución de la sociedad en que se vive y la relación existente entre nuestra conciencia (...) y el espíritu de tal sociedad" (nº 5, pág. 6), es el compromiso histórico del poeta con su época que la poesía puede expresar, según la concepción de *Claraboya*.

A través de tal concepción "en vivo" del compromiso del poeta con su momento histórico, entramos en uno de los rasgos que resultan más definitorios del carácter de *Claraboya* y que ésta comparte con *Espadaña*: la defensa del vitalismo. Derivado del humanismo y de la solidaridad del poeta con los otros hombres, el vitalismo, la expresión de la vida en el poema, empapará muchas de las concepciones poéticas del joven grupo leonés. "Poesía y vida" había titulado *Espadaña* una de sus secciones principales, para remarcar así el acercamiento entre ambos conceptos que habían estado tan separados en etapas anteriores. El padre De Lama, por su parte, ya había resaltado, en su citado "manifiesto" de la revista *Cisneros*, el necesario acercamiento de la poesía a la vida: "Por eso, es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos metáforas y más gritos. Menos perfección estilística y más vibración anímica. Vida, vida, vida. Que, sin vida, todo está muerto. (Axioma de Perogrullo)". Del mismo modo, Eugenio de Nora, en "Nuestro público", insistirá en

esa voluntad espadañista de conseguir un profundo contacto con la vida:

> Apenas hay quien se preocupe de la vida que, irremediablemente y por fortuna, se vive más allá de los "cenáculos", ni quien pulse la historia que, también, sigue haciéndose a pesar de todo[26].

Si ese deseo de sumergir la poesía en la vida domina la estética de *Espadaña* desde sus primeros números, también encontrará reflejo desde los inicios de *Claraboya*. Ya en el primer número de la joven revista leonesa pueden leerse las siguientes palabras de Agustín Delgado:

> Un poeta no es ni intimista ni social. Es humano. Su misión está clara: vivir, cuando afluya la oleada, recibirla tal y como venga, transcribirla literalmente y en paz. Esa oleada le empapará, le ayudará a caer o redimirse pero nada más (nº 1, pág. 46).

En las "Dos notas sobre sinceridad poética" del nº 2, Agustín Delgado insistirá en esta concepción vitalista de la poesía: "Al poeta le está encomendada la tarea de decir no lo que pasa sino lo que se vive" (nº 2, pág. 8). El editorial de la siguiente entrega precisará aún más: "La primera actividad poética tiene como misión darnos lo más hondo de la vida de una sola vez" (nº 3, pág. 5). Y aún podrían recogerse otra muchas citas en el mismo sentido. La sinceridad y autenticidad que pedían los poetas de *Claraboya* nace precisamente de esta concepción vitalista de la poesía y de su concepción humanista: sólo aquella poesía que surja desde lo más hondo de la vida,

desde lo más profundo del ser humano, podrá ser verdadera poesía y, por lo tanto, expresión sincera y auténtica. De ahí que su compromiso con la historia sólo pueda hacerse desde lo más íntimo del hombre, desde aquello que, por ser tan profundo, el poeta comparte con toda la humanidad, y no desde unos presupuestos programáticos.

En esta concepción aunada de poesía y vida, tanto los espadañistas como los claraboyos tendrán un magisterio común en la figura de César Vallejo. *Espadaña* había publicado, por primera vez en España, en su nº 22 de 1946, el poema "Los desgraciados" del autor peruano. Pero el acto más significativo que la revista realizó fue el pequeño homenaje que, junto al grupo madrileño encabezado por Luis Rosales (José Mª. Valverde, José Luis L. Aranguren, Leopoldo Panero y Luis Felipe Vivanco), realizaron los editores de *Espadaña* en el nº 39 de la publicación, primero de la etapa que se inició bajo el signo de la "Poesía total"[27]. A dicho homenaje se uniría, en uno de los últimos números de la revista (nº 45) la publicación del poema "Masa". Los dos poemas que se seleccionaron para *Espadaña* parecen indicar bien a las claras que era el Vallejo más comprometido y reivindicativo el que atraía a los poetas de León, y no parece que así fuera para el grupo de Rosales.

La influencia de César Vallejo es, junto con la de Blas de Otero, fundamental para el desarrollo de la primera etapa de *Claraboya*, como el propio Agustín

Delgado lo reconocerá al hacer recapitulación de estos primeros números (nº 13, pág. 6). Sin embargo, creo que, a diferencia de *Espadaña*, que parece mostrar una preferencia por el Vallejo de *España, aparta de mí este cáliz*, los miembros de *Claraboya* se inclinarán por el Vallejo más humano, más vital y menos radicalmente comprometido. No es extraño, así, que Agustín Delgado, al referirse en el nº 2 a una poesía que debe cantar "lo que se vive" (pág. 8), cite los primeros versos del poema "Los heraldos negros". Es precisamente este primer Vallejo desgarrado y un tanto desarraigado, cuya poesía sale de lo más hondo del ser humano, el que interesa a *Claraboya*. Pero también es el César Vallejo de *Trilce* el que la revista propone como modelo de un tipo de poesía "rota" (nº 5, pág. 6), de "una poesía escrita en fórmulas rotas" (nº 6, pág. 6), que exprese la realidad circundante, el enfrentamiento del poeta con una sociedad en continuo cambio. Por otra parte, al comentar *Las piedras*, de Félix Grande, Agustín Delgado destaca la influencia beneficiosa de Vallejo en dos aspectos formales:

> La influencia beneficiosa de César Vallejo, más que nada en las expresiones, no en la tonalidad del verso, ha ido entroncando a lo largo del libro una serie de términos vulgares dentro del más exigente cultismo, y dotándole de intimidad (nº 4, pág. 44).

Si la "intimidad" de que Delgado habla como rasgo vallejiano en la poesía de Grande puede vincularse en

Claraboya con el humanismo que heredan de *Espadaña*, creo que el acercamiento de lengua vulgar y culta, el acercamiento del lenguaje poético a la lengua coloquial, es un rasgo que el grupo leonés hereda directamente de Vallejo, aunque no le faltan otros precedentes, como ha señalado Antonio Domínguez Rey:

> Convertir el discurso literario en "habla" manteniendo la función poética del canal es, por estos tiempos y fuera de España, cometido de nuevas generaciones, como la beat en Estados Unidos. Sus precedentes remontan a W.C. Williams y E. Pound. Nosotros contábamos también con algún apoyo, desde el andante peatonal de Blas de Otero, más inmediato, al romance peregrino de León Felipe[28].

Por otra parte, creo que la temática familiar vinculada al campo, tan presente en la última parte de *Los heraldos negros*, está muy cercana a los poetas de *Claraboya*; así puede verse, por ejemplo, en algunos de los poemas de José Antonio Llamas, en la última parte de su libro *Baladas para una guerra fría*, que apareció como nº 18 de *Claraboya*. Tampoco es extraña esta temática en los poemas que componen en 1965 *El silencio*, de Agustín Delgado, donde el recuerdo del extranjero se vincula en la memoria a la tierra nativa y al campo. Puede decirse que, en general, la elevación de lo cotidiano y cercano a la categoría de poético, que caracteriza gran parte de la poesía de César Vallejo, es el origen de ambos rasgos en la poesía de *Claraboya*: por una parte, el acercamiento a la lengua coloquial; por otra, el tratamiento de la temática familiar vinculada al campo.

La aproximación a la lengua coloquial, iniciada ya desde los primeros números, se unirá a partir de la segunda etapa de *Claraboya* al narrativismo por el que apostarán los poetas de la revista desde 1965 y, así, el ejemplo de César Vallejo, junto con el no menos despreciable de la generación de los años cincuenta, se unirá al de Bertolt Brecht. En la defensa del narrativismo poético *Claraboya* iba a coincidir de nuevo con una parte de los miembros de *Espadaña*. La última etapa de la revista de Crémer, Nora y De Lama se había caracterizado por una verdadera disputa, por una continua polémica desde puntos de vista literarios radicalmente opuestos. Uno de los aspectos más polémicos de aquella última etapa había sido la consideración del narrativismo de la poesía en el viraje realista que se estaba llevando a cabo en aquellos momentos. El padre De Lama había atacado directamente la utilización de esta técnica poética en el último libro que por entonces había publicado Gabriel Celaya (*Las cosas como son. Un decir)*, en su artículo "Prosaísmo" (nº 38) y en la crítica que de dicho libro había realizado en el nº 40 de la revista leonesa. Gabriel Celaya había salido en su defensa con una "Carta abierta a Victoriano Crémer" y Nora se le iba a unir en la defensa de esa poesía narrativa en su artículo "Poesía en la calle" (nº 40). Por fin, en el nº 42 de *Espadaña* se volvía al ataque, posiblemente bajo la pluma del padre De Lama, en contra de la poesía realista

que se estaba imponiendo, para denunciar en "Cuento y canto" el narrativismo de dicha nueva escritura:

> Algunos jóvenes poetas -y otros no tan jóvenes- nos dicen que la poesía debe ser narrativa. (...) Menos mal que, cuando escriben poesía, se olvidan de la doctrina y escriben poesía lírica, sin argumento y sin cuento, aunque algunos críticos se lo anden buscando, como hay quien busca tres pies al gato (pág. 873).

Precisamente, igual que Nora y Celaya lo habían hecho desde las páginas de *Espadaña* más de quince años atrás, Agustín Delgado, bajo el seudónimo de José Angel Lubina, en el editorial del nº 13, proponía para la nueva etapa de *Claraboya*, frente al primer período en que "se cantaba más que se contaba" (pág. 6), el desarrollo de un estilo narrativo:

> Lo que alrededor sucede y sus complicadas bases de interpretación (...) 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).

En general, en las últimas etapas de *Claraboya* se percibe un corrimiento de sus miembros hacia la narrativa[29], lo que motiva seguramente el trasvase de técnicas pertenecientes a dicho género a sus poemas. Es precisamente Luis Mateo Díez, que acabaría destacando como novelista, quien más claramente evidencia en sus textos esta tendencia a la poesía narrativa, como puede verse en la selección que de ellos se hace en el nº 13.

El propio autor ha explicado sus técnicas creativas deudoras de la narración: "Yo era narrador y lo que seguí haciendo siempre fue narrativa. Me buscaba siempre los subterfugios para intentar hacer apócrifos o disimular mis poemas como en la voz de un intermediario". Véanse estos versos sacados de uno de sus poemas de 1967, donde el lector parece estar más ante un relato que ante un poema:

> Los hombres dejaron sus enseres
> cansados de mirar aquella tierra inútil.
> Se marcharon,
> tras enterrar los muertos, sin ningún equipaje.
>
> Nada que despedir cuando la madrugada
> iluminó los bordes del camino.
> Sólo la maldición por la ventura
> adversa,
> y el frío apretando la piel (nº 13, pág. 20).

Creo que resultan acertadas las palabras de Domínguez Rey para definir el estilo poético de Luis Mateo Díez: "su estilo oscila entre la prosa intencionada y la indagación precisa de la imagen definitoria"[30]. Pero tampoco está muy distante del extremo narrativismo de Mateo Díez la poesía que por estas fechas escribe Agustín Delgado, como puede comprobarse en uno de sus mejores poemas de estos años, "Oh, el pasado":

> La sala enorme, el alba, el profesor flamea
> grandes palabras.
> -Clermont, la vieja catedral, los hilos
> desaparecidos de Tours, qué tiempos aquellos-.
>
> La sala llena, el alba, los alumnos
> toman a gran velocidad, desesperadamente

palabra por palabra.
-... *como podrían ser los arcos de herradura*
que denotan la estirpe hispana de lo moro- (nº 13, pág. 15).

La narración a partir de imágenes, la presencia en el poema de diversos personajes, la inclusión de discursos referidos, el mantenimiento de un hilo narrativo, de una "historia" a lo largo del poema, unidas a una corrosiva ironía, etc. serán rasgos que caracterizan la poesía de Delgado en estos años. José Antonio Llamas, por su parte, utiliza unos recursos poético-narrativos semejantes en sus poemas recogidos en *Claraboya* e incluso Angel Fierro, cuya poesía había estado desde un principio más ligada a un tono clasicista, parece acercarse a los modos narrativos, desprendiéndose de los moldes formales tradicionales, como muestran los siguientes versos:

Esta tarde, al salir
igual que otras, levanto
el ánimo, la luz al cielo oscuro
hacia el lento pantano, brevemente
escucho
el zumbido del agua (nº 13, pág. 31).

Aunque en su defensa del narrativismo en sus últimas etapas *Claraboya* coincidía con una parte importante de los miembros de *Espadaña*, parece que el acercamiento a tales técnicas narrativas se realizara más a partir de la generación del medio siglo, que el joven grupo leonés tanto admiraba, y de las obras de Bertolt Brecht y Nazim Hikmet, modelos poéticos desde 1965, o desde la obra de

Luis Cernuda, al que se homenajeará como poeta (en el nº 7) y como crítico (en el nº 9).

La teoría poética según Eutimio Martino

En la labor de teorización sobre la poesía que desde el primer momento se plantearon los miembros de *Claraboya*, un papel fundamental fue el desempeñado por los escritos de Eutimio Martino, durante la primera etapa de la revista. Profesor en la Universidad Pontificia de Comillas y director de *Cuadernos de Humanidades*, revista en la que se afrontaba desde presupuestos estructuralistas el análisis literario[31] (él mismo hablará de "análisis estructural del fenómeno poético"), Martino publicará cuatro artículos en los números 2 a 5 de *Claraboya* con el título genérico de "Situación de la poesía", en los que intentará desentrañar "el ser de la poesía". Las teorías de Martino coincidirán, en principio, con los postulados que se propugnaban desde los primeros editoriales de la revista, aunque pronto se empezará a marcar una distancia entre ambas posturas, distancia que fue la que seguramente llevó a que el teórico dejara de colaborar en la publicación.

Concebía Eutimio Martino el ser de la poesía, al igual que los editoriales de *Claraboya*, como una tensión dialéctica entre dos extremos contrapuestos: conocer y

ser. Mientras que el conocimiento que se realizaba a través del poema, pretendía una objetivación universalizada que tenía como fin la comunicación de lo conocido, el ser, por su parte, se enfrentaría con esa voluntad universalizadora desde su individualidad:

> En definitiva, la poesía sería la abrazada síntesis de conocer y ser. Por lo pronto, en la poesía brotan a plena luz las dos líneas en cuestión: el espíritu, la idea, la comunicación que de manos del poeta recibimos todos y goza de la universalidad del conocer; es la línea del conocer. Y de otro lado surge a su encuentro el ser concreto e individualizado, el enemigo de las nociones genéricas y la fabricación en serie (nº 2, pág. 43).

Si, por una lado, Martino conseguía superar una de las dicotomías más polémicas de los años cincuenta, la existente entre conocimiento y comunicación en poesía, mediante una síntesis conciliadora que ya aventuraban algunos pocos autores por aquella época (la poesía es primero un modo de conocimiento para después comunicar), por otro lado, señalaba una nueva oposición entre conocer y ser. Estos dos extremos se hallan conjugados, según el teórico, en el poema, del mismo modo que el poeta y el objeto consiguen una "unión inefable" en el texto: "la poesía auténtica ha de ser unión inefable entre el poeta y su objeto" (pág. 44). Estos dos extremos que se conjugan armoniosamente en el poema, ser / conocer, poeta / objeto, señalan los peligros en los que puede caer la poesía al romper ese equilibrio. Por un lado, la poesía "si encalla en el crudo objeto real, único en su

opacidad, se torna hermética para los demás. Su conocimiento no llega a ser comunicable por haber fallado la síntesis de ser y conocer; y la síntesis se ha malogrado a causa de la inmersión en el ser" (pág. 44). Por otro lado, la poesía puede romper el equilibrio entre ser y conocer inclinándose del lado de este último, haciendo que el poema caiga en un formalismo vacuo: "La predilección por la transmisión del objeto, o sea lo que atañe al conocer, nos despeña irremediablemente en el arte vacío del formalismo, en la catarata de sílabas que se atropellan sin sentido" (pág. 44). Esos dos peligros que son "los males típicos de la poesía moderna" asediarán a la poesía y Martino llegará a concretarlos aún más, viniendo a coincidir en esto con la visión que ya desde el primer editorial de *Claraboya* se daba de la poesía española de posguerra, señalando en su segundo artículo los peligros de la poesía social y del formalismo como las consecuencias lógicas de aquellos dos males que apuntara anteriormente. La poesía social sólo supone para Martino una parcialización del hombre total que debe encontrarse en el poema: "Es el hombre todo el que está complicado en el poema como hombre integral, no como sociólogo" (nº 3, pág. 39). La simple preocupación por la forma, que ya fuera criticada en el primer artículo, tampoco tiene validez por sí misma: "Tampoco la forma se puede prescribir por sugestivamente que se quiera lograrlo" (pág. 39). Es decir, como querían

denunciar los editores de la revista, formalismo y poesía social son los modos actualizados de los dos peligros extremos en que puede caer la poesía (ser / conocer, poeta / objeto) si no resuelve en una síntesis conciliadora los pares de opuestos que se conjugan en ella. Los editores de *Claraboya* conseguían, pues, con el respaldo de Eutimio Martino, una justificación teórica suficiente para negar la poesía de la primera posguerra en sus dos manifestaciones principales.

Eutimio Martino señalaba, en su primera "situación", que sólo una poesía enfocada directamente al hombre, fundada en el hombre completo, en el hombre total, podría superar los dos escollos entre los que la poesía moderna se debatía:

> El hombre es la víctima de ese doble desquiciamiento de la poesía. Y, enfocando el problema en una perspectiva positiva en busca de la solución, el hombre nos ha de marcar la dirección deseada. No sólo porque intuitivamente admitimos de plano que la poesía ha de ser del hombre y para el hombre (nº 2, pág. 45).

De esta manera, la teoría poética elaborada por Martino se eleva a teoría antropológica y psicológica, por cuanto que las dos tendencias que se manifiestan en la poesía no son sino reflejo de tendencias equivalentes que se dan en el hombre moderno; el hombre actual, así, estará constreñido entre su tendencia al ser, es decir, a lo individual e independiente, y su tendencia al conocer, o lo que es lo mismo, a lo universal, a lo común con el

resto de los hombres. Esta concepción del hombre y de la poesía estaba muy próxima a la que mantenían los editoriales de *Claraboya* en aquellos primeros números; véase, por ejemplo, el siguiente comentario en el editorial del nº 3:

> La poesía siempre es un modo de participación, con el hombre primero y con el resto del Universo después. (...) La primera actividad poética tiene como misión darnos lo más hondo de la vida de una sola vez (nº 3, pág. 5).

Tras estas palabras parece resonar la diferencia establecida por Martino entre ser ("el hombre primero") y conocer ("el resto del Universo"), es decir, entre individuo y Universo, como partes fundamentales del Hombre y de la poesía. Y aún más claramente pueden sentirse los ecos del pensamiento de Martino en el editorial del nº 4. El editorialista extiende la distinción entre *ser* y *conocer* a los sistemas filosóficos de Heidegger y Lukacs y a las manifestaciones literarias que dichos sistemas justifican. Heidegger, desde su filosofía, defiende una poesía del *ser*, individualista: "Heidegger ha llegado a profetizar un futuro en que poesía y filosofía operarán en continuo intercambio dentro del recinto de la palabra "la casa del ser"" (nº 4, pág. 5). Por el contrario, el pensamiento de Lukacs defiende una poesía del *conocer*, una poesía que atienda a lo universal, a lo social, a lo común del hombre: "Lukacs impone a la superestructura "poesía" un destino

instrumental en el proceso dialéctico. La realidad es antes que nada y su purificación social lo primero por lo que se debe batallar" (nº 4, pág. 5). Pero, si la poesía ha de ser un modo de conocimiento, este conocimiento tendrá un sentido muy particular, se tratará, como aclara el editorialista, de un conocimiento "en vivo": "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 es paradógicamente la "vividura" tal" (nº 4, pág. 5). Es decir, este conocimiento que se da en el poema "aúna vivir y comprender" (nº 4, pág. 5), o lo que es lo mismo, en la terminología de Martino, es "la abrazada síntesis de conocer y ser" (nº 2, pág. 43). Este conocimiento poético "evita la división entre pensador y objeto pensado" (nº 4, pág. 6), como señala el editorial citado, o, tal como apunta el teórico, expresa la "unión inefable entre el poeta y su objeto" (nº 2, pág. 44). Puede comprobarse de esta manera el paralelismo en la concepción poética y humanística entre los miembros de *Claraboya* y Eutimio Martino en estos primeros números.

La segunda "Situación de la poesía" la dedica Martino a establecer la *imaginación* como el fundamento primordial y unitario de la poesía. Si la poesía tiene como clave, tal como se demostró en la primera "situación", al hombre total, es "del hombre y para el hombre", la imaginación será la manifestación fundamental

del ser humano: "Precisamente gracias a la imaginación es el hombre libre" (nº 3, pág. 38). Es la imaginación lo que caracteriza al hombre frente a los animales y es, por lo tanto, la raíz primera de la poesía; cuanto más humana sea más inserta en la imaginación estará. La imaginación recrea las sensaciones y los sentimientos, que atraen imágenes, origen primero del poema:

> Es en la matriz de la imaginación donde toma forma corporal la poesía por más que se haya requerido el sentimiento para engendrarla. La imaginación, "la loca de la casa", es la creadora, la demiúrgica. Reproduciendo a su manera el mundo de las sensaciones (...) la imaginación actúa de la manera más personal (nº 3, pág. 38).

Pero también la imaginación manifestará esa dicotomía entre ser y conocer, entre poeta y objeto, etc. El enfrentamiento del sujeto poético (poeta) con la realidad (objeto poético) se llevará a cabo precisamente por la imaginación, ella será la que aunará al poeta y al objeto ("La imaginación es el alma del poeta trasladada a las cosas y afirmándose a través de ellas"), y, por lo tanto, manifestará, al igual que el poema como su realización, un componente material y un componente formal, o, lo que es lo mismo, un componente universal y otro individual, personal:

> El tacto y el contacto del sujeto con la realidad se realiza por la imaginación. Esta muestra una componente material que brota del objeto, y otra formal, el sello espiritual, la función del alma, que le viene del poeta (nº 3, pág. 38).

Tal como señala Martino, la componente material de la imaginación estará vinculada con la realidad, con el conocimiento, con lo universal de la poesía, mientras que la componente espiritual se relaciona con lo individual, con lo personal del poeta, con el *ser*. Así, vinculado con la imaginación y con el componente espiritual de ésta, el teórico señalará la libertad absoluta como el signo más característico de la poesía:

> Aquí nos interesa destacar la libertad como signo vital de la poesía, pues lo es de la imagen. Frente al mismo objeto no hay dos hombres que lo imaginen de la misma manera, como también lo ven distintamente (nº 3, pág. 39).

Por otro lado, tal como ya señalé anteriormente, los dos "males" que afectan a la poesía del momento, el formalismo y la poesía social, se identificaban con los conceptos de *ser* y *conocer* como una parcialización del hombre total a que aspiraba la concepción humanista de la poesía defendida por *Claraboya*; ahora, poesía social y formalismo, consecuentemente, no son sino manifestaciones de la parcialización de aquello humano más característico: la imaginación. La poesía social atenderá, en la concepción de Martino, exclusivamente al componente material de la imaginación humana, de la poesía, mientras que el formalismo prestará exclusiva atención al componente espiritual de ésta. Así, puede señalarse en la teorización de Martino una serie de elementos en oposición radical con otra serie. Por un

lado, podría señalarse la serie: ser - hermetismo - objeto real - componente material de la imaginación - materia - poesía social. Por otro, estaría la siguiente serie de términos opuestos a pares a los anteriores: conocer - formalismo - poeta - componente formal de la imaginación - espíritu - poesía formalista. Ambas series de conceptos y elementos contrapuestos se superaban desde uan concepción más amplia de la poesía y de la imaginación humana, conciliadora en fórmulas superiores de las oposiciones dialécticas manifiestas. Tal como los miembros de *Claraboya* declaraban en sus editoriales, la superación de la dicotomía establecida entre las dos tendencias predominantes en la poesía de la primera posguerra (poesía social e intimismo) sólo se podría lograr mediante una fórmula que aunara y conciliara ambas concepciones en una unidad superior. Lo que desde una situación más cercana a la práctica poética apuntaban los miembros de *Claraboya* en sus editoriales, lo sustentaba desde un plano teórico Eutimio Martino en sus artículos.

De tono muy distinto a las dos anteriores es la tercera "situación" que escribe Martino para *Claraboya*. En ella se ocupa de un análisis de la poesía moderna, de los últimos cien años de la poesía, para concluir que "el proceso atravesado por la poesía desde hace un siglo la ha llevado a comprender más profundamente que jamás lo había hecho antes la terrible gravedad de su mismo ser" (nº 4, pág. 41). Tras haber distinguido en las

"situaciones" anteriores entre componentes materiales-universales y espirituales-individuales, Martino considera que, puesto que la realidad objetiva es única, sólo los componentes espirituales-individuales de la poesía son los que pueden diferenciar una obra poética de otra. De esta manera, en el análisis de la poesía moderna, aquella que parte de Blake, Baudelaire, Rimbaud, etc., Martino ve que ésta se ha erigido en mística, pero en una mística sin Dios; "la experiencia poética ha pretendido elevarse a categoría absoluta" (nº 4, pág. 39), cuando, desde su punto de vista, debería ser una categoría relativa con respecto a un ser superior, lo que le sirve para diferenciar la nueva mística de la poesía de la mística, por ejemplo, de San Juan de la Cruz. La poesía moderna capta a través de la imaginación en el "plano de la sensación" las correspondencias entre los diversos niveles de la realidad, capta "la armonía física del universo" (nº 4, pág. 40), del mismo modo que lo hace la mística, sin embargo, en la opinión de Martino, le falta una etapa de proyección superior hacia el Ser Creador: "Pero todavía falta la etapa superior, aquella en que el poeta contempla cómo en los contornos y matices del mundo se refleja otra faz todavía no desvelada" (nº 4, pág. 40).

Dentro de la investigación de la componente espiritual del poema, Martino analizará en su cuarta y última "situación" el papel del elemento religioso y de

la poesía religiosa en su concepción teórica del fenómeno poético. En este sentido, esta cuarta "situación" es consecuencia de la anterior. Si la poesía moderna se caracterizaba por ser una mística sin Dios, Martino se encaragará de buscar un elemento trascendente a esa mística moderna, un elemento religioso absoluto en la figura del Creador. Para él, el hombre-poeta se debate entre dos abismos insalvables: la nada y lo absoluto.

> Tan identificada como está con el hombre (...), la poesía deberá forzosamente caminar por la senda de aquél, por la escarpada cornisa que parte dos abismos: de un lado la nada, callada siempre; del otro lo absoluto, callado todavía. (...)
>
> Lo absoluto es para el hombre una vocación a la que rendir la cerviz, no un capital heredado que podamos dilapidar en orgullosa independencia. Por eso es tan comprensible que la poesía -voz humana- sea en unos casos casi plegaria y en algunos otros más que blasfemia (nº 5, pág 28).

Tal como se vio en la anterior "situación", la poesía moderna, al alazarse el poeta como creador absoluto, caía del lado de la "blasfemia". La poesía moderna en su ansia de alacanzar lo absoluto en una "mística sin Dios" caía en la nada, puesto que, como se decía en la reflexión anterior, su camino "saltando de uno a otro extremo, de la mímesis de Dios a la subversión blasfema, no puede menos de bordear la sima del suicidio y la locura" (nº 4, pág. 39), es decir, el vacío y la nada. De esta forma, sólo una poesía teleológica y trascendente, una verdadera "mística *con* Dios", podrá tener cabida en la formulación teórica de Martino, puesto que se tratará de una poesía

con ansias de lo absoluto, pero con una justificación, con un fin, que le evitará caer en el vacío y en la nada. Así, Martino propondrá una poesía religiosa fundada en el sentimiento católico, en fin, "una poesía católica en el sentido etimológico, es decir, universal, que es el más verdadero para la poesía, pues la mejor poesía es la más universal, la más absoluta" (pág. 29). El teórico llegaba, de esta manera, a través de la profundización iniciada en la "situación" anterior de la componente espiritual-individual de la poesía y de la imaginación, a la formulación de un modelo poético, fundado en la poesía religiosa-católica, de alcance universal y absoluto; es decir, partiendo de la profundización en lo individual, en lo concerniente al *ser*, llegaba a lo universal, a lo concerniente al *conocer*, en una síntesis superadora de ambos extremos.

La solución de la poesía religiosa, a la que la reflexión teórica de Martino había llegado, era un fin que no había de interesar en gran medida a los redactores de *Claraboya*. A decir verdad, su distanciamiento de las tesis del teórico se había iniciado algún tiempo atrás. Si bien coincidían con Martino en que la poesía debía surgir de la síntesis superadora de elementos opuestos dialécticamente (ser / conocer, poeta / objeto, materia / forma, etc.), diferían en *cómo* esta unión había de darse en el poema. Certeramente lo ha señalado Antonio Domínguez Rey: "De este análisis, a *Claraboya* sólo le

interesa el componente material, mientras que E. Martino presiona sobre el segundo, formal. El cómo de la unión les divide y separa"[32]. Eutimio Martino había comenzado a subrayar desde su segundaa "Situación de la poesía", como ya apunté, el componente individual del acto poético, partiendo de la premisa de que la realidad objetiva se mantenía inalterable, variando sólo la imagen que cada hombre tiene de ella. Para él, en la imaginación poética, cabía la posibilidad del objeto real invariable, naciendo su libertad precisamente de la observación del objeto por diferentes personas; es decir, en su teorización subyacía ya entonces que el elemento material resultaba invariable, mientras que era el elemento espiritual lo que cambiaba de hombre a hombre, de poeta a poeta. Esta concepción la llevó, en su tercera "situación", a la profundización en el elemento espiritual de la poesía, concibiéndola como una forma de la mística; en su cuarto trabajo, Martino daba, a través de la religión católica, un fin teleológico a dicha mística poética.

Si en sus teorizaciones, Eutimio Martino subrayaba la componente espiritual y formal, es decir, el *ser*, de la poesía, pronto los miembros de *Claraboya* se inclinaron por la componente material, objetual, es decir, del *conocer*. De esta manera, el editorial del nº 4, adelantando unas posiciones teóricas que más adelante se desarrollarían, concluía:

> En resumen, dentro de nuestra época de autoanálisis, estamos con quienes abogan la nueva poesía, fundida más que al individuo, a sus dimensiones universales, y sobremanera esa dimensión, el conocimiento, de por sí tan totalizadora (nº 4, pág. 6).

Definitivamente, frente a las posturas sostenidas por Martino, los miembros de *Claraboya* se inclinaban por una poesía de "dimensiones universales", "totalizadora" y como método de "conocimiento"; precisamente tres de los rasgos que caracterizaban la poesía del *conocer* frente a la poesía del *ser*, defendida por Martino. Que los miembros de *Claraboya* estaban decididos a proseguir por un camino, el de la poesía volcada sobre la realidad objetiva, diferente al que el teórico citado había mantenido en sus artículos, lo muestra, aparte de la propia evolución estética de la revista, el editorial del nº 5, que subraya categóricamente: "El futuro deberá seguir conociendo la realidad con una mirada más honda, con una conciencia un grado más incorporada al resto del mundo" (pág. 7). Es decir, frente a la irradiación total del *ser* sobre la realidad, reflejando en la creación poética el grado absoluto de la creación cósmica (de ahí la identificación entre poesía y religión), los miembros de *Claraboya* atenderán los límites del objeto y de la realidad.

Para una teoría poética claraboyista

A lo largo de los apartados anteriores han quedado destacados algunos de los rasgos más característicos del pensamiento teórico-poético de los miembros de *Claraboya*. En las siguientes páginas se intentará definir y concretar este pensamiento a través de los diversos editoriales y artículos teóricos que se insertan a lo largo de la revista. Por otra parte, pensar que la teoría poética claraboyista se mantiene como un todo único a lo largo de la revista resulta falso. Cuando se comienza a publicar *Claraboya*, la media de sus miembros ronda los veintidós años; cuando la revista concluye como tal, sus principales hacedores están en torno a los veintiséis años. Es evidente que en esos años transcurridos los cuatro redactores de la publicación han evolucionado radicalmente en su pensamiento teórico-poético, tanto, como se verá, que en algunos casos llegarán a optar por estilos que habían rechazado en sus primeros artículos. Por otro lado, la evolución del pensamiento teórico claraboyista estará directamente vinculada a las intenciones de los redactores de la revista para cada una de las etapas, y, así, si durante la primera etapa de la publicación la principal intención es "declarar superada la poesía anterior, encerrada en la dicotomía poesía

social - poesía intimista"[33], todo el tratamiento teórico de la revista en estos primeros números derivará en el estudio de las consecuencias que arrastra para la poesía esta dicotomía; mientras que en las otras dos etapas de la revista la principal intención es la de "investigar"[34] y conectar con la poesía española del momento y con la poesía mundial[35] y, por lo tanto, el cuerpo teórico de *Claraboya* avanzará en este sentido.

Como he señalado, uno de los aspectos fundamentales de la teorización poética de la primera etapa de *Claraboya* se funda sobre las consecuencias de la dicotomía poesía social - poesía intimista y las posibilidades de superación de dicha oposición en la nueva poesía. Ya en el primer editorial de la revista se diferenciaba de modo categórico:

> 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 (nº1, pág. 5).

Y en el editorial del nº 5 (mayo-junio de 1964) se insistía del mismo modo en semejante visión dicotómica de la poesía española de posguerra, teniendo en cuenta ahora su atención a la realidad circundante:

> Dejando de un lado a los cantores profesionales de la paz, poéticamente nulos, entramos en los años 40-45 con la doble escuela social e intimista. Hagamos hicapié en la identidad de ambas escuelas por lo que a planteamiento se refiere. La poesía española ha retrocedido hasta lo ingenuo. Chille o

> *sonría, mire la realidad o no la mire, parte de un* desconocimiento de la realidad tal y de la realidad poética (nº 5, pág. 5).

Si bien, por una parte, el editorial de *Claraboya* adelantaba una visión más actual de la poesía española de la primera posguerra, al señalar la coincidencia estilística de las tendencias social e intimista, su visión dicotómica del panorama poético no venía sino a coincidir con la concepción maniquea que se había ido imponiendo desde la crítica "oficial", dividiendo a los poetas en "arraigados" y "desarraigados", sociales e intimistas, comoprometidos y no comprometidos, etc. e *ignorando que la realidad poética española resultaba más* compleja, con grupos poéticos como el *Postismo* o *Cántico* y con autores tan distintos como Juan Eduardo Cirlot o tan inclasificables como José Luis Hidalgo o José Hierro, muchas veces a mitad de camino entre las dos principales tendencias.

Esta visión de la poesía española de la primera posguerra dividida en dos tendencias principales había de tener repercusiones en el pensamiento teórico de *Claraboya*. Agustín Delgado señalaba, en una de las "Dos notas sobre sinceridad poética" que abrían la segunda *entrega de la revista, cómo las dos tendencias dominantes* en la poesía española de posguerra tenían su eco en la poesía-objeto y en la poesía de corte intimista que se elaboraba en Europa y cómo ambas fracasaban en su intento de ser sinceras:

> Se ha creído hasta ahora, por una gran parte de la poesía joven europea, que en lo que al poema atañe, sinceridad es tanto como decir, como enumerar lo que pasa. Ya ha sido Cesare Pavese quien ha delimitado mejor que nadie esa "poesía-objeto" o apología de las cosas según aparecen a la vista, sin ser viciadas por el hombre que las ve. Esta actitud matemática sólo se explica como última aberración de un movimiento que, a fuer de estético, se quedó más acá, en la asepsia. El origen ideológico está, han proclamado sus defensores aunque no aparezca por ninguna parte, en el sistema dialéctico que hace de la supremacía de la materia su punto de arranque. Enumerar lo que pasa no es hacer poesía sino periodismo, o en el caso de operar con leyes científicas, estadística. (...) No es ésta la sinceridad del poeta. Y pasando al otro lado, tampoco el intimista, si es cantor del sentimentalismo vacuo, se pronuncia como hombre que da fe de sí. (...) El poeta intimista abusa de la facultad versificadora, y haciendo llorar a la gente menos capacitada para vivir, se lucra con su oficio (nº 2, pág. 7).

En el fondo de esta visión de la poesía europea que realiza Agustín Delgado subyace la división establecida por Eutimio Martino en sus artículos teóricos entre *materia* y *espíritu*, entre sujeto poético y realidad objetiva. Tal como apunta Delgado, la "poesía-objeto" tiene su origen en "la supremacía de la materia", mientras que la poesía intimista tendrá su punto de arranque en la supremacía del espíritu; es decir, la primera parte de la realidad objetiva, del objeto poético, del *conocer*, mientras que la segunda parte del individuo, del sujeto, del *ser*. La teoría de Martino viene así a coincidir en un primer estadio, como ya quedó señalado, con las opiniones de Delgado y del grupo redactor de *Claraboya*, en una visión bipolar de la

poesía. Esta coincidencia se llega a expresar en términos semejantes, como ya apunté, en el editorial que inicia el nº 4 (marzo-abril de 1964), donde los dos modos de concepción poética distinguidos se sustentan en el pensamiento filosófico de Heidegger y Lukacs para diferenciar el acercamiento a la realidad de ambas tendencias:

> Heidegger ha llegado a profetizar un futuro en que poesía y filosofía operarán en continuo intercambio dentro del recinto de la palabra "la casa del ser". Lukacs impone a la superestructura "poesía" un destino instrumental en el proceso diléctico. La realidad es antes que nada y su purificación social lo primero por lo que se debe batallar (nº 4, pág. 5).

Así, *Claraboya* encuentra un sustento filosófico en las figuras de Heidegger y Lukacs para mantener su distinción de dos tendencias poéticas. De esta manera, coincidiendo con la teoría de Eutimio Martino, el grupo editor de la revista diferencia entre *poesía del ser*, es decir, del sujeto, y *poesía del conocer*, es decir, de la realidad, e identifica a la primera con la poesía intimista y a la segunda con la poesía social, con la poesía-objeto europea, cuyo modelo es Pavese[36].

Una última consecuencia de esta visión dicotómica de la poesía se manifestará en la *forma* poética, que tratará el editorial del nº 6 (julio-agosto de 1964) de *Claraboya*, último de esta primera etapa, diferenciando dos formas poéticas distintas: la forma romántica y la forma objetiva.

> La forma romántica, así como la neo-romántica , de la que se aprecian brotes en la más reciente producción española, supone que la poesía es "invención"; es decir, que un mundo nuevo ha de ser dado a luz desde la oscuridad. Tal mundo es, por inventado, subjetivo en el último grado, y su configuración sistemática. O sea, que ha de tener todos los elementos de un organismo cuya vitalidad de la potencia creadora del poeta, y cuyo alcance a los demás vendrá dado por la doma que tal poeta posea de los elementos expresivos. Siempre, claro está, con la mirada dirigida hacia dentro (nº 6, pág. 5).

La *forma romántica* se vinculará, de esta manera, con la poesía intimista, puesto que se trata de un tipo de poesía "con la mirada dirigida hacia dentro" y que crea un mundo "subjetivo en último grado". Por otro lado, la *forma romántica* también se vinculará con la nueva mística poética, tal como la concebía Eutimio Martino en su tercera "Situación de la poesía", por cuanto el poeta se erige en un dios creador y el acto poético se concibe así como un reflejo del acto de creación cósmica, por el que "un mundo nuevo ha de ser dado a luz desde la oscuridad".

Por su parte, la *forma objetiva* se establecerá como oposición radical a la *forma romántica*:

> La forma objetiva de hacer el poema, goza también de sistema, pero más que un organismo estriba su poder en la delimitación por conceptos de lo que fuera, y no en el interior, sucede al poeta. Por ello, no es subjetiva. Y digamos más, en muchos de los casos se queda en forma "pura", en camisa de culebra después de abandonada (nº 6, pág. 5).

Se trata, por lo tanto, de una forma poética conceptual y más atenta a la realidad exterior que a la subjetividad.

La *forma objetiva* se une así a aquella poesía que trata de expresar "la universalidad del conocer", por decirlo con palabras de Eutimio Martino (nº 2, pág. 43), a aquella poesía, como la "poesía-objeto", que atiende a la realidad de un modo absoluto, "que hace de la supremacía de la materia su punto de arranque" (nº 2, pág. 7), una poesía que, al sobreestimar el conocer sobre el ser, puede incurrir en "un conocimiento formalista más que sustancial" (nº 2, pág. 44), puede quedarse "en forma pura".

Así pues, tanto desde el punto de vista de la sinceridad poética (nº 2), como desde la aproximación y captación de la realidad (nº 4 y 5) y desde la observación de la forma poética (nº 6), *Claraboya* distingue en la poesía una división dicotómica que no es sino reflejo de la división en dos tendencias que percibe en la historia de la poesía española de posguerra. Frente a esta clara división en dos polos opuestos de la realidad poética, la teoría de la revista leonesa planteará desde diversos puntos de vista una superación díléctica de tal oposición.

Desde un punto de vista histórico literario, los miembros de *Claraboya* señalarán desde el primer momento al grupo de la generación del medio siglo como su "centro de atención"[37] para iniciar la superación de las dos tendencias predominantes en la poesía durante la primera posguerra. Ya en el primer editorial de la revista se

apuntaba: "Y si se hace en España una poesía honda, la hacen precisamente tres o cuatro cuya edad no alcanza los treinta años" (nº 1, pág. 5). En el editorial del nº 5 (mayo-junio de 1964) se planteará la poesía de la segunda generación de posguerra como el enlace fundamental de la nueva generación, poniendo el acento en la purificación del lenguaje poético y en el conocimiento poético de la realidad que esta generación lleva a cabo frente a la primera:

> *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. Esta generación está comenzando a dar ahora sus primeros frutos.
>
> De ella y no de la anterior es de donde debe partir la poesía futura. (...) Hay quienes siguen adscribiéndose también en la poesía social antigua, *hoy anacrónica. El futuro deberá seguir conociendo* la realidad con una mirada más honda, con una conciencia un grado más incorporada al resto del mundo (nº 5, pág. 6-7).

Así pues, la nueva generación verá en la del medio siglo su modelo no sólo por la simplificación del poema que llevan a cabo, logrando un mayor alcance, sino también por la capacidad para profundizar en un mayor conocimiento de la realidad. Precisamente, como ya se vio anteriormente, la concepción de la poesía como uno de los modos principales de conocimiento de la realidad es uno de los pilares fundamentales de la estética de *Claraboya* en esta primera etapa; pilar que se irá fundamentando

teóricamente en un rechazo de la *poesía del ser*, de la poesía intimista, y en un acercamiento a la poesía-objeto que, rechazada en un primer momento, se planteará como modelo poético en la segunda y tercera etapas.

La poesía como modo de conocimiento, la *poesía del conocer*, frente a la del *ser*, atendía, tal como la definió Martino, a lo universal del individuo, a aquello que comparte el poeta con los demás hombres, y no es de otra manera como la concibe Agustín Delgado cuando escribe en su "Diálogo con Dámaso Santos": "La poesía queda para lo universal del individuo, en su época" (nº 3, pág. 24). Es precisamente a esa dimensión universal del individuo hacia la que se inclina la poesía propuesta por el editorial del nº 4: "estamos con quienes abogan la nueva poesía, fundida más que al individuo, a sus dimensiones universales, y sobremanera esa dimensión, el conocimiento, de por sí tan totalizadora" (nº 4, pág. 6). Este especial modo de conocimiento supone, en un primer estadio, un encuentro con el hombre, para después pasar a un conocimiento universal y totalizador, tal como se describe en el editorial del nº 3: "la poesía siempre es un modo de participación, con el hombre primero y con el resto del Universo después" (pág. 5).

Claudio Rodríguez había definido unos meses antes en su poética para la antología *Poesía última*, exactamente del mismo modo que lo hacía el editorial de *Claraboya*, la

poesía como un *modo de participación*, que, al fin, no se revela sino como una forma especial de conocimiento:

> 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[38].

No era casualidad que el editorial de *Claraboya* coincidiera en la misma concepción de la poesía y en los mismos términos que Claudio Rodríguez. Precisamente, en el mismo número de la revista leonesa, Agustín Delgado reseñaba la aparición de *Poesía última*, destacando que "las apreciaciones y diagnósticos mejores son los de Valente y Claudio Rodríguez. Ambos, dando a la dimensión social su sentido más verdadero, se bifurcan después, uno en el análisis de la poesía como estructura de conocimiento nuevo y el otro destacando una nota fundamental de tal conocer, el estar actuando en las tablas a la par que se conoce" (nº 3, pág. 41). Recogía Agustín Delgado las palabras de Claudio Rodríguez en la citada antología acerca del conocimiento:

> Una característica esencial de este último (conocimiento) 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[39].

No iba a ser la última vez que se retomaran estas palabras de Claudio Rodríguez, y, de esta manera, en el editorial del nº 4, en que se trataba expresamente del

conocimiento de la realidad a través del poema, escribía el editorialista: "El conocimiento poético, compara Claudio Rodríguez, exige la actuación en las tablas; es decir, evita la división entre pensador y objeto pensado" (pág. 6).

Tal como se había señalado en el editorial del nº 3, el conocimiento poético, como lo concebía *Claraboya* en esta primera etapa, había de tener dos objetivos fundamentales: en primer lugar, el Hombre, para, después, conocer el Universo todo. De la carrera a la consecución del primer objetivo, se derivaría una tendencia claramente humanista que teñiría no sólo la primera etapa de la revista, sino todo su desarrollo; a través de la búsqueda de un conocimiento universal, se llegaría a una poesía que, preocupada desde el principio por la relación del Hombre con la Historia, acabaría planteándose esta relación como eje fundamental de sus preocupaciones no sólo temáticas, sino también estilísticas, en las etapas posteriores. El carácter humanista, la voluntad de humanizar la poesía, será uno de los rasgos principales de *Claraboya*, como he dicho, no sólo en su primera etapa, sino en toda la existencia de la revista. Tanto es así que, al hacer un repaso del pasado inmediato de la publicación en el editorial del nº 13 (enero-febrero de 1967), Agustín Delgado, bajo el pseudónimo de José Angel Lubina, señalará claramente este propósito humanizador:

> La finalidad ideológica de la Revista es clara: renovar la poesía española. Humanizarla, darle fuerza, arrancársela al monstruo de la belleza, que poco a poco consumía, uno por uno, sus encantos, volverla a sacar de paseo por los pueblos y las ciudades, meterla en las tabernas y en el casino provinciano, dejarla escuchar con los ojos abiertos todos los ruidos, dejarla volver a casa con esa como amargura, como resignación, como amor agrio y rebelde (nº 13, pág. 6).

En profundidad, lo que se había intentado desde los primeros números de *Claraboya* había sido desterrar cualquier tipo de formalismo estilístico, cualquier tipo de lastre retórico, de ahí el rechazo a la poesía social y a la poesía intimista como corrientes establecidas y convertidas en retórica, para, de esa manera, conseguir que la poesía recogiera el hálito del hombre de su tiempo. No es extraño, así, que una de las primeras premisas que se plantearan los miembros de la revista leonesa, de modo unánime, fuera la voluntad de crear una poesía sincera. Para ellos, humanismo y sinceridad eran dos términos que aparecían íntimamente unidos, como lo muestran las últimas líneas del primer editorial: "Aquí, únicamente intentamos recoger todo aquello que sea sincero, que tenga a lo menos una brizna de humanidad" (nº 1, pág. 6). En realidad, no creo que pudiera establecerse una línea divisoria que diferenciara, en la primera etapa de la publicación, conceptos como humanismo, sinceridad poética y anti-retoricismo; más bien pienso que todos ellos, como el rechazo a las tendencias poéticas establecidas, son el resultado de la búsqueda de una voz propia, cercana a la realidad

circundante y a la propia vivencia del poeta como hombre, que en algunas ocasiones, por falta de "oficio poético", daría en una expresión romántica, que muchas veces rondaba el sentimentalismo y el patetismo. Es evidente que estos defectos fueron muy pronto superados por aquellos autores más capacitados para la escritura poética, a medida que fueron aprendiendo su oficio.

La segunda entrega de *Claraboya* se iniciaba precisamente con "Dos notas sobre sinceridad poética", que hacía las veces de editorial de dicho número, texto en el que de dos formas diferentes pero complementarias se atendía la cuestión de la sinceridad en poesía. Bernardino M. Hernando apuntaba en la primera nota cómo la sinceridad poética, del modo en que él la entendía, implicaba la unión perfecta y sin fisuras entre hombre y poeta:

> Sinceridad es el arte de decir la verdad. La verdad interior que se aloja en cada hombre.
>
> El poeta, hombre dotado del don de la palabra, posee el medio expresivo más eficaz para decir la verdad, su verdad interior. Y si la traiciona es reo de doble crimen: como hombre y como poeta. (...)
>
> Si el poeta fuere sincero en sus costumbres, lo será también en sus versos. El poeta ha de estar respaldado por una hombría de bien, por una honradez, por una integral sinceridad. No puede impunemente llevar dos vidas, como ciudadano y como poeta (nº 2, pág. 5).

La postura sostenida por Hernando lo situaba muy cerca de la concepción humanista de la poesía mantenida por Eutimio Martino, por la que la poesía es el hombre, y su vinculación de hombre y poeta, igualando sinceridad a

honradez y hombría de bien, lo colocaba en una concepción moral de la poesía muy cercana a aquella sostenida por los poetas de la primera posguerra y defendida en la sección de *Espadaña* que llevaba como título "Poesía y Verdad". Al identificar "sinceridad poética" con "verdad interior", Bernardino M. Hernando identifica hombre y poeta, condicionando, desde una postura ética, las actuaciones de éste al comportamiento de aquél; es decir, somete el comportamiento estético que debe predominar en el acto poético, a unas determinantes morales, tal como habían hecho años atrás los poetas sociales.

Agustín Delgado, desde una perspectiva más actual, define la sinceridad poética como la concordancia del poeta con un determinado momento vital, con la vida. Para él, la sinceridad, así entendida, será el carácter que defina la poesía:

> Leído un poema, lo inmediato que de él nos queda es su sinceridad. Y con este acto imaginativo no estamos dejando al margen el valor o la significación que tiene. Antes al contrario, tal sinceridad es la que le mide (nº 2, pág. 7).

Como se vio, esta sinceridad poética no se manifestará a través de un tipo de "poesía-objeto" que se dedique exclusivamente a "enumerar lo que pasa". Tampoco la sinceridad poética pretendida se conseguirá a través de una poesía intimista, de un "sentimentalismo vacuo". La sinceridad poética no podrá hallarse ni en aquella poesía en la que se atienda exclusivamente el aspecto material

de lo poético, la realidad objetiva sin ningún tratamiento, ni tampoco en aquella escritura en la que prime lo absolutamente subjetivo e individual. La sinceridad poética, como la poesía para Martino, nacerá de la confluencia de ambos extremos, será el resultado de la vivencia interior de la realidad objetiva, que sólo se podrá llevar a cabo en la *vida*. De esta forma, *sinceridad poética* y *vida* aparecerán unidas de modo inseparable en el poema: "Al poeta le está encomendada la tarea de decir no lo que pasa sino lo que se vive. Ha de dejar que de sus palabras emane la vida" (nº 2, pág. 8).

Aparece así, vinculado al carácter de sinceridad poética, uno de los rasgos definitorios de esta primera teoría estética de *Claraboya*: la concepción de la poesía como "vividura", como captación del flujo vital[40]. Esta concepción estética vitalista se halla muy próxima a la concepción temporalista que Antonio Machado expresara en su "Poética" para la *Antología* que Gerardo Diego elaboró en 1931: "Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada"[41]. Para Machado, como para el grupo de *Claraboya*, el poema trata de captar la vida en su propio devenir temporal, trata de atrapar la vida en sí, en su propio ser, y no como una imagen de ella, como una simulación. Al igual que para el poeta sevillano, para los autores leoneses el conocimiento que se deriva de la poesía concebida como "vividura" se opone de modo

radical al conocimiento intelectual: "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 es paradógicamente la "vividura" tal" (nº 4, pág. 5). En la misma "Poética" citada, Machado se refería a la poesía del intelecto del siguiente modo:

> Entretanto se habla de un nuevo clasicismo, y hasta de una poesía del intelecto. El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas, en las cuales el tiempo alcanza un valor absoluto[42].

Del mismo modo, el conocimiento poético "en vivo" será para *Claraboya* un tipo de conocimiento intuitivo que capta la vida en su propia fluencia, alejado del conocimiento lógico de la realidad que otorga la ciencia, un tipo de conocimiento que "aúne vivir y comprender" (nº 4, pág. 5), es decir, que aúne, como quería Machado, las "directas intuiciones del ser que deviene" al "intelecto" que señala a la poesía "el imperativo de su esencialidad". Así pues, siguiendo, aunque no de un modo expreso, las ideas de Antonio Machado, los poetas de *Claraboya* establecen que la poesía, como captación de la vida en su propio devenir, otorga un instrumento de conocimiento de la realidad de carácter distinto e

incluso opuesto al conociemiento intelectual. De ahí que establezcan la captación de la vida como el primer objetivo de la poesía: "La primera actividad poética tiene como misión darnos lo más hondo de la vida de una sola vez" (nº 3, pág. 5), es decir, el fin principal de la poesía será "la toma viva de la realidad" (nº 6, pág. 5).

La premisa de la sinceridad poética afectará de otro modo distinto al desarrollo de la teoría poética claraboyista en el rechazo explícito de la poesía comprometida. La sinceridad poética, como el modo de capatación de "lo más hondo de la vida de una sola vez", negará la existencia de un posible compromiso "a priori", tal como lo señala Bernardino M. Hernando: "El poeta no tiene por qué, a priori, ponerse al servicio de esta o aquella verdad" (nº 2, pág. 6). Si el poeta lo que intenta es la expresión *sincera* de su verdad en un momento determinado, en aquel instante en el que lo más hondo de la vida se revela, no puede plantearse ninguna premisa que coarte esa expresión sincera, por eso, tal como señala el editorial del nº 3, "una poesía deliberadamente programática, a base de enunciados de cualquier tipo, no tiene sentido" (pág. 5). De esta concepción se derivará una crítica directa contra la poesía social, por cuanto, convertida ya en expresión retórica, manifiesta una de las formas de compromiso menos "sinceras":

> Hasta hoy, el modo más frecuente de comprometerse en España era hacer poesía "social". Ya hasta hoy también y salvando ligeras excepciones que el poeta, por hombre, ha salvado, se ha hecho nada más retórica de lo social. Se ha tomado el hambre del pobre para escalar en el viciado mundo de las letras (nº 3, pág. 6).

Y continuando con la crítica a la "poesía social" apuntada en el editorial, Agustín Delgado escribía en su "Diálogo con Dámaso Santos":

> El prólogo de este tercer número habla de los mercaderes de esclavos que hacen la poesía del pobre. Esto es lo que no puede transigirse jamás. Al pobre lo que hay que darle es entrada de igualdad. Y eso no se hace con poesías sino con un sistema político-social (nº 3, pág. 24).

Si el compromiso ideológico del hombre, como se verá más adelante, tenía pleno sentido para *Claraboya*, la poesía social, convertida ya en 1964 en "retórica de lo social"[43], resultaba desechable. El compromiso ideológico no debía cifrarse en el tratamiento de una temática determinada y concisa bajo unas normas estilísticas repetidas, tal era la retórica a la que había llegado la poesía social, sino que el compromiso deberá ir más lejos y alcanzar al propio hombre: "Y el hombre es quien debe estar comprometido, en la primera línea de la sociedad. Entonces cualquier cosa, la nana para dormir a un hijo o el epitafio a un amigo, tendrán la fortaleza del despierto" (nº 3, pág. 6). De este modo, *Claraboya* transladaba, en una concepción más actual y acorde con su tiempo, el campo del compromiso político e ideológico de

la poesía a la sociedad, del poeta al hombre: es el hombre, como individuo social, y no el poeta, el que puede estar comprometido ideológicamente, y su campo de actuación deberá ser la sociedad y no el poema. Fuertemente influidos por las posturas más avanzadas expuestas en la antología *Poesía última*, publicada unos meses antes, los miembros de *Claraboya*, y especialmente Delgado, posible autor del editorial y firmante del "Diálogo con Dámaso Santos" y del comentario a la citada antología, se hacían eco de algunas de las ideas allí expuestas. Ya se ha visto el reflejo que hallaba en las páginas de la revista el pensamiento de Claudio Rodríguez; por su parte, las ideas en torno al compromiso del poeta desarrollan el pensamiento expuesto en aquella antología por José Angel Valente, Claudio Rodríguez y, especialmente, por Carlos Sahagún, quien, a este respecto, escribe:

> No creo que al poeta, como tal, se le pueda exigir ninguna clase de compromiso, si no es el de su autenticidad. (...) A la hora de la verdad, lo que cuenta en el terreno de las valoraciones éticas es la conducta pública de cada individuo[44].

El enlace de *Claraboya* con la generación de los cincuenta no sólo se daba a través de la concepción de la poesía como un modo de conocimiento de la realidad, ni en la aceptación, confesa o no, de las ideas estéticas de Antonio Machado[45], sino también en la opinión de que el

campo del compromiso ideológico debía transladarse de la poesía a la sociedad, del poeta al individuo.

Uno de los problemas que se le planteaba a *Claraboya* en esta primera etapa era cómo conjugar el rechazo al compromiso ideológico tal como se concebía en la poesía social, de un modo ya retórico, con su opinión de que la poesía no debía detenerse en el conocimiento del Hombre, sino que debía avanzar hacia el conocimiento del "Universo todo". Desde el primer editorial se había planteado que la poesía debía expresar no al hombre aislado, sino la relación del hombre con la historia, con su época:

> Si pasamos la vista por la historia de nuestra lírica, veremos que precisamente quien mejor logró obtener un timbre personal, abierto y eterno fue quien mejor vivió la historia, pero quien la vivió efectivamente, dejando brotar lo que ella le traía y lo que le negaba (nº 1, pág. 5).

Esta idea venía a unirse con la opinión de que la poesía debía expresar "no lo que pasa, sino lo que se vive" (nº 2, pág. 8), es decir, la realidad interiorizada en el poeta, la unión del sujeto con la realidad externa, la unión del poeta con su época. El hombre, como tal, en relación con su época, puede "vivir unas ideas" (nº 3, pág. 5), aunque no en tanto que estructuras dadas, sino como asimilación de dichas estructuras, reviviendo en su interior dichas ideas como propias. En cuanto estas ideas forman parte de la vida, de *su* vida, el poeta puede integrarlas en el poema:

> Ahora bien, la poesía es el hombre. Y el hombre, ante la vida, en lo que se le deja elegir, *elige*. Esta *elección suya en favor de un compromiso* con la hora histórica que le ha sido dado vivir, le orientará hacia un mundo distinto, desde el que su canto se hará comprometido también. Y con certeza que nos dará entonces, según su capacidad, una visión más amplia. Pues además de lo que es universal e inmutable recibiremos en plena cara el aliento de nuestra época (nº 3, pág. 5).

El compromiso del poeta consistirá en retratar la realidad de su época, desde su "vivir" esa época, su historia. Por lo tanto, cada época, cada momento histórico propiciará un modo distinto de "compromiso", por lo que dicho compromiso, tal como lo concebía la poesía social, no es válido para una época posterior. Nace así una concepción dinámica, *dialéctica*, de la realidad y de la poesía, frente a la concepción estática que había llevado el compromiso en la poesía social al retoricismo más absoluto. Puesto que, por un lado, la realidad no alcanza nunca un grado de objetividad absoluta en el arte ("Si pudiera darse el caso de lograr un mundo objetivo, satisfactorio para todos, en un poema sería contradicción" nº 3, pág. 5), y , por otro, se encuentra en un cambio permanente, el poema no podrá adaptarse a unos modos dados, que supondrían la paralización y el estatismo, sino que procederá a la captación de la realidad "en vivo", resultando variable, por lo tanto, el modo de compromiso con dicha realidad cambiante. Es por esto por lo que *Claraboya* rechaza el compromiso tal como lo concebía la poesía social,

compromiso que fue apto para el momento en que dicha poesía surgió, pero que, detenido en el tiempo, perdió "contacto con la estructura mental y política del país" (nº 13, pág. 5).

Esta concepción dinámica del compromiso exigía, a su vez, una especial concepción filosófica de la realidad, que alejaba a los miembros de *Claraboya* de las opiniones de Eutimio Martino. Si tal como se vio, para éste, la realidad resultaba objetiva y lo único que la modificaba era la percepción del individuo, por lo que sus últimos artículos se dedicaban al estudio de lo subjetivo y espiritual del acto poético, para *Claraboya*, la realidad, la *realidad tal*, como ellos la definen, aúna ambos elementos, estableciendo una relación *dialéctica* entre ellos. Para *Claraboya*, la realidad, en perpetuo cambio y evolución, no posee una existencia objetiva, sino en el interior del individuo, y es tal en cuanto éste "la vive"; así la *realidad tal* y la *realidad poética* quedarán definidas de la siguiente manera en el editorial del nº 5:

> Bajo el nombre primero (realidad tal) queremos dar a entender el grado de evolución de la sociedad en que se vive y la relación existente entre nuestra conciencia -supuesta evolucionada- y el espíritu de tal sociedad. Por realidad poética entendemos el logro de expresión de tal relación bajo leyes poéticas dictadas por la realidad primera (pág. 6).

Quiero subrayar la especial concepción de la realidad como *relación* entre conciencia individual y grado de

evolución social, por cuanto es precisamente dicha *relación* la que otorga a la concepción de *Claraboya* un carácter dinámico y dialéctico, frente al carácter estático de la poesía social. A su vez, la *realidad poética*, como expresión de la *realidad tal*, resultará condicionada por ésta y, por lo tanto, sus fórmulas variarán al mismo tiempo que la *realidad tal* cambie.

Esta nueva concepción de la poesía y de la realidad exigirá la formulación de una nueva estética, una estética de "fórmulas rotas", eco de la poesía de César Vallejo, que *Claraboya* propugnará desde sus primeros números. Si, ya en la segunda entrega de la revista, Agustín Delgado, como se vio, proclamaba la poesía de César Vallejo como modelo de expresión de lo más hondo de la vida, en el editorial del nº 5, la "poesía rota" del peruano es mostrada como ejemplo del tipo de escritura que, acorde con el momento social que vivía, debería haber llevado a cabo la primera generación de posguerra: "Una poesía rota al estilo, pongamos por caso, de Vallejo y una poesía racional, directamente entroncada en el 27, creemos que hubieran sido las necesarias" (pág. 6). Y en el editorial del siguiente número se insistirá en esta forma poética en "fórmulas rotas" como característica de la nueva poesía, acorde a la evolución de la sociedad: "Ha de ser adecuada, decimos, la forma al sentir de la sociedad. Se hace necesaria una poesía escrita en fórmulas rotas" (nº 6, pág. 6). Paradójicamente, esa

propuesta de escritura en "fórmulas rotas" no hallaba eco en la revista, que, en aquel número, se abría con unos sonetos de corte clásico de Mercedes Saorí, ganadora del primer premio de poesía *Claraboya*. Aún esta propuesta de una nueva estética basada en la expresión a través de "fórmulas rotas" hallará eco en los editoriales de los números 9 y 10, de 1965, pertenecientes a la segunda época de la revista. En el primero de los dos números citados, *Claraboya* encontraba ese nuevo modo de captación de una realidad falta de coherencia a través de un estilo roto que refleje precisamente esa falta de coherencia, en el cine de Antonioni:

> Para el poeta de hoy subsiste todo el mundo de valores anterior. Y por encima de lo demás, la belleza. Ya se ofrezca ésta en el vaso de la angustia o en el pregón social, lo importante es versificar, sea en formas abiertas o cerradas, hacer un cántico. Cuando lo que la realidad ofrece es falta de coherencia, vaga, sin hormas. La angustia de Antonioni no le viene de una corriente general de pensamiento o de acción, sino de las cosas mismas. En esas cosas no hay ningún lazo apreciable que las una (nº 9, pág. 5).

El estilo *roto* propuesto por *Claraboya* se deriva directamente de su concepción de la realidad y de la poesía como captación de la vida en su propio devenir. Este estilo, que toma su modelo en la poesía de César Vallejo y, en cierto modo, también en la de Blas de Otero, halla su modo de expresión cinematográfico en el cine de Antonioni y su modo de expresión literario en la

poesía "beat" norteamericana, como señala el editorial del nº 10:

> Por otro lado tenemos el frente "beat", que arranca del poema "Aullido de Ginsberg" (*sic*), un norteamericano. Desde el Norte irradió al Sur y en el Sur, bajo la mirada de Vallejo, tomó cuerpo en diversos grupos de vanguardia. Es una poesía deshilachada, a cachos, una poesía que *Claraboya* pidió en sus prólogos alguna vez. Unos poetas acordes con unos tiempos nada ordenados y medidos (nº 10, pág. 6).

Pero este estilo "roto" propugnado por *Claraboya* iba a ser pronto abandonado en favor de un estilo más *narrativo* inspirado en la poesía de Bertolt Brecht, que, ya anunciado en el editorial del nº 8, no llegará a su completa definición hasta tres números después, en el editorial elaborado por Antonio Gamoneda[46] para el nº 11, y que caracterizará la poesía del grupo *Claraboya* en sus dos últimas etapas. La poesía en "fórmulas rotas", que había sido propuesta como un modo de capatación de la realidad más acorde a la evolución de la sociedad que la poesía social, sería pronto abandonada por el grupo leonés sin alcanzar una expresión verdaderamente lograda. El poema "El mar", de Agustín Delgado, puede dar idea de la poesía que se consiguió hacer dentro del estilo "roto":

> Cuando recuerdo el mar, aquel mar latino
> soy un obseso. Desnudándose, quieta,
> el agua. Dos brazos de playa
> alrededor de mí. Y no fui feliz.
>
> Caían de lejos
> sonidos. Me arrojé hasta remover

las arenas del fondo. Una ola
atravesó la espalda por encima.
Al emerger, fui un obseso
que agitaba la cabeza en la superficie.
Había fuego (*nº* 9, *pág.* 7).

Así pues, partiendo de la negación de las dos tendencias poéticas anteriores (poesía social y poesía intimista) y de las consecuencias profundas que una aceptación de tal dicotomía suponía, *Claraboya* se propone en su primera etapa, que abarca el primer año de existencia de la revista, la superación de esas dos tendencias mediante una concepción profunda de la poesía, que acabará derivando en una formulación filosófica de la realidad, que aúna al ser individual con la sociedad en que se encuentra inserto. Desde esta postura, la revista leonesa propone un nuevo tipo de poesía como "vividura", es decir, como captación viva de la realidad en su propio devenir, de la que se derivará una concepción dinámica de la realidad y una formulación *dialéctica* del compromiso poético. Esta nueva concepción de la realidad y de la poesía habrá de hallar expresión en la formulación de un estilo "deshilachado", "a cachos", en "fórmulas rotas", que, heredero de la poesía de César Vallejo y, en cierto modo, de la de Blas de Otero, encontrará su reflejo en el cine de Antonioni y en la poesía "beat". El avance en este nuevo estilo permitirá a los poetas de *Claraboya* ir eliminando los restos de una expresión romántica que, como consecuencia de la búsqueda de una voz personal y propia, se había derivado de una voluntad de sinceridad

poética y de humanismo, característica de esta etapa. En su intención de superar las dos tendencias predominantes anteriores, convertidas en expresión retórica, *Claraboya* enlazará con la generación del medio siglo. Con ella compartirá no sólo la idea de que la poesía es un modo especial de conocimiento de la realidad, sino también el magisterio, expreso o no, de las ideas de Antonio Machado y la actualización del compromiso ideológico del poeta. El enlace con las posturas más avanzadas de la generación del medio siglo, aquellas representadas por Carlos Sahagún, Claudio Rodríguez y José Angel Valente en *Poesía última*, y la asunción de sus principales postulados teóricos permitirá a *Claraboya* evolucionar hacia una nueva formulación estética que hallará su eco en los números siguientes de la publicación. Puede decirse que, en un año, los miembros de *Claraboya* habían conseguido "ponerse al día" con la evolución de la poesía española y europea. A partir de ahora se trataba de ver lo que en materias estéticas, y especialmente en poesía, estaban haciendo en esos años jóvenes como ellos en el resto de España y en el resto del mundo.

Superadas ya las dos tendencias anteriores, poesía social e intimista, y ensamblada la nueva generación en la del medio siglo, aceptando sus métodos creativos y sus postulados teóricos fundamentales, *Claraboya* inicia su segunda etapa, que abarcará dos años, 1965-1966, y seis números, en la que su principal presupuesto será "la

conexión de la poesía española con la poesía mundial"[47]. En esta etapa se procederá a un desarrollo lógico de los planteamientos teóricos cimentados durante la primera época, para aplicarlos, más que a un desarrollo teórico, al análisis de las manifestaciones artísticas y poéticas más actuales. Podría decirse que si la primera etapa supuso un proceso introvertido de una formulación teórica importante, la segunda etapa supone la aplicación práctica de los conceptos teóricos acuñados anteriormente, con la lógica redefinición de algunos de ellos, y la búsqueda de modelos artísticos actuales que se acoplen a dicha formulación teórica. Si en la primera etapa *Claraboya* intentaba teorizar en abstracto sobre las grandes cuestiones de la poesía (su relación con la Historia, su relación con la realidad, el conocimiento poético, etc.), ahora intentará redefinir aquellos objetivos teóricos a partir de la observación de modelos artísticos avanzados, como son el cine de Antonioni (nº 9), la literatura latino-americana (nº 10), la poesía de Bertolt Brecht (nº 11), o la actual poesía española (nº 12).

Como ya se vio, *Claraboya* se inclinaba, desde su primera etapa, frente a la opinión de Eutimio Martino, hacia el lado material del hecho poético, hacia la poesía "fundida más que al individuo, a sus dimensiones universales, y sobremanera esa dimensión, el conocimiento, de por sí tan totalizadora" (nº 4, pág. 6).

Esta especial preferencia por la *poesía del conocer*, frente a la del *ser*, había condicionado su acercamiento a la generación del medio siglo y había propiciado un replanteamiento filosófico de la realidad como *relación* entre la conciencia individual y el espíritu de una sociedad en un momento determinado de su evolución. En esta segunda etapa de la revista, se dará un vuelco definitivo hacia la realidad; el retrato "en vivo" de la época en que está el hombre inserto será el principal objetivo de la poesía, tal como se define en el editorial del nº 8: "No se trata de repetirnos en términos retóricos, ideologías para nuestra época. Queremos nuestra época "viva". Este es el compromiso primero y fundamental" (pág. 5). Tal como se había apuntado en números anteriores, la captación de una época "en vivo" supone no aplicar sobre esa época estructuras ideológicas anteriores. Cada época es susceptible de crear sus propios sistemas ideológicos, únicos e irrepetibles para cada momento histórico, y si sistemas anteriores se aplican a épocas inmediatas, la captación de dicho momento no resultará "en vivo", sino que, paradójicamente, se reproducirá una imagen falsa de dicha época. En consecuencia, *Claraboya* denunciaba el desajuste histórico de la corriente de poesía social con el momento que se estaba viviendo; es decir, la poesía social se había convertido en una retórica incapaz, sin actualización, de ser útil para aquel momento. Pero si,

Claraboya, en su vuelco hacia la realidad, marcaba claramente sus diferencias con la poesía social, también se despegaba de cualquier indicio de romanticismo que pudiera haber afectado a la primera producción de sus editores; su "vitalismo" no era de corte romántico, sino que atendía a la realidad de su momento histórico:

> Se nos ha repetido con demasía que del corazón, de los aledaños del sentimiento tomaba "inspiración" el poeta. Ni la inspiración existe ni el corazón está hoy para que le canten. (...) Hoy el corazón canta lo que ve, se sitúa en los momentos de mayor concentración vital y condensa lo que ve (nº 8, pág. 5).

De esta manera, *Claraboya* insistía, subrayándolos, en sus dos principales postulados teóricos elaborados en su primera etapa: la poesía como captación de una época "en vivo"; la poesía como un momento de máxima concentració vital.

Una vez señalado el principal objetivo de la poesía, la captación de una época "en vivo", "la toma viva de la realidad" (nº 6, pág. 5), *Claraboya* se lanzará a la definición de esa realidad "viva" y al establecimiento y análisis de diversas fórmulas poéticas para la captación "en vivo" de dicha realidad. La realidad se establece como problema, y la captación "viva" de dicha realidad, como el principal objetivo de la creación artística, sea cinematográfica, como en el caso de Antonioni, sea poética: "tanto poema como película han de quedar al margen del drama de acción y han de situar lo que en

nuestro tiempo compone la realidad" (nº 9, pág. 6). Pero para esta captación de la realidad de "nuestro tiempo", tal como subraya el texto citado, será necesario profundizar y concretar los márgenes de lo real, "objetivizar" la realidad, como señalará José Angel Lubina en la presentación del nº 13:

> En la segunda etapa, una meditación de los libros que fueron apareciendo (...) hicieron (*sic*) fuerte la idea, de que era necesaria una mayor objetivización, a base de volver a lo más inmediato y concreto. (...) No es otra cosa en el fondo que una voluntad radical de objetivizar, a diversos niveles, zonas de la realidad dispersas y, a primera vista, intocables (pág. 6-7).

Para *Claraboya*, el problema de las representaciones artísticas de la realidad radica principalmente en que se quedan precisamente en meras representaciones, en que no captan sino la realidad en su forma más aparente, sin llegar a profundizar en el propio ser de ésta. La realidad aparente y estable oculta niveles más profundos donde ésta se manifiesta en continuo movimiento, en pleno devenir.

Exiten modelos artísticos que han permitido la captación de la realidad objetivada "en vivo" en diversos momentos históricos, pero, para captar la realidad "viva" del momento histórico actual, es necesario la asimilación de tales modelos a la situación social e histórica del presente, puesto que, como quedó apuntado, ningún sistema ideológico es aplicable fuera del momento histórico que lo creó. Así, si el surrealismo, la canción directa o la

poesía de Brecht pueden aportar enseñanzas en la captación de la realidad a través del poema, estos modelos no podrán ser aplicados directamente al momento histórico actual:

> En la poesía más joven se notan brotes de renovación formal. Se acusa de una parte la influencia del canto directo, al modo de nuestros poetas viejos, narrativo con elección dirigida desde *fuera de las partes de la narración* y que ideológicamente nos la sitúan. Otros llegan desde el surrealismo. También hay quienes han leído detenidamente a Brecht. (...) Mas el problema está en la asimilación de estas tendencias en orden a una *sociedad actual* (*nº 8, pág.* 5-6).

No obstante esta necesaria asimilación a la situación actual, los diversos modelos artísticos pueden aportar una serie de enseñanzas útiles a la hora de la creación artística en la sociedad del momento. El surrealismo "enseña que la copia burda de la realidad es inadmisible, por imposible" (nº 8, pág. 6) y, por lo tanto, se vincula en cierto modo al estilo "en fórmulas rotas", que había propugnado la revista desde su primera etapa, y al modelo cinematográfico de Antonioni, de quien se admira su "angustia" al retratar la realidad, "cuando lo que la realidad ofrece es falta de coherencia", cuando la observación de la materia real circundante pone en evidencia que "en esas cosas no hay ningún lazo racionalmente apreciable que las una" (nº 9, pág. 8). Del surrealismo y del cine de Antonioni[48] se deriva un modelo de captación de la realidad, de representación, dislocado, roto, en relación directa con el referente

real: "A un referente descompuesto le conviene un significante roto"[49]. Como se verá más adelante, este estilo hallará su modelo también en la poesía "beat".

Si el surrealismo y el cine de Antonioni parecían confirmar el estilo propuesto por *Claraboya* desde su primera etapa, la canción tradicional iba a señalar un nuevo modelo de captación de la realidad que empezaba a interesar al grupo editor de la revista: el narrativismo. "La canción directa, narrada tiene un sentido grande para nosostros. Pues la narración está en la base de una purificación social de la atmósfera en que nos movemos" (nº 8, pág. 6). La canción tradicional se vinculaba directamente con la poesía popular y de ella no sólo importaba el carácter narrativo, aplicable al nuevo estilo, sino también, como señalaba Bernardino M. Hernando en su reseña de *La señal*, de José Batlló, la purificación del lenguaje y la búsqueda de la claridad expresiva que conlleva:

> Misión de la Poesía es agotar ese valor total, no permitiendo que la sombra de otras palabras oscurezcan y desvaloricen la expresión. Al pueblo no se le engaña con palabrería, como a los salvajes con piedrecitas de colores. Este ha de ser el punto de partida de cualquier Poesía popular (nº 11, pág. 30).

Es decir, si, por un lado, el nuevo estilo propuesto, que se desarrollaría plenamente en la última etapa de la revista, avanzaba en la narración, "Poesía más relatada que exultada", escribirá Lubina (nº 13, pág. 7), por otro

lado, avanzaba hacia una purificación del lenguaje fundada en la poesía popular, para lograr que la realidad narrada por el poema fuera asequible a una mayoría. Narrativismo y poesía popular eran, precisamente, los fundamentos sobre los que desde las páginas de *Espadaña* se había comenzado a cimentar la poesía social en la segunda mitad de los años cuarenta. Paradójicamente, tras una revisión y redefinición del estilo, *Claraboya* acepta en sus presupuestos fundamentales el modelo rechazado con anterioridad: "Cuando *Claraboya* exige una adecuación creativa al referente actual de la sociedad, está mencionando el método crítico histórico de sus predecesores"[50]. No resulta así extraño que, en esta confluencia de la nueva estética claraboyista con la que habían sostenido los poetas sociales, la revista leonesa publicara en el nº 9 un poema de Gabriel Celaya, "El emigrante", en el que se combina el narrativismo (la narración de la historia de un emigrante vasco en Alemania), con la protesta social (la situación denunciadora del emigarante) y con la poesía de raíz popular (el poema es un romance y el lenguaje es liso y claro):

> Cada noche se vuelve
> mi sueño más ligero.
> Ya casi no distingo
> los vivos de los muertos.
>
> Desde que vine a Alemania,
> sólo vivo de recuerdos.
> El mundo se me ha perdido
> en lontananzas y espejos (nº 9, pág. 16).

Sin embargo, todo ello no obstará para que dos números más adelante, cuando aparece *Baladas y decires vascos*, donde estaba incluido este poema, *Claraboya* critique radicalmente el libro de Celaya y su estilo "que nada tiene que ver con la poesía":

> Lo que no podemos elogiar, con lo que no estamos de acuerdo es con las cosas del libro que nada tienen que ver con la poesía. El arte, por serlo, tiene unos límites que no pueden saltarse impunemente. Y ni la manga más ancha, ni todo el desenfado del mundo pueden convertir en poesía lo que es vulgar cháchara que acaso tenga valores folklóricos o como se quieran llamar, pero no poéticos. Y este libro se nos ofrece como poesía. No estamos de acuerdo (nº 11, pág. 34).

En su camino hacia el nuevo "estilo narrativo", un hito importante para *Claraboya* será la poesía de Bertolt Brecht. Por una parte, la poesía de Brecht "aporta las bases para la interpretación", para la situación de la realidad en su verdadera significación. La poesía de Brecht analiza su momento histórico e interpretra la realidad de la sociedad de su tiempo desde un *estilo real*. De esta manera, el modelo acuñado por el poeta alemán orienta en la búsqueda de un estilo poético *realista*, aunque de distinto carácter que el que se pudiera derivar del cine de Antonioni:

> La enconada búsqueda de un estilo real puede contar ahora con alguna orientación menos confusa. (...) Si los jóvenes poetas de España deciden iniciar la transformación de su poesía a través -y sólo así- de la transformación de ellos mismos, si sus actos y su conciencia son "realistas" ante las necesidades prácticas, también se producirá el

> acceso a esa poesía real o realista que a todos preocupa (nº 11, pág. 5-6).

Tanto el estilo en "fórmulas rotas" derivado del cine de Antonioni, como el estilo narrativo derivado de la canción tradicional y de la poesía de Brecht comparten la común preocupación por la captación de la realidad en su propio ser, la toma de la realidad "viva", y son, por lo tanto, para *Claraboya* dos estilos radicalmente *realistas*. Ahora bien, mientras el estilo en "fórmulas rotas" pretende la representación de una realidad falta de coherencia a través de un significante descompuesto, el estilo narrativo pretende insertarse en el propio devenir de la realidad histórica, intenta situarse en el centro de su época, penetrar la realidad hasta su ser más profundo, para ofrecer una crónica real del momento histórico a través de "la narración de lo cuotidiano", narración que resultará "a la vez historia y crítica" (nº 13, pág. 43), como escribirá José Angel Lubina comentando *Vacaciones pagadas*, de Pere Quart. Ambos estilos, en su voluntad realista, consiguen, por lo tanto, una "aproximación fondo-forma" (nº 8, pág. 6), como se predica de la poesía de Brecht, al conseguir un acercamiento de la representación artística al referente real, pero sólo el estilo narrativo que se deriva de la poesía del alemán logra efectivamente la unión de "conciencia personal y espíritu de época" (nº 8, pág. 6), la vinculación de individuo e historia, que había sido desde los primeros números de *Claraboya* una de las

preocupaciones más constantes. ¿Cómo logra esta unión el estilo narrativo derivado de Brecht? Instalándose en la acción, como señalará Antonio Gamoneda:

> Hace cuarenta y cinco años que Brecht inició la instalación de su 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 desplazando significaciones imaginarias (nº 11, pág. 5).

Las "significaciones imaginarias", la "calidad imaginaria", tal como lo había señalado Gamoneda en su comentario de *La Ciudad*, De Diego Jesús Jiménez (nº8, pág. 31-32), se situaban en el polo opuesto de las "significaciones reales", de la "calidad real", de la que debía ocuparse el poeta efectivamente. La "acción", por lo tanto, se sitúa como "significación-calidad real", es decir, tal como había definido la "realidad tal" *Claraboya*, como el resultado de la relación dialéctica de la conciencia individual con el espíritu de la sociedad en un momento histórico determinado. Al artista, una vez instalado en esa "acción", sólo le quedará "narrar" dicha realidad, dicha acción, y, de esta manera, al integrar en su narración la conciencia individual y el espíritu de época, aúna al mismo tiempo "historia" y "crítica", pues, como se vio, "la narración está en la base de una purificación social de la atmósfera en que nos movemos" (nº 8, pág. 6).

En su búsqueda de un estilo narrativo que sirviera de modelo estilístico a la poesía contemporánea para la

representación de la realidad actual, *Claraboya* pasará de un extremo al otro y, al polo que conformaba la obra de Brecht y la poesía popular, enfrentará la figura cimera de Luis Cernuda, en su doble calidad de poeta y crítico. Como poeta, Agustín Delgado, que años más tarde publicaría un libro sobre el autor sevillano[51], destaca, en su comentario de *Desolación de la Quimera* (nº 7, pág. 22-26) varios rasgos generales que sirven para caracterizar la obra poética de Cernuda en el exilio: por un lado, la superación del romanticismo por la desolación:

> Se ha dicho de él que es un romántico y efectivamente, el amor, la libertad son temas constantes en su obra. Mas una mirada profunda, leyendo despacio lo que sobre el amor nos pregunta, *a dónde va y qué queda -para él al menos-* de aquellos años de libertad soñados y por los que era noble luchar, nos tememos que la órbita romántica ha sido vaciada. Por eso, ya no se trata de exaltarse, sino de mirar la desolación (pág. 22).

Esta superación del romanticismo interesaba sumamente a *Claraboya*, por una parte, para eliminar los vestigios de falso sentimentalismo que quedaran en su obra tras la búsqueda de una voz propia y personal, y, por otra, como crítica a la tendencia más intimista de posguerra y a los restos de aquella escritura que aún llegaban a los años sesenta. En ambos casos, el ejemplo de Luis Cernuda resultaba muy provechoso. Por otro lado, destaca Delgado la capacidad de Cernuda para captar la realidad "viva", para construir "una atmósfera a base de sugerencias, de

afirmaciones que llegan más allá de su contenido real" (pág. 26), que penetran la realidad y se instalan en ella. Esta capacidad para penetrar la realidad a través de la sugerencia le servirá a Cernuda para la recreación de ambientes de época en sus poemas históricos, teniendo "como supuesto el de que el pasado traído al presente y narrado en forma vivencial crea una belleza mágica" (nº 13, pág. 52), como destacará el mismo Agustín Delgado, bajo el pseudónimo de José Angel Lubina, al comentar *Arde el mar*, de Pere Gimferrer. Sin embargo, este planteamiento historicista, que a Cernuda le sirve para una mayor penetración y un mejor conocimiento de su propia época, de su propia realidad, fracasa, según el crítico y poeta leonés, en Gimferrer, por que éste "ha equivocado el camino al dejarse ganar por lo estético en la narración y no captar lo concreto, lo aparentemente indigno del poema, que es la materia misma del poema histórico" (nº 13, pág. 52); es decir, para Delgado, Gimferrer, en su recreación de una época histórica, no penetra la realidad de dicho momento y, por lo tanto, no logra, como lo hacía Cernuda, un mayor conocimiento de la situación histórica del momento que vive. De esta manera, el estilo narrativo podrá captar la realidad "viva" de una época al menos de dos modos diferentes: de un modo directo, que se vincula a la poesía de Brecht, por el que el poeta se instala en la realidad presente, penetrándola y profundizando en ella para recrearla en su "acción"; de

un modo indirecto, vinculado al poema histórico cernudiano, por el que el poeta recrea épocas históricas anteriores que le permiten un mejor conocimiento de su realidad circundante.

Aún señala Agustín Delgado otro rasgo en la poesía de Luis Cernuda interesante para el nuevo estilo narrativo: la purificación del lenguaje.

> Por otro lado hay una voluntad de desnudez al emplear las palabras. Tienen un valor nuevo, después de purificadas. Su lenguaje no está popularmente construido. Es rabiosamente culto. Ello no le quita nada de potencia para las cosas (nº 7, pág. 26).

Paradójicamente, el ejemplo de Cernuda, desde la poesía culta, sirve para confirmar la exigencia de un lenguaje depurado, desnudo, claro y conciso que para la poesía narrativa buscaba ya *Claraboya* en la canción tradicional. Si la poesía popular daba a la nueva estética narrativa un instrumento lingüístico completamente válido, Cernuda, desde el extremo contrario, otorgaba un pasaporte de prestigio a dicho instrumento y prestaba una novedad métrica, el verso libre con una ligera arritmia, que dislocaba el tono solemne y monocorde del verso clásico, aproximándolo más al nuevo narrativismo buscado, en concordancia con algunos poetas de la generación del medio siglo[52].

En su exaltación del Cernuda de tipo más narrativo coincidía de nuevo *Claraboya* con las posturas más destacadas de la generación de los años cincuenta[53].

Poetas como Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma o José Angel Valente toman gran parte de sus técnicas de narración poética de la obra que el sevillano escribiera durante su exilio. Pero, frente a la generación inmediatamente anterior, la revista leonesa no hace una lectura predominantemente ética[54] de la poesía del autor del 27 y, por otro lado, también frente a la mayor parte de aquella generación, subraya el poema histórico como un modo de conocimiento efectivo de la realidad circundante, al igual que harán otros poetas de la generación del 68[55].

De la labor de Luis Cernuda como crítico se ocupará el profesor de la Universidad de Oviedo Elías García Domínguez, en el nº 9 de *Claraboya*, en un artículo, "Luis Cernuda, ensayista y crítico literario", donde analiza el volumen de ensayos *Poesía y Literatura II*. Destaca García Domínguez dos rasgos en la labor de Cernuda como crítico que me parecen interesantes. Por una parte, señala el estudioso el carácter marginal, en cuanto crítico y poeta, que tuvo el autor sevillano con respecto a su generación:

> Porque conviene recordar que, de todos los poetas de su generación, es Luis Cernuda desde el primer momento el rebelde, el aislado, el que contradice las buenas maneras críticas de sus compañeros (nº 9, pág. 31).

Este carácter marginal que señala García Domínguez en Cernuda es otro de sus rasgos que habría de atraer a la

generación en proceso de formación a mitad de los años sesenta, tal como lo ha señalado Carlos Bousoño[56]. Precisamente con una manifestación más de esa marginalidad, el exilio, se relacionará otro de los rasgos que García Domínguez destaca en la labor crítica de Cernuda: su vinculación a la tradición de crítica poética anglosajona:

> Pero el descubrimiento más importante para su personalidad de ensayista literario fue sin duda el de una tradición de crítica poética vinculada estrecha y vitalmente a la propia poesía, como ocurre en las letras anglosajonas tradicionalmente (nº 9, pág. 33).

Precisamente de la tradición anglosajona (Browning, Tennyson, etc.) tomó Cernuda el modelo de poema histórico y monólogo dramático que posteriormente llegaría a la poesía española más joven.

Pero si los ejemplo de Luis Cernuda y de Bertolt Brecht se instauraban desde un punto de vista teórico para la formulación de un nuevo estilo narrativo, acorde a la situación social de la época, el poeta turco Nazim Hikmet exponía la práctica de la poesía narrativa de un modo acorde al momento histórico que se vivía. De Hikmet se traducen seis poemas en el nº 8 de *Claraboya*, entre ellos uno de los mejores textos del poeta turco, titulado "Angina de pecho":

> Si la mitad de mi corazón está aquí,
> doctor,
> la otra mitad está en China

en el ejército que desciende hacia el río Amarillo
y luego, todas las mañanas, doctor,
todas las mañanas al alba
mi corazón es fusilado en Grecia (nº 8, pág. 29).

La poesía de Nazim Hikmet le servía a *Claraboya* no sólo como ejemplo del nuevo estilo narrativo que teorizaban en aquellos momentos, sino también como muestra del "compromiso histórico" con su época que proponían frente a la poesía social de los años cincuenta. Paradójicamente, la admiración de la revista leonesa por la poesía de Hikmet le vinculaba a la mejor producción de poesía social en la etapa anterior, enlazándola con figuras máximamente representativas de aquel movimiento, como Blas de Otero, Angela Figuera o José Agustín Goytisolo, que en algún momento de su etapa social habían expresado su admiración por la obra del turco.

Al iniciar el editorial del nº 8 (1965), *Claraboya* señalaba la aparición de una serie de nuevas formas expresivas en los escritores jóvenes que hacían suponer, sin gran riesgo de equivocación, que se estaba produciendo una radical ruptura de la poesía joven con la poesía inmediatamente anterior:

> La forma o formas de la poesía en nuestra juventud han dado un viraje considerable respecto de la generación inmediata. Ya no es posible engañarse en esto. (...) Se hace preciso aclarar bajo qué postulados tal renovación es de nuestra época. Pues la renovación como tal tiene siempre unos postulados que la mueven y desde los que es interpretada (nº 8, pág. 5).

Ya no se trataba, como en la primera etapa de la revista, de exponer una superación de las dos tendencias predominantes en el campo poético durante la primera posguerra, sino que el "viraje" que experimentaba la poesía ahora se realizaba con respecto a "la generación inmediata", es decir, con respecto a la generación del medio siglo, que se había planteado como modelo poético durante la primera época de la publicación. 1965 suponía un momento culminante en la renovación que los más jóvenes autores habían iniciado en torno a 1962, al mismo tiempo que significaba el comienzo de un cambio estético, a partir de la toma de conciencia que se lleva a cabo ese año, que tendría sus momentos cimeros con la explosión "novísima" en torno a 1967-1968 y en 1970[57].

En esta ruptura que señalaba el editorial del nº 8 de *Claraboya*, insistía el nº 9, que concluía su reflexión a partir del cine de Antonioni de la siguiente manera:

> Todo ello tiene como última base la crisis profunda de los valores antiguos y los motivos que impulsaban a actuar al ser humano. A nivel de todo esto ha de fundamentarse la poesía nueva y las fórmulas renovadoras (nº 9, pág. 6).

Ya se ha visto cómo, para llevar a cabo esta renovación que se apuntaba en la segunda etapa, *Claraboya* había señalado los modelos de la estética en "fórmulas rotas" y, más decididamente, el narrativismo. Para ello, el estudio del cine de Antonioni, como reacción al neorrealismo, había resultado de una enorme importancia y

había nacido de una intuición expresa en el editorial del nº 8: "el resto de las artes se nos han adelantado. (...) En el cine, en la novela, en el teatro es ha dejado constancia de una sociedad distinta con fórmulas distintas" (pág. 5). Por otro lado, el principal objetivo de esta etapa de la revista, "la conexión de la poesía española con la poesía mundial", había dado como resultado, como se apuntó, el enlace con la poesía narrativa de Bertolt Brecht y también con la de Nazim Hikmet. Pero aún quedaban dos capítulos importantes por cubrir en esta etapa: por una parte, la conexión de la poesía española con la literatura latino-americana; por otra, el análisis panorámico de la poesía española del momento. A completar el primer capítulo se dedicaría principalmente el nº 10 de la revista, en esta etapa; de establecer una panorámica de la poesía actual española se ocuparía el nº 12, último de esta época, aunque las muestras de la poesía española del momento habían aparecido en todos los números de este período.

Al igual que el cine de Antonioni mostraba un nuevo camino de expresión para la nueva poesía, la literatura latinoamericana señalará también nuevas fórmulas para llevar a cabo la renovación estética que *Claraboya* estaba propugnando:

> En todos los géneros literarios, y especialmente en la poesía y en la narrativa, existen en los países latinoamericanos corrientes mucho más poderosas que en el nuestro y que nos servirían a nosotros de magisterio (nº 10, pág. 5).

¿Qué corrientes son aquellas que existen en la poesía latinoamericana actual que pueden resultar provechosas para el desarrollo de la renovación poética española? El editorial de *Claraboya* señala dos corrientes principales:

> Una de ellas, social en el mejor sentido, en el humano, decidora de verdades de orden general, pero siempre atendiendo al mejor lirismo. Con un lenguaje popular, pero no mixtificado, claro como las expresiones ricas del pueblo. Jamás falto de corazón. (...) La otra corriente, más frecuente en los Estados del Sur, tiene a su vez dos ramificaciones. Pudiéramos encontrar sus maestros en E. Allan Poe y en Vallejo. También en la poesía última *francesa* (nº 10, pág. 5-6).

Ambas corrientes se corresponden en aspectos fundamentales con las líneas renovadoras propuesats por *Claraboya*. La primera, comparte con la poesía narrativa, propuesta por la revista leonesa, su gusto por el lenguaje popular y su compromiso social, vinculado a un humanismo profundo. La segunda corriente, en sus dos ramificaciones, se vincula directamente con el estilo en "fórmulas rotas" propuesto por *Claraboya*:

> En el Brasil está la ramificación de la llamada "poesía concreta". Parte de la ruptura de la forma, de la desesperación de la forma, si puede decirse así. Así el poema pierde su valor significante, para significar con la apariencia. Capta las cosas inconexas, como hoy se dice, incomunicadas (pág. 6).

De esta manera, la "poesía concreta", como el cine de Antonioni, aunque de forma un tanto distinta, ofrece la posibilidad de captar la realidad "falta de coherencia" en formas rotas ("ruptura de la forma"). Por otro lado,

la "poesía concreta" consigue la aproximación de fondo y forma, que propusiera *Claraboya*, aunque de un modo distinto al que lo logra la poesía de Brecht, haciendo que ambos (fondo y forma) confluyan en la forma, logrando, así, "significar con la apariencia", es decir, que el verdadero significado del mensaje poético sea su significante. La otra ramificación de esa segunda corriente señalada es la poesía "beat", que se proclama como nueva vanguardia de la poesía de habla hispana:

> Por otro lado tenemos el frente "beat", que arranca del poema "Aullido de Ginsberg" (*sic*), un norteamericano. Desde el Norte irradió al Sur y en el Sur, bajo la mirada de Vallejo, tomó cuerpo en diversos grupos de vanguardia. Es una poesía deshilachada, a cachos, una poesía que *Claraboya* pidió en sus prólogos alguna vez. Unos poetas acordes con unos tiempos nada ordenados y medidos. Por aquí romperá sin duda la literatura de habla hispana. Por los cauces "beatniks" (nº 10, pág. 6).

La poesía "beat" enlaza directamente con la poesía en "fórmulas rotas" propuesta por *Claraboya* y es su representación estética más avanzada, al mismo tiempo que comparte el común magisterio de César Vallejo. En conclusión, finaliza este editorial: "Es obligatorio decirlo: América canta mucho mejor que nosotros, vive más cerca de la luz que nosotros y es inexplicable que no nos enteremos" (nº 10, pág. 6).

Una vez señalada la distancia entre la poesía española y la americana, *Claraboya* intentará acercar a ambas de modo que la lírica española del momento pueda encontrar un magisterio válido para la renovación

estética que estaba emprendiendo en aquellos años. Para subsanar esa distancia y para facilitar el enlace entre ambos continentes, la revista leonesa llevará a cabo desde sus páginas cuatro acciones fundamentales: en primer lugar, Antonio Gamoneda realizará una selección de cantos negro-americanos en el nº 10; en el nº 11, Marcos Ricardo Barnatán se encaragará de presentar una selección de poetas peruanos del momento; el mismo Barnatán se encargaba de prologar el nº 14 de *Claraboya*, dedicado de manera monográfica a la poesía "beat" norteamericana; el último número de la revista leonesa, el nº 19, estaría dedicado, también de manera monográfica, a la poesía cubana del momento. De estas cuatro acciones llevadas a cabo por *Claraboya* para enlazar con la poesía americana, sólo las dos primeras se realizaron dentro de esta segunda etapa de la revista que vengo tratando. Antonio Gamoneda traducía y presentaba en el nº 10 seis cantos negro-americanos, a mitad de camino, según él mismo apuntaba, entre los "espirituales" y los "blues". El mismo poeta se había sentido atraído por estas formas de canto americanas y había intentado recrearlas en su libro *Blues castellano*, del que había publicado una muestra en el nº 4 de *Claraboya*, y en su poema "Blues de la escalera", aparecido en el nº 11. Gamoneda destacaba el carácter protestatario que tenían, por lo general, estos cantos ("se trata de palabras de protesta y esperanza pronunciadas desde el sufrimiento") y su carácter

plenamente popular. De esta manera, los cantos traducidos confluían directamente con las expectativas estéticas de *Claraboya*: por una parte, señalaban un modo de protesta social y, así, una forma nueva de compromiso histórico con la época; por otra, apuntaban una purificación lingüística de base popular que ofrecía una perspectiva distinta de la de la canción tradicional española. Resulta curioso subrayar que una atención semejante por la poesía popular escrita por los negros en Norteamérica sólo se había dado con anterioridad, dentro de las revistas poéticas españolas de este siglo, en la revista *Octubre*, que antes de la guerra civil dirigiera Rafael Alberti. En el nº 3 de aquella publicación se presentó una colección de estos cantos bajo el título de "Canciones de los negros de Norteamérica", respondiendo a un plan más extenso, profundo y ambicioso, que pretendía el enlace de los jóvenes escritores revolucionarios con la literatura folklórica y popular mediante la recuperación de diversos textos. No resultaría muy desencaminado señalar que algo de aquel espíritu y de aquella atracción que sintieron los editores de *Octubre* por la literatura popular palpitaba en las páginas de *Claraboya*, aunque quizá con un sentido distinto: no integrarse en la literatura popular, sino extraer de ella una serie de características lingüísticas para realizar una renovación y una depuración del lenguaje poético.

Marcos Ricardo Barnatán, que había publicado en el nº 10 su poema "América de aquí", no incluido posteriormente en libro, seleccionaba en el nº 11 varios poemas de tres autores peruanos: Javier Solaguren, Washington Delgado y Javier Heraud. El tono de protesta y el carácter narrativo de alguno de estos poemas había de interesar a los miembros de *Claraboya*, como en el caso de "Palabra de guerrillero", de Javier Heraud:

> Porque mi patria es hermosa
> como una espada en el aire
> y más grande ahora y aún
> y más hermosa todavía,
> yo hablo y la defiendo
> con mi vida (nº 11, pág. 28).

A estas colaboraciones, dentro del enlace con la poesía americana, habría que unir el poema "El ahogado", del mejicano José Carlos Becerra.

El mismo Barnatán sería el encargado de presentar el nº 14 (marzo-abril de 1967), dedicado de manera monográfica a la poesía "beat" norteamericana. En ese número se traducían abundantes poemas de los principales autores de la generación "beat": Alllen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Hermano Antonio O.P. y Jack Kerouac. Por otro lado, aparte del instructivo prólogo de Barnatán, el número contaba con un apartado que llevaba por título "Dos textos beat" y que presentaba un extracto de "Credo y técnica de la prosa moderna", de Jack Kerouac, y una carta de Ginsberg desde Atenas, fechada el 16-X-1961, y se cerraba con un

artículo de Ignacio Gómez de Liaño, titulado "Sobre A. Ginsberg y la generación beat", donde reflexionaba sobre las aportaciones de la poesía "beat" a la lírica mundial moderna. Más allá de la importancia que pudiera tener el hecho de esta temprana presentación en España de la generación "beat" norteamericana, de un modo agrupado y con un soporte teórico y poético, lo cual ya es motivo suficiente para alabar el proyecto de *Claraboya*, importa señalar qué es lo que aportó, en un plano teórico, la poesía "beat" al replanteamiento estético que estaban llevando a cabo entonces los editores de la revista leonesa. La generación "beat" confluía con *Claraboya*, como se vio, en propugnar una estética realista basada en un estilo deshilachado, en "fórmulas rotas"; pero es que, tal como señala Gómez de Liaño en su artículo, los "beat" aunaban a este estilo roto una forma narrativa de "crónica":

> Los beatniks no han revolucionado la estética de nuestro tiempo, siguen apegados a un esquema de comunicación literaria que puede adecuarse al escritor burgués. Lo que ellos nos han entregado es una crónica, es un informe rabiosamente sincero de sí mismos (nº 14, pág. 37).

Así pues, en cierto modo, en la poesía "beat" norteamericana venían a unirse los dos modos de renovación estética que *Claraboya* había ido proponiendo desde años atrás: por un lado, ellos hacían una crónica de su tiempo, a través de sí mismos, y, por lo tanto, su poesía cobraba un cierto tono narrativo; pero, por otro

lado, su narración de la crónica de su tiempo no era lineal, sino en "fórmulas rotas". *Claraboya* encontraba así, de momento, un estilo válido y acorde con su tiempo para la joven poesía española.

Sin embargo, el compromiso histórico, la protesta social, que era otro de los elementos consustanciales a la nueva estética, no resultaba suficientemente subrayado en la poesía "beat". Su obra, si bien era una crónica desilusionada del hombre en una sociedad en continua expansión consumista, una sociedad que arrasaba al hombre y lo llevaba hasta el grito, hasta el "Aullido", como escribiera Ginsberg, no manifestaba un compromiso histórico claro, un compromiso de lucha dentro de esa sociedad; su compromiso, como el de los personajes de la novela de Kerouac *En el camino*, se manifestaba a través de la marginación de esa sociedad, su lucha se reducía a la no-lucha. Posiblemente fue esto lo que llevó a los poetas de *Claraboya* a interesarse por la poesía que se estaba creando en las nuevas sociedades revolucionarias. De esta manera, su compromiso histórico se manifestaba de dos modos: por un lado, expresaban en moldes adecuados una crítica directa de su época y de su sociedad (la sociedad capiltalista del consumismo en la generación "beat", la sociedad pre-capitalista de los años sesenta en *Claraboya*); por otro, señalaban las soluciones al modelo social en que vivían apuntando sistemas sociales supuestamente más avanzados (los sistemas fundados en el

marxismo), al mismo tiempo que daban muestras de la "nueva" producción poética en las "nuevas" sociedades. Precisamente, así, *Claraboya* venía a coincidir en su estrategia con la que había utilizado la poesía social de posguerra y, en cierto modo, con la que había utilizado la poesía comprometida entre 1927 y 1936. Es por esto por lo que el último número de la revista, el número 19 (enero-febrero de 1968), estuvo dedicado de modo monográfico a la joven poesía cubana. Con los nuevos poetas cubanos *Claraboya* coincidía en la formulación de un nuevo estilo fundado en el narrativismo, tal como destacaba Julio E. Miranda en su presentación "Notas sobre todo esto":

> La más joven poesía cubana tiene un modo: prosaísmo-narrativismo. Habla popular, rechazo de la retórica, uso de la ironía, condensación del verso, sintaxis libre. Ocurre que aquí hacen lo mismo Félix Grande, José-Miguel Ullán, Agustín Delgado, Manuel Vázquez Montalbán, etc. (nº 19, pág. 7).

Es decir, tanto desde un punto de vista ideológico, como desde un punto de vista estilístico, la poesía propuesta por *Claraboya* halla su eco en la producción de los jóvenes autores cubanos de la sociedad de la revolución castrista: Miguel Barnet, Orlando Alomá, Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casans, Pedro Pérez Sarduy, Nancy Morejón y Luis Rogelio Nogueras. Se daba así una coincidencia entre ideología y estilo, que *Claraboya* había venido buscando y que la poesía social, en un cierto modo algo distinto, había conseguido ensamblar; a

una poesía de protesta y compromiso histórico, y con unas miras ideológicas en las sociedades marxistas le correspondía un estilo de prosaísmo narrativo, a modo de crónica. En este sentido, un estilo *nuevo* habría de venir dado por una *nueva* sociedad, de ahí que los números que tenía proyectados *Claraboya* y que el cierre institucional no permitió ver publicados se ocuparan de la nueva poesía del Este y de la poesía alemana de protesta (Enzensberger y el grupo 47)[58].

El nº 12, último de la segunda etapa de *Claraboya*, presentaba una antología de la joven poesía española, prologada por Martín Vilumara (pseudónimo de José Batlló). En cierto modo, todos los números de esta segunda etapa habían ido dando pequeñas selecciones de los poetas más jovenes, pues *Claraboya* había dejado de ser la revista casi absolutamente grupal de la primera época, donde sólo colaboraban los autores del entorno leonés del grupo editor, para abrir sus páginas a la producción de diversos poetas españoles, que iban desde Vicente Aleixandre (nº 11), Gabriel Celaya (nº 9) o Claudio Rodríguez (nº 8), hasta Diego Jesús Jiménez, José Batlló, Manuel Vázquez Montalbán, Juan José Cuadros, Joaquín Marco, etc.. Por el contrario, las colaboraciones poéticas del grupo editor de la revista se harían de modo más infrecuente. Del tratamiento que la poesía española recibió en *Claraboya* me ocuparé en otra parte, así como de la relación de la revista con la colección *El Bardo*,

ahora sólo quisiera destacar cómo, en la introducción al nº 12, Vilumara destaca la labor de la revista leonesa para convertirse en plataforma de promoción y manifestación de la poesía española más joven:

> No es una coincidencia que este grupo de poetas jóvenes -o nuevos- que hoy ofrecemos a los lectores de *Claraboya* se manifiesten, juntos por primera vez, en esta revista. (...) *Claraboya* significa un reducto, quizá más potencial que efectivo aún, pero sin duda el único del que cabe esperar una línea verdaderamente joven y una dedicación sin tapujos ni posturas personales (nº 12, pág. 5).

En resumen, la segunda etapa de Claraboya supone la aplicación y redefinición de los conceptos y de los objetivos teóricos fundamentados a lo largo de los primeros números de la revista: un despegue de las tendencias social e intimista, la creación de una poesía que capte la realida "en vivo", etc. Por otra parte, si la primera etapa se había caracterizado por una voluntad de enlazar con los presupuestos fundamentales de la generación poética del medio siglo, en esta segunda etapa *Claraboya* va a desarrollar aquellos presupuestos y va a fijar su foco de atención en aquellos autores jóvenes, dentro de la poesía española, al mismo tiempo que establecerá como su objetivo principal el enlace de la poesía española con la poesía mundial. Este objetivo le llevará a prestar especial atención a la obra de Bertolt Brecht, de Nazim Hikmet o a la poesía americana contemporánea, labor esta última que se continuará en la etapa final de la publicación. En tercer lugar, puede

señalarse en este segundo período de la revista leonesa un decidido vuelco hacia la realidad como problema fundamental del tratamiento poético. La realidad y su capatación "en vivo" serán los objetivos fundamentales del texto poético a partir de este momento. Para llevar a cabo estos propósitos uno de los problemas fundamentales que se le planteará al grupo de *Claraboya* será la necesidad de "objetivizar" la realidad, de captar aquellas partes menos aparentes y más profundas de la realidad circundante. *Claraboya* propondrá dos modelos estéticos, tomados de representaciones artísticas actuales, para conseguir estos objetivos en el campo de la poesía: el estilo en "fórmulas rotas" que, avanzado ya en la primera etapa, halla eco en el cine de Michelangelo Antonioni y en la poesía de la generación "beat" norteamericana; la poesía narrativa, que halla sus modelos principales en Bertolt Brecht, Nazim Hikmet y Luis Cernuda. Al estilo poético narrativo, por el que *Claraboya* tomará partido decididamente en su última etapa, une la revista leonesa una atracción por la poesía popular, por la canción tradicional que, coincidiendo en lo narrativo con la poesía de los tres autores citados, añade, como también se da en algunos de ellos, una depuración del lenguaje a partir de la expresión popular y una actitud crítica ante la sociedad. Paradójicamente, en su atracción por la poesía de corte narrativo y por la poesía tradicional, *Claraboya* coincidía con la poesía

social que había criticado anteriormente como inactual. Por último, el nº 8 de la revista leonesa señalaba un ruptura definitiva en las formas poéticas de la nueva generación española con respecto a la inmediatamente anterior. Esta ruptura suponía la necesidad de buscar unas nuevas fórmulas actuales que sirvieran de modo de expresión a la joven poesía; a ello se lanzó *Claraboya* en su segunda y tercera etapa.

Con el nº 13, fechado en enero-febrero de 1967, iniciaba *Claraboya* su tercera y última etapa como revista, volcada principalmente a atender a la poesía no castellana, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Tanto su cambio de formato como su nuevo planteamiento en números monográficos "para recoger todo lo que afecta a un campo poético", caracterizarán la nueva etapa de la publicación leonesa, que, a partir de ahora, dedicará un volumen más amplio, en la sección "Obra abierta", al comentario de las últimas novedades aparecidas en el panorama poético español. En el plano teórico, *Claraboya* continúa las líneas apuntadas en su segunda etapa, es decir, abandona decididamente la especulación teórica pura para aplicar los conceptos teóricos acuñados en el análisis de las diversas obras poéticas aparecidas. Por otro lado, el sistema teórico que se había ido avanzando desde los primeros números de la publicación halla ahora un desarrollo pleno con la

puntualización de algunos términos, como he apuntado, a partir del análisis de las novedades literarias.

El sistema de números monográficos, que en cierto modo señala el fracaso de la revista como órgano de expresión de un grupo de poetas, conlleva en su propio ser la pérdida de actualidad de la revista en beneficio de una mayor profundización en el tema tratado. La publicación, de esta manera, perderá su capacidad como portavoz de la producción poética de un determinado momento. Sin embargo, paradójicamente, *Claraboya* en estos números se convierte en el medio de lanzamiento del grupo formado por sus poetas-editores, lanzamiento que tendrá su culminación en la antología que años más tarde prepararán para la colección *El Bardo*, y lo hace al menos de cuatro formas diferentes: en primer lugar, se lanzan al panorama poético español, desde la presentación del nº 13, como *Grupo 66*:

> Como consecuencia de esto, la aparición de una nueva generación poética joven. La edad de sus miembros, entre los veinte y los treinta años, la expresión de su voz en dos órganos bien definidos: *nuestra Revista ye la colección de libros El Bardo*, han dado carácter a nuestra poesía. A treinta año de la Guerra civil, se fragua a golpes de realidad objetiva, este *Grupo 66* (nº 13, pág. 5).

Ese mismo número de *Claraboya* estará dedicado de modo monográfico al grupo leonés, recogiendo en forma antológica una parte de la obra de cada uno de los cuatro autores: Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas. A este intento de lanzamiento como

grupo de poetas, precedente claro y bien fundado del que se llevaría a cabo unos años más tarde, se unirá la presentación en el nº 18 de uno de los miembros destacados de la revista, José Antonio Llamas y su libro *Baladas para una guerra fría*, que ocupan de modo monográfico tal número. Otro de los modos de lanzamiento y presentación como poetas que llevaron a cabo los miembros de *Claraboya* en esta última etapa de la publicación fue auto-integrarse dentro de las corrientes líricas del joven panorama español. Si bien ninguno de los miembros del grupo incluyó un poema en el nº 15, dedicado de modo monográfico a la joven poesía española, no dudaron, en el editorial del nº 18, en presentarse como representantes de las corrientes más características del momento poético. Así, Angel Fierro aparecía, dentro de un grupo de "poetas esteticistas", junto a Marcos Ricardo Barnatán y Pedro Gimferrer; Luis Mateo Díez quedaba incluido dentro de la "poesía narrativa" junto a Manuel Vázquez Montalbán, José Mª. Guelbenzu y José Elías; José Antonio Llamas era para el editorialista "el mayor exponente" de la poesía reflexiva; y, por fin, Agustín Delgado era incluido con José Miguel Ullán en una tendencia que aglutinaba la línea reflexiva y la línea narrativa, sin olvidar tampoco el esteticismo. Por último, el grupo *Claraboya* vio una nueva forma de lanzarse y llamar la atención de la crítica española intentando integrar su estilo, aquel que tenía como fin

la "realidad objetiva", dentro del panorama poético internacional, como una ramificación más de éste. A este fin contribuyeron tanto el número dedicado a la poesía "beat", como el dedicado a la poesía cubana, que señalaban la existencia de una estética narrativista común, con la que *Claraboya* se vinculaba de modo directo.

En su última etapa de existencia como revista, que se extendió hasta los primeros meses de 1968, *Claraboya* prestó especial atención a tres zonas del panorama lírico. En primer lugar, su principal atención se centró, como un desarrollo de la etapa anterior, en la poesía en castellano escrita tanto en España como fuera de ella. Como consecuencia de esta especial atención a la labor poética en castellano, surgieron: por una parte, los números monográficos dedicados al grupo *Claraboya* (nº 13), a la poesía de José Antonio Llamas (nº 18) y a la joven poesía española (nº 15); y, por otro lado, el número dedicado a la joven poesía cubana (nº 19). Una segunda zona de atención en esta última etapa es la poesía española escrita en lengua no castellana. Consecuencia de esta atención es el doble número monográfico dedicado a la poesía gallega actual (nº 16-17) y la atención crítica que José Angel Lubina dedica a *Vacaciones pagadas* y *Libro de Sinera*, de los poetas catalanes Pere Quart y Salvador Espriu, en la sección "Obra abierta" del nº 13. Por último, la atención a la poesía extranjera escrita en lengua no castellana, que se

anunciaba como un importante campo al que *Claraboya* iba a prestar una consideración especial, sólo tendría como resultado el número monográfico dedicado a la generación "beat" (nº 14).

Desde un punto de vista estético-teórico, la última etapa de *Claraboya* se caracteriza por la búsqueda de un estilo fundado sobre los pilares del narrativismo y la objetivación de la realidad, y una parte importante del material publicado en estos números monográficos está seleccionado bajo esta concepción. Por otro lado, como ya señalé, tanto, evidentemente, los números monográficos dedicados a los poetas de la revista, como los dedicados a la poesía "beat" y a la joven poesía cubana están presididos por el dominio del estilo narrativo. El narrativismo iba a ser decididamente, desde las propuestas teóricas de la revista, uno de los pilares sobre los que se habría de levantar el nuevo estilo poético para la joven generación. Si la primera etapa del grupo *Claraboya* se había caracterizado por una poesía en la que "se cantaba más que se contaba" (nº 13, pág. 6), el nuevo período que se iniciaba en 1967 iba a estar claramente definido por lo narrativo, por "el abandono del canto y el comienzo del relato", tal como señalaba José Angel Lubina:

> 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).

El otro pilar fundamental de la nueva estética iba a ser la objetivación de la realidad, es decir, tal como señalaba José Angel Lubina en la presentación del nº 13, la "voluntad de objetivizar, a diversos niveles, zonas de la realidad dispersas y, a primera vista, intocables" (pág. 6-7). En este sentido, *Claraboya* iba a confluir con la poesía del conocimiento que había practicado una parte importante de la generación de los cincuenta; a dos de sus miembros más representativos, Francisco Brines y José Angel Valente, se les dedicarán largos comentarios en el nº 15 de la revista leonesa. La poesía de Francisco Brines en *Palabras a la oscuridad* enlaza, según comenta Lubina, con la obra más narrativa de Luis Cernuda; en este sentido, el crítico destaca en el poeta del medio siglo la capacidad de captar la realidad a través de la utilización del poema histórico, al modo cernudiano, como ya señalés anteriormente:

> Las partes que siguen son más maduras, hay en ellas más abundancia de versos largos, narrativos, influidos sin duda por esa corriente de la poesía inglesa que entronca el relato con las sensaciones, las vivencias y la suave descripción de estados de ánimo que, entroncados en una situación más o menos histórica, deja constancia de lo que fue en aquel momento aquel estado de realidad (nº 15, pág. 30).

De esta manera, la poesía de Brines no sólo consigue subrayar uno de los fundamentos estilísticos defendidos por *Claraboya*, el narrativismo, sino que también, a través de un modo indirecto como es el poema histórico

cernudiano, da, como quería el grupo leonés, un testimonio cierto de la realidad circundante:

> Si a una primera mirada el libro de Brines pudiera parecer desvinculado del tiempo que le toca vivir o de la patria suya y sus circunstancias, creemos que, leído con serenidad, no existe tal cosa. Pues no deja de ser esto la muestra de un tiempo de miseria, de un tiempo que bien poco nos permite el optimismo del sueño futuro (pág. 32).

Del mismo modo, José Angel Valente, el "mejor de los poetas de la generación aparecida en España mediada la década del 50" (pág. 34), según la opinión de Lubina al comentar *La memoria y los signos*, realiza una poesía "a la vez subjetiva e histórica, dando a ambas vertientes una unidad superadora" (pág. 34). La capacidad del poeta gallego para profundizar en el conocimiento de la realidad, le lleva a exponer la profunda entraña de su momento histórico, tal como apunta el crítico:

> Pues, poeta de hoy y de aquí, nunca se ha fijado en la superficie de nuestra historia, en esta historia nuestra tan folklórica de apariencias, sino que ha ido directamente a las entrañas. Al fondo, sin entender esta palabra en sentido metafísico alguno, sino en el puramente crítico (pág. 34).

Así pues, tanto Brines como Valente, con su poesía volcada en el conocimiento poético de la realidad, coinciden con la voluntad de objetivación que *Claraboya* plantea de modo insistente en las últimas etapas de la revista como uno de los pilares fundamentales sobre los que debe alzarse el estilo que caracterice a la nueva generación. La concepción de la poesía como un modo de

conocimiento de la realidad circundante seguía siendo un vínculo de unión entre el grupo leonés y la generación del medio siglo. Pero además, tanto Brines, a través de su vinculación con Cernuda, como Valente, cuya poesía "es la que por vez primera (...) intenta el reencuentro con lo más perdurable de la generación del 27" (nº 15, pág. 34), como, en una visión más amplia, la generación del medio siglo, son el puente que enlaza la joven poesía con la del 27, pasando por encima de la primera promoción de posguerra; así lo esboza Lubina al finalizar su comentario de *Palabras a la oscuridad*:

> Si un poeta tan universal como Cernuda logra una escuela y es el director espiritual de la juventud poética, es señal que se ha superado una etapa que la generación de postguerra parecía dominar, la del folklorismo, sea intimista o sea tremendista. Hay hoy en la poesía española un empalme con el 27, lo mejor del 27, y una universalidad que no es otra cosa que la que corresponde a una época sin fronteras (nº 15, pág. 33).

A su vez, a través de la figura de Cernuda y de su coincidencia con la poesía del conocimiento en la generación del medio siglo, *Claraboya* señalaba su filiación directa con la generación del 27, pese a que formalmente sus poetas se encontraran muy lejos del estilo que caracterizó a aquel grupo en su etapa anterior a la guerra civil.

En la segunda etapa de *Claraboya*, los modelos estéticos de objetivación de la realidad se habían fijado en el estilo en fórmulas rotas derivado del cine de

Michelangelo Antonioni y en el narrativismo derivado de la poesía de Brecht, entre otros autores. En esta tercera etapa, estos modelos estéticos se continuarán en los ejemplos de la poesía de Pere Quart, como modelo de la "objetivización intelectual y reductiva", y de la poesía de Salvador Espriu, como modelo de la "objetivización hacia afuera". La poesía de Pere Quart en *Vacaciones pagadas* enlazaba, desde la perspectiva de *Claraboya*, con la estética de los poemas de Bertolt Brecht: "No en balde viene a nosotros, al leer a Pere Quart, el recuerdo de los poemas de Brecht" (nº 13, pág. 43). De este modo, el modelo estético que suponía para el grupo leonés el poeta catalán no era sino un desarrollo de aquel modelo que en la etapa anterior se había fijado en Brecht. La coincidencia entre el poeta alemán y el catalán es evidente para *Claraboya* en la utilización de semejantes recursos lingüísticos:

> Un fuerte impacto de la poesía de Brecht, al llegar a este punto, salta a la vista. El lenguaje diario, el del pueblo será el material con el que construya el poema. Más privando a las estructuras lingüísticas de todo cauce extrapopular. Ni la función simbólica, ni la visionaria, ni los aspectos dialectales, en cuanto dialectales, han sido tocados para nada (pág. 44).

Como Brecht, Pere Quart utiliza un registro lingüístico coloquial en la elaboración de sus poemas. *Claraboya* admira en estos poetas la utilización poética del lengua coloquial, utilización que, años atrás, había llevado a cabo la poesía social y una parte importante de la

generación del medio siglo[59], con lo que el grupo leonés no se distanciaba en sus propuestas estéticas de las que habían sustentado aquellos movimientos. A esta coincidencia en el uso poético de la lengua coloquial, habría que añadir otras dos que atienden a la objetivación de la realidad, otro de los presupuestos estéticos de *Claraboya*. Por una parte, Pere Quart profundiza en la realidad histórica circundante: "Pere Quart ha ido a hacerse materia misma de la historia de hoy en día, en unas circunstancias realmente únicas" (pág. 42). Por otra, su profundización de la realidad ha nacido de la observación de lo circundante, de "la narración de lo cuotidiano" (pág. 43). De esta forma, la "objetivización intelectual y reductiva" que *Claraboya* ejemplifica a partir de la poesía de Pere Quart no es sino una profundización en el estilo narrativo brechtiano por el que el poeta, situado en el centro de la realidad de su momento histórico, observa, selecciona e interioriza su realidad circundante y la refleja desde su subjetividad con una voluntad objetiva.

Frente a la "objetivización intelectual y reductiva", la "objetivización hacia afuera", que ejemplifica en este caso *Libro de Sinera*, de Salvador Espriu, enlaza, en cierto modo, con el estilo en fórmulas rotas que *Claraboya* había señalado en el cine de Antonioni. En la objetivización de la realidad que representa Espriu para el grupo leonés, al contrario que

Pere Quart, es el sujeto, la visión subjetiva, la que proyecta un orden sobre el caos de la realidad circundante; el poeta no interioriza la realidad circundante, sino que proyecta su personalidad sobre dicha realidad, "desnudando la realidad exterior de aquello que no ensambla con su vida interior" (pág. 49). Así, escribe José Angel Lubina:

> Para Espriu la objetivización es obra de un mago y su función no sería otra que la que propugnara Roselló Porcel y que Joaquín Marco cita "la de clasificar el mundo". En este aspecto Espriu se nos ofrece como el gran coreógrafo, que va tomando, instalando en su vivir personal, zonas de la realidad y las va orquestando hasta lograr un canto elegíaco y anatemático (pág. 47-48).

Si en la objetivización de la realidad que llevaba a cabo la poesía de Pere Quart ésta partía de la "narración de lo cuotidiano", como señalé, en la poesía de Espriu la realidad pasa a otro nivel de significación simbólica: "en virtud de la objetivación todo lo que era referencia concreta pasa a otro nivel de realidad, entre el símbolo y la recreación simbólica" (pág. 48).

En fin, tal como lleva a cabo su análisis *Claraboya*, del modelo poético ejemplificado por Pere Quart se derivará un modo de poesía radicalmente realista, coloquial y cotidiana, pero que no se quedará en una descripción llana, y por lo tanto falsificadora, de la realidad circundante por cuanto en ella se une "a la vez historia y crítica" (pág. 43); del modelo poético ejemplificado por la obra de Espriu se derivará una

poesía de corte simbolista pero que no pierde de vista su referente directo en la realidad circundante. Ambas tendencias desarrollaban aquellas establecidas, tomando como modelos a Brecht y Antonioni, en la segunda etapa y las llevaban a sus últimas consecuencias. Es evidente que *Claraboya*, atraída por el modelo narrativo objetivador de la realidad de raíz brechtiana, se sintiera más identificada con la "objetivización intelectual y reductiva" de la poesía de Pere Quart, que con la "objetivización hacia afuera" de Salvador Espriu. Así puede comprobarse en el comentario que precede en el nº 18 a *Baladas para una guerra fría*, de José Antonio Llamas, donde se destaca la utilización de "módulos casi brechtianos unificando la frialdad a la ternura y la ternura a lo que pudiera haber de sarcasmo" y el empleo de "un lenguaje directísimo, del qu sólo encontramos semejanza en la obra de un Pere Quart" (nº 18, pág. 5).

Ya se ha visto anteriormente cómo, en la segunda etapa, junto a la fundamentación del nuevo estilo poético de *Claraboya* en unas formas narrativas, se impulsaba la poesía popular y tradicional como modelo de purificación del lenguaje. De un modo menos insistente que en números anteriores, el modelo de la poesía popular, y el popularismo como su base, será propugnado, en la última etapa, como motor de una depuración lingüística necesaria. Al escribir sobre la poesía de Pere Quart, José Angel Lubina destaca su carácter radicalmente

popular, no solamente en cuanto a la selección del lenguaje, como ya señalé, que enlaza con semejante tendencia en Brecht, sino desde una perspectiva más profunda:

> Una lengua, una literatura, para el pueblo que la posee, pero para que el pueblo que la posee hable y escriba. Y hable y escriba de aquello que le importa, de lo más urgente y necesario. No era otra cosa que volver a dotar al idioma de la vastedad y riqueza de lo cuotidiano, de lo coloquial, de lo importante ahí, en esa esfera. (...) Por eso, Pere Quart, encajó perfectamente en la nueva visión de la lengua y literatura catalanas. En sus nuevas funciones (pág. 43).

Es decir, como había teorizado la poesía social años atrás, se trata de dotar a la poesía de un lenguaje próximo al del pueblo, de un registro coloquial, para, de esa manera, poder expresar una temática mayoritaria y de urgencia, cuyo referente y lector sea dicha mayoría. *Claraboya* propugna, a partir del comentario de la obra de Pere Quart, el lema mayoritarista, que había presidido la poesía social, en sus dos significaciones fundamentales: la mayoría como tema y la mayoría como lector. Una vez más se comprueba, pues, que, tras rechazar en un primer momento la poesía social y revisar sus principales pilares teóricos, *Claraboya* termina aceptando de modo tácito aquellos preceptos teóricos que en su primera etapa había negado.

De la poesía popular se ocuparía también en el mismo número 13 José Antonio Llamas, al comentar el libro *Ni tiro ni veneno ni navaja*, de Gloria Fuertes. Llamas, tras

ensalzar la poesía de Gloria Fuertes por estar abierta "a los imperativos sociales de la época", subraya el carácter directo, popular y coloquial que tiene el lenguaje utilizado en sus poemas:

> Gloria Fuertes escribe su poesía directamente. Son expresiones cotidianas, dichas con el sarcasmo y la libretad de la frase popular. (...) Los poemas de Gloria Fuertes no son otra cosa, son lo popular (pág. 53).

Es evidente que el lenguaje poético directo y de raíz coloquial de Gloria Fuertes, que Llamas enlaza con lo popular, coincidía en muchos puntos con la expresión lingüística que *Claraboya* estaba buscando para el "nuevo estilo", y enlazaba directamente con el coloquialismo de la generación del medio siglo, que, de diversos modos, había dado muestras de admiración por la escritura de la poetisa madrileña.

Una de las preocupaciones que ocupan los editoriales de esta última etapa de *Claraboya* es la de la función que debe desempeñar la crítica en el panorama literario del momento. En la presentación del nº 18 podía leerse esta arremetida contra el mundo de la crítica española y el tratamiento que había dado a la nueva generación de poetas:

> Es esta nueva generación la que intenta también aorillar a su poetas más excelsos y estando los medios de difusión en manos de revoltosos de las letras, sin capacidad ni creadora ni crítica, se practica una estudiada saca según la que todos los que no hacen su capricho quedan anatemizados y se les aplica el adjetivo que está destinado a circular

> de boca en boca, en esta nuestra civilización -o lo que sea- en la que el bulo tiene carta de naturaleza y la verdad cárceles de olvido (nº 18, pág. 3).

Los miembros de *Claraboya* se sentían olvidados por la crítica, marginada completamente su labor durante años en beneficio de otras estéticas distintas de la que ellos defendían y que, desde su perspectiva, resultaban menos novedosas y actuales que la que ellos venían propugnando; de ahí su queja. Pero su estimación del papel que la crítica debía desempeñar intentaba trascender la mera censura de la práctica crítica, para elevarse a un nivel teórico. Desde esa perspectiva teórica y partiendo del comentario impugnatorio del "Premio de la Crítica", el editorial del nº 15 de *Claraboya* proponía un nuevo sistema crítico, derivado de la opinión de Cernuda:

> Ahora bien, el primer paso ese del que Cernuda hablaba, que es recoger y presentar al público lo decisivo de una obra, es el nervio de la crítica. Pero tampoco debemos olvidar que es misión de la crítica presentar una obra midiéndola con la realidad misma de la que se preocupa. No hay una literatura universal abstracta. Hay un devenir, una dialéctica literaria. Es preciso que el crítico presente su obra, situándola en el grado mismo de desarrollo de esa dialéctica. Entonces, en el mero hecho de situar, está clasificando, está juzgando (nº 15, pág. 6).

Del mismo modo que la obra literaria debe establecer una relación dialéctica con el sistema social en el que surge, para, de esa manera, ser fiel reflejo de la realidad circundante, del mismo modo que ha de enfrentarse a esa realidad para corroborar su actualidad, así la crítica debe contrastar una determinada creación

con un sistema más amplio y cambiante, el de la literatura, que varía en la apreciación de los gustos con el paso del tiempo. "No hay una literatura universal abstracta", es decir, no existe un sistema literario de valores inmutable, sino que el mismo devenir temporal que transforma la realidad circundante y la apreciación que el sujeto tiene de ella, hace que varíe tal sistema literario y por lo tanto que la apreciación de la obra sea distinta. En definitiva, *Claraboya* pretendía trasladar su visión dinámica de la realidad y su concepción dialéctica de la relación sujeto-realidad-obra literaria al sistema literario, sustituyendo al elemento *sujeto creador de la obra* por el *crítico* y a la *referencia real* por una *referencia del sistema de la literatura*. Intentaba ajustar así su sistema crítico a su interpretación filosófica de la realidad.

La tercera etapa de *Claraboya* señala, pues, un desarrollo definitivo de los conceptos teóricos acuñados a lo largo de más de cuatro años de existencia como revista. Su atención a la poesía gallega y, sobre todo, desde un plano teórico, a la catalana le sirve para marcar la continuidad de los dos estilos fundamentalmente nuevos para la joven generación que había pergeñado durante la segunda etapa, apoyando decididamente una estética fundada en el narrativismo y en la objetivización de la realidad. Su vinculación con la generación del medio siglo a través de la concepción de

la poesía como un modo de conocimiento de la realidad, lleva a los autores de *Claraboya* a establecer en dicha generación su puente de enlace con la poesía de la generación del 27, pasando por encima de la primera promoción de posguerra. Desde otro punto de vista, resultan también muy interesantes las vinculaciones de *Claraboya* con la poesía de raíz popular en una defensa de la depuración del lenguaje poético, que lleva a la revista leonesa a apostar, como había hecho la generación del 50 y la poesía social anterior, por la utilización poética de la lengua coloquial. En definitiva, desde un punto de vista teórico, en esta tercera etapa, *Claraboya* se queda a las puertas e incluso un poco más allá de las puertas de la formulación de la poesía dialéctica, que llevaría a cabo algunos años más tarde en su antología *Equipo Claraboya (Teoría y poemas)*.

La relación de *Claraboya* con la colección de poesía *El Bardo*

No había de comenzar muy bien la relación entre la revista *Claraboya* y José Batlló, que fundaría en Barcelona en 1964 la colección de poesía *El Bardo* y que la iniciaría emblemáticamente con un libro de Gabriel Celaya, *La linterna sorda*, dentro de la poesía social del autor guipuzcoano. Batlló había conseguido el premio

Guipúzcoa de poesía en 1964 con su primer libro de poemas: *La señal*. El nº 5 de *Claraboya* (mayo-junio 1964) dedicaba un comentario a la concesión de tal premio en su sección "Por amor al arte":

> Ha sido fallado últimamente el premio Guipúzcoa de poesía, dotado con 30.000 pesetas y que ha sido concedido a José Batlló. El premio éste es original. Envía a todos los seleccionados en una primera revisión una tarjetita con una invitación a la cena. Con lo cual se asegura, dado que tales seleccionados tienen que pagar su cena, una entrada numerosa y gratuita. Pero lo que a nosotros nos choca es que después quien va allí a defender sus colores es el único que tiene posibilidades de que el premio le sea concedido. Nos choca y nos molesta (nº 5, pág. 39).

El ataque, directa o indirectamente, afectaba a Batlló de modo efectivo. No obstante, en el nº 7 (1965), que iniciaba la segunda etapa de la revista, *Claraboya* cantaba la palinodia y pedía disculpas desde sus páginas al autor y editor catalán:

> Con relación a una nota aparecida en el número 5 de *Claraboya*, en la sección "Por amor al arte", hemos recibido una atenta comunicación de José Batlló, aclarando algunos aspectos de dicha nota referentes a la concesión del "Premio Guipúzcoa 1964". Como de dicha nota pudiera deducirse que el citado señor había ganado dicho premio en circunstancias anómalas, *Claraboya*, siempre atenta a servir la verdad informativa y el buen nombre de los Concursos nacionales, muy gustosamente rectifica la citada información aclarando que José Batlló obtuvo el citado Premio con toda justicia y merecimiento. Esperamos así disipar cualquier duda que respecto a la integridad del señor Batlló pudiera deducirse de nuestra sección "Por amor al arte" (nº 7, pág. 29).

Coincidía, precisamente, esta nota con el comentario de una serie de libros recientemente aparecidos en la

colección *El Bardo* y con la publicación en ese número de *Claraboya* de unos poemas pertenecientes al libro, por entonces inédito, de José Batlló, *La señal*, con el que había obtenido el citado premio.

El acercamiento de *Claraboya* a Batlló y a su colección de poesía coincidía con el comienzo de la segunda etapa de la revista y con un acontecimiento personal que afectaba a la vida de dos de los miembros del grupo leonés: tanto José Antonio Llamas, como Angel Fierro se habían transladado y establecido por aquellas fechas en Barcelona y pronto hicieron amistad con el poeta y editor catalán. Así lo constata, desde la distancia, Agustín Delgado: "Fierro y Llamas se fueron a buscar trabajo a Barcelona y allí contactaron con Batlló, y se hicieron amigos"[60]. Este translado a Barcelona resultaba simultáneo al inicio de una nueva etapa de la revista, una etapa abierta decididamente a las novedades de la poesía española y, particularmente, como se verá, a las novedades editadas por Batlló, tal como afirma José Antonio Llamas: "luego la segunda etapa, cuando nosotros nos fuimos a Barcelona y supimos meter aquí (en *Claraboya*) las nuevas cosas que no se conocían"[61].

El fruto de tal contacto no se hizo esperar mucho y, como he señalado, en el nº 7, aparte de los poemas de Batlló, se comentaban las últimas novedades aparecidas en *El Bardo*, una "interesantísima colección", en palabras de L.M.D. (Luis Mateo Díez), que firmaba la sección. Los

libros comentados, con desigual fortuna, eran los volúmenes 2, 3, 4 y 7 de *El Bardo*: *Libro de las nuevas herramientas*, de José María Alvarez; *La luz a nuestro lado*, de Leopoldo de Luis; un volumen misceláneo donde se reunían poemas de Joaquín Marco, Brecht, Angel González, Gil de Biedma, etc. y ensayos de Vázquez Montalbán, José Luis Cano y Joaquín Marco; y *Cronista del presente*, de Mario Angel Marrodán. Los libros tuvieron desigual suerte en la crítica de Luis Mateo Díez. *Libro de las herramientas*, primer poemario del que más tarde sería poeta "novísimo" José María Alvarez, caía dentro de la temática social, al igual que el poema que el mismo autor publicaba en el nº 7 de *Claraboya*, perteneciente a *Un olor de herramientas y de manos*, libro que no vería la luz, pero su tratamiento de lo social resultaba novedoso: "La temática de lo social encuentra aquí una nueva voz desnuda, deshilvanada con sencillez, liberada de retóricas innecesarias, sin grandilocuencias" (nº 7, pág. 28). Por otro lado, el libro de Alvarez enlazaba con la vena del canto popular, que *Claraboya* tanto admiraba, no sólo por su sencillez formal, sino también por la búsqueda de un contacto mayoritario con el pueblo:

> En su poesía cuenta fundamentalmente el convencimiento de que hay que tomar la vena del canto popular, ya que al pueblo le quedan "palabras, antiguas maravillas". Y en esta elección de enraizamiento con la voz popular, con el habla común, plantea y cimenta sus poemas, buscando la sencillez de una forma y el resultado de una problemática que haga posible esa nueva toma de contacto con el pueblo, que propugna Celaya en las

palabras que se citan al principio del libro (pág. 28).

De esta forma, el libro de Alvarez parecía venir a coincidir con la poesía que planteaba *Claraboya*, de temática acorde a la realidad social circundante y de depuración lingüística y formal fundada en la poesía de raíz popular.

Del mismo modo que el libro de José María Alvarez, *Cronista del presente*, de Mario Angel Marrodán, recibía también una crítica positiva, no por su temática social, sino por su intento de crear una poesía auténtica dirigida al hombre: "Para nosotros tiene, por encima de todo, el valor de mostrarnos a un hombre que persigue noblemente encontrar el cauce más auténtico de su canto" (nº 7, pág. 29). Por el contrario, *La luz a nuestro lado*, de Leopoldo de Luis, un libro más próximo a la poesía desarraigada que al compromiso social y formalmente más clásico que los anteriores, recibe una muy dura crítica por mostrar un "desfase evidente": "Leer a Leopoldo de Luis es un ejercicio cada vez más difícil. Y esa dificulatad *no está en la comprensión de sus versos, sino* en la pobreza de sus medios, en la monotonía en la repetida y desquiciada pronunciación que procuran" (pág. 29).

A la vista de estas críticas, se puede intuir qué tipo de poesía buscaba *Claraboya* en la colección *El Bardo*: una poesía que se replanteara de un modo actual la temática de raíz social; una poesía que buscara una

expresión auténtica, que partiera de la depuración formal y lingüística bebida directamente de la poesía popular; una forma de expresión narrativa, sencilla, que pudiera tratar las preocupaciones de la mayoría en el lenguaje de la mayoría. Es decir, a fin de cuentas, como ya he venido subrayando repetidas veces, *Claraboya* buscaba una poesía que, partiendo de los mismo fundamentos teóricos de la poesía social, sirviera de modo de expresión actual.

En el nº 9 de *Claraboya* se volvían a comentar varias de las novedades aparecidas en la colección *El Bardo* en 1965, precedidas por una nota informativa en la que dicha colección era situada a la cabeza de la nueva poesía joven:

> Para el lector de las últimas novedades poéticas -y entiéndase novedades en el mejor sentido- no ha podido pasarle desaparecida (*sic*) esta colección barcelonesa que magistralmente crea y realiza el poeta joven José Batlló. A través de sus primeros números hemos conocido libros importantes de jóvenes inéditos y otros de poetas que aunque en la madurez creadora, daban un ritmo nuevo a su poesía y la revitalizaban (nº 9, pág. 37).

Los libros comentados en esa ocasión coincidían también con las pretensiones estéticas de *Claraboya*. Si de *Como un grano de trigo*, de Carlos Pinto Grote, se destacaba la calidad de su "poesía narrada" (pág. 37), *Retratos con nombres*, de Vicente Aleixandre, era la última concesión del poeta del 27 a una poesía rehumanizada, narrativa y próxima a lo social, que ya había abandonado casi completamente desde tres años atrás. *Abrir una ventana a*

veces no es sencillo, de Joaquín Marco, se aproximaba mucho a la estética narrativa que pretendía instaurar la revista leonesa y a la temática de preocupación social que interesaba al grupo. No en vano, Joaquín Marco iba a ser señalado por *Claraboya*, junto con Félix Grande, como "inmediato precursor" de la poesía que el grupo leonés escribía (nº 18, pág. 4).

El nº 10 de *Claraboya* recogía dos nuevos poemas de José Batlló: "Las mejores intenciones" y "Fe de vida". Los dos poemas, caracterizados por un inicio de tono romántico ("La tarde se cae como a trozos; / las sombras se van adueñando de las esquinas; / hay besos de amor por todos los rincones / y los pájaros vuelven, perezosamente a sus nidos" de "Las mejores intenciones"), volvían pronto su mirada hacia la realidad circundante, en un tono más narrativo, más próximo a la estética claraboyista, y con un cierto regusto social, en "Las mejores intenciones":

> Es una pena una realidad tan monótona.
>
> Soy un hombre que gustaría de vivir en paz,
> si ello fuera posible;
> rozar cuidadosamente los cabellos de Amelia,
> beber cerveza, dormir y pergeñar,
> de vez encuando, un buen poema (nº 10, pág. 18).

El final de "Fe de vida" tenía un tono más rehumanizado, aunque sin perder de vista el narrativismo, que recordaba la voz de Blas de Otero o de Gabriel Celaya:

Por todo ello firmo este manifiesto
de mi cuerpo,
tan enteramente propio.
Y rubrico sin aspavientos, tranquilamente cierto,
como hombre vivo (nº 10, pág. 19).

La poesía de Batlló sería objeto de un análisis profundo, vinculándola al mismo tiempo a las tendencias estéticas que el mismo poeta defendía en su colección *El Bardo*, en el nº 11 de *Claraboya*, al comentar Bernardino M. Hernando su libro *La señal*. Subraya Hernando la raíz popular que se encuentra en la base de la poesía de Batlló y cómo ésta es común a la que preside *El Bardo*: "Me parece necesario aludir a este eficaz intento de búsqueda de la raíz popular de la poesía que supone la empresa catalana de "El Bardo", porque a su luz se explica mejor el libro de Batlló" (nº 11, pág. 29). Esta *raíz popular, tanto de la poesía de* Batlló *como de la* publicada por *El Bardo*, se halla no sólo en su fuente de inspiración ("nuestra mejor Poesía está en el Romancero"), sino también en el público al que está dirigida ("para consumo del Pueblo"). Tanto en su fuente de inspiración en el Romancero tradicional, como en su voluntad mayoritaria la poesía de Batlló-*El Bardo* se aproxima a los fundamentos de la poesía social; Hernando, sin embargo, se encarga de distanciarla de ésta, no en cuanto a sus pretensiones, sino porque la estética social se ha convertido en un estilo artificioso y falso, se ha transformado en "retórica de lo social": "La tan

cacareada Poesía social no fue, en muchos de sus cultivadores, sino otro desmelenamiento artificial y falso, tan alejado del pueblo como antes pero más grave, pues pretendía cantar en su nombre" (pág. 29). Las opiniones de Bernardino Hernando resultan muy interesantes por cuanto sirven para situar la poesía de Batlló y la impulsada desde la colección *El Bardo* en su justo lugar, muy próximo, desde un punto de vista temático-ideológico, el que más valorarán tanto *El Bardo* como *Claraboya*, al grupo de poetas leoneses y también igualmente distanciado, desde el punto de vista estético, de la poesía social. Si los presupuestos teóricos del movimiento social todavía resultan, en cierto modo, válidos para *Claraboya* y para *El Bardo*, como parece probar el hecho de que la colección se iniciara con un volumen de Gabriel Celaya, sus resultados estéticos, manifiestos ya de modo epigonal y retórico, son rechazados tanto por la revista como por la colección poética.

Si con el nº 7 se iniciaba la colaboración entre *Claraboya* y *El Bardo* para formar un frente común en la poesía de la joven generación al mismo tiempo que se inauguraba una nueva etapa de la revista leonesa, con el nº 12, último de esta segunda etapa de la publicación, la colaboración entre revista y editorial llega a su culminación. El nº 12 de *Claraboya* estaba dedicado casi de manera monográfica a presentar una antología poética

de la nueva generación de autores españoles. La introducción-editorial de dicho número, firmada por Martín Vilumara (pseudónimo de José Batlló), señalaba las diferentes tendencias que marcaban los poetas antologados, al mismo tiempo que subrayaba la importancia del equipo formado por *Claraboya* y *El Bardo* para el lanzamiento de la joven generación:

> Nos parece interesante insistir sobre este último dato. Si *Claraboya*, como hemos dicho, parece ser la única revista donde las nuevas, novísimas, promociones encuentran su tribuna, *El Bardo* se nos antoja también la única colección donde el poeta joven encuentra posibilidades de publicar en unas condiciones muy mejores a las que ofrece cualquier otra colección de poesía de la Península (nº 12, pág. 5).

Es decir, existe una vanguardia poética dentro de la joven generación, unas nuevas formas de escritura poética que manifiestan los más jóvenes; *Claraboya*, como revista, y *El Bardo*, como editorial, son los portavoces fundamentales de esa nueva vanguardia y, por lo tanto, un repaso por las páginas de la publicación o por los títulos de la colección podría dar idea de la nueva vanguardia poética. Once son los autores jóvenes (nacidos después de 1930) antologados en el nº 12 de *Claraboya*: Carlos Alvarez, Rafael Ballesteros, Alberto Barasoain, José Batlló, José Elías, Pedro Gimferrer, Joaquín Marco, Angel Pariente, José Miguel Ullán, Manuel Vázquez Montalbán y Francisco Vélez Nieto. Dos puntos comunes vinculan a estos once poetas: "el de haber nacido todos

ellos después del 30 y el de haber publicado -o estar en vías de publicación- un libro en la colección de poesía *El Bardo*" (pág. 5). Efectivamente, exceptuando a Vélez Nieto y al propio Batlló, que no publicaría un libro en su editorial hasta años más tarde, todos los poetas habían publicado o iban a publicar en torno a esas fechas uno o más libro en *El Bardo*: Alvarez, *Estos que ahora son poemas...*; Ballesteros, *Las contracifras*; Barasoain, *Caza menor*; Elías, *Cruzar una calle para escaparse de casa*; Gimferrer, *Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*; Marco, *Abrir una ventana a veces no es sencillo*; Pariente, *Este error*; Ullán, *Amor peninsular* y *Maniluvios*; Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental* y *Movimientos sin éxito*. Para confirmar que esta vanguardia poética lanzada por *Claraboya* y *El Bardo* era efectiva, José Batlló publicaría al año siguiente, en 1967, en su colección *El Bardo*, una antología titulada *Doce jóvenes poetas españoles*, con el "deseo de facilitar el conocimiento de aquellos nombres nuevos que, en principio, pueden ofrecer algún tipo de interés poético y la imposibilidad material de hacer realidad este deseo mediante volúmenes individuales para cada poeta"[62]. Cinco de los autores antologados en el número citado de *Claraboya* eran recogidos en esta antología (Ballesteros, Barasoain, Batlló, Elías y Pariente), a los que se añadía en este caso el nombre de Agustín Delgado, de quien, en el prólogo a la *Antología de la Nueva Poesía Española*,

publicada en 1968, comentaría Batlló: "Agustín Delgado, al que quizá falta un mayor rigos y constancia que esperamos logre en breve"[63].

Que *Claraboya*, como revista, y *El Bardo*, como editorial, eran los ejes y sustentadores de una nueva vanguardia poética dentro de la joven generación española, como quería Batlló, lo iba a confirmar, desde el lado del grupo leonés, José Angel Lubina (ps. Agustín Delgado) en la presentación del número siguiente:

> Como consecuencia de esto, la aparición de una nueva generación poética joven. La edad de sus miembros, entre los veinte y los treinta años; la expresión de su voz en dos órganos bien definidos: nuestra Revista y la colección *El Bardo*, han dado carácter a nuestra poesía. A treinta años de nuestra Guerra civil, se fragua a golpes de realidad objetiva, este *Grupo 66* (nº 13, pág. 5).

A la proclamación de *Claraboya* y *El Bardo* como portavoces oficiales de la nueva vanguardia poética, añade Delgado un nombre para denominar a esta nueva vanguardia: *Grupo 66*. El nombre, que remitía directamente al del equipo de escritores alemanes que formaron el *Grupo 47*, a la cabeza de los cuales se encontraban Hans Magnus Enzensberger, muy admirado por *Claraboya*, e Ingeborg Bachmann, que apostó por una literatura comprometida en la Alemania de la posguerra mundial, se hallaba en una línea de concepción del trabajo artístico en equipo, en taller, que había caracterizado a diversos grupos de artistas españoles y europeos durante los años cincuenta y los primeros sesenta: *El Paso*, *Equipo Crónica*, *Equipo 57*,

etc. Este sentido de realización del trabajo artístico en grupo se mantendría aún en el nombre de *Equipo Claraboya*, con el que se presentarían antologados en 1971. ¿Cuáles eran las características de este nuevo grupo vanguardista, dentro de la generación joven, que se presentaba en *Claraboya* y *El Bardo*? Agustín Delgado las señala a continuación:

> 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. Se ha dicho que una ola de neorromanticismo circundaba la última poesía del país. No es así. Se ha confundido poesía de la exaltación y de la desesperación, con poesía de la descomposición y de la decadencia. Puede a primera vista parecer un poema que describe esa descomposición del orden, algo estrictamente romántico. Pero nada tiene que ver con el romanticismo (nº 13, pág. 5).

Es decir, la nueva poesía, la vanguardia del *Grupo 66* se caracterizará por una escritura decididamente vuelta hacia la realidad, una escritura declaradamente realista que investiga la forma de captar más efectivamente esa realidad objetivándola. Por otra parte, como ya se ha visto, uno de los caballos de batalla constantes para *Claraboya* es el distanciamiento de la expresión intimista, el alejamiento del tono romántico, en el que, como apunté a modo de ejemplo en Batlló, cae muchas veces la poesía del momento, su declarada voluntad antirromántica, cómo describir la "descomposición del

orden" establecido de un modo que no resulte patético, romántico en extremo; para ello, *Claraboya*, que había buscado ya modelo en la obra última de Cernuda, hallará ejemplo en la "desmitificación sarcástica", es decir, en la ironía, de la poesía de Pere Quart. La obra de Pere Quart ofrece al grupo leonés un modo de expresar su crítica al orden burgués, de narrar el derrumbe de la clase social burguesa, sin que, gracias a la ironía, ello comporte tintes románticos[64]:

> Pues toda la temática de Pere Quart se reduce a datar poéticamente el derrumbe de una clase, la burguesa, en aquello que tiene de ridículo. Podríamos definir en este aspecto estos poemas como una desmitificación sarcástica, y es obligatorio, en este punto, añadir que ningún otro método se ajusta mejor a esa datación en un sector como es la burguesía española y más, la catalana (nº 13, pág. 45).

Pero, si éstas son las características que definen a la nueva vanguardia poética lanzada por *Claraboya* y *El Bardo*, y ya se han ido viendo los rasgos que definen a la revista, ¿qué rasgos caracterizarán a la colección de poesía? Martín Vilumara los expone de la siguiente manera:

> Por una parte, su total independencia económica, mantenida con los obstáculos que ya podemos figurarnos, que la desligan de cualquier compromiso de tipo comercial y la extraen de las convenciones editoriales al uso en nuestro país. Por otro, su tirada desusada y su distribución, más o menos efectiva pero real, por las librerías más importantes de España. Y la posibilidad, dentro de nuestras circunstancias, de conseguir una audiencia crítica y lectora gracias al prestigio que a la colección dan los nombres de poetas como Vicente

> Aleixandre, Gabriel Celaya, Pere Quart, Salvador Espriu, Leopoldo de Luis o Gloria Fuertes. Y por último una línea, más temática o ideológica que estética, mantenida con el rigor y la coherencia que permite la situación del país (nº 12, pág. 5).

El Bardo aparece así como una empresa literaria independiente, de gran difusión y apadrinada por el prestigio de los autores mayores. Por lo tanto, la nueva vanguardia poética nace con el apoyo y el impulso de los poetas más influyentes en la posguerra y, en cierto modo, enlaza con ellos. Pero, por otra parte, es importante subrayar, como ya antes señalé, que lo que caracteriza a la nueva colección, y, consecuentemente, a la nueva vanguardia poética, no es una determinada línea estética, sino una concreta línea temática e ideológica, vinculada a una voluntad de actuar sobre la sociedad circundante. Vilumara, al caracterizar a los once poetas antologados en el número de *Claraboya*, define claramente esta línea temática-ideológica:

> En los once hay, sin embargo, 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, en la que el pensamiento no sea una "funesta manía" ni el origen de antagonismo irracionales (nº 12, pág. 6).

La nueva vanguardia poética, y *Claraboya* y *El Bardo* como sus portavoces, se caracterizará por la voluntad de crear

una literatura *operante*, es decir, una creación artística *práctica*, que *opere* cambios efectivos en el cuerpo de la sociedad. La poesía escrita por la nueva vanguardia no podrá ser una creación autónoma e independiente, sino útil y práctica; la literatura tendrá una función social efectiva: "conformar una sensibilidad colectiva" para de esa manera lograr "la consecución de un fin determinado". No es quizá éste el momento de señalar cuán distante se hallaría de esta concepción de la poesía la obra, por ejemplo, de Pedro Gimferrer, sino de apuntar la coincidencia de estos postulados políticos con los que sustentara la poesía social anterior. Si, tal como lo habían entendido, entre otros, José Mª. Castellet y José Manuel Caballero Bonald[65], lo característico de la poesía escrita por su generación a partir de 1956 era la voluntad de utilizar la literatura como un arma política, es evidente que la nueva vanguardia que lanzaban *Claraboya* y *El Bardo* era heredera de aquel mismo espíritu. Por otra parte, una poesía preocupada por el contenido ideológico y por la efectividad de éste será una poesía volcada más al plano del contenido que al del significante, que sólo se valorará en cuanto que se muestre efectivo o no para la transmisión de dichos contenidos ideológicos presupuestos. Por lo tanto, la poesía que tanto *El Bardo* como *Claraboya* propugnaban como vanguardia era una poesía principalmente contenutista y que rechazaba todo formalismo, de ahí que la voluntad de

enlazar con las formas populares y narrativas tenía una finalidad primordial: hacer que la forma poética fuera la menos aparente, la más sencilla y llana, la más adecuada para la comunicación efectiva de unos presupuestos ideológicos concretos.

Que la poesía de Gimferrer se encontraba a una distancia considerable de los presupuestos ideológicos y formales que sustentaba el equipo de *Claraboya* y *El Bardo*, a pesar de que varios de sus libros aparecieran en esta colección y sus poemas se recogieran en la revista, lo demuestra, como ya señalé, la crítica negativa que José Angel Lubina hace a *Arde el mar* en el nº 13 de la revista, por su "voluntad de poesía culta", por "dejarse ganar por lo estético" y por no conseguir objetivar la realidad ni el pasado. En cierto modo, igual crítica negativa recibe Félix Grande en el comentario de *Música amenazada*, publicado también por Batlló, un poemario en el que el autor de *Las piedras* intentaba una revalorización estética del lenguaje poético. "El planteo general de la poesía de Félix Grande es el de distorsionar el idioma buscando expresiones que sean onomatopéyicas síquicamente" (nº 13, pág. 53), escribe José Antonio Llamas; todo ello llevará a un alejamiento radical del lector, contrario a la posición sostenida por *Claraboya*: "En este esfuerzo lo que Félix Grande ha logrado es quizá algo que estaba en sus intenciones a la hora de escribir, la repugnancia del lector" (pág. 54).

Por el contrario, ya se vio la excelente acogida que habían tenido los libros de Pere Quart y de Salvador Espriu, en una extensa crítica, y el valor que José Antonio Llamas había dado al enraizamiento en la poesía popular de *Ni tiro ni veneno ni navaja*, de Gloria Fuertes, libros todos publicados por *El Bardo*. Del mismo modo, Antonio Gamoneda destaca en *Del monte y los caminos* el carácter peculiarmente social de la poesía de Antonio Pereira: "así, el poeta se nos ofrece más personal y más real, dotado de historia y naturaleza social" (pág. 51).

La línea poética trazada por *Claraboya* y *El Bardo* resultaba bien definida, pero mientras para Batlló esta línea, principalmente temática-ideológica, podía admitir diversas estéticas desde un punto de vista formal, de ahí la aparición de libros como los de Gimferrer, Leopoldo de Luis o Félix Grande, para *Claraboya* esa línea temática-ideológica determinaba una concreta forma de expresión poética, a mitad de camino entre el narrativismo y la poesía popular. Si el libro de Leopoldo de Luis es criticado por su "desfase evidente", por su incapacidad para comprender "un mundo contradictorio donde el hombre tiene la lucha abierta", que se manifiesta formalmente en "la pobreza de sus medios" y en la "desquiciada pronunciación de sus versos" (nº 7, pág. 29), es decir, por su incapacidad para captar la realidad circundante y transmitirla de un modo efectivo, el libro de Grande y mucho más el de Gimferrer, por cuanto su posición es más

radicalmente estética y menos preocuapada socialmente, son criticados, desde un punto de vista contrario, por situarse decididamente del lado del lenguaje, de la forma, por pretender un tratamiento estético de la realidad en lugar de un tratamiento *real*, una renovación estética del lenguaje en vez de un tratamiento *narrativo*. En los tres casos, desde la visión de *Claraboya*, los poetas fracasan radicalmente, aunque el fracaso de Félix Grande es sólo un fracaso a medias, al no conseguir "objetivar la realidad" y transmitirla en fórmulas acordes con esa realidad objetivada. Por lo tanto, si desde una perspectiva temática-ideológica, como quería Batlló, los libros, y tal vez los autores más que sus propios textos, que son los que parecen juzgados desde tal punto de vista, resultan válidos como ejemplos de la nueva vanguardia poética, sus resultados estéticos, que junto con los ideológicos juzga también *Claraboya*, fracasan. Todo ello se manifestará en un cambio de foco de atención, desde un punto de vista crítico, en *Claraboya*, que en el nº 15 volverá su vista hacia los autores de la generación de los años cincuenta, en concreto Francisco Brines y José Angel Valente, más acordes con sus pretensiones estéticas que algunos de los poetas publicados por Batlló. Paralelamente, el editor catalán preparaba en aquellos meses una antología, *Antología de la Nueva Poesía Española*, donde fijaba su centro de atención en la generación de los años

cincuenta, primera que superaría el enfrentamiento poético-político de la primera posguerra y eje principal de la "nueva poesía"[66], a la cual habían de unirse los nombres de Vázquez Montalbán, Gimferrer y José Miguel Ullán.

El nº 13 de *Claraboya* parece poner fin momentáneamente a la relación entre la revista leonesa y la colección *El Bardo*. Ninguno de los libros editados por Batlló vuelve a ser comentado en la revista, que acabará eliminando la sección de crítica, y cuando se organiza un nuevo número monográfico sobre la poesía joven, el nº 15, el nombre del poeta y editor catalán queda cuidadosamente excluido y, con la excepción de Gimferrer, ninguno de los nombres incluidos ahora había sido recogido en el nº 12 ni tenía obra publicada en la colección de Batlló. Evidentemente este número había sido preparado desde perspectivas muy distintas y mostraba caminos muy diversos a los que había marcado el anterior número dedicado a la joven poesía: la línea esteticista pre-novísima estaba representada por Guillermo Carnero, Pedro Gimferrer y Marcos Ricardo Barnatán; Juan Luis Panero, por ejemplo, señalaba una línea de enlace con la generación del medio siglo a través de la poesía de la experiencia; Angélica Bécker ejemplificaba una línea humanista con ciertos tonos tremendistas; Joaquín Rodríguez Lobato apuntaba una línea narrativa, a mitad de camino entre el desarraigo y el compromiso; etc. De una

manera o de otra, venía a demostrarse que *Claraboya* y *El Bardo* ya no eran portavoces de la nueva vanguardia poética, puesto que sus voces apuntaban a direcciones distintas. Además, una serie de poetas nuevos apuntaban en torno a 1967 y 1968 caminos diferentes a los que planteaba *Claraboya* y que no tenían cabida en la colección *El Bardo*; títulos como *Teatro de operaciones*, de Antonio Martínez Sarrión, *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, *Cepo para nutria*, de Félix de Azúa, o *Por el camino de Swann*, de Leopoldo Mª. Panero, venían a confluir con algunos otros publicados en *El Bardo* (*Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer, o *Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal) para mostrar que a un grupo importante de poetas jóvenes no les interesaba en absoluto el replanteamiento poético del compromiso social.

Aún podrían extenderse, no obstante, las relaciones entre *Claraboya* y *El Bardo*. En 1966, Batlló retoma una empresa que había inicado algunos años atrás, en noviembre de 1962, en Sevilla: la revista de poesía *La Trinchera. (Frente de poesía libre)*. En marzo de 1966, Batlló publica la segunda entrega de *La Trinchera* en Barcelona y en junio del mismo año la tercera y última, buscando así un apoyo periódico a su colección de poesía, paralelo al que por entonces hallaba en *Claraboya*. Un año más tarde, con fecha octubre-diciembre de 1967, aparecía la "revista exterior de poesía hispana" *Si la píldora*

bien supiera no la doraran tanto por defuera, que, dirigida por Jerónimo Pablo González Martín y con depósito legal, a fin de evitar las trabas de la censura española, en la Trent University de Peterborough en Ontario (Canadá), contaba con la colaboración directa, en función de corresponsal en España, pero como editor real, de José Batlló. *Si la píldora...* heredaba, ya desde su título, el carácter combativo que había tenido *La Trinchera* y, en su corta vida, hasta diciembre de 1969, tuvieron cabida en sus páginas poemas y colaboraciones radicalmente comprometidas políticamente, en el mismo sentido que Batlló quería dar a su colección de poesía. González Martín, incluido también en la antología *Doce jóvenes poetas españoles*, había publicado poemas en *Claraboya*: "Juegos de Louisiana" y "Canto a Dr. King" en el nº 8, y "Poema para un catecismo de Historia de España" en el nº 11. Pero, aparte de esta mera colaboración de González Martín en la revista leonesa, *Si la píldora...* compartía magisterios poéticos semejantes a los de *Claraboya* y, en sus páginas, como anteriormente lo habían hecho en *La Trinchera* y en *El Bardo*, publicaban los autores del 50, admirados por el grupo de Delgado (Ferrater, Grande, Gil de Biedma, Fuertes, etc.), junto a los más jóvenes que habían publicado en la revista leonesa (Gimferrer, Vázquez Montalbán, Ullán, etc.). Por otra parte, Luis Cernuda, a quien se le había prestado especial atención en *Claraboya*, sería también objeto de

homenaje, como lo había sido en el volumen IV de *El Bardo*, en la revista hispano-canadiense, que recuperaba una prosa del sevillano publicada en *Hora de España* en 1937. Por último, si en el citado volumen de *El Bardo* habían sido traducidos unos poemas de Bertolt Brecht, maestro del narrativismo admirado por el grupo leonés, en uno de los números de *Si la píldora...*, se publicarían unos textos de Nazim Hikmet, el otro maestro narrativo de *Claraboya*. Son evidentes, pues, aparte de la comunidad en el compromiso político, las relaciones que se pueden establecer entre *Claraboya* y estas otras revistas tras las cuales está la figura de José Batlló.

En 1971, tres años después de desaparecida *Claraboya*, el equipo leonés se decide a plantear una respuesta teórico-poética al grupo "novísimo", cuya estética en aquellos momentos estaba en alta pujanza, y es precisamente la colección *El Bardo*, dirigida por Batlló, la que le otorga la oportunidad de hacerlo, publicando el libro antológico *Equipo Claraboya. (Teoría y poemas)*. Cuando en mayo de 1972, José Batlló edite en Barcelona la revista literaria *Camp de l'arpa*, en su consejo de redacción se encontrarán tres de los miembros editores de *Claraboya*: Agustín Delgado, Angel Fierro y José Antonio Llamas. No resultará casual que, acorde con la tendencia estético-ideológica sostenida por *Claraboya* y las empresas literarias de Batlló, la revista se inicie con una mesa redonda sobre la vigencia de la literatura

social. El nombre de Angel Fierro aparecerá seleccionado, junto con otros dieciocho poetas nacidos desde 1939, en la antología *Poetas españoles poscontemporáneos* que en 1974 publicaría José Batlló y que pondría fin a *El Bardo*.

Así pues, no resultaría arriesgado señalar la relación existente entre un grupo de revistas diversas, como *Claraboya*, *La Trinchera*, *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera* y *Camp de l'arpa*, esta última en su primera etapa, y, por otra parte, la editorial de poesía *El Bardo*, para, en torno a la figura de José Batlló, formar un "frente de poesía libre", como rezaba el subtítulo de *La Trinchera*, en defensa de una estética poética que revisara el compromiso social del escritor y que enlazara directamente con la generación del medio siglo, a lo largo de los años sesenta y primeros setenta. La aparición de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José Mª. Castellet, y de la colección de poesía *Ocnos* a comienzos de la década de los setenta daría un golpe mortal a esta tendencia que había dominado el panorama poético en torno a 1965.

La poesía española vista por *Claraboya*

A lo largo de las páginas anteriores han ido apareciendo diversos aspectos del tratamiento que *Claraboya* daba a la poesía española contemporánea en el

momento de su aparición. Al menos un doble tratamiento de atención de la poesía puede observarse, desde un punto de vista estructural, en las páginas de la revista leonesa: por un lado, se presta una atención directa a la poesía mediante la publicación de diversos poemas; por otro, la faceta crítica de *Claraboya* hace que se vayan comentando las diversas novedades poéticas aparecidas en el panorama español. Dentro de esta segunda parcela de atención crítica a la poesía, puede señalarse también la función que desarrollan los editoriales de cada número, apuntando preferencias y gustos, que ya han quedado comentados ampliamente en capítulos anteriores. Así pues, ante las páginas de *Claraboya* el lector encuentra al menos una doble perspectiva (triple, si se incluyen los editoriales) de la poesía española del momento. Sin embargo, no es extraño que estas dos perspectivas tengan muchas veces claras diferencias y que en muchos casos resulten ligeramente divergentes, como podrá comprobarse a continuación. Si desde un punto de vista teórico-crítico *Claraboya* tenía muy claro la poesía que quería hacer, desde el lado de la publicación en sus páginas no se aplicaba otro criterio estético que el de la calidad, como ha señaladao José Antonio Llamas:

> Yo nunca fui consciente de combatir a ninguna poesía; al contrario, lo mismo publicábamos originales de Aleixandre, que publicábamos originales de todo aquello que conseguíamos y creíamos que tenía calidad, porque para nosotros la poesía era un campo abierto. Lo importante era que el poema fuera bueno[67].

Como ya se ha visto, uno de los principales objetivos durante la primera etapa de *Claraboya* fue "declarar superada la poesía anterior, encerrada en la dicotomía poesía social-poesía intimista"[68], y a este fin se ajustan los editoriales de los seis primeros números. Ya el primer editorial declaraba esta voluntad de superar la dicotomía estética que se había establecido en la poesía de la primera posguerra:

> De la postguerra 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 a dado que ganar a nuestra literatura. (...) Y si se hace en España una poesía honda, la hacen precisamente, tres o cuatro cuya edad no alcanza los treinta años (nº 1, pág. 5).

En estas líneas se resumían apretadamente los dos objetivos fundamentales que se iba a plantear *Claraboya* en su primera etapa de vida, entre septiembre de 1963 y agosto de 1964: la ruptura con la poesía de la primera posguerra y el enlace con los poetas de la generación de los años cincuenta, aquellos que en 1963 rondaban los treinta años.

Este mismo panorama de la poesía española de posguerra va a exponer el editorial del nº 5 (mayo-junio de 1964), haciendo un repaso de la poesía española publicada desde el final de la guerra civil y coincidiendo, no sólo en el tramo poético estudiado, sino también en las conclusiones, con la antología,

recientemente aparecida entonces, *Un cuarto de siglo de poesía española*, de José Mª. Castellet. Para el editorialista de aquel número, tanto la poesía social como la intimista de la primera posguerra responden a una misma estética que ha olvidado la realidad como su objetivo primordial:

> Dejando de lado a los cantores profesionales de la paz, poéticamente nulos, entramos en los años 40-45 con la doble escuela social e intimista. Hagamos hincapié en la identidad de ambas escuelas por lo que a planteamiento se refiere. La poesía española ha retrocedido hasta lo ingenuo. Chille o sonría, mire la realidad o no la mire, parte de un desconocimiento de la realidad tal y de la realidad poética (nº 5, pág. 5).

Ya se vio la importancia teórica que para *Claraboya* tenían los conceptos de "realidad tal" y "realidad poética". La crítica de la revista leonesa a la primera generación de posguerra era contundente y clara: aquella generación había perdido la realidad como su punto primero de atención[69] y, en consecuencia, desaparecida la realidad como objetivo primero, había caído en la imitación de formas poéticas anteriores, había hecho poesía de la poesía y no de la realidad y, por lo tanto, su lenguaje resultaba doblemente retórico, como lenguaje retórico en sí y como lenguaje que imita una retórica anterior[70]. Tal parece confirmar las siguientes palabras del mismo editorial:

> Ahora bien, hemos dicho que la generación de los años cuarenta desconoció la realidad tal. Y lo afirmamos basados en el hecho de que su estética se

> remitió a imitar fuentes clásicas y a hacer como ellas (nº 5, pág. 6).

Sin embargo, pese a esta crítica, algunos de los poetas de esta primera generación eran "recuperados". Ya se vio por extenso el enlace que *Claraboya* establecía con los principios estéticos de *Espadaña*, precisamente una de las revistas más representativas de la escritura poética de la primera posguerra. Por otra parte, de Blas de Otero, otro de los poetas representativos de la primera poesía de posguerra, se exaltaba su fidelidad a su propia voz poética y su profundo tono humano: "Existencial o social o como la crítica quiera llamarlo, sigue siendo él, el Blas de Otero de siempre, ronco, seco, humano hasta los huesos" (nº 1, pág. 5-6). Y de Gabriel Celaya, como ya indiqué, se llegaría a publicar un poema, "El emigrante" (nº 9), incluido en *Baladas y decires vascos*, dentro de la línea social del poeta guipuzcoano. Es decir, si, por un lado, *Claraboya* criticaba la doble tendencia que la poesía de la primera posguerra había seguido y, con especial virulencia, la línea social, por otro, prestaba especial atención precisamente a los poetas más característicos de aquella tendencia, como eran Celaya y Otero, y también a la estética que les había dado origen y fundamento.

En esa línea de relativo rechazo, desde un punto de vista teórico, de la producción poética de la primera promoción de posguerra, se sitúa la extensa crítica que, sin firma, dedica *Claraboya* a *Libro de las alucinaciones*,

de José Hierro, que obtiene el Premio de la Crítica de 1964. Comienza el comentarista situando a Hierro dentro de los poetas más destacados de su generación:

> El hecho de elegir a favor de esta clase de poesía hace (a) José Hierro ascender un escalón más en su afirmación de sí mismo, inmerso en el contorno de su generación. De ella él ha sido el mejor exponente evolucionado dentro de su propia casa y estatura con visión de futuro. La generación de José Hierro traía en ambas vertientes social o intimista por lo pronto un planteo de la poesía exclusivamente romántico y después, como consecuencia, una inadaptación a la época con la consiguiente carga de retórica. En este sentido, y Hierro lo sabe mejor que nadie, la guerra civil fue para la poesía española una tara insalvable (nº 5, pág. 32).

¿En qué ha consistido para el anónimo crítico de *Claraboya* la mejora que ha experimentado la poesía de Hierro con respecto a la de su propia generación? Precisamente en acercarse al pensamiento más actual de la poesía en la generación siguiente, la del medio siglo, y en su acercamiento a la concepción de la poesía como un modo de conocimiento:

> Hierro, para ello, ha echado todo el hombre en los versos y los ha dotado merced a la *nueva técnica arrastrada por el conocimiento poético*, de más frialdad, de más vibración en el más puro sentido del término. El mismo confiesa que la poesía que hacen hoy, pongamos por caso, J.A. Valente o Claudio rodríguez, es la que en su tiempo se hubiera querido hacer (*pág. 32. El subrayado es mío*).

Sin embargo, pese a su intento de ensamblaje con la nueva generación y con su concepción de la poesía como conocimiento, Hierro se encuentra inserto en su propia promoción y su esfuerzo sólo revela "una grieta

insalvable" manifiesta en los poemas que componen *Libro de las alucinaciones*:

> Ahora bien, precisamente merced a este esfuerzo del poeta por adaptarse a las nuevas corrientes estéticas -sin abdicar del pasado- se le aprecia una grieta insalvable. Los poemas largos, descriptivos, no gozan de toda la pureza poética. En una palabra, afuerza de contar, de calcular efectos, se diluyen o lo que es peor, se prosaízan (pág. 32).

En conclusión, Hierro se queda a mitad de camino entre su generación y la del medio siglo y, por lo tanto, no logra una renovación estética total. Y el crítico de *Claraboya*, metido esta vez a profeta errado, anuncia finalmente:

> El próximo libro de José Hierro estará, sin duda, más enraizado todavía en la nueva edad. Desgraciadamente para las generaciones de postguerra el fenómeno poético era demasiado llano como para ser poético. Quienes siguen el ir del tiempo son testigos clarividentes, como Hierro, de esta verdad (pág. 33).

Pero el siguiente libro de poemas de Hierro, *Agenda*, tardó más de veinticinco años en salir, aunque, como el comentarista afirmaba, vendría a confirmar la renovación estética iniciada en *Libro de las alucinaciones*.

En fin, *Claraboya* rechazaba de modo contundente la poesía de la primera promoción de posguerra, olvidando en su división maniquea en "intimistas" y "sociales" aquellos grupos y poetas que no podían adaptarse a tal división: *Cántico*, *Postismo*, Juan Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, etc. Es evidente que, en su afán de superar aquella generación, dominante a comienzos de los años

sesenta, *Claraboya* caía dentro de los estrictos límites analíticos que había establecido la crítica "oficial" para referirse a la poesía de la primera posguerra: arraigados / desarraigados, sociales / intimistas[71], etc. Por otra parte, si bien se admitían ciertos magisterios ligados a la poesía social de aquella generación, como Blas de Otero, Gabriel Celaya o el grupo de *Espadaña*, en general se rechazaba toda la poesía que viniera de aquella promoción, pese a que en algunos casos, como el de Hierro, manifestara una sincera y radical voluntad de renovación estética.

Frente a la primera promoción de posguerra, la generación de los años cincuenta se sitúa como el centro de atención primero del grupo de *Claraboya*. Con los poetas de esa generación es con los que intentará enlazar estética y teóricamente la revista leonesa durante su primera año de existencia. Ya en el primer número de la revista se ponía como punto de mira del aprendizaje poético del grupo leonés a la generación del 50:

> Entre nuestra juventud, la que ahora anda por los treinta años, parece que el problema (la relación poesía y realidad) se ha tomado más en serio, Podría recogerse media docena de nombres continuados en su latir. *En ellos está cifrada nuestra confianza y nuestro aprendizaje* (pág. 47. El subrayado es mío).

Eco de la especial atención que *Claraboya* presta a la generación del medio siglo es la extensa crítica que Agustín Delgado dedica a la antología *Poesía última*, que,

elaborada por Francisco Ribes, recogía la obra de Eladio Cabañero, Angel González, Carlos Sahagún, Claudio Rodríguez y José Angel Valente, es deir, uno de los núcleos fundamentales y más característicos de la generación del 50. De entre ellos, Claudio Rodríguez y José Angel Valente son los poetas que *Claraboya* sitúa como la más alta cota, "las dos figuras cumbres de la poesía actual"; a ellos prestará especial atención en su desarrollo poético y en su concepción de la poesía como un modo de conocimiento:

> Nos parece que las apreciaciones y diagnósticos mejores son los de Valente y Claudio Rodríguez. Ambos, dando a la dimensión social su sentido más verdadero, se bifurcan después, uno en el análisis de la poesía como estructura de conocimiento nuevo y el otro destacando una nota fundamental de tal conocer, el estar actuando en las tablas a la par que se conoce (nº 3, pág. 41).

Ya se ha visto anteriormente la importancia y el eco que ambas concepciones de la poesía, "como estructura de conocimiento nuevo" y como actuación de dicha estructura a la par que se conoce, tienen en esta primera etapa de *Claraboya*. Ambas concepciones se recordarán en el número siguiente de la revista y, a la hora de hacer una valoración de la generación del 50 por encima de la primera promoción de posguerra, en el nº 5, la idea de la poesía como forma de conocimiento es un pilar fundamental:

> Aparecen hacia el año 55 otra serie de poetas mucho más preparados y conscientes. (...) 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. Esta generación está comenzando a dar ahora sus primeros frutos.
>
> De ella y no de la anterior es de donde ha de partir la poesía futura. (...) Hay quienes siguen adscribiéndose también en la poesía social antigua, hoy anacrónica. El futuro deberá seguir conociendo la realidad con una mirada más honda (nº 5, pág. 6-7).

Por lo tanto, dos características subraya *Claraboya* en la generación de los 50: por un lado, la depuración formal del lenguaje; por otro, el "adentramiento en el conocimiento de la realidad". Es decir, como lo expresaba Castellet en el prólogo a su antología, "una conciencia poética que se quiere realista, no solamente por el *objeto de su poesía, sino también formalmente*, a través de un lenguaje coloquial y de una cierta técnica narrativa"[72].

En esta actitud de enlace con la generación del 50, Agustín Delgado comentará por extensoe el libro *Las piedras*, con el que Félix Grande obtuvo el premio Adonáis 1964. En él destaca sus rasgos poéticos existenciales, su humanismo, por decirlo en palabras de *Claraboya*, y la influencia de César Vallejo:

> Instalado dentro de una temática y atmósfera que dijéramos hoy existenciales con un dominio del verso hondo, aunque a veces haya giros y construcciones más silogísticas que poéticas, creemos que Félix Grande se anuncia como un poeta de altura. La influencia benéfica de César Vallejo, más que nada en las expresiones, no en la tonalidad del verso, ha ido entroncando a lo largo del libro una

> serie de términos vulgares dentro del más exigente cultuismo (*sic*), y dotándole de intimidad (nº 4, pág. 44).

Recuérdese que, al comentar el segundo libro de Félix Grande, *Música amenazada*, José Antonio Llamas señalará el mismo rasgo de intelectualismo poético ("construcciones más silogísticas que poéticas") que aquí apunta Delgado:

> El planteo general de la poesía de Félix Grande es el distorsionar el idioma buscando expresiones que sean onomatopéyicas síquicamente. (...) Cuando Félix Grande se pone a seguir a Vallejo, su poesía es falsa. Vallejo descoyuntaba la frase a ritmo cordial, mientras que Félix Grande intenta mentalmente lograr efectos que nacen muertos (nº 13, pág. 53-54).

Así pues, desde el punto de vista teórico-crítico, *Claraboya* plantea en su primera etapa de existencia la superación de la poesía de la primera posguerra, desde una visión maniquea y "oficial" de dicha producción en dos tendencias, intimista y social, olvidando otras manifestaciones poéticas inclasificables dentro de estos dos marbetes. Al mismo tiempo, señala que tal superación ya ha sido iniciada por los poetas de la generación del medio siglo, a los que presta especial atención y proclama como modelo poético.

Sin embargo, desde un punto de vista estético, observando las colaboraciones poéticas que la revista reproduce, el panorama resulta muy distinto. Los primeros seis números de *Claraboya* se caracterizan, como cabía esperar[73], por una "autarquía" casi absoluta: la mayor parte de las colaboraciones corren a cargo de los

consejeros de redacción (Delgado, Llamas, Díez y Fierro), y de aquellos que les ayudan en la elaboración de la revista. Sólo por poner un ejemplo, diré que dieciocho de los poemas que se reproducen en el primer número de la revista pertenecen a los cuatro miembros del consejo de redacción. Ya he reproducido páginas atrás, como muestra, el soneto que iniciaba la revista, tras el editorial, perteneciente a Angel Fierro, quien sin duda, y es opinión que confirman sus compañeros de publicación[74], era por entonces el que más calidad poética detentaba. En él, como ya señalé, las formas métricas clásicas, de las que tiene un amplio dominio, se combinan con tonos neo-románticos e intimistas que, en cierto modo, se confunden con esa búsqueda de la autenticidad, de lo auténticamente humano, que *Claraboya* proclama en este primer período. Algunos títulos de los poemas publicados en aquel primer número pueden dar muestra de lo que digo: "Ser libre es...", "El tiempo es un niño", "Andadura", de Luis Mateo Díez; "Poemas totales de amor", de Angel Fierro; "Mi palabra", "Algo ha pasado en mí", de José Antonio Llamas; "De abajo viene mi pasión", "Cuánta hoja caída en la madrugada", "Entre los suaves lirios", de Agustín Delgado.

La presencia poética en la segunda entrega no varía mucho. Los redactores de *Claraboya* son quienes colaboran más asiduamente. Angel Fierro continúa en su investigación de las formas clásicas y publica cinco

sonetos y dos romances heptasílabos ("Poemas de amor venir", que se convertirá en una serie de aparición aleatoria en la revista), donde el tratamiento romántico del tema amoroso se une al dominio de las formas métricas tradicionales, que será una de las constantes de Fierro a lo largo de toda su obra publicada en la revista leonesa. Pero el intimismo y el neo-romanticismo tomaban tintes más reflexivos en la poesía de Llamas, Díez o Delgado. Es significativo observar cómo en tres de los poemas que publican estos tres redactores en este segundo número se da una preocupación por el tema de la muerte desde un tratamiento ligeramente distinto en cada uno. Llamas, por ejemplo, en su poema "Preludios"hace un tratamiento del tema de la muerte con un tono reposado al mismo tiempo que sentimental, íntimo y romántico, aunque no desprovisto en algún momento de tintes "desarraigados", retomando el poema "Cuánta hoja caída en la madrugada" que Delgado publicara en el primer número:

> *Como una hoja caída,*
> como un inmenso otoño glacial
> nos desnudamos, secos, al amanecer;
> y el temprano día, la temprana muerte acaso
> nos esperan.
> Y no encontramos remedio (pág. 14).

Agustín Delgado, sin embargo, utiliza un tono más enérgico, apelando al lector ("aquí mismo, mirad, junto a mí mismo", "Mirad que su sonrisa nos rodea"), como en la poesía más claramente "desarraigada", e incluso muchas

veces en su invocación a la acción parecen oírse ecos de la poesía social:

> Levantémonos pronto del pupitre
> de las viejas escuelas, y en la mano
> cerremos, como el puño, nueva ira.
> Somos jóvenes. Somos, ay, atletas.
>
> Que nadie caiga, no, que nadie muera (pág. 15).

Por último, en el poema de Luis Mateo Díez prima el tono narrativo con imágenes "humanizadas" que recuerdan al primer Vallejo:

> Fabricaron la noria
> que dolía en tanta carne humana
> presa,
> alrededor de su siempre
> dando vueltas
> y tumbas. (pág. 30)

Pero el tema de la muerte no era exclusivo de los tres poetas citados. Angel Fierro abre el tercer número de *Claraboya* con un nuevo soneto sobre el tema: "Cuando se nos fue José María Tabernero". En él, aunque su autor pretende introducir fórmulas que remiten a un mundo de referencias cotidianas ("mi oficina", "esquina", etc.), el tratamiento es completamente clásico, y no sólo el tratamiento temático, organizado sobre la antigua paradoja que plantea quién es el verdadero muerto si el que muere o el que queda, sino también los modos de construcción, con diversos paralelismos, etc.:

> Hoy la muerte ha venido a mi oficina.
> Con breve pie, con sigiloso ruido

un hombre nos llevó, fuerte y florido,
atrás nos lo dejó, como una esquina.

Y viendo mi dolor, nadie imagina
quién es el muerto, quién se nos ha ido,
de entre nosotros dos quién ha tenido
mayor necesidad de medicina.

Hoy la muerte llegó, ninguno era
más digno de partir, nadie tenía
el equipaje preparado fuera,

por eso, y aunque nadie lo sabía,
nos dejaste a nosotros en la espera,
y la seguiste tú, José María (nº 3, pág. 7).

El tono desgarrado al mismo tiempo que reflexivo que el tratamiento del tema de la muerte tiene en Fierro, se torna sin embargo tremendista en el poema "Revisión", de Publio Lorenzana, otro de los colaboradores habituales de *Claraboya* en esta primera etapa, y alcanza tintes expresionistas en Antonio Mayor: "Soy una placa más de caspa / caída sobre esta tierra última" (pág. 34).

Ese tono reflexivo y humanista, con tintes desarraigados muchas veces, que no encuentra una gran diferencia con la poesía, muchas veces tremendista, que se practicó en *Espadaña*, puede verse reflejado en los doce poemas que José Antonio Llamas publica en el nº 4 de *Claraboya*. Bajo la advocación de Rilke, con citas del cual abre cuatro de sus poemas, Llamas se acerca en algún momento al tono de las meditaciones del poeta alemán sobre la muerte, aunque el rico proceso de simbolización y la calidad de las imágenes y de las formas del autor de *Elegías de Duino* están ausentes en el poeta leonés, como puede verse en los siguientes versos:

De esta carne que soy
harán un día los gusanos
un sentido epitafio a mi memoria.
A esta carne que ahora tiembla.

Tú, corazón, en esa hora,
no tienes nada que decir.
Tú no eres más que la memoria de un sueño.
Tú, como el alma,
os devanáis en una lucha desigual
donde no puede haber piedad
cuando llega la noche (nº 4, pág. 24).

El tono de estos versos reflexivos, ligeramente desarraigado, recuerda más a los poetas de *Espadaña* o incluso a algunos poemas sobre el mismo tema en el grupo de José Mª. Valverde y Dionisio Ridruejo, que a la vena poética rilkeana.

Por su parte, Angel Fierro inicia, como es habitual, esta cuarta entrega con una serie de romances de tono tradicional-popular, "Romances del moro Qil", con los que había obtenido el premio Fastenrath 1964:

Yo para Cármenes digo
romances del moro Qil.

Para las noches de invierno,
que las nieves brotan mil,
para el horror de los pozos
Pontedos, y para ti,
princesa, que vendrás antes
que a mí venga el morir (nº 4, pág. 7).

Dentro de esta línea tradicional-popular se incluían también en este número cuatro romances de tema amoroso de la serie "Poemas de amor venir". La colaboración de Fierro se completaba en esta entrega con tres sonetos, "Versos", "Penas" y "Alegría", que, a diferencia de los

romances, trataban una temática más reflexiva en un tono meditativo que muchas veces le acercaba al de Llamas. Fierro manifiesta en estas colaboraciones de los primeros números un dominio absoluto de las formas métricas tradicionales y su poesía, desde un punto de vista no sólo formal, sino también temático, se desenvuelve entre el tono clásico y meditativo de los sonetos y las formas más populares, neo-popularistas, en el sentido que cobraban en la generación del 27[75], que desarrolla en los *romances*.

Es de destacar que a partir de esta cuarta entrega de *Claraboya* comienza a colaborar en la revista leonesa con bastante asiduidad, ya como poeta, como crítico e incluso como traductor, el poeta leonés perteneciente a la generación del medio siglo Antonio Gamoneda, que, en cierta manera, serviría de maestro y guía al grupo editor de la publicación. En este número, Gamoneda publica dos poemas: "Va a hacer diecinueve años", del libro *Blues castellano*; y un poema, sin título, perteneciente a *Textos sobre poesía*:

> Por si el canto, el poema,
> valen, en estos casos,
> como aquello que hace
> un hombre que se hunde
> pero aún es capaz
> de apretar vuestra mano
> con una extraña fuerza (pág. 37).

Otras colaboraciones poéticas destacables en este número son las de César Aller, que acababa de publicar su libro

Padre Hombre, con los poemas "Pequeña ciudad" y "Se han abiero las puertas", y de Tomás Ramos Orea, con el soneto "Convocatoria", que sería un habitual de la revista en esta primera etapa.

El nº 5 de *Claraboya* (mayo-junio de 1964), como ya señalé, se iniciaba con un comentario sobre lo acaecido en la poesía española en los veinticinco años transcurridos desde el final de la guerra civil y situando a la generación del medio siglo como el modelo poético que debía seguir la nueva poesía, por su afán de conocimiento de la realidad y por su voluntad de depuración poética. Las colaboraciones poéticas, por otra parte, siguen siendo las habituales en esta primera etapa. Antonio Pereira, del que estaba a punto de aparecer el poemario *El regreso*; Tomás Ramos Orea y Máximo Gómez. Tan sólo se incluía en esta entrega un nombre nuevo, Gaspar Moisés Gómez, con su poema "Lento homenaje a Gonzalo de Berceo. Por otra parte, si Agustín Delgado y Luis Mateo Díez no colaboraban con poemas en el número anterior, en éste los ausentes son Angel Fierro y José Antonio Llamas. Los poemas de Agustín Delgado incluidos en este nº 5 comienzan a marcar una cierta evolución positiva y a adelantar una temática familiar, en cuyo tratamiento pueden oírse los ecos del César Vallejo de la última serie de *Los heraldos negros*, que irá reapareciendo en la mayor parte de sus libros desde *El silencio*; de hecho, los poemas aquí publicados

adelantan tonos, además de un especial tratamiento del verso polimétrico, a caballo entre un cierto narrativismo y la reflexión, que serán característicos de su primer libro. Véanse, por ejemplo, los siguientes versos:

> De la vieja casa
> ya sólo quedan estas cuatro paredes.
> Aquí viví. Ahí donde ahora crecen
> las ortigas
> me despertaba el sol por la mañana.
> Estas camas
> se han llenado de lluvia. Nosotros
> estamos llenos de tristeza. Pobres.
> Entonces nos estremecíamos
> debajo de las mantas y mirábamos al cielo
> a ver qué tal eldía. Daba gusto (nº 5, pág. 9).

El nº 6 de *Claraboya* supone un paso importante en la evolución de la revista y una muestra anticipada de lo que será la segunda etapa de la publicación. Ya en su editorial puede encontrarse un ligero cambio: el tono combativo radical de los anteriores editoriales ha disminuido y, frente a la crítica de la poesía social e intimista, ahora tras el comentario sobre la forma romántica y la forma objetiva, se empieza a proponer un nuevo estilo concreto, fundado en el estilo en fórmulas rotas vallejiano. Este nuevo estilo hallará eco inmediato en los poemas que Agustín Delgado incluye en la presente entrega, practicamente contemporáneos y paralelos en estilo y tema alos que ocuparán *El silencio*:

> La ciudad emitía lamentos
> desde todos los costados. Era
> el triunfo de la muerte. Vieja costumbre aquella
> de dejarse alcanzar por la descarga

> de ser tan miserable. Estaba viejo
> el mendigo, y solo, y no cabía
> otro empujón a su salud. Volaron
> los lamentos sin norte. Hizo su nido
> la cigüeña muy lejos. Estábamos nosotros
> todavía calientes. Y hablábamos (pág. 17).

El marco urbano, las "fórmulas rotas", es decir, la narración poética en imágenes rápidas, como deshilachadas, la preocupación social (el tema del *mendigo*), *etc. son rasgos que coinciden con El silencio;* tan sólo hace falta el desgarro de la emigración a Alemania para encontrarnos en dicho libro.

Otros cambios acontecen en este número de la revista que adelantan la siguiente etapa: por un lado, desaparece la sección "Situación de la poesía" que escribía Eutimio Martino y se incluye la efímera sección "Por amor al arte", en la que se criticará a la sociedad literaria española; por otro lado, la revista comienza a abrir sus puertas a poetas fuera del grupo editor y, si, ya en el nº 4, Antonio Gamoneda publicaba dos poemas, ahora se incluyen "Canto al adolescente", de Carmen Conde, y "Pez en el pozo", de Carlos Murciano, que había obtenido en 1954 un accésit al premio Adonáis con *Viento en la carne*, con una clara voluntad de enlazar con los poetas de las generaciones anteriores y, en el caso de Gamoneda y Murciano, con la generación de los 50. Como contraste a esta evolución manifiesta tanto en lo poético como en la estructuración de la publicación, Publio Lorenzana, uno de los habituales de *Claraboya*, marcaba, con sus poemas radicalmente sentimentales que entroncaban directamente

con la poesía más intimista de los años cuarenta, "He quedado balbuciendo esta mañana" y "A veces llega el sentimiento", una línea poética en la revista que la mayor parte de los miembros del consejo editor habían sobrespasado. Desprenderse de estos "lastres" estéticos y aproximarse a los poetas más jóvenes iba a llevar a una renovación de la publicación y de la poesía de los cuatro miembros editores a partir de la segunda etapa, iniciada en 1965.

Las colaboraciones poéticas del nº 6 de *Claraboya* se completaban con la publicación de varios poemas del libro *Así en la tierra como en el sueño*, con el que Mercedes Saorí había conseguido el primer, y único, premio *Claraboya* de poesía. También se encontraban poemas de José Luis Chiverto y de Luis Mateo Díez. No así de Angel Fierro y de José Antonio Llamas.

Desde un punto de vista estético-poético, la primera etapa de *Claraboya* marca una clara evolución. Partiendo de postulados y resultados prácticos muy cercanos, aunque inferiores, por lo general, en calidad, a los de la poesía de los años cuarenta, los cuatro miembros del consejo editor inician un período de rápido aprendizaje[76] en el que se van desprendiendo de los lastres que cargaban su primera poesía, para, acercándose a la generación de los cincuenta, ir encontrando una voz más personal al mismo tiempo que más actual y de mayor calidad poética. Si en los primeros números de esta

etapa, no es grande la diferencia entre los poemas del grupo editor y los de otros colaboradores habituales, como Máximo Gómez, Antonio Mayor o Publio Lorenzana, cuando la etapa está a punto de concluir, hay una gran distancia entre los poemas de cualquiera de estos colaboradores, anclados en una estética próxima a la poesía rehumanizada de la primera posguerra, y los de Agustín Delgado, Angel Fierro, José Antonio Llamas y Luis Mateo Díez. Al mismo tiempo, estos cuatro poetas han ido personalizando cada vez más su voz y señalan ya distintas tendencias dentro de *Claraboya*. La poesía de Angel Fierro, uno de los mejores poetas en esta etapa, con su gusto por las formas tradicionales, marca una tendencia a mitad de camino entre la poesía neo-popularista y la poesía clásica de tonos meditativos. No es ajena la meditación y la reflexión detenida a los poemas de José Antonio Llamas, quizá el que se desenvuelve en un mundo poético más sosegado a la vez que oscuro y más cercano a la estética de los cuarenta, o de Luis Mateo Díez, en el que al tono reflexivo se le une una clara voluntad narrativa, con ciertas imágenes desgarradas que reuerdan a Vallejo. Dentro de esa tendencia más claramente narrativa, Agustín Delgado desarrolla una poesía con tonos más imaginativos y, sobre todo, con mayor poder inventivo y calidad poética.

La segunda etapa de *Claraboya* se caracteriza por una mayor apertura de los límites de la revista: los miembros

del consejo de redcacción dejan de ser los protagonistas de las colaboraciones poéticas para dar cabida a poetas de la generación del medio siglo y, lo que es más importante, a poetas jóvenes. Al mismo tiempo, desaparecen de la revista casi por completo los últimos poemas que enlazaban con la poesía de los años cuarenta, al mismo tiempo que, en su proceso de apertura, *Claraboya* reinicia la publicación de autores extranjeros, que había fracasado, por una falta total de perspectiva, en los tres primeros números de la publicación.

Ya he señalado en páginas anteriores la importancia que tiene la figura de Luis Cernuda en esta etapa de *Claraboya* para el desarrollo de una poesía narrativa, para la superación del romanticismo, como modelo de depuración del lenguaje poético y como readapatador, en la utilización del poema histórico, de un método práctico de capatación de la realidad. La visión que de la obra de Cernuda tiene *Claraboya*, más atenta a la poesía del exilio y, sobre todo, a su última obra (comentario a *Desolación de la Quimera* en el nº 7), es muy semejante a la que desarrollan los poetas del medio siglo. Cernuda, además, coincide en las preferencias de *Claraboya* con la poesía de Bertolt Brecht y la de Nazim Hikmet, en la búsqueda de un tono narrativo y coloquial, al que, como había apuntado José Mª. Castellet en su antología, habían llegado los poetas de la generación del 50. Como apunté, la atención de *Claraboya* a la obra de Luis Cernuda no se

limita a su labor como poeta, sino también a su obra crítica, de la que se ocupará el profesor Elías García Domínguez en el nº 9 de la revista.

Desde un punto de vista teórico, el objetivo de *Claraboya* en esta etapa es guiar a la joven poesía española hacia los caminos en que se desarrolla la verdadera renovación estética; objetivo bien diferente del que ocupó el primer período, en el que se intentó romper con la poesía de la primera posguerra. En esta voluntad de mostrar los nuevos caminos que recorre la poesía española ya he señalado la importancia que tienen los comentarios que se hacen a los libros publicados por José Batlló en la colección *El Bardo* y la relación que se puede establecer entre el editor catalán y el grupo leonés en la voluntad de convertirse en portavoces de la nueva generación. No es mi intención repetir todos los postulados teóricos de *Claraboya* y su aplicación a la poesía del momento en esta etapa, de lo que me he ocupado extensamente en páginas anteriores, sino mostrar qué atención específica presta a los poetas españoles en esta etapa. En este sentido, dado que ya me he ocupado, en gran parte, de repasar ciertos comentarios a libros y tendencias que *Claraboya* realiza en este período, así como en el siguiente, mi atención se centrará principalmente, aunque no de forma única, en los poemas y autores que la revista leonesa incluye en sus páginas.

En el editorial del nº 8, *Claraboya* señalaba el cambio radical que manifestaba la poesía española en esos momentos y cómo tal cambio devenía en una clara ruptura con la poesía inmediatamente anterior:

> La forma o formas de la poesía en nuestra juventud han dado un viraje considerable respecto de la generación inmediata. Ya no es posible engañarse en esto. (...) Se hace preciso aclarar bajo qué postulados tal renovación es de nuestra época (nº 8, pág. 5).

A fin de identificar qué sentido cobraba esa ruptura poética y de investigar "bajo qué postulados tal renovación es de nuestra época", *Claraboya* se lanzaba en las páginas de la revista a recoger poemas de jóvenes autores españoles. En este sentido, puede decirse que, además de los números específicos propiamente dedicados a esa labor, cada entrega de *Claraboya* suponía una pequeña antología de la producción española del momento. Así, por ejemplo, el nº 7 recogía poemas de los siguientes autores: Joaquín Puig, Carlos López Cortezo, Diego Jesús Jiménez, José María Alvarez, Angel Fierro, Juan José Cuadros, Luis Mateo Díez, José Batlló, Esteban Peña y José Miguel Ullán. Si la colaboración de Juan José Cuadros señalaba en *Claraboya* una línea de enlace con los poetas mayores, y en especial con los de la generación de los 50, que se mantendría constante hasta su fin, nombres como los de Ullán, Batlló, Diego Jesús Jiménez o José María Alvarez, resultan característicos de la estética de la poesía más joven en 1965. Diego Jesús Jiménez,

flamante premio Adonáis 1964 con su libro *La ciudad*, publicaba un espléndido poema del que entresaco estos versos:

> Por la noche es más grave nuestro exilio,
> el camino hasta un árbol,
> hasta una piedra, hasta los puentes
> que han medido los locos
> y los que se suicidan -nunca como los ángeles o como gaviotas
> a vuelo raso sobre el mar, sino de golpe,
> como un barbecho, como una flor en tierra, como la muerte
> de los desesperados- (nº 7, pág. 10).

La poesía de Diego Jesús Jiménez, que, próxima a la estética alucinada y simbolista de Claudio Rodríguez, adelantaba ya rasgos propios de la nueva estética generacional, sería objeto de especial atención en *Claraboya*, que publicará otros dos poemas suyos en los números 9 y 10, y que, desde la pluma de Antonio Gamoneda, comentará elogiosamente la aparición de *La ciudad* en el nº 8:

> libros que, como éste de Diego Jesús Jiménez, materializan una contradicción; cabalgan sobre las posibilidades "mágicas" del lenguaje y, también, sobre su naturaleza moral (pág. 31).

Señalaba, así, Gamoneda lo que de enlace con la generación del 50 tenía el libro de Jiménez, en la voluntad de un conocimiento de la realidad "formulado en términos realistas" (pág. 31-32), y lo que adelantaba de la estética de su propia generación, al elevar dicho

conocimiento de la realidad a "una brillante calidad imaginaria" (pág. 32).

Próxima a la utilización de esa "calidad imaginaria" del lenguaje, aunque sin olvidar un radical compromiso con la realidad, la poesía de José Miguel Ullán, con quien enlazaría en Madrid Agustín Delgado[77], está también ampliamente representada en *Claraboya*. En este número del que hablo se incluye el poema "Salvo vital":

> Pálido el hueso
> de la furia cruda, repentina
> bondad de dientes bravos,
> abarcando sabor a dinamita:
> tan profunda, que el golpe
> ni es lamento (nº 7, pág. 21).

La poesía de José Miguel Ullán, sin duda uno de los poetas jóvenes con más crédito en el momento, encontró una cierta acogida en la segunda época de *Claraboya*. El poeta salmantino, que había cumplido su etapa de poesía social con *El jornal*, publicado en 1965, avanzaba ya hacia formas de expresión más próximas al surrealismo, hacia una escritura, como señala Víctor García de la Concha, "cuyas líneas exploran unas vías que no son las del discurso lógico sino las que las propias palabras desplazadas de la realidad hacia el poema van abriendo hacia un conocimiento que casi nunca se cierra y que con frecuencia, ultimado ya el poema como objeto, abre más misterios que claridades"[78]. Una muestra de esta nueva escritura iba a hallar reflejo en su libro de 1966 *Un humano poder*, cuyo poema homónimo, significativamente

dedicado a Vicente Aleixandre, reprodujo *Claraboya* en su nº 10:

> Ignoraban la roca (en consecuencia,
> el húmedo rasguño de su sombra),
> torrentes cereales cercenados,
> hermanos callejones sin aurora
> ojos donde la brasa no halló hueco,
> aroma ileso de un amor -antigua
> palma de hierro con candado ajeno (pág. 16).

Aquí, la *anécdota, que en cierto modo aún subyacía en* la poesía de Diego Jesús Jiménez, ha sido totalmente elidida y el poema se resuelve en una superposición de diversas imágenes fragmentarias, eco quizá del estilo en "fórmulas rotas" que propugnaba *Claraboya*. La poesía de Ullán se aproximaba de este modo, y subrayo que la dedicatoria a Aleixandre no es vana, a algunos de los modos poéticos que el mismo Castellet recogería cinco años más tarde en su antología *Nueve novísimos*[79]. Pero en la poesía de Ullán, al igual que en la de Diego Jesús Jiménez y en la del mismo Delgado, y a diferencia de la de los "novísimos", los referentes de las imágenes no son referentes cultos, extraños o exóticos[80], sino, más bien referntes próximos y populares. Si bien la poesía que escribía Ullán en aquellos años se inclinaba ya hacia el irracionalismo de "Un humano poder", también es cierto que, en alguna ocasión, se acercaba a las formas de expresión más populares en la escritura de algún poema de corte radicalmente social, como es el caso de "El hijo de la paz" o de "Lamentaciones de una muchacha yanqui a eso

de la medianoche", publicados en el nº 11 de *Claraboya*, donde el poeta ironiza[81] sobre las canciones de la época en una forma que le aproxima, aunque no temática ni referencialmente, a la ironización de los *mass-media* que harán algunos "novísimos"[82]:

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.

Poemas como éste, permitían, en el nº 12 de *Claraboya*, a Martín Vilumara clasificar la poesía de Ullán, del que se incluía el poema "Hasta tanto" y "El tronco", dentro de una tendencia en la que los poetas "coinciden en el cultivo de una praxis abiertamente revolucionaria en su sentido más auténtico: social y políticamente" (nº 12, pág. 6). "Hasta tanto" y "El tronco" unían a las técnicas de construcción irracional de "Un humano poder" el dictado del compromiso socio-político que había sido característico de la poesía de Ullán anterior:

Es fecunda
la savia proletaria.
Hasta el puño;
y allí,
la melodía.
-Contenida, tu voz, por silicótico.
(Izaremos a pulso las palabras.)
Calladamente,
compañero,

el ímpetu (nº 12, pág. 33).

Precisamente, en ese tono de compromiso social y político, coincidía con Ullán otro poeta incluido en el nº 7 de *Claraboya*: José María Alvarez. Alvarez, que acababa de publicar entonces su *Libro de herramientas*, dentro de una tendencia poética claramente social, preparaba por aquel tiempo un poemario, que finalmente quedaría inédito, titulado *Un olor de herramientas y de manos*; a él pertenece el poema que se publica en este número y que, como Luis Mateo Díez había señalado para *Libro de herramientas*, retoma "la vena del canto popular (...) buscando la sencillez de una forma y el resultado de una problemática que haga posible esa nueva toma de contacto con el pueblo" (nº 7, pág. 28):

Dormido estaba el soldado
que fueron de acometer

Ay Carmela.
Ay Carmela (nº 7, pág. 12).

Quisiera llamar la atención sobre la semejanza entre este "modo de hacer" imitando las formas tradicionales populares[83] que Alvarez utiliza en su poema de corte social y la utilización de una semejante fórmula de simplificación y reiteración en "El poema difícil", de José Agustín Goytisolo, que se incluye en el nº 11:

El poema está dentro
y no quiere salir.

Golpea en mi cabeza
y no quiere salir.

Yo grito, me estremezco
y no quiere salir.

Le llamo por su nombre
y no quiere salir.

Bajo a la calle, entonces,
y lo encuentro ante mí (pág. 23).

Este recurso que resulta habitual en la poesía social de José Agustín Goytisolo, como ha apuntado Carme Riera[84], procede, sin lugar a dudas, de las re-escrituras del Romancero y de la lírica tradicional que lleva a cabo Blas de Otero *en los años en que coincide en* Barcelona con el grupo catalán de la generación del medio siglo[85] y que se recogerán, sobre todo, en sus libros *En Castellano* y *Que trata de España*. No resulta ajeno a esta fórmula, aunque llevado a cabo desde un punto de vista distinto, el poema de Ullán "Lamentaciones de una muchacha...", anteriormente citado.

Si el citado poema de Ullán recreaba, desde su cierta vinculación con la lírica tradicional, los modos de las canciones de la época, aprovechando los medios que le otorgaban los *mass-media*, Agustín Delgado hacía algo semejante en "Submarino amarillo es", recordando la famosa canción de *The Beatles*, recogido en su *Cancionero civil* (1967), o, eliminando ya la reiteración popular y como simple ironización de los productos implantados por los medios de comunicación de masas, en "Si yo tuviera una escoba", incluido en *Doce jóvenes poetas españoles*, o en "A Sonia Bruno" (nº 13, pág. 14-15), que se recogería

en *Nueve rayas de tiza* (1966) con el título de "Sonia". Es interesante observar este hecho, sobre todo en el último poema citado, porque supone un cambio importante en una poética, como la de Delgado y *Claraboya*, que se quiere absolutamente realista: la sustitución del referente real por un referente cultural. Este era un hecho que ya quedaba apuntado en el caso del poema "Homenaje a Antonioni", también recogido en *Nueve rayas de tiza*.

En esta utilización poética de los medios de comunicación de masas y de los mitos creados por ellos, culminación de lo cual será *La muerte en Beverly Hills*, de Pedro Gimferrer, coincidía Delgado con otro poeta joven que tuvo una importante acogida en *Claraboya*: Manuel Vázquez Montalbán. De Vázquez Montalbán se incluye en el nº 10 de *Claraboya* el poema "Hoy se lo han dicho", que pasará a *Una educación sentimental* con el título de "Ulises"; en él, el poeta catalán da muestras de lo que resultará característico de su primera obra: la recuperación de la memoria colectiva de la España de posguerra, que en cierto modo, a través de la recreación de vivencias comunes, habían comenzado a elaborar "los niños de la guerra". De esta manera, tal como apunta José Mª. Castellet, Vázquez Montalbán no rompe en su poesía con el realismo inmediatamente anterior, sino que lo reelabora, y, así, "resultará ser, quizás, el primer realista "real", es decir, el que comprende e intenta

reproducir la densa complejidad de la vida individual y colectiva"[86]. En su modo de aproximación a la realidad y en el tono narrativo de sus poemas, Vázquez Montalbán se aproximará mucho a un tipo de poesía que en *Claraboya* tendrá bastante aceptación y que, de un modo u otro, practicarán todos los redactores.

Como ya he apuntado anteriormente, la poesía de Luis Mateo Díez se venía cargando desde la primera etapa de *Claraboya* de elementos cada vez más decididamente narrativos, anunciando su posterior paso a la novela. En esta segunda etapa de la revista, los poemas de Díez que se incluyen varían enormemente en su tono. La serie de cuatro poemas dedicados "A José Vaquero, amigo muerto en la Sierra de Aranzazu" combinan un tono meditativo y reflexivo, con el tema de la muerte, tan habitual en *Claraboya*, de fondo, y ciertos giros narrativos en dos de los poemas:

> El verano y la muerte estaban juntos, rozándose
> en el Valle, con el cuerpo
> presente de José, su alma marinera
> perdida en el Caribe, y las montañas -Cueto
> Nidio altivo en la canícula- particpando
> su homenaje.
> El verano y la muerte
> cerraron su amistad en nuestro asombro
> y contagiaron su luz y sus tinieblas (nº 9, pág. 26).

Los otros dos poemas de esta serie, escritos en verso de arte menor, cobran un ritmo más tradicional, próximo al del romancero o al de la canción popular:

Por canción un abismo
de nuevas claridades; vino
de tierra firme
que entrame su largura
y haga amistad
en todo (pág. 27).

Tordesillas,
la noche sideral
amparando el murmullo
del Duero manso
y su largura de aguas
rozando
Santa Clara, y su largura
de paz
y clavicordios (pág. 29).

Por otra parte, los dos poemas de Luis Mateo Díez que aparecen incluidos en el nº 11 de *Claraboya* mantienen ya un hilo narrativo continuo y unitario y una voluntad de distanciamiento mediante la utilización de una voz objetiva, que, a veces, se oculta en un *yo* mucho más narrativo que lírico, como puede verse en el siguiente poema, donde parece que estamos ante una narración lineal:

Aquí tener un paraguas es tener
una propiedad conveniente.
Quien no tiene un paraguas se moja
sin remedio.
Yo tengo un paraguas que fue
de un tío mío, un paraguas
antiguo.
Cuando salgo de casa, si la lluvia
es muy fuerte, cojo el paraguas
y voy tranquilamente bajo él (nº 11, pág. 18).

Dentro del grupo editor de la revista, es Agustín Delgado, junto a Luis Mateo Díez, quien avanza más decididamente, sin duda bajo el ejemplo de Nazim Hikmet,

de quien se publican varios poemas en el nº 8 traducidos por Antonio Gamoneda, hacia un estilo narrativo, muy próximo en algunos casos al prosaísmo, como puede verse en los siguientes versos pertenecientes a la serie de tres poemas "Al margen de la Navidad":

> Después de aquellos días, hace ya un año,
> no he vuelto a verte. Una noche decías:
> *Si he de pasar las vacaciones en Madrid*
> beberé hasta emborracharme.
>
> Después sucedió
> que te llevaron por los night-clubs
> y *fue verdad que pasaste la Navidad en* Madrid.
>
> Era muy duro estar sin tus padres,
> sin Düsseldorf, sin los paseos
> que te gustaba dar, sin lo amigos
> de Düsseldorf.
> Lejos de los night-clubs, es verdad (nº 8, pág. 21).

La utilización continua de deícticos ("aquellos días", "una noche"), de discursos referidos introducidos mediante verbos *dicendi*, la apelación continua al *tú* y a la experiencia común del supuesto interlocutor, a espacios y tiempos compartidos con dicho interlocutor, la utilización (aunque no aparece en los versos que reproduzco) de adverbios en *-mente*, el desarrollo narrado de una anécdota en el poema, etc. son rasgos que la poesía de Agustín Delgado, la de Luis Mateo Díez, en general, y, en menor grado, la de José Antonio Llamas, comparten con la utilización poética de la lengua coloquial y del poema narrativo que realizan los poetas de la generación del 50[87]. Lo mismo puede comprobarse en

el poema "El amigo", de Agustín Delgado, publicado en el nº 9, donde junto al tono narrativo comienzan a aparecer tintes irónicos que resultarán característicos en su poesía posterior:

> Soy un hombre lírico. Me di cuenta
> ayer tarde mientras velaba a mi amigo.
> Mi amigo estaba dentro de la caja, en el suelo
> y tenía los ojos cerrados. Yo le hablé
> y le dije: Amigo mío, ¿qué haces en una caja?
> Y creí que me había sonreído. Pero no fue así (pág. 8).

Los poemas que José Antonio Llamas publica en esta segunda etapa de *Claraboya* continúan la línea reflexiva que había definido en los primeros números de la publicación, tiñéndose en algún caso de tintes románticos, como en los que aparecen en el nº 8:

> ¿No era noviembre cuando
> murió en mi corazón
> el último recuerdo? Comenzaban
> a meterse en la casa los gorriones.
>
> Bajaban de la montaña viejos troncos
> por el río sucio, y en mi corazón
> creció también la vieja soledad (nº 8, pág.11-12).

En otras ocasiones, estos tintes románticos derivan hacia un cierto expresionismo, como en los siguientes versos:

> Ya lo veis, hasta los sesos de los hombres se han viciado...
> Excrementos, llagas, nada como quien dice...
> Se pusieron a cantar en la taberna
> la canción de los estupefacientes (nº 11, pág. 11).

Pero lo cierto es que en algunos de sus poemas de esta etapa se advierte ya una voluntad decidida de incorporar elementos narrativos a los textos:

> Se pusieron a cantar en la cantina,
> abrazándose, como los niños cuando juegan,
> y empezaron a llorar.
> Nadie tiene la culpa, pero una noche,
> con pasos de prostitutas borrachas,
> los sueños de los hombres
> se encaminaron al burdel más abyecto de la vida
> y se pusieron a cantar (nº 11, pág. 11).

En la utilización poética de la lengua coloquial y en la creación de poemas de tono narrativo, coincide con los miembros de *Claraboya* otro poeta que tiene cierta acogida en la segunda etapa de la publicación: José Elías. De José Elías, que publicaría en *El Bardo* sus libros *Lejos de casa* y *Cruzar una calle para escaparse de casa*, se reproducía en el nº 9 de *Claraboya* "Tiempo de Universidad":

> Una vez he visto el Acorazado Potemkin.
> Hacía calor en la sala y era penoso
> darse cuenta de tanto entusiasmo en los estudiantes.
> Aunque tampoco en un cine de barrio sería cómodo.
> Una vez más esta tarde habrá jaleo
> con pocos universitarios y menos obreros
> de los esperados (pág. 12).

Como en el caso de Vázquez Montalbán, cuyo poema "Conchita Piquer" apareció en el nº 12 de la revista, José Elías utiliza el referente cultural, la película *El acorazado Potemkin*, de Serghei Eisenstein, una de las primeras y mejores visiones cinematográficas de la

revolución soviética, de un modo semejante, para referirse a la experiencia común del yo y de la colectividad generacional, desde un punto de vista narrativo. De ahí el paso de la primera persona ("he visto"), a la forma impersonal ("hacía calor" y "era penoso") y, definitivamente, al plural de la colectividad ("los estudiantes"). El mismo inicio conversacional del poema y su desarrollo entre coloquial y narrativo aproxima el texto a la obra de los poetas del 50. En "A los cuarenta años", poema que se recogerá en el nº 12 de *Claraboya*, Elías, sin perder el tratamiento narrativo del poema, adopta un tono más neo-romántico y recrea otro rasgo de la lengua coloquial que había sido ya utilizado por la generación del medio siglo, la reiteración, para subrayar precisamente ese tratamiento narrativo:

> A los cuarenta años
> hablaré de Villon a los muchachos
> y las palabras no hallarán ningún obstáculo
> para situar al mismo tiempo lo que ocurra en el país.
>
> (...) A los cuarenta años por supuesto ya no te estaré esperando.
> Sin embargo nada me sorprenderá una tarde
> solitario al salir de mi silla de trabajo
> encontrarte de repente en algún parque.
> Me enseñarás un rato a beber té,
> las mesas apenas habrán cambiado (nº 12, pág. 23).

Los elementos lingüísticos coloquiales se repiten constantemente, como puede comprobarse, y a ellos se añaden a lo largo de todo el extenso poema expresiones y giros adverbiales ("sin embargo", "de hecho", etc.) que

ligan el texto lírico a la expresión narrativa. Pese al tono neo-romántico que adquiere en algunos versos el poema, la atención a la realidad concreta y a la sociedad circundante trata de hacerse patente en versos como los siguientes: "y las palabras no hallarán obstáculo / para situar al mismo tiempo lo que ocurra en el país", "y las palabras no hallarán ningún obstáculo / para situar al mismo tiempo en la historia / las relaciones entre poeta y sociedad". Precisamente esas "relaciones entre poeta y sociedad", entre intimidad y colectividad, entre poesía intimista y poesía social, eran las que preocupaban a *Claraboya* y a muchos de los poetas de la joven generación que desarrollaban un estilo "narrativo", de ahí que el poema de José Elías intente y consiga elevar, como muchos de los poemas de Vázquez Montalbán, la anécdota personal a un nivel significativo superior, colectivo y generacional, que logra gracias al desplazamiento de la anécdota concreta y personal a un campo de experiencias comunes. Esta combinación de romanticismo y narrativismo la subrayaba Martín Vilumara en su presentación a la antología poética que se realizaba en el nº 12:

> Batlló, Elías, Gimferrer, Marco y Vázquez Montalbán inauguran, tal vez, un nuevo romanticismo en la expresión, ya que no en el contenido. Este romanticismo se hace narrativo en Elías, Marco y Vázquez Montalbán (prosaico según los actuales "monstruos sagrados" de la estética), en un tono doméstico y cotidiano en el primero y más trascendente y salpicado de alusiones literarias e históricas en los otros dos (pág. 6).

A esta línea poética narrativa, a la que ya se acercaba en esta etapa, iba a vincularse, de un modo u otro, una parte importante de la poesía de los editores de *Claraboya* en la última etapa de la revista, como señala el editorial del nº 18:

> En la superación de la poesía llamada social, aparecen muchas ramificaciones: la poesía narrativa, cultivada por Vázquez Montalbán, José María Guelbenzu, José Elías y Luis Mateo Díez. La poesía reflexiva, en la que el mayor exponente es sin duda José Antonio Llamas y aunando ambas tendencias sin olvidar la esteticista tampoco, José Miguel Ullán y Agustín Delgado. Como muy inmediatos precursores Joaquín Marco y Félix Grande. Y como faros mayores de edad y de capacidad objetivadora la magnífica generación de la década de los cincuenta (nº 18, pág. 4).

Si la poesía de Félix Grande, como ya se ha visto, recibió una buena acogida en las páginas de *Claraboya*, lo cierto es que el autor de *Las piedras* nunca llegó a colaborar en la revista. Por el contrario, Joaquín Marco, quien por aquel tiempo se encontraba próximo a la estética de Grande, será antologado en el nº 12 de *Claraboya*, con el poema "Voy a escribir...", que posteriormente recogería Batlló en su *Antología de la nueva poesía española*:

> Voy a escribir un poema. Me siento, cojo la pluma,
> baja un rayo de luz desde lo alto, me ilumina,
> me fulmina, un rayo de misterio.
>
> Cojo la pluma, el papel, el desvelado cielo,
> la luz negra, el cine viejo, la paz del delito cometido.

> Voy a escribir sobre sobre el amor y sus misterios
> (Primera Parte). Tengo su imagen:
> un día de sol en París, frente a Notre Dame, esperando a un
> amigo y contemplando una botella de cerveza vacía.

Desde el inicio conversacional, que reproduce el comienzo del poema nerudiano ("Voy a escribir los versos más tristes esta noche") y que vincula el poema de Marco a Gil de Biedma ("París postal del cielo") y, en consecuencia, a Blas de Otero ("Biotz-begietan"), hasta la voluntad de objetivación[88] del hecho de la escritura, además de otros muchos rasgos de la lengua coloquial que el poeta recrea, todo remite en el texto a una técnica narrativa, semejante a la que ya he apuntado en Agustín Delgado, en José Elías o en Vázquez Montalbán.

Es importante subrayar el especial interés que durante esta segunda etapa de *Claraboya* se presta a las manifestaciones de poesía narrativa dentro de los jóvenes autores españoles; nombres como los de José Elías, Vázquez Montalbán, Joaquín Marco, José Esteban, entre otros, y los de Agustín Delgado y Luis Mateo Díez, entre los miembros del grupo editor, parecen confirmar la importancia de esta tendencia dentro de la revista. A esto habría que unir la especial atención que se presta, desde un punto de vista teórico, como ya se vio, a las manifestaciones artísticas más objetivadoras de la realidad y narrativas, como el cine de Michelangelo Antonioni y las obras poéticas de Bertolt Brcht y de Luis

Cernuda. Por último, debería añadirse la atención del grupo leonés a la poesía narrativa del turco Nazim Hikmet. Si bien es cierto que *Claraboya* estaba abierta a todas las tendencias poéticas del momento que resultaran actuales y con un cierto nivel de calidad, no es menos verdad que, entre todas estas tendencias, prestó una especial atención a aquella que interesaba más a sus poetas, la tendencia de poesía narrativa, a través de la cual enlazaban directamente con una parte importante de la poesía de la generación del 50. Gracias a la poesía narrativa, los miembros de *Claraboya* conseguían superar, siguiendo a los poetas del 50, la tenedencia intimista anterior, mediante la ironía que supone la utilización de discursos referidos[89] en el texto poético y el desvío de los elementos de la lengua coloquial en una utilización poética de ellos, y, por otro lado, lograban una objetivación válida de la realidad circundante.

Otras tendencias poéticas tenían cabida en esta segunda etapa de *Claraboya*. Ya se ha visto, por ejemplo, una tendencia derivada de la poesía social, que enlazaba con una rama de la poesía de los 50 y apuntaba la vuelta a la canción popular. Esta tendencia más claramente social será impulsada por la cuidadosa selección que José Batlló realiza entre los poetas jóvenes en el nº 12. Los poemas de Carlos Alvarez, Angel Pariente, Rafael Ballesteros y, como ya señalé, de José Miguel Ullán, tienen un tono más decididamente social y comprometido,

que se combina habitualmente con la utilización de rasgos marcadamente coloquial-narrativos o populares. Este tono de protesta marcado por acentos neo-popularistas puede verse en la "Tres canciones de suburbio" que, recordando en el título a las de Pío Baroja, escribe Carlos Alvarez:

> ¡Qué hermosa, Señor, la nieve!
> ¡Qué hermosa, Señor, la nieve...!
> ¡pero qué fría mi choza
> cuando se cubre de nieve! (nº 12, pág. 11).

Un tono más claramente coloquial, aunque no desprovisto de una voluntad comprometida, puede percibirse en el poema de Rafael Ballesteros que se publica en el número antológico:

> Voy a tener que hablarle claramente.
> Amanse usted esa pena y su cabello,
> coja un sitio vacío de tristeza,
> alárgueme el oído y coja al vuelo:
>
> Veinticinco, señor -quiero que escuche-,
> que son más que una vida y más que eso.
> Desde el 40, que empezó la guerra,
> hasta esta poco menos que miseria (nº 12, pág. 15).

Por último, dentro de este "cultivo de una praxis abiertamente revolucionaria" en la poesía, que define en el prólogo Vilumara, Angel Pariente desarrolla un tono más nítidamente narrativo, próximo, en cierto modo, aunque menos ambicioso, al desarrollado por Elías o Vázquez Montalbán:

> Yo tuve profesores
> demócratas de chalecos
> bordados con las manos

manchadas
de tiza estupefacta
que aullaban las lecciones de moral
gritaban sus sarcasmos
desde la tarima
recortada del odio (pág. 31).

Pero incluso, en los poemas que no se insertan en esa "praxis revolucionaria", Batlló se ha cuidado de seleccionar aquellos que tienen un tinte más comprometido, como en su propio caso, antologando un poema, "Yo debo escribir sobre este tema", en el que se insertan citas de Mayakovski y Brecht, o en el de Vázquez Montalbán, cuyo "Conchita Piquer" tiene un tono cercano a la poesía social, si no inserto en ella. Decididamente Batlló desde este número antológico intentaba lanzar una poesía comprometida social y políticamente de nuevo cuño, tal como lo definía en la presentación:

> En los once hay, sin embargo, 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 (nº 12, pág. 6).

Era difícil que bajo esta caracterización cupiera la poesía de Gimferrer e, incluso, en un sentido estricto, la de Elías o Vázquez Montalbán.

Pese a tan claro dirigismo de Batlló en el nº 12 de *Claraboya*, una tendencia esteticista, antecedente claro de una parte de la poesía que hallará eco en *Nueve novísimos*, también se encontraba recogida en la publicación leonesa. Según el editorialista del nº 18, en esta tendencia esteticista coincidían Pedro Gimferrer,

Marcos Ricardo Barnatán y Angel Fierro. No creo que la poesía de Angel Fierro, que había estado dominada en la primera etapa de *Claraboya* por un intenso conocimiento y utilización de las formas clásicas y tradicionales en favor de una expresión reflexiva y meditativa, pudiera situarse en 1965-1967 dentro de una línea esteticista a la que, realmente, llegaría más tarde, concluido el periplo vital de *Claraboya*. Es posible presumir, a partir de los poemas que se incluyen en el nº 13, que, durante esta segunda etapa de la revista, Fierro, que no publica ningún texto desde el nº 7, al igual que sus otros compañeros, va asimilando las formas narrativas desde su poética reflexiva y meditativa, tan próxima a la de José Antonio Llamas, y se va progresivamente desprendiendo de todo el ropaje clasicista que recubría sus poemas primeros.

Por su parte, Marcos Ricardo Barnatán, que iba a colaborar activamente con *Claraboya* en la preparación de la antología de poetas peruanos y del número monográfico dedicado a la poesía "beat", sí puede insertarse dentro de una corriente poética de carácter esteticista, si no tanto por su poema "América de aquí", recogido en el nº 10 de *Claraboya*, sí por su "Oración en Venecia", que se incluirá en el número antológico dedicado a la poesía joven en la tercera etapa y que cerraría su libro *Los pasos perdidos*; en él pueden verse ya muchos de los rasgos que definirán la tendencia "novísima",

consecuencia extrema de la línea esteticista que apuntaba hacia 1965-1966: utilización de un lenguaje con escaso índice de frecuencia de uso; invocación a Venecia como ciudad emblemática de la belleza y de la confluencia cultural[90]; acumulación de imágenes fragmentarias mediante yuxtaposición o coordinación; sustitución de referentes reales por referentes culturales; yuxtaposiciones espaciales y temporales; utilización de metáforas sin referente real explícito; etc.

> Acaricio la tosquedad de los personajes
> de bronce, y siento el calor oscuro de las lámparas.
> En estas arcadas duermen, bajo cada columna late el alabastro,
> y hay pájaros heridos sollozando entre las lápidas.
> Ni sortilegio, ni hechizo, ni filigrana
> sólo las velas escondidas tras los capiteles
> y este mar de campanas y de mármoles devolviéndonos
> el recuerdo de los inquisidores, el humo de los hornos
> crematorios, paleta de remo roto y cisnes desplumados.

Pero, sin lugar a dudas, el máximo representante de esta tendencia esteticista que comenzaba a apuntar en la segunda mitad de los años sesenta era Pedro Gimferrer, que publicará en esta etapa de *Claraboya* dos poemas pertenecientes al ciclo de *Arde el mar*, pero que no han sido recogidos en libro: "Madrigal o blasón" e "Himno tercero". "Madrigal o blasón", al igual que "Mazurca en este día", que abre *Arde el mar*, es un poema de inspiración épica que parte de la recreación del ciclo en

torno al *Cerco de Zamora*[91]. "Mazurca en este día" se iniciaba con la invocación del traidor Vellido Dolfos:

> Vellido Dolfos mató al rey
> a las puertas de Zamora.
> Tres veces la corneja en el camino, y casi
> color tierra las uñas sobre la barbacana,
> desmochadas, oh légamo, barbas, barbas, Vellido
> como un simio de mármol más que un fauno en Castilla,
> no en Florencia de príncipes, brocado y muslos tibios.
> ¡Trompetas del poniente!
> Por un portillo, bárbaro,
> huidiza la capa, Urraca arriba, el cuévano
> se teñía de rojo entre sus dedos ásperos,
> desleíase el cetro bordado en su justillo,
> quieta estaba la luz en sus ojos de corza
> sobre el rumor del río lamiendo el farellón[92].

Del mismo modo, "Madrigal o blasón" retoma la misma historia de la traición de Vellido Dolfos, pero desde una perspectiva distinta, menos atenta al hilo narrativo y más sujeta a las impresiones del personaje poético, identificado ("murmurando tu nombre. Conspirador") con el traidor:

> Qué oficio misterioso es el placer.
> Qué oficio más sutil, no digan dueñas.
> Bajo los arcos de Zamora pasa la lengua de un lebrel.
> Burgos adentro, un vaho calcinado en el bosque,
> los restos de una hoguera sobre las nieves últimas.
> Aquí el hatillo, aquí el bordón, la armadura disuelta.
> La capa del mendigo y la capa del príncipe.
> Golpea un peregrino con los nudillos yertos
> el herraje cifrado de las puertas.
> Desde la playa al mar arrasándose va el cielo de otoño,
> capuces y fantasmas.
> Qué oficio misterioso,
> qué oficio más sutil es el placer!

Murmurando
tu nombre
va la lluvia de otoño entre los álamos,
y en otoño va el viento, que ha salido de caza,
murmurando tu nombre.
Conspirador (nº 12, pág. 25).

Como en la poesía que escribe Gimferrer en esta época, abundan las enumeraciones que, a primera vista, pudieran parecer caóticas[93], al dar visiones fragmentarias, sin embargo, una vez identificada la anécdota que da origen al poema y la perspectiva que adopta el personaje poético, tales enumeraciones cobran un sentido completo en el desarrollo del texto. Obsérvese, por otra parte, que el referente del poema ya no es un referente real, sino un referente histórico-cultural, recreado, seguramente, no a través de la Historia, como en el caso de Cernuda, sino a través de la creación literaria, es decir, del ciclo épico del *Cerco de Zamora*. En consecuencia, la perspectiva adoptada por el personaje poético, no será una perspectiva real, como lo es en aquellos poemas cuyo referente es la realidad, sino una perspectiva ficticia, cultural y literaria. Todos estos rasgos resultarán característicos de la poesía esteticista que será una parte importante de la recogida en *Nueve novísimos*.

Por otra parte, "Himno tercero" realiza, de modo semejante a como lo hacían en *Arde el mar* poemas como "Band of angels" y "El arpa en la cueva", una reflexión metapoética que permite, como señala José Olivio Jiménez

para los dos poemas citados, hallar "toda una teoría de la belleza, de la función última de la poesía y hasta de los medios para llegar a ella"[94]. Así parecen delatarlo los siguientes versos:

> lucha con la palabra para hacerla significativa,
> lucha con el significado para encerrarlo en palabras,
> comunión con el aire y los espíritus,
> interpretación del tiempo que nos vive,
> fusión, casi vampírica, a otra alma,
> sea por el amor o el arte, persecución de nuestro ser en lo ajeno,
> lejana cacería en los pantanos (pág. 26).

El poema, como en "El arpa en la cueva", es planteado como una cacería. Pero, ¿una cacería de qué? ¿qué es lo que se lanza a cazar el poema? Los últimos versos parecen revelarlo:

> Mano dura y cuchillo. No podemos perder nada. Ganar apenas:
> un poco más de lucidez (pág. 26).

"Un poco más de lucidez" es lo que logra aprehender el poema, es decir, un poco más de conocimiento, un conocimiento más pleno de una parte de la realidad que no estaba iluminada, que no había sido conocida. Al igual que en los poemas de José Miguel Ullán anteriormente citados, las palabras aquí rompen sus lazos con la realidad, dejan de ser meros signos referenciales, para establecer relaciones novedosas entre ellas, relaciones que iluminan de forma nueva la realidad. De esta manera, aunque con distintos métodos formales, la generación del

68 enlazaba con la del medio siglo en una común concepción de la poesía como medio de conocimiento de la realidad. Por otro lado, tendencias tan diversas como la tendencia narrativa defendida por *Claraboya* o la esteticista coincidían en esta misma concepción con la generación poética anterior.

Anteriormente he hablado de la utilización de mitos creados por los medios de comunicación de masas en los poemas de algunos autores jóvenes. Como en los poemas de Gimferrer que acabo de citar, en éstos textos que utilizan mitos creados por los mass-media se da una sustitución del referente real del poema por otro de naturaleza cultural. José Batlló, quien se incluía a sí mismo en el nº 12 de *Claraboya*, en una tendencia a caballo entre el compromiso y el neo-romanticismo "bajo el tono realista y sobrio de su forma de expresión" (pág. 7), incluiría en aquel número de la revista leonesa un poema influido directamente por los mass-media: "Oda a Peter O'Toole". A mitad de camino entre lo irónico y lo devocional, Batlló tocaba en este poema uno de los referentes culturales más distintivos de su generación: el cine americano.

> ¡Oh, correcto muchacho inglés - de rostro serio y controlado
> y sabia y severa sonrisa, - de estos latinos apasionados
> ten un poco de compasión! - ¡Oh, deja que siga reinando
> en nuestros hogares la paz - vestal, el coito cotidiano! (pág. 18)

De modo distinto, también Vázquez Montalbán utilizaba poéticamente los mitos de los mass-media en "Conchita Piquer", incluido también en el nº 12 de *Claraboya*. Para Vázquez Montalbán el mito de los mass-media servía para unificar una serie de vivencias comunes, para recrear una realidad colectiva en la recuperación de una memoria generacional, convirtiéndolo así, por desviación, en símbolo de esa época[95]. Es eso lo que ocurre en "Conchita Piquer", donde, entre *collage* de letras de canciones, se retrata la España de la posguerra:

> Algo ofendidas, humilladas
> sobre todo, dejaban en el marco
> de sus ventanas las nuevas canciones
> de Conchita Piquer: él llegó en un barco
> de nombre extranjero, le encontré en el puerto
> al anochecer
> y al anochecer volvían
> ellos, algo ofendidos, humillados
> sobre todo, nada propensos a caricias
> por otra parte ni insinuadas.

La técnica irónica del discurso referido cobra así una nueva factura, haciéndose más evidente, diversificando los puntos de atención del lector y sus registros sensible, al mismo tiempo que se hace mucho más frecuente[96]. Por otra parte, el discurso referido ya no es un discurso coloquial, sino un discurso cultural, o sub-cultural como se denominará en la época.

Pero la definitiva incorporación del mundo referencial de los mass-media en la generación del 68 la lleva a cabo Gimferrer en su libro *La muerte en Beverly Hills*. En él se lleva a cabo la narración de una historia

íntima a través de un mundo de referencias cinematográficas. Según aclara el propio autor, este libro, poema único, se comenzó a escribir en julio de 1967[97], sin embargo ya aparece un poema perteneciente a este ciclo, titulado "Caligrafía", en el nº 15 de *Claraboya* (mayo-junio de 1967), con lo que seguramente el inicio de este ciclo poético se adelantaría en algunos meses a lo apuntado por el autor. El poema, escrito tras la muerte de Montgomery Clift, comienza así, en una enumeración continua:

> Valentino Murió Y Ha Muerto Monty
> murió el viejo e.e. cummings
> aunque pound
> *no muere il miglior fabro*
> eliot sí
> Y jaime
> joyce, y don benito, ciegos (nº 15, pág. 26).

La enumeración, técnica, como he señalado, muy utilizada por Gimferrer en esta primera época de su poesía, se organiza en este caso en torno a un referente cultural, se reúnen los nombres de diversos creadores literarios o actores cinematográficos que han muerto.

Quedaría aún por señalar cuál es el espacio que ocupan las colaboraciones de poetas mayores en esta etapa de *Claraboya* y qué papel desempeñan dentro de la revista. En primer lugar, hay que señalar que *Claraboya*, como apunta Martín Vilumara en la presentación del nº 12, considera que pertenecen al grupo generacional joven, en un primer momento, aquellos poetas nacidos en la década

de los treinta y en la siguiente, para posteriormente, en el editorial del nº 18, considerar a aquellos poetas nacidos en los años treinta y antes del final de la guerra y que comenzaron a publicar en los años sesenta (Joaquín Marco y Félix Grande) como un puente generacional con los poetas del medio siglo. Así pues, para *Claraboya* los poetas inmediatamente mayores serán el núcleo de la generación de los años cincuenta, que comenzaron a publicar en esa década. Ellos se convertirán en uno de los focos de atención preferente para el grupo leonés, tal como lo habían apuntado en el editorial del nº 5.

Entre los poetas de la generación del 50, Antonio Gamoneda desempeña un papel sumamente importante dentro de *Claraboya*. Aunque ya había publicado algún texto durante la primera etapa de la revista, es en este segundo período donde Gamoneda desarrolla su principal papel dentro de la revista, no sólo como poeta, sino primordialmente como crítico, traductor e introductor de nuevas tendencias que resultarán definitivas para la revista. Es Antonio Gamoneda quien comenta en el nº 8 de la revista *La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez, descubriendo en el libro del reciente premio Adonáis lo que su poesía, y, en general, la nueva poesía que nacía entonces, tiene de enlace con la generación del medio siglo, en cuanto a su concepción moral del lenguaje y como instrumento del conocimiento de la realidad, y lo

que aporta de nuevo, la calidad mágica del lenguaje. El poeta leonés del medio siglo se encarga en el nº 10 de la revista de traducir y presentar una muestra de cantos negro-americanos como ejemplo de "palabras de protesta y esperanza pronunciadas desde el sufrimiento" (pág. 27), es decir, como ejemplo de una línea que podía seguir la poesía en su compromiso social. Y para demostrar que esta forma poética no era imposible de aplicar a la lengua castellana, él mismo, que ya en el nº 4 había publicado un poema de *Blues castellano*, presenta ahora su "Blues de la escalera", imitando los modos de los "blues" norteamericanos:

> Por la escalera sube una mujer
> con un caldero lleno de penas.
> Por la escalera sube una mujer
> con el caldero de las penas.
> Cómo podrá con él, como podrá...
>
> Encontré una mujer en la escalera
> y ella bajó sus ojos ante mí.
> Encontré la mujer y su caldero
> y no pudo mirarme; no es posible:
> ya nunca tendré paz en la escalera (nº 11, pág. 8).

El poema trata de recrear el ritmo de los "blues" americanos no solamente en cuanto a las letras, sino también recrear su ritmo musical. Los versos tercero y cuarto de la primera estrofa repiten, con una pequeña variación, el contenido de los dos primeros, y el último verso de la estrofa se resuelve completamente diferente al juego anterior, pero repitiendo en su interior un mismo sintagma: "cómo podrá". De esa manera, consigue el

poema ese ritmo de pesadez y detención, por una parte, y de avance ligero, por otra, que tienen los "blues". Compárese el ritmo del poema citado con el de estos versos de otro "blues" traducido en el nº 10 por Gamoneda:

> Véte dulcemente hasta el cementerio,
> yo quiero que te vayas muy dulcemente.
> Véte dulcemente hasta el cementerio
> y tráeme a mi servidor.
>
> Vuela dulcemente sobre el infierno,
> yo quiero que tú vueles con dulzura.
> Vuela dulcemente muy lejos del infierno
> y tráeme a mi servidor (pág. 28).

Pero el principal papel desarrollado por Gamoneda en *Calaraboya* es el de introductor de los grandes maestros de la poesía narrativa extranjera. Si en el nº 7 Agustín Delgado comentaba el último libro de poemas de Cernuda y lo señalaba como ejemplo para la poesía joven, será Antonio Gamoneda quien traduzca en el nº 8 de la revista una extensa antología de poemas de Nazim Hikmet, el poeta narrativo turco, y será también el poeta del 50 el autor del editorial que *Claraboya* dedicará a Bertolt Brecht en el nº 11.

Otro poeta y narrador leonés de la generación del cincuenta colaborará con dos poemas en esta segunda etapa de *Claraboya*: Antonio Pereira. Pereira publicará "Tiempo de amar", en el nº 9, y "De "Meditaciones y preguntas"", en el nº 11, al que pertenecen estos versos:

> De entre estas peñas nace un hilo de agua

tan *débil que parece destinado*
a extinguirse sin valer remedio
a sed ninguna. Y nadie soñará,
viéndolo infante a punto de perderse,
su próxima grandeza derramada (pág. 22).

También poeta y novelista, vinculado a la estética social, con *La construcción del odio*, y a la narrativa de testimonio, con *En el día de hoy*, por el que recibió el Premio Planeta, Jesús Torbado, coetáneo de los miembros de *Claraboya*, publicará tres poemas de claro signo narrativo en los que no falta la ironía, en el nº 9:

Lamento enormemente carecer de esperanza y de lirismo.
Hace unos porcos años, pongamos cuatro meses,
compuse diez sonetos sobre temas sencillos;
hablaba de ideales, de flores..., lo de siempre.
Lamento enormemente este cambio de ideas (pág. 19).

Ya he señalado la importancia y la vinculación que tiene la obra de Claudio Rodríguez en el desarrollo de la poesía de Diego Jesús Jiménez. Si el poeta madrileño colabora varias veces en esta etapa de *Claraboya*, Claudio Rodríguez, por suparte, publicará un poema abriendo el nº 8 de la revista leonesa, con el título de "Ajeno":

Largo se le hace el día a quien no ama
y él lo sabe. Y él oye ese tañido
lóbrego de su cuerpo, su cascada
canción, siempre sonando a lejanía (pág. 7).

Junto a Claudio Rodríguez, Antonio Pereira y Antonio Gamoneda, también publican poemas otros autores de su misma generación; ya he señalado el caso de José Agustín

Goytisolo, que colabora con su "El poema difícil", o de Julián Marco.

Habría que señalar también la colaboración de otros poetas de generaciones precedentes. Vicente Aleixandre, por ejemplo, que tanta influencia había de tener en una parte importante de la poesía joven, iniciaba el nº 11, en contraste con el modelo brechtiano propuesto en el editorial, con su poema "Por fin":

> Una palabra más, y sonaba imprecisa.
> Un eco algunas veces como pronta canción.
> Otras se encendía como la yesca.
> A veces tenía el sonido de los árboles grandes en la sombra.
> Batir de alas extensas: águilas, promociones, palpitaciones, tronos.
> Después más altas, luces.
>
> Más luces o la súbita sombra.
> El sonido disperso y el silencio del mundo.
> La desolación
> de la oquedad sin bordes.
>
> Y de pronto, la postrera palabra,
> la caricia del agua en la boca sedienta,
> o era la gota suave sobre los ojos ciegos,
> quemados por la vida y sus lumbres.
> Ah, cuánta paz, el sueño (pág. 7).

Ya he citado el poema "El emigrante", de Gabriel Celaya, como una de las colaboraciones importantes y de cierto asentimiento con la poética social. En un tono coloquial, semejante al que Celaya desarrolla en su poema, otro poeta vasco, Javier de Bengoechea, ganador del Adonáis de 1955 con *Hombre en forma de elegía*, escribre su poema en tres parte "La calle", donde la simbología marxista se hace muchas veces patente:

En el futuro, dicen
que harán una alameda.

Ya han puesto la esperanza,
esa primera piedra (nº 11, pág. 25).

En resumen, esta segunda etapa de *Claraboya* se caracteriza por una completa apertura a nuevos estilos y nuevos poetas, apertura que servirá a los miembros de la revista para llevar a cabo una renovación y actualización de sus estilos de modo radical. Paralelamente, las colaboraciones del grupo editor disminuyen considerablemente, llegando hasta el extremo de Angel Fierro, que no publicará un poema en todo este período, excepción hecha del nº 7. Las líneas de apertura de *Claraboya* son bien diversas. En primer lugar, la revista se abre a colaboraciones de poetas mayores, principalmente de la generación de los cincuenta, aunque no exclusivamente. En este caso, aparte de las colaboraciones de Claudio Rodríguez o de José Agustín Goytisolo, un papel fundamental es el desempeñado por Antonio Gamoneda, que guía a los poetas de la revista hacia un nuevo estilo poético decididamente narrativo, en sus tres facetas: como traductor o presentador de Nazim Hikmet, los "blues" negro-americanos o Bertolt Brecht; como crítico literario; como poeta. Por otro lado, esta segunda etapa de *Claraboya* se caracteriza por una decidida apertura hacia la poesía extranjera, tanto en castellano como en otras lenguas, que se confirmará

definitivamente en el último período. En tercer lugar, la apertura de la revista leonesa se dirige hacia la joven poesía española, publicando poemas de los principales estilos del momento, pero primando por encima de todos un estilo poético narrativo.

La tercera y última etapa, como revista, de *Claraboya*, que abarca desde el nº 13, enero-febrero de 1967, hasta el nº 19, enero febrero de 1968, es un período de intento de lanzamiento del grupo editor de la revista leonesa en varios niveles, como ya indiqué: en un nivel nacional, constituidos los poetas como un grupo fundamental, el *grupo 66*, dentro de la generación más joven; en un nivel internacional, intentando enlazar con aquellas corrientes que, tanto en América latina como en el resto del mundo, escribían una poesía semejante a la que ellos pretendían. Por otra parte, esta tercera etapa está constituida por diversos números monográficos que atienden tanto a la poesía española más joven escrita en castellano, a la poesía española escrita en lengua no castellana (poesía gallega y catalana), a la poesía no española en español (poesía cubana) y a la poesía extranjera en otras lenguas (poesía "beat"). En este sentido, la apertura de perspectivas iniciada durante la segunda etapa de la revista se va a hacer ahora definitiva. Como he hecho con el período anterior, me ocuparé aquí más de las realizaciones prácticas, de los poemas publicados, atendiendo de modo exclusivo a la

poesía española en castellano, que de los planteamientos teóricos y críticos, ya tratados en otro apartado.

El primer número publicado dentro de esta nueva etapa estaba dedicado de modo íntegro a ofrecer una breve antología de los cuatro poetas-editores de *Claraboya*. La antología, precedente claro de *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, se realizaba a partir de la obra escrita por los poetas en aquellos momentos y no recogiendo su producción anterior. En este sentido, ninguno de los textos publicados en este número había aparecido anteriormente en la revista. Agustín Delgado reúne sus poemas bajo el título de *Esposas en la noche*. En ellos el tono narrativo ya es decidido con la introducción de rasgos deudos de la lengua coloquial: abundancia de elementos deícticos, continua referencia a un interlocutor (que, en muchos casos, es el propio poeta enmascarado bajo la segunda persona) y a espacios compartidos con él, introducción de discursos referidos, etc. A todo ello hay que unirle el mantenimiento de un hilo narrativo a lo largo de todo el poema, la voluntad de narrar una historia que queda situada mediante diversos elementos locativos y temporales, adverbios en *-mente* y otros elementos que acentúan el desarrollo lógico de la acción. Poemas como "Diez de agosto", "Es para vosotros" y "Oh, el pasado" muestran bien claros los rasgos que he apuntado:

1) elementos deícticos:

Ahí queda
esta primera parte de *tu* vida.

Podrías compararla
a *esta* noche solitaria.

De todos modos
aquí muere
la primera juventud de *tu* vida.

andabas perdido por *aquellas* calles.

Y hasta *aquellos*
que parecían llenos de dolor.

en *este* julio sudoroso
de las grandes palabras.

2) referencia a un interlocutor y a espacios compartidos con él:

Cuando vivías allí
maldecías a tu ciudad.

En el piso de al lado
hay música ye-yé y vienen gritos
que ya no soportas.

Te lo digo, tampoco
el éxito, ni Milán, ni los dioses
del futuro.

Tú,
mucho menos que nadie.

3) introducción de discursos referidos:

El camarero
se inclina amablemente
y saluda y después
"... que hace una hora, que aquí dejó el teléfono,
que le pide perdón, que el señor
tenía una cita ineludible,

que llamará mañana".

Oh dolor,
el alumno, que no ha escuchado nada, de repente
comienza sonriendo y después se revuelca
a carcajada limpia y por último
se marcha a la calle sin decir ni pío.
Que cierren esa puerta. Que se salgan
los que no a man a Dios, a aquel dios
que se hizo señor de la justicia.

4) elementos locativos y temporales que sitúan el discurrir de la acción narrada:

Cuando niño
también dabas gritos.
Por eso hoy
eres un desesperado.

Pero un día
saliste de debajo de la tierra
y volviste a la tierra.

Más tarde, naturalmente,
hiciste versos.

5) adverbios, adverbios en *-mente* y otros elementos que acentúan el desarrollo lógico de la acción:

Allí, *sin embargo*, aprendiste
a vivir con tu cuerpo.

Por eso
en esta noche, a diez de agosto.

En fin, sólo te queda
la juventud.

Más tarde, *naturalmente*,
hiciste versos.

Por otra parte, es importante apuntar que, si algunos de los elementos anteriormente señalados implican un cierto proceso de ironización (la inserción de discursos referidos, el mismo uso de elementos

coloquiales con un fin poético), la ironía y el distanciamiento se marcan en estos poemas de Delgado mediante diversos recursos. El primer y principal recurso utilizado por Agustín Delgado en estos poemas para marcar un cierto distanciamiento es el continuo enmascaramiento de la voz poética bajo la segunda persona, recurso que toma de la poesía última de Luis Cernuda. En la mayor parte de los poemas ("Diez de agosto", "Al margen de "La noche"" y "Es para vosotros"), la voz poética, el personaje del poema, se enmascara bajo la segunda persona; véanse los comienzos de los tres poemas citados:

> Ahí queda
> esta primera parte de tu vida.
> Bien poco ha sido.
>
> Tú también. No te escondas. No busques
> en vano entre las columnas.
>
> Cuando vivías allí
> maldecías a tu ciudad. Y ahora
> que estás lejos de todos
> no la maldices, la desprecias.

Este distanciamiento, este enmascaramiento tras la segunda persona, permite, en algún caso, que el personaje poético se desdoble y establezca un cierto diálogo interno, en el que recibe un consejo, una advocación o una recriminación:

> Por eso
> en esta noche, a diez de agosto,
> por una vez
> sin alcohol, por enésima vez
> distraído de esta lectura inútil.
> quisiera desearte
> un futuro brillante, pero me temo

que todo será igual
o peor.

¿Qué quieres? ¿Que además
te amen?
Eres un egoísta
lleno de piedad. Tú
mucho más que nadie, creador.

Los recursos de ironización llegan en algún caso a la inserción de frases irónicas:

Pero un día
saliste de debajo de la tierra
y volviste a la tierra
Dios debía andar lejos, como suele decirse.

En otros poemas, el proceso de ironización se manifiesta mediante la utilización de referentes culturales que aseguran el distanciamiento del lector en caso de que no se logre una comunicación íntima; el uso de un referente cultural o sub-cultural aparece, como ya indiqué, en "A Sonia Bruno", donde Agustín Delgado construye el poema a partir de un uso podría decirse que casi esteticista de cierto léxico y ciertas imágenes, que se reúnen en torno a un poema narrativo, puesto que hay una anécdota subyacente que se narra:

Los ojos
vagan por el espejo de plata.
Como dos zafiros
rayan el espejo. Como dos piedras
de mar.
Ya no miran. Hieren.
Están ahí la noche y la lluvia.

También la inclusión de dos o más perspectivas diferentes dentro del poema implican una cierta ironización, un

perspectivismo y distanciamiento del hecho narrado, como también lo implica la inserción de discursos referidos, al fin y al cabo, otro modo diferente de crear distintas perspectivas en el texto poético. Tal técnica puede observarse, por ejemplo, en "Oh, el pasado", en que la narración en breves períodos fragmentarios superpuestos en imágenes tampoco está ausente:

> La sala enorme, el alba, el profesor
> flamea
> grandes palabras.
> -Clermont, la vieja catedral, los hilos
> desaparecidos de Tours, qué tiempos aquellos-.
>
> La sala llena, el alba, los alumnos
> toman a gran velocidad, desesperadamente
> palabra por palabra.
> -... como podrían ser los arcos de herradura
> que denotan la estirpe hispana de lo moro-.

La narración fragmentaria en breves imágenes yuxtapuestas, que atiende a diversas sensaciones, una fórmula que, en cierto modo, recuerda al surrealismo, se encuentra claramente ejemplificada en el último poema de Delgado aquí recogido:

> Calor,
> carteles de toreo,
> vino duro de Ronda.
> Los grandes titulares,
> millones
> de turistas,
> miro,
> fotografías del Vietnam,

Por otra parte, el tema de la guerra de Vietnam, que aparece en "Paz, 67", es una de las últimas consecuencias

de la preocupación social y del compromiso que manifiestan los poetas de *Claraboya*.

Quiero, por último, subrayar esta aparición continuada de recursos irónicos en la poesía de Agustín Delgado recogida en este nº 13, no sólo porque la ironía será una de las características diferenciales de su poesía publicada, por lo menos, hasta 1975, y también de la de Luis Mateo Díez, sino también porque, en cierta manera, parece oponerse a la sinceridad poética que *Claraboya* sostuvo teóricamente en su primera etapa. De todos modos, todos estos rasgos acercaban la poesía de Agustín Delgado a la de su generación, al mismo tiempo que el poeta lograba un "mejor hacer" en su obra.

También Luis Mateo Díez en sus *Cinco poemas y tres canciones de mala muerte* se plantea, como Agustín Delgado, una voluntad de distanciamiento, aunque llevada a cabo con distintos recursos. Si Delgado utilizaba la segunda persona para enmascarar al personaje poético, los *Cinco poemas* de Luis Mateo Díez están escritos desde la tercera persona, desde "la voz de un intermediario"[98] y, por lo tanto, implican una radical objetividad y una gran aproximación a la visión tradicional narrativa. A este narrativismo que lleva implícito el uso de la tercera persona objetivadora en el poema, hay que unir el hecho principal de que los poemas narran linealmente, de modo semejante a una narración tradicional, diversas historias. Estos hechos condicionan la aparición habitual

de diversos enlaces lógicos, como preposiciones, conjunciones, nexos, etc., como puede verse en el primer texto:

> No eran sus pies veloces
> como viento de madrugada en las estepas.
>
> Aunque allí pudo nacer
> tenía zapatos rotos y andar de viejo.
> Se caía al tropezar los pasos
> y rodaba por el suelo.

Los *Cinco poemas*, por otra parte, narran diferentes historias con un núcleo de protesta y están poblados por emigrantes, por labradores pobres, por héroes derrotados, hombres humillados, etc. y, en cierto modo, hacen patente su protesta de una manera formal, mediante la utilización de un final abrupto que se vuelve sobre el poema y, de algún modo, con una ironía desgarradora, niega una parte de su contenido, afirmando más radicalmente su protesta. Esto puede comprobarse en períodos más breves en el primer poema, donde a una sentencia sigue su negación, estableciendo al mismo tiempo una cierta paradoja:

> De voz la ronca orgía
> que estalla sin palabras.
> Pero nada que decir porque era mudo.

Si una de las consecuencias de la ironía es la superlativización del significado contrario del que aparentemente se afirma[99], es evidente que este resultado se logra en los versos citados y en los *Cinco poemas*. Dichos poemas parecen estar constituidos sobre una

condición, sobre una apariencia, que, finalmente acaba negándose. Así, el segundo poema, por ejemplo, se inicia con el verso siguiente: "Eran los dioses lares quienes hacían fuego". Y concluye, negando irónicamente la capacidad de dichos dioses: "Eran dioses inútiles / porque también eran muy pobres". Del mismo modo, el tercer poema se inicia con una condición-apariencia que se desarrolla a lo largo de todo el texto:

> El mar con claridad
> si la playa fuera de todos.
> Entonces
> vendrían las gaviotas
> y qué música allí...

Pero, al no confirmarse dicha condición que sirve de sustento al poema, éste concluye de la siguiente forma:

> Pero el mar se les muere como un sueño
> imposible
> y en la playa vacía
> ninguna música.

Las *Canciones*, por su parte, no utilizan estos recursos distanciadores, sino que la ironía surge, fundamentalmente, de dos factores: por un lado, la desviación de las formas de la canción tradicional (utilización de estribillo, versos heptasílabos, rimas romanceadas, etc.) aplicándoles un contenido radicalmente distinto, de protesta anti-militarista y contra la guerra de Vietnam; por otro lado, una ironía inherente que se deriva del tratamiento de tal contenido. Véanse, como ejemplo, los últimos versos de la primera canción:

Cuando venga la muerte
que estés cantando...

Soldadito de plomo
morir es bueno,
la patria necesita
tu dólar y tu entierro.

De nuevo, como en el caso de Agustín Delgado, quiero subrayar la utilización de estos diversos recursos irónicos en la poesía de Luis Mateo Díez que suponen un despegue de su poesía inmediatamente anterior y la investigación de nuevos caminos que habrán de culminar en los poemas recogidos en la antología de 1971 y en el *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*, publicado en 1975 por los dos poetas de *Claraboya* citados y por José Mª. Merino, donde los elementos poéticos irónicos dominan ya completamente.

Paradójicamente, frente a la poesía de formas clásicas que había desarrollado en la primera etapa de *Claraboya*, Angel Fierro recoge en *El pantano* una colección de poemas de protesta contra la construcción de un embalse que cubrirá su pueblo natal, Cármenes. Aunque Fierro no publicara prácticamente en la segunda etapa de la revista, la evolución de su poesía ha corrido de modo paralelo a la de sus compañeros. Los modos narrativos predominan en sus poemas y se repiten varios de los rasgos que conforman la lengua coloquial: el egocentrismo, la deixis, la utilización de adverbios en -

mente y otros elementos que señalan el desarrollo lógico del discurso, la presencia de un inetrlocutor, etc.

1) El egocentrismo queda asegurado desde el primer momento, por cuanto el *yo* poético se eleva a voz representativa, voz clamorosa y protestataria de todo un pueblo, el suyo, y no sólo como representante de las personas, sino también de la naturaleza:

> Yo soy el elegido (...)
> Todos aquellos seres que ensayaron su vida
> en el valle, son símbolos inamovibles, quedan
> ya para siempre hechos
> materia nuestra de la muerte.
>
> Mas sin saberlo, ellos
> hablan en mí, diré yo sus palabras.

Este radical "*egocentrismo*" *inicial definirá el* desarrollo de los poemas con el predominio del *yo*:

> Camino
> con los dolores de mi pueblo.
>
> Esto habían hecho en todas las niñas
> de mi pueblo.
>
> Levanto
> mi grito.

2) Elementos deícticos:

> Esta tarde, al salir
> igual que otras.
>
> Los muertos confundidos
> bajo este suelo.
>
> Que por la carne de los hombres
> en este tiempo florecía.

3) Utilización de adverbios en *-mente* y otros elementos que señalan el desarrollo lógico del discurso:

> Este es un hecho
> *rabiosamente* particular.
>
> Es grande
> y *soberanamente* hermoso hacerse eco
> de tantas voces diminutas e inmensas.

4) Presencia de un interlocutor supuesto y referencia a espacios compartidos con él:

> Os juro
> en nombre de los muertos inundados, inmersos
> en vuestras aguas cenagosas
> que pediré
> en mis horas más tristes, en mis horas más claras
> la maldición
> la maldición
> para vuestras riquezas, para vuestras miradas
> y para que al abrir
> una mañana el libro de vuestros ojos, sólo
> leáis por siempre el agua.

Pero, si estos rasgos pueden señalar el tono coloquial de los poemas de Fierro, muy distante ya de aquel tono clasicista de la primera época, y apuntan un cierto narrativismo, la raíz fundamental de éste se encuentra en la utilización de diversos elementos locativos y temporales que señalan el desarrollo de la acción, como puede comprobarse en el poema "La niña":

> *Cuando* la niña despertó la *mañana*
> y abrió los ojos a tanta maravilla
> salió de casa.
> (...)
> *Cuando* la niña descansó la *noche*
> y cerró los ojos a tanta tristeza
> salió su alma.

La misma utilización reiterada de elementos temporales y espaciales que remarcan la acción narrada en el poema puede verse en "La maldición". La utilización de una tercera persona objetivadora aumenta el carácter narrativo en poemas como "Juego de mus" o "La niña", frente al yo poético presente y dominante en el primer poema y en "La maldición".

Pero, frente a la poesía de Delgado y Díez, Fierro no utiliza la ironía como modo de distanciamiento poético, sino que recurre a un proceso más tradicional de abstracción y simbolización. Si el yo poético se erige desde el primer poema como voz absoluta que expresa la protesta no sólo de las gentes de un pueblo, sino de todo lo que rodea y constituye ese pueblo (gentes, naturaleza e incluso muertos), en el poema "La niña" el personaje adquiere un valor emblemático y, por lo tanto, simbólico, absoluto, y, así, el poeta podrá escribir:

> La niña
> no puede ya con los dolores
> de tanto símbolo, es su peso,
> porque ella encarna un pueblo vencido,
> representa los muertos silenciosos,
> los reptiles, los pájaros que iban
> extendiendo su reino.

Del mismo modo, los hombres del pueblo en "Juego de mus" están jugando una partida mucho más trascendente con la muerte:

> La vida de todos
> está puesta en juego

como siempre ocurre
entre ellos.

Es decir, las referencias reales no necesitan el distanciamiento irónico, como en Delgado y Díez, para trascender dicha realidad, sino que se despegan de ella mediante un proceso de simbolización, por el que, como en la ironía también, las palabras no remiten a un referente directo de la realidad, sino de modo indirecto a un referente simbólico. La poesía de Fierro sigue manteniendo, de esta manera, un tono clásico y meditativo, característico de su obra, al que debe unirse la maestría en la utilización del verso culto (alejandrinos, dodecasílabos, endecasílabos, etc.) así como de las formas más populares, cercanas al romance tradicional ("Juego de mus").

En su voluntad de superar su poesía anterior, de tono más claramente reflexivo, es seguramente José Antonio Llamas quien más utilización hace de los recursos coloquiales y narrativos del poema más característicos y más resaltables, que ya había anunciado en textos anteriores.

1) Egocentrismo:

Estoy de suerte esta tarde (...)
Escribo a *mi* mujer para decirle
que el mundo es un gatito que *yo* quiero
poner en su regazo.

Cinco, los dedos
de *mi* mano.

Los amigos que *me* veis.

Muchas veces este egocentrismo se manifiesta mediante la ocultación del *yo* bajo la primera persona del plural, como en "Gente sencilla", "Los "buenos días"" o "La esposa", y el autor consigue así implicar un núcleo más amplio, incluso al lector, del que él es el centro:

> Somos de poca comida,
> de pocas palabras,
> *de poco tiempo para maldecir a quien nos mata.*

2) Introducción de discursos referidos y de distintas perspectivas en el poema, que, siendo una de las técnicas más repetidas en estos poemas ("La muerte de un enano", "Mujer de servicio público", "Mis números cardinales", etc.), llega a su extremo en "Invitado a comer", poema constituido por el desarrollo de una conversación:

> -Sí; voy a comenzar. ¡Oh, qué arroz más exquisito!
> ¡Qué bien cocina su muchacha!
> -Lo hace mi mujer, aunque no crea.
> -¡¡Oh!!

3) Utilización de adverbios en *-mente* y otros recursos que acentúan el carácter coloquial, narrativo y, en muchos casos, casi prósico del poema:

> *Seguramente*,
> como si tuviéramos frío.
>
> *Seguramente* en este mundo todo tiene
> dos caras.
>
> Si tarda en amanecer

nos despertamos y es más largo el amor.
Al menos esto es verdad.

4) Introcucción de giros coloquiales e incluso vulgares en el poema:

> Nadie sabe que no la tengo ni me importa y que estoy harto
> de tanta burguesía y tanto asco...
>
> No; si a mí me da también de lado. Lo que pasa es que me duele
> un eterno dolor.

En algunos casos el poeta llega a jugar con el significado de estos giros coloquiales, del mismo modo que lo hicieran muchas veces los poetas sociales, alentados por la obra de Blas de Otero:

> Al menos esto es mejor
> que andar sediento por esos mundos de Dios o de quien sean.

Como en el caso de Fierro, Delgado y Díez, el carácter narrativo de la poesía de Llamas se acentúa mediante diversos recursos que remarcan los elementos espaciales y temporales de la acción contada en el poema; véase, como ejemplo, el inicio de "Los "buenos días"":

> Una mañana encontramos
> el tejado lleno de piedras. Pero, no sabemos quién nos odia. No andamos
> al acecho, porque queremos olvidar. Al que encontramos, damos los buenos días,
> las buenas noches, le ofrecemos el buen amor de nuestra casa.

Como en sus compañeros de grupo, la poesía de Llamas conserva un sentido protestatario que, en su caso, se

combina con temas tradicionales, como en "La esposa". El carácter decididamente narrativo de sus poemas le permite superar el tono reflexivo y meditativo anterior, que muchas veces se desenvolvía entre oscuros símbolos, para conseguir una poesía mucho más clara y, aunque con múltiples perspectivas en su interior, mucho más plana.

Los poetas de *Claraboya* se insertaban ya de un modo decidido dentro de un estilo narrativo que habían venido propuganando durante la segunda etapa de existencia de la revista, pero que sólo al iniciarse el tercer período cobra un desarrollo unitario en todos los miembros, aunque con relativas diferencias de tono, más reflexivo y meditativo en los casos de Llamas y Fierro que en los de Delgado y Díez. Por otra parte, la utilización poética de los elementos de la lengua coloquial es ya general en todos los miembros del grupo leonés, acercándoles dicha utilización a los modos expresivos de la generación del medio siglo. Por último, comienza a aparecer, sobre todo en la poesía de Delgado y, en menor grado, en la de Diez, un tono irónico que, posteriormente desarrollado, resultará característico de la poesía que escribirán a partir de esos años y que quedará representada en *Equipo Claraboya. Teoría y poemas.*

La poesía de José Antonio Llamas, en la que el autor del editorial del nº 18 encuentra ecos de "módulos casi brechtianos" y el empleo de "un lenguaje directísimo, del que sólo encontramos semejanzas en la obra de un Pere

Quart o de los poetas asiáticos" (pág. 5), se encuentra ampliamente recogida en el libro *Baladas para una guerra fría*, que constituye el penúltimo número monográfico de *Claraboya*. Dividido en cuatro partes, *Baladas para una guerra fría* viene a culminar, en cierto modo, no sólo la poesía de José Antonio Llamas, sino la estética defendida por *Claraboya*, y formalmente consolida los rasgos que habían definido tal estética: utilización poética de la lengua coloquial y avance en el narrativismo poético. La primera parte, *No amanece*, toma su título del poema que abre el libro y que, tal como apunté, fue uno de los motivos que produjo el cierre institucional de la revista. A la vista de los poemas que componen este apartado, "No amanece" cobra un sentido ciertamente político, de protesta y esperanza en un "nuevo amanecer", en una nueva sociedad, que no acaba de llegar. Téngase en cuenta que el mismo símbolo del "amanecer" está directamente vinculado a la estética social y al sistema de referentes característico de la protesta política de raíz izquierdista; a ello, añádanse los siguientes versos, cuya interpretación, dentro de la estética social, creo que no puede dejar ninguna duda:

> Y no amanece.
> Despertamos con los puños cerrados
> vamos bajando la voz cada vez más
> cada vez más.

Pero, además, toda esta primera sección del poemario está recorrida por los temas y tópicos más característicos de

la *poesía social de posguerra*. El *tópico del* "pan compartido", que aparece en "Son cosas que pasan" ("E incluso pienso que alguna vez / compartimos ese pan e hicieron mellas en él / los niños"), proviene de la poesía de César Vallejo y es ampliamente desarrollado, por la poesía social española, como símbolo de la solidaridad humana, solidaridad que aparece como tema en "El frío es algo que nos afecta a todos". Los "zapatos viejos", que aparecen en el poema que lleva precisamente ese título y en "Luz en la ventana", es un lugar común que proviene de la "Elegía cívica" de Rafael Alberti y que, simbolizando la protesta de los pobres, recorre la poesía social de posguerra. La casa a la que se regresa, como símbolo de la patria para el desterrado, es un símbolo tradicional, constante en la poesía de protesta, que es recreao en "Luz en la ventana":

> Dije una vez;
> mi casa, mi vida, mis amigos...
> y me fui a recorrer
> tierras extrañas.
> Un amanecer
> torné a la patria. Vi la casa
> había luz en la ventana. Entré.

El tema del enemigo, el odio, el enfrentamiento con él y el definitivo perdón común, recorre casi todos los poemas de esta primera parte. Por otra parte, el tono decididamente protestatario de este apartado lo marca "Un final preparado", que concluye, del mismo modo

desesperanzado que "No amanece": "Y esta fue la última oportunidad / de reivindicaciones para el pueblo".

La segunda parte de *Baladas para una guerra fría*, *Esta juventud de hoy en día no cree en nada*, anuncia ya desde su título el carácter irónico que van a tener los poemas que la componen, carácter irónico al que le acompaña, como en toda ironía, una cierta reflexión. Como ejemplo, puede verse la segunda parte del poema "Filosóficamente":

> Arañando, toqué su cuerpo
> debajo de la arena. Era
> el cuerpo hermoso de la verdad.
> Desnuda. La miré despacio.
> Estaba fría.
> En la boca tenía un rictus de amargura.
> Seguramente murió sin sacramentos.

Pero si la ironía y cierta reflexión, derivada de ella, caracteriza estos poemas, una gran parte de ellos utilizan, como en muchos casos la poesía social, fórmulas de la poesía popular basadas en la reiteración, el paralelismo y la coordinación, pero desviadas de su principal desarrollo en la canción tradicional, como puede verse en "Es cuestión de saber":

> Con tanto dinero
> ya no sabes amar.
> Con tantas mujeres
> ya no sabes amar.
> Con tan largos viajes
> ya no sabes amar.
> Con noches tan largas
> ya no sabes amar.
> Con tanta barriga
> ya no puedes amar,
> y, de noche, te revuelcas

como una cerda recién parida.

Las calles estaban llenas de carteles, tercera parte del libro de Llamas, desarrolla un tono más decididamente narrativo y brechtiano, como puede verse en algunos títulos como "Para que conste", "A título de comentario", "Casi siempre sucede así" o "Las aguas bajan cada vez más revueltas", y también en versos como los siguientes:

> De un tiempo a esta parte
> andamos todos ateridos. Desde el último
> grito que se oyó.
> Nos venimos repitiendo que no daremos más vueltas
> con los ojos vendados.

Algunos de los títulos de poemas citados ("Para que conste" o "A título de comentario") pueden ya dejar ver el carácter testimonial que cobra la poesía de Llamas en este apartado, carácter testimonial que se manifiesta por un lado en la recreación del tema de España, característico de la poesía social de posguerra:

> Oí que las manos del odio
> *se habían posado en tu pecho, España,*
> mientras dormías. Y dejaron allí las huellas,
> en tu vestido mejor.

Pero, por otra parte, siguiendo el camino iniciado y desarrollado por los "niños de la guerra", el carácter testimonial de la poesía de Llamas se manifiesta en la recuperación en sus poemas de la memoria de la infancia y la juventud en la primera posguerra, inyectándolos de

cierta protesta, de un modo muy similar al que lo habían hecho los poetas del medio siglo:

> A las ventanas de mi niñez llegaban
> voces de soldados
> y caballos que volvían de una guerra.
> Venían cantando, porque eran
> los vencedores.
> A la puerta de mi niñez
> llegó aquel hombre que acusaba
> a los seres más queridos, y yo
> salí corriendo.

Si en la segunda parte del libro ya aparecían ciertas fórmulas de la poesía tradicional en una recreación, muchas veces caragada de ironía, esta recreación de las formas poéticas tradiconales con un carácter más neopopularista, que remite en muchos casos a la poesía de la generación del 50 y de Blas de Otero, será lo que caracterice *El rabo de la coneja*, última parte de *Baladas para una guerra fría*. La utilización casi anbsoluta de versos de arte menor (heptasílabos y octosílabos, principalamente), con rimas aleatorias en asonante, se une a una voluntad narrativa, a un lenguaje llano, sin rehuir los giros vulgares, y a una temática que fija sus objetivos en personajes del pueblo. Así puede verse, por ejemplo, en "Historia de Juan":

> Esta es la historia de Juan
> un hombre a pesar de todo.
>
> Juan llevó una vida perra
> en un pueblucho pequeño.
> Pero un día
> se desató la jauría
> y Juan despertó del sueño.

Y esta es la historia de Juan.

Las fórmulas de la poesía popular se recrean de modo diferente, intentando reproducir las formas de la poesía oral, en "Requiem por la buena gente":

> Poned las manos aquí. Pin-piri-neja.
> Poned el corazón.
> El-rabo-laco-neja pasopor-aquí.
> (...)
> Ponedlas otra vez. Pin-piri-nejael-rabola-coneja.

Pero la poesía popular se recrea en formas más concentradas y concisas que beben directamente de la poesía oral y de las serranillas y *dezires* del Arcipreste de Hita y del Marqués de Santillana:

> Soy timonel
> y llevo la barca de mi señor,
> de mi señor que no paga.
> Por eso soy timonel
> de una barca siempre anclada.

En fin, como he venido señalando, la poesía de José Antonio Llamas en *Baladas para una guerra fría* viene a enlazar de un modo bastante directo con la poesía de la generación del medio siglo, avanzando en el camino iniciado por aquella. El tema de España, la recuperación de una infancia y una juventud marcada por las consecuencias de la guerra civil, la utilización de muchos tópicos comunes con la poesía social de posguerra, la esperanza subyacente, aunque muchas veces negada o expresada de modo simbólico, de un cambio en el panorama político, la utilización poética de la lengua coloquial y

la recreación de fórmulas provenientes de la lírica tradicional y popular a las que se dota de un tema protestatario, la utilización de la ironía, etc. todos ellos son rasgos que vinculan directamente la poesía de Llamas y la de *Claraboya* con la producida por la generación de los años cincuenta. Frente a ésta, la poesía de Llamas y de *Claraboya* se puede diferenciar por una mayor confianza en el avance y en la utilización de ciertos recursos iniciados en la poesía del 50: el uso poético de la lengua coloquial y el avance en las técnicas narrativas del poema.

Al igual que había hecho el nº 12 de *Clarboya*, el nº 15 reúne una antología de la joven poesía española, representada en la voz de once poetas de muy distintos estilos y de muy desigual calidad: Joaquín Rodríguez Lobato, José Mª. Delgado, Guillermo Carnero, José Castro Rabadán, Andrés Mellado, Juan Luis Panero, Javier Coy, Josefa Contijoch, Angélica Bécker, Marcos Ricardo Barnatán y Pedro Gimferrer. Aunque representadas con colaboraciones muy desiguales en calidad, creo que pueden distinguirse varias tendencias: una tendencia claramente esteticista, representada por los poemas de Carnero ("Boscoreale" y "Plaza de Italia"), Barnatán ("Oración en Venecia") y Gimferrer ("Caligrafía"); una tendencia narrativa que integra diversos juegos formales y logra una narración fragmentada, representada por José Mª. Delgado, Andrés Mellado y Josefa Contijoch; una tendencia

heredera de la poesía protestataria, representada por Joaquín Rodríguez Lobato; una tendencia narrativa dentro de la poesía de la experiencia, cuyos representantes son Juan Luis Panero ("Con aroma de sal" y "Los fantasmas del vino") y Javier Coy; y, por último, una tendencia que enlaza, en cierto modo, con la poesía humanista de la primera posguerra y con cierto tono desarraigado, cuyos ejemplos se encuentran en Angélica Bécker y José Castro Rabadán.

Anteriormente me he ocupado, dentro de la tendencia esteticista, de comentar los poemas de Pedro Gimferrer y de Marcos Ricardo Barnatán incluidos en este número de *Claraboya*. Junto a estos dos poetas, Guillermo Carnero, que posteriormente será incluido en *Nueve novísimos*, publica en la revista leonesa dos poemas pertenecientes al ciclo de *Dibujo de la muerte*, que, no aparecidos en ninguna de las dos ediciones de tal poemario, en 1967 y en 1971, sólo los incluirá en aquel libro a la hora de reunir su poesía en *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Los poemas llevan por título: "Boscoreale" y "Plaza de Italia". Ambos poemas están sustentados por un referente cultural, que sirve al poeta para expresar a través de él sus vivencias personales. En "Boscoreale", el personaje histórico de Beatriz Cenci (1577-1599), que ha tenido una larga tradición literaria en la que destacan obras como la novela de Garrazzi *Beatrice Cenci* y la tragedia de Shelley *The Cenci*, se une

con otras diversas referencias culturales ("su retrato sigue perdiendo color en el Palacio Barberini o al menos allí estaba en mil ochocientos veintitrés, cuando lo vio Stendhal"), para ocultar una reflexión personal sobre la muerte. Tras la muerte de la joven Beatriz, que Carnero adelanta en su verso ("Batriz Cenci murió a los dieciséis años, en mil quinientos noventa y nueve"), se oculta una desgarrada reflexión, de raíz puramente barroca, sobre la propia muerte, sobre el tránsito del hombre por la vida y su vacío, sobre la memoria y la nostalgia, como expresan los siguientes versos:

> No recuerdan las losas nuestro paso; no queda
> ni una señal sobre su superficie.
> Haber rodado como muertos planetas insensibles
> o haber muerto en el punto más alto de la vida.
> Porque así no vendría el recuerdo (pág. 12).

Frente a lo pasajero de la vida humana, incluso de la vida de Beatriz Cenci, el arte queda indeleble, permanente; es por eso por lo que se recuerda en el poema el retrato del palacio Barberini.

"Plaza de Italia" también está escrito a partir de un referente cultural, el cuadro del mismo título del pintor "metafísico" italiano Giorgio de Chirico, que sirve para revelar una desazón sobre el arte y el conocimiento del hombre: el hombre y el artista no pueden conocer y plasmar la realidad en su propio devenir temporal, sino que sólo pueden aprehenderla extrayéndola

del tiempo y, por lo tanto, arrancándola de la vida y matándola. De ahí los siguientes versos:

> aseguran al viajero (...)
> que podrá rodear despacio y abrazar con sus ojos esa frágil reciedumbre de las cosas
> que, por una vez, en el tiempo detenido, van a ser su patrimonio (pág. 13).

Esa es, precisamente, la cruel paradoja que sustenta *Dibujo de la muerte*: el hombre-artista sólo puede arrancar la realidad a la transitoriedad de la vida, que no deja huella, sólo puede retener en la obra de arte la realidad, sacándola del tiempo y por lo tanto matándola. El fluir temporal que es la vida no lleva sino a un final trágico, la muerte, sin haber dejado huella y el olvido de lo vivido; el arte que podría salvar ese fluir vital sólo puede hacerlo deteniendo el tiempo y, por lo tanto, matando.

Andrés Mellado ("Song de muerte"), José Mª. Delgado ("Termino de almorzar" y "La plaza") y Josefa Contijoch ("Carta") desarrollan un estilo narrativo en el que la narración se complica con diversos recursos formales de cierta novedad logrando en algunos casos, como en "La plaza", un poema con diversas perspectivas:

> -"He abierto
> para ver la plaza destrozada,
> sus contornos... Distrito
> distrito cinco o cuatro no sé,
> rígido, cuadrado. Nací aquí."
>
> (PROHIBIDA
> la palabra "barrio"

por ser vocablo del pueblo) (pág. 9).

Por otro lado, el mismo título del poema de Josefa Contijoch ("Carta") puede dar idea del sentido narrativo del texto. Por su parte, Andrés Mellado en "Song de muerte" fragmenta la narración poética intentando aprovechar los recursos espaciales del poema.

La poesía de Joaquín Rodríguez Lobato ejemplifica una tenedencia heredera de la poesía social y que, en cierto modo, había hallado un gran eco en la antología preparada por José Batlló para el nº 12 de *Claraboya*. La poesía de Rodríguez Lobato defiende desde sus propios versos una estética realista, con un lenguaje desvinculado de ropajes simbólicos, como él mismo apunta en "Lo que está escrito":

> Aquí no vale hoguera simbólica
> ni discurso ni paciencia.
> Aquí basta con decir (pág. 8).

Y en este "decir" Rodríguez Lobato no duda en adscribirse, como en algún momento llegó a hacer *Claraboya*, a un "nivel humanamente popular", como escribe en "Con pena y sin gloria":

> Desde este nivel humanamente popular
> y en esta tierra peninsular
> abrazando cada palabra, con miedo
> digo mi canción y espero.
> Y si luego estalla la venganza
> es que alguien teme por lo que no es suyo (pág. 7).

A la poesía de Rodríguez Lobato le es aplicable la mayor parte de los rasgos de la lengua coloquial que han quedado señalados para los miembros de *Claraboya*, a cuya poesía se asemeja mucho.

Juan Luis Panero es, sin lugar a dudas, el mejor representante, en este número de *Claraboya*, de un tipo de poesía que, enlazando con la obra del exilio de Luis Cernuda y con la de algunos poetas de la generación del medio siglo, como Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma, trata de narrar una experiencia personal desde la intimidad, evitando el confesionalismo abiertamente romántico mediante un tono narrativo y una voz poética sin ampulosidades. Si la poesía culturalista o esteticista busca un referente cultural para, a través de él, expresar las vivencias personales, la poesía de la experiencia muestra tales vivencias *aparentemente en bruto*, aunque con una cuidada elaboración formal y una medida modulación sentimental. Como en los autores del medio siglo, es la recreación de la memoria en el poema lo que constituye su materia. Los dos poemas de Juan Luis Panero que aparecen en *Claraboya*, "Con aroma de sal" y "Los fantasmas del vino", fueron incluidos posteriormente en su primer libro *A través del tiempo* (1968); copio el inicio del primero de los dos:

> Con aroma de sal y húmeda madera golpeada,
> con el interminable quebrantar de las olas
> y las luces que oscilan lejanas y amarillas
> tu cuerpo llega desnudo a mi memoria (pág. 17).

Como la poesía de Vázquez Montalbán o la de José Elías, la de Panero desarrolla un tipo de poema narrativo fundado en la recreación de la memoria, pero mientras en aquéllos lo personal aparece íntimamente unido con un determinado ámbito social, en éste predomina absolutamente lo íntimo y personal.

Por último, podría señalarse todavía, en el número antológico de *Claraboya*, una tendencia que enlaza en cierto modo con la poesía humanista de la primera posguerra y con cierto tono desarraigado, en los poemas de Angélica Bécker y José Castro Rabadán. Castro Rabadán se define en uno de sus poemas como "caso desarraigado de hombre":

> Por esto me van a negar a golpear
> temerán el saludo
> y cerrarán la sonrisa de los labios exquisitos
> si el tiempo les es propicio hablarán
> de un "*caso desarraigado de hombre*" (*pág.* 14).

Por su parte, la poetisa de origen austríaco Angélica Bécker, que había publicado en 1965 *Figuras y meditaciones*, adelanta en *Claraboya* cuatro poemas de su libro *Definiciones*, que aparecería en 1968. Si bien puede señalarse el tono humano de su poesía en los cuatro textos recogidos en la revista leonesa, creo que éste adquiere tintes desarraigados e incluso expresionistas en el poema "Canto al hombre":

> Nunca ha sido cantado el hombre
> en la fea desnudez de su cuerpo hermosamente
> pútrido,

de su sexo, esa flor nauseabunda
que abre con desprecio una brecha
en ese perfecto
trazado del abdomen con el solar ombligo
la limpidez del muslo,
el pie austero... (pág. 23)

Creo que no resulta descaminado apuntar, al menos en estos poemas, un hilo conductor que une la poesía de Angélica Bécker con la poesía desarraigada de la primera posguerra e incluso con aquella de tintes expresionistas que muchas veces se practicó en aquel período.

Así pues, el número antológico que *Claraboya* dedica en esta tercera etapa a la poesía española joven resulta más panorámico en la exposición de las diversas tendencias poéticas dominantes, tal vez porque no existía ningún criterio previo, a excepción de la edad, en la selección, frente al número antológico preparado por Batlló, que deja entrever algunos prejuicios estéticos, o tal vez porque en el año transcurrido desde aquél la joven poesía española había comenzado a diversificar sus manifestaciones. Pese a que la calidad de los poetas es muy desigual, frente al nivel más semejante de los recogidos en el nº 12, y se echa en falta a varios de los poetas recogidos en aquél, este número antológico tiene el valor de presentar a varios poetas cuya obra resultará importante para el desarrollo de su generación: Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero, Juan Luis Panero, Marcos Ricardo Barnatán y Angélica Bécker. Por otra parte, es, paradójicamente si tenemos en cuenta los gustos de los miembros de la revista, la tendencia esteticista de la

joven generación la que mejor está representada, no sólo en cuanto a número de autores, sino en cuanto a la calidad de estos y a la de sus colaboraciones.

En resumen, esta tercera etapa de *Claraboya* se caracteriza por la formulación y realización, dentro del grupo editor, de una estética unitaria fundada en la utilización poética de la lengua coloquial y en un estilo poético narrativo, que sólo adquiere diferencias de tono en los poetas: más meditativo y reflexivo en Angel Fierro y José Antonio Llamas; más irónico en Agustín Delgado y Luis Mateo Díez. Dentro de este estilo unitario comienza a apuntarse el camino para una renovación estética posterior por la que transcurrirá, principalmente, la poesía de Delgado y Díez: la utilización de la ironía. Por otra parte, en su relación con la joven poesía española, *Claraboya* abre decididamente sus miras ante el panorama poético y reúne en su número antológico, nº 15, las más diversas tendencias predominantes entre los jóvenes poetas del momento, impulsando, paradójicamente, si tenemos en cuenta los gustos del grupo leonés, aquella tendencia más esteticista, por la calidad de sus representantes y de las colaboraciones. Frente a los poetas recogidos en el nº 12, en los que José Batlló veía una misma voluntad de hacer operativa la poesía en el campo social, en el nº 15 *Claraboya* es consciente ya de la disgregación de los estilos y de la ausencia de un objetivo único que aúne todas las tendencias del momento.

Dos apéndices: *Equipo "Claraboya". Teoría y poemas* y *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*

Tres años después de desaparecida la revista *Claraboya*, gracias al cierre institucional, la colección de poesía *El Bardo* publicaba, en marzo de 1971, *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*[100], un extenso manifiesto poético del grupo redactor de la revista leonesa, que, como señala el título, reunía una antología poética precedida de un *corpus* teórico. Así pues, a primera vista, el volumen se ofrece dividido en dos partes: por una parte, la teorización sobre estética poética, el propiamente dicho manifiesto teórico; por otra, una antología que recogía poemas, en su mayor parte inéditos, de Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas.

El volumen tiene un carácter de manifiesto teórico-práctico[101], como iré demostrando, y viene a negar: por un lado, las manifestaciones poéticas de posguerra anteriores a la defendida por el manifiesto, frente a las cuales la nueva poesía ("poesía dialéctica") es su culminación y su superación; por otro lado, las manifestaciones poéticas contemporáneas, frente a las cuales la "poesía dialéctica" se opone radicalmente. Este desarrollo del manifiesto se lleva a cabo, dentro de la primera parte teórica, en el capítulo titulado

"Aproximaciones a la poesía del futuro"; el segundo capítulo de esta parte teórica, "Informe sobre la revista *Claraboya*", está dedicado a un análisis de los cinco años de la publicación leonesa, análisis al cual ya me he referido en los apartados anteriores y que, por lo tanto, omitiré ahora. Por otra parte, la antología poética pretende ser la confirmación práctica del manifiesto teórico esbozado anteriormente; es decir: en primer lugar, se identifica la "poesía del futuro", la "nueva poesía", con la "poesía dialéctica", negando cualquier otro tipo de manifestación poética; en segundo lugar, se identifica la "poesía dialéctica" con la recogida en la antología. De esta manera, el manifiesto consigue sus dos fines fundamentales: ofrecer un fundamento teórico para la nueva poesía; ofrecer un ejemplo práctico de tal nueva poesía.

El carácter de ruptura radical, fundamental en el planteamiento teórico de cualquier manifiesto artístico, se expone ya en los primeros párrafos del texto de *Claraboya*:

> Intentamos, aquí, manifestar nuestro desacuerdo con la ceremonia de la confusión. Denunciar que con una política de río revuelto y ganancia de pescadores, quienes salen perdiendo son la poesía y su destinatario, el lector (pág. 9).

Para deshacer esa"ceremonia de la confusión" *Claraboya* se lanza al análisis y, paralelamente, de un modo o de otro,

como ya indiqué, a la negación de distintos estilos poéticos.

El primer punto de su análisis se detiene en la relación de "La generación de los años cincuenta y la más joven", algo que ya había llevado a cabo la revista *Claraboya* en sus primeras etapas. Tal como había apuntado José Mª. Castellet en su antología *Veinte años de poesía española*, la generación del medio siglo supone una superación de la primera promoción de posguerra al llevar a cabo "la liquidación del simbolismo y el acercamiento al realismo, mediante una sencillez expresiva y una lengua coloquial inexistentes entre los poetas sociales" (pág. 10). Si bien la joven generación coincide con la del medio siglo en este acercamiento a la realidad a través de la lengua coloquial, sin embargo se distancia de ella en las técnicas de captación de lo real, la nueva generación

> manifiesta, con sus nuevas maneras de enfocar lo poético, un acuerdo de base con la ideología de este grupo, a la vez que una disidencia considerable en las técnicas.
>
> Si hubiera que describir globalmente tal distancia diríamos que los poetas de la década de los cincuenta, a fuerza de evitar el simbolismo, corsetearon la materia poética hasta reducirla a esquemas desacordes con la realidad explosiva de los últimos años (pág. 10).

Es decir, la joven generación (o, más bien, lo que *Claraboya* llama joven generación, tomando la parte por el todo: aquella que se encamina hacia la poesía dialéctica, que es la "poesía del futuro") coincide con los poetas

del medio siglo en la concepción y tratamiento realista de la realidad circundante, pero no en los resultados poéticos de dicho tratamiento. Para *Claraboya* los poetas del medio siglo, al igual que habían hecho antes los sociales, no adecúan los modos de captación poética de la realidad a la evolución de ésta, o, dicho con palabras del teórico y prologuista (Agustín Delgado, seguramente), "olvidaron este carácter dialéctico de la praxis y convirtieron sus poemas (...) en condiciones deformadas, que entendían la relación "arte-circunstancias históricas" como una relación mecánica y externa" (pág. 29). En consecuencia, la generación del medio siglo manifiesta, para *Claraboya*, un desajuste entre modo de expresión y realidad circundante al ofrecer "dimensiones en último término despersonalizadas, sin nivelar el canto al plano de las situaciones concretas y sin romper el lenguaje de las mismas" (pág. 12) y, por lo tanto, sus poemas no reflejan la verdadera realidad sino una imagen deformada de ésta. Así, la poesía más joven, que coincide con esta generación en la voluntad realista, la superará en la búsqueda de modos que faciliten una mejor captación de la realidad: "La poesía más joven no parece querer someterse a la prolongación de este estado de cosas por más tiempo" (pág. 12).

Negada, por superación de sus presupuestos, la poesía de la generación del medio siglo, *Claraboya* se lanzará al análisis, y posterior negación, de las nuevas

tendencias de la poesía mundial, que concreta en tres: poesía experimental, neodecadentismo y poesía narrativa. La poesía experimental aporta para *Claraboya* dos novedades fundamentales: por un lado, "es arte de ruptura *con todo lo anterior*" (*pág. 14*) y, *por lo tanto*, podría plantear una aproximación más actual a la realidad circundante; por otro lado, cumple uno de los fundamentos teóricos más importantes para el grupo leonés: la aproximación fondo-forma (nº 8, pág. 6). Si bien podrían plantearse algunas dudas sobre el primer punto señalado por *Claraboya*, la ruptura de la poesía experimental con todo lo anterior[102], la aspiración a la perfecta unión de fondo y forma (significado-significante) en la poesía concreta es evidente, tal como la define Max Bense:

> Se habla de poesía concreta cuando los elementos del lenguaje, en su función triple de los verbal, visual y vocal, se explotan simultáneamente y se aprovechan, tanto desde el punto de vista semántico como estético; o sea, cuando el texto, total o parcialmente, identifica su propio mundo con su mundo lingüístico externo, o com también podría decirse, cuando lo que las palabras expresan (con sus morfemas o sus conexos) en cuanto a su contenido se refleja en la disposición visual y en su reproducción vocal (pág. 14).

De esta manera, según se deriva de la definición de Bense, la poesía concreta se debatiría entre dos extremos irreconciliables: el semantismo absoluto y el formalismo extremo. Sobre esta premisa se funda la primera objeción de *Claraboya* a la poesía experimental: "¿cuándo sabremos que hemos eliminado estas dos tendencias: la del gratuito

esteticismo y la de operar con una semántica estática, que se nutre tan sólo de cementerios de palabras?" (pág. 14).

Ahora bien, la poesía experimental, caiga tanto en el extremo semantista como en el formalista, lo que intenta, en sus manifestaciones históricas, es "representar más adecuadamente las zonas subconscientes del sujeto" (pág. 16) y, por lo tanto, corre el peligro, segunda objeción de *Claraboya*, de caer en una nueva forma, en una nueva manifestación, del intimismo. Para evitar este peligro, el grupo leonés propone "dotar al experimentalismo de una dimensión histórica adecuada" (pág. 15), una dimensión que supere la expresión subjetiva:

> Una representación adecuada ha de ir mucho más allá. Ha de manifestar las funciones, las redes, antes que los campos subjetivos. Ha de ser (...) dialéctico. Sólo ahí la poesía concreta cumplirá con su destino histórico (pág. 16).

Pero la crítica más acerba se dirigirá contra el *neodecadentismo*, cuya máxima representación la encuentra *Claraboya* en la antología *Nueve novísimos*. Frente a ellos se va a oponer radicalmente la *poesía dialéctica* y a ellos se les va a acusar de la "ceremonia de la confusión", que se señalaba en los párrafos iniciales; es decir, los poetas recogidos en la antología *Nueve novísimos* y la tendencia por ellos representada, tendencia que *Claraboya* quiere ver como una unidad

estilística en el *neodecadentismo*, son los que han provocado la reacción radical del grupo leonés y la escritura de la teoría-manifiesto que precede a la antología poética[103]. *Claraboya* va a pretender presentarse en esta antología como la oposición radical a *Nueve novísimos* y su discurso, más radical que en los casos anteriores, se fundará en el "desenmascaramiento" de la falsa vanguardia; es decir, el grupo leonés se lanzará a sí mismo como *verdadera* vanguardia, frente a *Nueve novísimos*, a los que se considera una *falsa* vanguardia. Sólo esto parece justificar la virulencia de las palabras y las descalificaciones que se vierten contra la tendencia *neodecadente*:

> Ha surgido últimamente en nuestro país un brote poético que los críticos, indecisos en la clasificación, han denominado neodecadente y también neorromántico. Lanzado con la aquiescencia oficial, pese a que sus autores continuamente hacen declaración revolucionaria, alcanza el favor de algunos degustadores exquisitos. La antología *Nueve novísimos*, prologada por Castellet, recopila algunos de los poetas jóvenes que practican tales fórmulas.
>
> Nuestro objetivo aquí va a consistir en desenmascarar esa pretendida actitud dialéctica, que algunos de los cultivadores han querido ver en su obra (pág. 16).

El pretendido tono neutro informativo del primer párrafo contrasta radicalmente con el del segundo, pero no consigue ocultar uno de los primeros ataques contra la tendencia neodecadente: esta tendencia, que se presenta como auténtica ruptura, no lo es en la realidad, puesto que está "lanzada con la aquiescencia oficial".

Precisamente esta negación justifica los términos mucho más radicales del segundo párrafo: "desenmarcarar","pretendida actitud". El solo hecho de estar lanzada con la aquiescencia oficial ya elimina el carácter vanguardista de la tendencia neodecadente, pues no establece ninguna ruptura, como se encargará de repetir páginas más adelante el prologuista y teórico de *Claraboya*: "En nada aparece la pretendida ruptura de estos poetas" (pág. 18).

Negada su ruptura con la poesía anterior y, por lo tanto, el carácter vanguardista de la nueva tendencia, *Claraboya* se lanzará a desmontar cada uno de los rasgos de dicho estilo a fin de demostrar su premisa primera: que el neodecadentismo no es "dialéctico" y, en consecuencia, no es un movimiento de verdadera vanguardia. En primer lugar, negará el carácter neorromántico de esta poesía. Recuérdese que para *Claraboya* la verdadera poesía debía nacer de una perfecta *adecuación del sujeto y la realidad en sus dimensiones* completas y totalizadoras. Pues bien, dos de los rasgos que caracterizan la tendencia neodecadente, según los teóricos leoneses, son: "Proyección ampulosa de estados de ánimo exclusivamente personales" y "El cálculo en la composición poética, no derivada de actitudes humanas" (pág. 17). Es decir, en ambos casos el hecho poético se está deteriorando por una deformación, por una falsificación, de una de sus partes principales: el

sujeto. Por lo tanto, la poesía así producida no resultará *dialéctica* y *Claraboya* concluirá: "Estamos, por tanto, ante una poesía que nada tiene que ver con el neorromanticismo, ni con Cernuda, a quien invocan con frecuencia sus cultivadores" (pág. 17). Y añade:

> Aquí, sin embargo, al estar los poetas empeñados en ofrecer estética pura, productos puros para el mercado, automáticamente eliminan toda posibilidad dialéctica entre el sujeto y el objeto, y sus poemas son, a lo sumo, el reflejo del incipiente neocapitalismo de un sector muy minoritario de la burguesía catalana (pág. 18).

Pero si la poesía neodecadente fracasa en su falsificación de la intimidad del sujeto, también fracasa en la captación y expresión de la realidad, al no recoger la realidad completa, sino sólo aquella parte más estética, más bella. En este sentido, tres son los rasgos que subraya *Claraboya* en la nueva tendencia:

> d/ Captación de lo que en la historia es también gesto, ampulosidad, refinamiento. Fuera datos indignos.
> e/ Continuas referencias a lo que en esta época funciona como decadente en sus aspectos más frívolos y esteticistas: Holliwood, Venecia, mitologías adolescentes.
> f/ Pero también, y sobre todo, la referencia a productos del neocapitalismo, incipiente en el país (pág. 17).

En consecuencia, el poema no capta y expresa la realidad en su totalidad, sino sólo una parte fragmentaria de ella, la más "exquisita", a la que se adecúa, perdiendo su representación todo valor dialéctico:

> Quizás en la intención remota de estos poetas neocapitalistas esté el principio de que el mismo acto de representar es ya revolucionario, y que su obra lo que intenta es ofrecer, mediante un retiro en el universo puro de lo gratuito, liberado de cualquier referencia a la totalidad del sujeto, las contradicciones de una ideología y de una clase. Antes hemos contestado a esta proposición: su poesía está integrada, no hay expresión de la realidad, sino adecuación con esa realidad. Intentar separar conducta personal del poeta y poema es una nueva negación de la unidad sujeto-objeto (pág. 18).

En definitiva, la tendencia neodecadente representada en *Nueve novísimos* quedaba, para *Claraboya*, completamente descalificada, "desenmascarada", como nueva vanguardia, ya que suponía una falsificación tanto desde el lado de la expresión íntima del poema, como desde el lado de la expresión de la realidad, y, por lo tanto, falsificaba la relación sujeto-objeto, fundamental en la creación del texto poético.

Descalificada la poesía neodecadente, *Claraboya* se enfrenta con la poesía narrativa, verdadero precedente de la poesía *dialéctica*, señalando sus límites, sus extremos, aquellos que una vez transpasados habrán de situar al poeta en los campos de la "nueva poesía". La poesía narrativa es una tendencia que atraviesa tanto a los poetas de la generación del medio siglo como a los autores más jóvenes, que beben en el magisterio de Cernuda, Brecht, Hikmet, Enzensberger y el objetivismo francés. Sin embargo, la tendencia narrativa en la generación más joven supera en dos aspectos a la poesía del mismo estilo practicada por la generación anterior: por un lado, los poetas más jóvenes llevan "hasta sus

últimas consecuencias lo que sólo comenzaron" los poetas del medio siglo, "aunque en la mayoría de los casos, sin pasar por ellos" (pág. 21); por otro lado, los poetas de la última generación sintetizan en su obra las diversas tendencias dominantes dentro del narrativismo:

> Los poetas jóvenes asimilan sintetizando. Pocos son los que representan una sola tendencia. La síntesis, favorecida por el advenimiento de la imagen, el sonido, la plástica, se hace precisa y ya no estaremos ante un punto de vista unilateral, sino ante conjuntos (pág. 21-22).

En los poetas jóvenes que representan esta tendencia se da una perfecta adcuación entre sujeto y realidad y, por lo tanto, su expresión de la realidad, no es una *falsificación, una "representación" independiente, sino* que "incide" en dicha realidad: "Los poetas jóvenes inciden sobre la realidad más que la representan" (pág. 22).

Precisamente, dentro de esta tendencia narrativa, que se coloca en los límites mismos de la poesía dialéctica, la "poesía del futuro", se desarrolla la obra del grupo leonés:

> Por ello, esos poemas narrativos que hoy escribe José Elías bajo la mirada de Pavese, o Félix Grande sobreponiéndose a Vallejo, o Vázquez Montalbán *reconstruyendo sobre cánones objetivos* el presente y el pasado, o nuestro grupo, intentando sintetizar con fórmulas dialécticas -Hikmet, Enzensberger-, es posible que mañana sean ya algo distinto (pág. 22).

Los límites de la poesía narrativa vendrán dados por la realidad, su peligro será convertirse en una representación estática. Si la realidad, tal como la definía *Claraboya* en el editorial del nº 5, se caracteriza por la relación existente entre conciencia personal y espíritu de una sociedad en un momento de su evolución, es evidente que la expresión de la realidad no puede resultar estática y la poesía dialéctica caería en el mismo error que la poesía social si adquiriera ese carácter estático. Por lo tanto, la poesía narrativa, para evitar dicho estaticismo, falsificador de la realidad, habrá de adecuarse, habrá de expresar la relación dialéctica entre sujeto y realidad, consciente de que ambos están en continuo cambio:

> La capacidad de interrelación activa sujeto-objeto se abre a la misma aparición de fórmulas dialécticas nuevas y continuamente por acción, superposición, reacción, previsión, reconstrucción, etc., posibilita un encuentro nuevo (pág. 23).

Este "encuentro nuevo" se dará ya en la poesía dialéctica. Así pues, si la poesía dialéctica es la "poesía del futuro", la poesía narrativa es la vanguardia más avanzada, la vanguardia más verdadera que limita con esa poesía dialéctica.

A definir los rasgos que condicionan la aparición de dicha poesía dialéctica se dedicará *Claraboya* en el último apartado de este capítulo: "Posiblidades de una poesía dialéctica". Para el desarrollo de este apartado,

así como para la sustentación teórica de las críticas y análisis anteriores, *Claraboya* se basa en el libro *La dialéctica de lo concreto*[104], del filósofo checo Karel Kosic. El libro de Kosic, y correlativamente la lectura de él que hace *Claraboya*, se situaba dentro de la revisión del estalinismo que llevó a cabo una gran parte de los filósofos marxistas y de los intelectuales mundiales a la muerte del político ruso en 1953. Tal como señalaba Herbert Marcuse[105], en un estudio suyo de 1955, el estalinismo había eliminado la función de la dialéctica, que aseguraba la dinamización y el reajuste automático de la relación sujeto (estado)-realidad en el marxismo soviético, con lo que la aplicación estalinista del marxismo había quedado como un sistema universal fijo, en lugar de una forma de pensamiento crítico, desvinculado completamente de la práctica real. De esta manera, los intelectuales progresistas en la segunda mitad de los años sesenta se preguntaban si la ideología marxista no habría sido ya superada o si lo que necesitaba era una revisión y recuperación de sus fundamentos históricos para conseguir una aplicación práctica en la sociedad del momento[106]; todo ello traería como consecuencia el nacimiento del movimiento intelectual de la "nueva izquierda"[107] en torno a las diversas revueltas mundiales del año 1968.

Dentro de esta línea de pensamiento revisionista del socialismo, Kosic, y *Claraboya* siguiendo sus pasos,

atacaba directamente la doctrina de Plejanov, base intelectual del estalinismo, por su negación de la dialéctica en favor de un idealismo materialista:

> Y aquí es donde radica la equivocación de Plejanov y a la par las ramificaciones innumerables del idealismo. Se ha escindido totalidad concreta y realidad social. Se ha hecho una separación mortífera entre psicología (...) y las condiciones económicas. La praxis humana objetiva no es reductible ni a lo psíquico ni al espíritu de la época (pág. 30).

Para Kosic, igual que para *Claraboya*, tal como lo había expuesto en el editorial del nº 5, la realidad no está constituida por una realidad subjetiva y una realidad objetiva, sino que nace de la adecuación y relación inseparable entre conciencia personal y el espíritu de la sociedad en un momento de su evolución:

> Toda realidad se define por la red dialéctica entre las distintas zonas en las que se mueve. No puede hablarse de realidad subjetiva y realidad objetiva. No puede hablarse de mundo de la imaginación o de mundo y campo de lo económico sin más. Este análisis maniqueo mata el ser mismo de la realidad (pág. 22).

Si la realidad surge de la relación entre conciencia personal y espíritu social de época, no puede pensarse que la conciencia subjetiva adecúa la realidad a la visión del sujeto, como pensaba el idealismo tradicional, ni que la conciencia personal está determinada por los condicionantes objetivos y económicos, como arguye el idealismo materialista. De esta manera, concebida de tal modo la realidad, las creaciones artísticas no resultan

de un orden distinto de las realidades económicas: "La poesía no es una realidad de orden inferior al de la economía; es también una realidad humana, aunque de otro género y de forma diversa, con una misión y un significado distintos" (pág. 26). Y la poesía, como realidad humana, supone la unión de sujeto y objeto, puesto que "la esencia del hombre es la unidad de la subjetividad y la objetividad" (pág. 28). Ahora bien, si la poesía, como forma de la realidad, supone la unión de conciencia subjetiva y de espíritu de una sociedad en un determinado momento, esta relación no puede retrotraerse a momentos históricos considerados de modo idealizado, por lo que, como ya se vio anteriormente, la poesía histórica tal como la realizan los poetas neodecadentes supone una falsificación:

> Los jóvenes poetas españoles neorrománticos, en lo que haya de neorromanticismo en su actividad, encuentran aquí determinada su falsedad histórica. Cualquier forma de nostalgia es, en fin de cuentas, una forma de alienación. Añoran otros mundos y levantan fetiches. No lo toman como creación activa sujeto-objeto. Y ahí está una de las diferencias entre los poemas históricos de Cernuda y los de los jóvenes (pág. 28).

He señalado, siguiendo el pensamiento de Kosic y *Claraboya*, que el poema, como unión activa entre sujeto y objeto, es una forma de realidad que no resulta inferior a otras formas reales, como la economía, por ejemplo. Pero, en cuanto el poema es expresión de esa unión activa entre sujeto-objeto es expresión de la realidad, pero de

una realidad que se crea en el poema mismo mediante esa unión activa y, por lo tanto, de una realidad que sólo tiene existencia en el núcleo de esa unión que es el poema. De esta manera, *Claraboya* extrae los tres primeros fundamentos para la construcción del poema dialéctico, que nacen en un nivel de relación con la realidad:

> a/ será expresión de la realidad;
> b/ creará la realidad;
> c/ esa realidad no está fuera ni antes del poema, sino que existe en el poema (pág. 29).

Ahora bien, si se quedara aquí la poesía dialéctica posiblemente no se distanciaría mucho, en sus manifestaciones, de la poesía social tal como se entendió en la primera generación de posguerra. Aquella fracasó en su estatismo, en su concepción de que la relación del sujeto con las circunstancias históricas era unívoca, falta de una dinamicidad dialéctica, que era negada al captar sólo fragmentariamente la realidad:

> Los poetas llamados sociales en España olvidaron este carácter dialéctico y convirtieron sus poemas (...) en condiciones deformadas, que entendían la relación "arte-circunstancias históricas" como una relación mecánica y externa (pág. 29).

Precisamente es esta "relación mecánica y externa" de la poesía social la que ha de ser superada a partir de su sustitución por una "relación dialéctica sujeto-objeto", que proporcionará una captación totalizadora de la realidad en el poema: "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. 30). Al igual que la poesía neodecadente, la poesía social fracasaba en su captación fragmentearia de la realidad, en su expresión unidimensional, al no comprender que la obra de arte es

> una estructura compleja, un todo estructurado en el que se vinculan en unidad dialéctica elementos de distinta naturaleza: ideológiocs, temáticos, de composición, de lenguaje. La verdad de la obra (...) no radica en la situación del momento, en el condicionamiento social, ni en la reducción horizontal a la situación dada, sino en la realidad histórico-social como unidad de génesis y de repetición, en el desarrollo y la realización de la relación sujeto y objeto como carácter específico de la existencia humana (pág. 30-31).

Y de estas palabras, deduce *Claraboya* una segunda serie de caracteres, en un nivel secundario, para la poesía dialéctica:

> a/ La raíz de un poema estará en la realidad histórico-social.
> b/ Será una unidad tanto en su nacimiento como después en su repetición.
> c/ Expresará esa unidad el desarrollo y realización de la relación sujeto-objeto.
> d/ Tendrá carácter específico dentro de la existencia humana (pág. 31).

En realidad, estos cuatro nuevos caracteres no vienen sino a incidir en los señalados anteriormente: el poema es una realidad autónoma y, como tal, tendrá una existencia independiente y plena. Al mismo tiempo, vienen a subrayar la vinculación del poema, como unión activa entre sujeto y objeto, con la realidad histórico-social

circundante, que no es estática, sino cambiante, por lo que el poema habrá de expresar esa relación de modo dialéctico.

Si la realidad histórico-social es cambiante, y no estática o fija, evidentemente la relación del sujeto con esa realidad deberá evolucionar al tiempo que los acontecimientos histórico-sociales cambian y el poema, realidad autónoma creada por la unión de conciencia personal y momento en la evolución de una sociedad, deberá expresar este cambio, esta nueva relación. Así, *Claraboya*, siguiendo las ideas de Karel Kosic, concluye:

> La realidad es más alta que la situación dada y sus formas históricas de existencia. Esto significa que la realidad no es un caos de acontecimientos y de situaciones fijas, sino la unidad de los acontecimientos y los sujetos de los mismos, la unidad de las situaciones y de la creación de estas situaciones; por tanto, es capacidad práctico-espiritual de trascender la situación... Esta capacidad no significa salirse de la historia, sino que es expresión de la especificidad del hombre como ser capaz de acción y de historia (pág. 32).

Y de ahí *Claraboya* deriva la última serie de caracteres para la construcción de una poesía dialéctica:

> El poema, entonces será:
> a/ No un caos de acontecimientos.
> b/ No un caos de situaciones fijas.
> c/ Será unidad de acontecimientos-sujetos.
> d/ Será unidad de las situaciones-creación de las situaciones (pág. 32).

Con los dos primeros caracteres, *Claraboya* trataba de negar las realizaciones del realismo socialista, como manifestación artística derivada del estalinismo, por su

calidad de representaciones falsas de la realidad, tanto en su repetición de tópicos ("caos de situaciones fijas") como en su retrato directo de la realidad sin la intervención del sujeto ("caos de acontecimientos"). Con los dos últimos rasgos, la revista leonesa fundaba los principios de un arte realista y dialéctico.

Así pues, a la revisión de la política estalinista que se lleva a cabo por la intelectualidad marxista o filo-marxista a la muerte del político soviético, le sigue una revisión de las realizaciones artísticas surgidas al hilo de aquella política, el realismo socialista, y, al mismo tiempo que se plantea una vuelta a las raíces marxistas sustituyendo la lógica formal estalinista por una dialéctica de raíz más puramente marxista, en arte se plantea la sustitución del realismo socialista, que había caído dentro de un idealismo falsificador de la realidad, por un realismo dialéctico, que supone la ruptura con el idealismo materialista. Dentro de esta revisión y en consonancia con algunas de las corrientes intelectuales europeas del momento, *Claraboya*[108] desarrolla de un modo particular esta polémica y expone a los poetas españoles los nuevos caminos estéticos del realismo dialéctico. Si el empeño de todo arte realista es el de ver las cosas tal como son[109], es evidente que para *Claraboya*, y para muchos de los jóvenes artistas mundiales, había llegado un momento en el que el realismo socialista, en su estatismo, ya no

veía las cosas como eran, sino que las idealizaba y, por lo tanto, las deformaba. De ahí, el realismo dialéctico se planteaba, por así decirlo, como "una forma de realismo más real" que, al mismo tiempo, se aseguraba un método procesual de ajuste continuo a la realidad.

Sin embargo, tal como ha señalado Víctor García de la Concha, "a pesar del confesado propósito dialéctico, el resultado es un realismo a palo seco"[110]. Tras el *corpus* teórico, la antología poética de los miembros redactores de *Claraboya* apenas deja entrever una superación del tono poético narrativo alcanzado por ellos mismos en la última etapa de la revista o por poetas como José Elías, Vázquez Montalbán o Félix Grande. Es cierto, como también ha señalado García de la Concha[111], que algunos de los poemas reunidos en esta antología convergen hacia estilos y formas recogidos en *Nueve novísimos.* E incluso, parece ser que alguno de los poetas de *Claraboya* estuvo a punto de ser incluido en la antología de Castellet, según puede deducirse de las siguientes palabras de José Antonio Llamas: "porque yo tengo testimonios aquí de que hubo un momento en que nosotros pudimos figurar en la antología de los *novísimos*, e incluso hubo unos contactos a través de Barcelona"[112].

Muchos de los aspectos más superficiales de la poesía antologada por José Mª. Castellet en 1970 se repiten en algunos de los poemas en este período de

Claraboya: la continua referencia a los *mass-media*; la recreación de una sensibilidad *camp*; la inserción de discursos referidos sin ningún tipo de tránsito, y en algunos casos de *collage*, que dan un tono sincopado y fragmentario al texto; la libertad de puntuación, que en muchos casos lleva a eliminar los signos gráficos; la utilización de referentes culturales. Bien es cierto, que la mayor parte de estos rasgos característicos se impregnan con una fuerte dosis de ironía manifiesta, con un tono coloquial y narrativo y una gran atención a los elementos cotidianos, que vienen a distanciar estos poemas de *Claraboya* de algunas de las manifestaciones más representadas en *Nueve novísimos*, aunque no, por ejemplo, de la poesía de Vázquez Montalbán.

Aunque la formación de los poetas de la generación del 68 sigue siendo fundamentalmente literaria, pese a la opinión que sostenía Castellet en *Nueve novísimos*[113], es cierto que la presencia y generalización de los medios de comunicación de masas resulta cualitativamente importante si se tiene en cuenta el papel que desempeñó en las generaciones precedentes, aunque no hay que olvidar tampoco la importancia que tuvo el inicio del cine, por ejemplo, en la generación del 27. A fines de la década del sesenta y comienzos de los setenta, la referencia a productos de los *mass-media* es continua en los poetas e indica en muchos una influencia superficial, un rasgo de "modernidad" al que, en distinto grado, diversos autores

rinden tributo. *Claraboya*, en los poemas recogidos en su antología, cae dentro de esta moda efímera que caracterizó formalmente a algunos de los novísimos, en especial a Vázquez Montalbán. Así, por ejemplo, Agustín Delgado escribe su poema "Anuncio para un film" y Angel Fierro "Strangers in the night", sobre la canción de Frank Sinatra. Es cierto que la utilización de los productos de los *mass-media* en estos casos resulta más superficial, por ejemplo, que en los poemas de Vázquez Montalbán, pero también es verdad que en el citado poema de Fierro, al igual que en los del novísimo, se intenta una adecuación del producto de masas a una situación íntima y su inserción en un entorno social, como en poemas como "Conchita Piquer", aunque en grado distinto. Por otra parte, el tono nostálgico que existe en los poemas novísimos que utilizan esta técnica ha sido sustituido en *Claraboya* por un tono radicalmente irónico y crítico:

> Y sólo apenas
> han quedado unos pocos que en la noche
> nada les es extraño porque viven
> siempre y sencillamente acompañados (pág. 104).

La sensibilidad "camp", considerada, como la define Susan Sontag[114], como una forma de artificiosidad y teatralidad y como un conjunto de referencias a una época histórica que, muchas veces, se corresponde con el *art nouveau*, se relaciona de modo íntimo con la utilización de productos *masificados* en cuanto a la sustitución del

referente real por un referente de distinto grado, tal vez cultural. La sensibilidad *camp* en los novísimos, tal como la interpretaba Castellet, intentaba la recreación de "un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas"[115], recreación de modo nostálgico, que añoraba, consciente de su imposiblidad, la reproducción de aquel mundo en el presente, tal como hacía Pedro Gimferrer en "Cascabeles". Esta utilización de la sensibilidad *camp* en *Claraboya*, y, sobre todo en los poemas de Agustín Delgado, pierde todo tono nostálgico y se carga de corrosiva ironía, para, en poemas como "Aquellos papás sí que tenían guasa" o "El tiro de pichón", hacerse crónica desgarrada, como en la poesía de Jaime Gil de Biedma[116], de la decadencia de la burguesía. Así, lo *camp* adquiere en la poesía de Agustín Delgado un tono de denuncia, de protesta social acorde con su poesía, distinto del tono nostálgico que le dan algunos de los novísimos.

En la última etapa de la revista, los poetas de *Claraboya* habían intentado dar a sus poemas una mayor amplitud de visión insertando diversas perspectivas de modo fragmentario, que, al mismo tiempo que les permitía mantener el hilo narrativo del poema, les daba la posibilidad de crear un texto polifónico y superar, de algún modo, el más ralo realismo. Es, sin lugar a dudas, Agustín Delgado quien, en los poemas recogidos en la antología, lleva hasta los extremos este fragmentarismo,

que Castellet relacionará en los novísimos con el "cogito interruptus"[117]. Ese pensamiento interrumpido, fragmentario, se manifiesta en los poemas mediante una yuxtaposición, sin ningún tipo de tránsito, a la que también contribuye la ausencia casi total de puntuación en los textos de Delgado, Fierro y Díez, que, rompiendo el tono lógico del discurso, une fragmentos distintos, atribuidos a distintas voces y realizados en diferentes espacios y tiempos. En el poema confluyen, de esta manera, varios personajes que hablan en distintos tiempos y, muchas veces, desde distintos espacios, pero a los que une un hilo narrativo que el poeta trata de mantener. Es el caso, por ejemplo, de poemas como "Aquellos papás sí que tenían guasa", "Salamanca", "El tiro de pichón", de Agustín Delgado, o, en menor grado, "Nota de sociedad", "Los sabios, no veas", de Luis Mateo Díez.

Junto a esta técnica, debe considerarse la insercien de discursos referidos de carácter cultural en el texto poético, una técnica muy próxima al *collage*, que aparece en "Bécquer, ¿es usted?" o "Lama Sabactani", de Agustín Delgado. También próxima a esta técnica, en cuanto que supone un homenaje a través del referente cultural, puede señalarse la técnica del poema-homenaje, en el que a, través de una serie de referentes culturales e históricos, se intenta recrear el ambiente en el que vivió un determinado personaje o su pensamiento. Es el caso de poemas como "Un Martini recordando a Brecht" o

"Alberti y nosotros", de Angel Fierro, "Homenaje a Vladimir Holan en la persona de los poetas desesperados" o "La solidaridad de los poetas es maravillosa. Hasta los gobiernos la utilizan", donde Agustín Delgado recrea los primeros versos del poema "Angina de pecho", de Nazim Hikmet:

> El poeta Nazim
> muere esta tarde ahí a la vuelta de la esquina
> y su corazón
> está cayendo en Praga
> y ya no puede
> *soñar con una casa en Estambul* (*pág.* 78).

Pero, si estos rasgos podrían vincular la poesía de *Claraboya* con alguna de las tendencias representadas en *Nueve novísimos*, muchas de las características que habían diferenciado a los autores leoneses se siguen manteniendo en este período. La lengua coloquial continúa utilizándose como un modo de construcción poética, que marca, como se vio, con diversos rasgos la poesía del grupo leonés y que lo vincula con la generación del medio siglo: egocentrismo, utilización de deícticos, referencia a un interlocutor, referencia a espacios y tiempos compartidos con dicho interlocutor, etc. La referencia al ámbito cotidiano es algo que se acentúa en estos poemas de *Claraboya* haciéndose rasgo común. Sin embargo, la cotidianidad sufre distinto tratamiento en cada uno de los poetas leoneses y, muchas veces, distintos tratamientos dentro del mismo poeta. En algunos casos la referencia al mundo cotidiano trata de hacerse de un modo

radicalmente objetivo, con un tono aparentemente neutro que deja entrever una aguda ironía, al insertarse en el texto poético, como en "Situación para la hora de acostarse", de Agustín Delgado:

> Me duele la cabeza
> dato número uno
> fumo un cigarrillo
> dato número dos
> tengo mucho sueño (pág. 62).

O en "Despertar", también de Agustín Delgado:

> Antes de que amanezca
> doy vueltas en la cama.
> No hago más que dar vueltas.
> Me estoy volviendo
> cada día más silencioso (pág. 64).

En algunos casos este, cotidianismo pretendidamente objetivo se carga de ironía y muestra un cierto grado de protesta, como en "Miopes" o "Cuando amanece", de Luis Mateo Díez:

> Cuando amanece
> y la lumbre del almuerzo
> calienta el pan
> hay que mirar por la ventana
> y liar un cigarro
> y ver las nubes
> y callar seriamente
> todos los secretos
> los pequeños secretos
> que están hundidos en la maleza (pág. 98).

La poesía de Angel Fierro también ofrece ejemplos de un cotidianismo objetivo, en el que se describen de modo plano las acciones puntuales del personaje poético, como

en "Vigilia", "Mientras anochece" o "Cuando rendido y agotado en la noche":

> Cuando rendido y agotado en la noche
> he cuadrado los apuntes contables dejo las estadísticas
> los estudios los índices de rendimiento apago
> el alto fluorescente encierro toda
> la desidia del día en el cajón, la cierta
> delicia de un vino o una mujer
> saber que esta noche te tendré a mi lado (pág. 106).

Pero, en los mejores poemas de Fierro, esta vivencia cotidiana se eleva a un valor simbólico y absoluto, y trasciende la mera significación real; es el caso de "La niña", "El pantano", "Un Martini recordadndo a Brecht", "Estas islas de sombra" o "Turó Park", sin duda uno de los mejores poemas de *Claraboya*, donde el parque acaba adquiriendo una significación trascendente, más allá de lo real:

> Y *cuando*
> calla y me mira interrumpido
> de su universo por mi vista grave
> no le contesto sobre el mundo mío.
> Es hermoso que ignore
> hoy, para gloria suya, el vivir que los hombres
> vamos urdiendo alrededor del parque,
> el doble filo de la tarde, el negro
> veneno que arde en las rosas del deseo (pág. 110-111).

Es en la poesía de Fierro, tan adepta a la temática familiar, donde mejores resultados consigue esta elevación de la realidad cotidiana a un plano de significaciones simbólicas. Aunque también puede encontrarse en "El tiro de pichón", de Agustín Delgado,

donde el campo de tiro se convierte en una alegoría de la vida burguesa, o en "El tren", uno de los pocos poemas que José Antonio Llamas añade a su selección de *Baladas para una guerra fría*.

El tono narrativo es una de las constantes que se mantienen en el estilo poético de *Claraboya*, junto con la utilización poética de la lengua coloquial o la referencia a la realidad cotidiana. El narrativismo viene señalado porque el poema narra una historia y mantiene el hilo narrativo a lo largo de todo el texto. Sin embargo, la narración ahora resulta más fragmentaria, sobre todo en los poemas de Agustín Delgado, aunque la continua repetición de elementos locativos y temporales, así como la reiterada utilización de enlaces lógicos aseguran el hilo narrativo. En algunos casos, como en "Aquellos papás sí que tenían guasa", para reforzar el mantenimiento del hilo narrativo a lo largo de todo el poema, se repite una serie de frases a lo largo de todo el texto acentuando su unidad y su continuidad.

He señaladao varias veces la importancia que cobra la ironía en los poemas que *Claraboya* recoge en esta antología, sobre todo en los textos de Agustín Delgado y de Luis Mateo Díez. En la mayoría de los casos, los elementos irónicos juegan a favor de una desgarrada crítica, de una continua protesta social, que, de una manera o de otra, aflora en los cuatro poetas. Ya he apuntado como esta protesta social se manifiesta en la

poesía de Delgado. Luis Mateo Díez, por su parte, descubre en breves poemas, cuyo final, como en los incluidos en la última etapa de la revista, marca una distancia con el cuerpo del poema y desvela de modo irónico su verdadero significado, una agria crítica social, como en "Miopes":

> La única razón de que nos brillen los ojos
> es porque llevamos lentillas
> y somos miopes.
>
> Otras veces, también, cosas del vino.
>
> No vemos cuatro cuartos
> y así andamos:
> siempre mirando
> lo poco que nos dejan ver (pág. 93).

Ya señalé, al comentar *Baladas para una guerra fría*, cómo se manifestaba esta protesta social en la poesía de José Antonio Llamas, que ahora encuentra en "Poco pan" un magnífico ejemplo:

> Este poco de pan
> que hay en la mesa para mí no lo quiero
> ya, mientras se sigan oyendo los lamentos.
>
> Este poco de agua
> voy a dárselo al primero que me rompa el corazón
> con la noticia de que cesaron los lamentos.
>
> Y este poco de tiempo
> que me queda
> voy a quemarlo
> y voy a unirme definitivamente a los que lloran
> (pág. 131-132).

Pero incluso Fierro, con su temática preferente de lo cotidiano y familiar, inserta en sus poemas puntuales

críticas sociales en casi todos sus poemas, que desgarran aún más dentro del ambiente sosegado que recrean sus textos; véanse, por ejemplo, los siguientes versos de "Mientras anochece":

> Retuve mentalmente
> los sucesos deldía, las llamadas
> de los amigos, la oficina, el pelo
> tierno de ella, y estuve convencido
> de que el desprecio amargo
> que los de abajo cosechamos cada día
> de nuestros opresores, y ni siquiera el miedo
> ni la miseria eran la causa
> de aquel dolor (pág. 104).

Tampoco es extraño encontrar en los poemas que *Claraboya* reúne en esta antología la recreación de fórmulas de la canción tradicional, como la reiteración, en un sentido irónico y crítico, semejante al que los poetas leoneses habían utilizado en la última etapa de la revista. Así, por ejemplo, Agustín Delgado escribe "Actos":

> Ya tiene televisión
> y sabe muchos anuncios de memoria.
> Su mujer tiene un niño
> y sabe muchos anuncios de memoria.
> Y serán muy felices.
>
> Ya abrió una cuenta corriente
> y sabe muchos ritmos de memoria.
> Compró un tocadiscos
> y su mujer canta de memoria.
> Son muy felices (pág. 65-66).

Y dentro de esta recreación de modos populares que, de un modo doblemente irónico, como ya apunté anteriormente, encierran una crítica social, pueden incluirse poemas

como "Con el tiempo y una caña", de Luis Mateo Díez, y "Es cuestión de saber" de José Antonio Llamas.

En resumen, puede decirse que la poesía de *Claraboya* recogida en la antología de 1971 afirma un nuevo paso en la evolución del grupo leonés, paso que se da con una renovación más rotunda y una madurez poética mayor en Agustín Delgado y en Angel Fierro. Por otra parte, si puede señalarse en algunos aspectos una aproximación de la poesía de *Claraboya* a algunas técnicas características, pero no exclusivas, de la poesía que Castellet recogerá en *Nueve novísimos*, también puede apuntarse un especial tratamiento de estos recursos técnicos, con una voluntad más claramente irónica y crítica, que distancia al grupo de poetas leoneses de los autores recogidos en la obra del antólogo catalán, aunque muchos de sus poemas se encuentren próximos, por ejemplo, a los de Vázquez Montalbán. Pese a incorporar una serie de técnicas "novedosas", el grupo leonés confirma aquellos rasgos apenas apuntados o parcialmente desarrollados en su poesía precedente, que le otorgan un tono y una voz especial a su obra dentro de la joven poesía española, al mismo tiempo que, en muchos casos, les sirve de enlace con la generación anterior, muchos de cuyos rasgos característicos los llevan hasta el extremo: la utilización poética de la lengua coloquial; el narrativismo poético; la referencia a elementos

cotidianos; la protesta o denuncia social; la ironía; etc.

En diciembre de 1975 se publicaba la primera edición de *Parnasillo provincial de poetas apócrifos que recopilan y dan a la imprenta los también poetas provinciales Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino*[118], en donde, como el largo título muestra, han desaparecido ya dos de los redactores de *Claraboya*, Angel Fierro y José Antonio Llamas, residentes en Barcelona. En esta ocasión, a Agustín Delgado y a Luis Mateo Díez les acompaña el poeta y novelista de origen gallego José Mª. Merino. La misma voluntad polémica que inspiraba la teorización que precedía a la antología de 1971 motiva la aparición de este *Parnasillo provincial...*, estableciéndose ahora tanto desde un nivel teórico, como desde un nivel poético. Es importante señalar que, frente a *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, el *Parnasillo provincial...* se sitúa en un plano distinto de lectura-escritura, el plano de la ironía, que condicionará la apreciación de la antología. Precedida de una "Prólogo-exordio por Antimio Rabanal Regalado" y cerrada por un "Epílogo didascálico por Solutor García de Polvazares", la antología de poetas provinciales pretende presentarse , como muchas de las antologías poéticas publicadas en España por aquellos años, arropada por un *corpus* teórico. Frente a la antologís de 1971 y a la labor realizada por *Claraboya* como revista, el

Parnasillo... es, evidentemente, una obra menor, y así habrá que considerarla, sin que por ello su crítica y sus planteamientos estéticos desmerezcan a la atención del estudioso.

Desde su extenso título, la antología se sitúa ya en un plano irónico de lectura-escritura, diferente al utilizado en 1971, que, por lo general, lleva a cabo, en los poemas recogidos, una objetivación de los rasgos poéticos que se pretenden negar, una reconstrucción arquetípica de éstos y una reproducción hiperbólica de tales rasgos, logrando de esa manera su negación absoluta. De esta manera, la antología, dejando aparte por el momento el prólogo, se convierte en un manifiesto poético pero no de la poesía aparentemente representada en ella, sino de su modelo contrario. La ironía logra así sus dos propósitos fundamentales: por una parte, negar algo; por otra, afirmar con mayor rotundidad su contrario. Pero la ironía utilizada en la elaboración de la antología tiene también una lectura positiva: la de recuperar un tipo de poesía que "hasta puede divertir, al menos en alguna de esas tardes esquinadas en que ni estamos para nadie ni a nosotros mismos nos aguantamos" ("Prólogo a la segunda edición"; sin página). Puesto que, como afirma Antimio Rabanal Regalado, "no hay mejor poesía que la que nace de la facundia y el temple libertario, aunque se le vea el pelo de la dehesa" (pág. 13-14).

El "Prólogo-exordio por Antimio Rabanal Regalado" revela, desde su lectura irónica, una estructura de manifiesto, como he estudiado en otra parte[119], semejante, aunque más esquemática, a la desarrollada en el *corpus* teórico de la antología de 1971. Como en aquella *antología, este prólogo presenta al nuevo grupo* como esclarecedor de la situación poética en medio de la "ceremonia de la confusión" que, al igual que en 1971, ahora se denuncia:

> Caro lector: dicen quienes andan en lides de jardinería lírica que la hora presente se muestra difusa, que los afanes poéticos están cuarteados, que asistimos al desinflado corolario de un crepúsculo tristón, como si el arma de los vates se arrugase en aburrido vencimiento (pág. 11).

¿Quiénes van a ser, para los autores del *Parnasillo...*, los culpables de que "la hora presente se muestre difusa"? Como en la antología de 1971, las tintas se cargan contra la tendencia esteticista, representada en el grupo antologado en *Nueve novísimos*, que queda claramente identificado en las siguientes palabras:

> Los brillos de un parnaso sofisticado y purpurino, de los de andar por las nubes a cazar mariposas, tras las frívolas idolatrías ante mendaces y acarameladas cornucopias, el personal está cansado de estos cargantes equilibrios de autocontemplación y la poesía, preñada por esas artes y artificios, parece moza cuarentona sin beneficio ni futuro (pág. 11).

Y, por si fuera poco, el ataque queda claramente objetivado en la antología de José Mª. Castellet, a la que el prologuista se refiere del siguiente modo:

> Acaso, y es un decir, el mero capricho de algunos efebos y ninfas auspiciados por algún profeta eunuco, destilados en las refinerías del tedio y el cultismo metropolitano, tocados en su nenúfar cardíaco por el evanescente canto de las sirenas (pág. 11).

Y al grupo representado en aquella antología se les acusa, como en el mejor manifiesto teórico, de "pretendidos renovadores de la lírica" (pág. 12).

Una vez negada la tendencia reprtesentada por *Nueve novísimos*, el prologuista del *Parnasillo...* lanzará a los poetas recogidos en la antología como los verdaderamente *renovadores de la lírica del momento*, *renovadores* que nacen "de una labor maldita y marginada" (pág. 12). Frente a los poetas recogidos en la antología de Castellet, que se consideraban "poetas del Mester de Clerecía"[120], el prologuista del *Parnasillo...* destaca el carácter juglaresco de los autores recogidos allí: "andan aún, y dicen que por muchos años, al sesgo de las juglarías" (pág. 13). Como tales poetas de juglaría, los poetas del *Parnasillo...* se caracterizarán por un tono lejano de la poesía culta:

> Suele ser el suyo un quehacer tribulatorio y orillado o cachondo y venal que renegó de la cultura coronada y se fue por sus propias alcantarillas a la sombra sentenciosa de alguna chopera (pág. 13).

Pero si la crítica irónica del prólogo, siguiendo la estructura del manifiesto poético, está dirigida directa y exclusivamente contra el grupo novísimo, los poemas recogidos en la antología atacan e ironizan diversas facetas de la realidad poética española mediante un juego doble que, desde el título, se extiende a todo el texto y que preside toda la antología: por un lado, la consideración bajo la denominación de "parnasillo provincial" de aquellas manifestaciones poéticas nacionales, identificando, en una lectura irónica, la poesía española del momento con una poesía provincial; por otro lado, en una interpretación más recta del sentido, la incorporación de arquetipos poéticos provinciales. Tanto en un sentido como en el otro el panorama poético español queda degradado. Por otra parte, ya he señalado la importancia que tiene para la ironía la construcción de arquetipos poéticos en los que se hiperbolizan ciertos rasgos para mostrarlos como ridículos.

En un primer nivel, la ironía de la antología se reflejará no sólo en las biografías apócrifas de los poetas seleccionados sino también en su caracterización onomástica. Así, puede encontrase, por ejemplo, al sacerdote poeta llamado Lupicinio Carranza Dubondieu; al poeta segundón en los premios literarios que se ha lanzado a la conquista del mundo cultural madrileño, en Secundino de Sagüera; al poeta transvestido y trasladado

a París en Gabino Gutiérrez Perandones; etc. La caracterización onomástica también está cargada de humor; y así pueden encontrarse nombres como Fidel Zancón, Pedro Somata Valjunco, Marciano de Papalaguinda, Juan García Zotes, etc. O nombres como Victorino Crema, que remite directamente a Victoriano Crémer, poeta al que, como señalé, no tenían mucha simpatía los editores de *Claraboya*.

En un segundo nivel, en un nivel estético, menos anecdótico, la crítica contra la poesía novísima se llevará a cabo en la antología de dos formas distintas, como he señalado en otra parte: por un lado, criticándola directamente en poemas como los de Fidel Zancón o Pedro Somata Valjunco; por otro, ironizando sus modos mediante la hipérbola y haciéndolos aparecer ridículos, como en los poemas de Desiderio Carretero Osorio. Pero no sólo, aunque sí principalmente, esteticismo novísimo es criticado. También se critica la poesía de tono neorrealista a través del poema "Balada del Honorino alias el Flete", de Marciano de Papalaguinda, en el que se ve "un aroma neorrealista de barrio y taba, de borisa y pelis":

> Nacido de Bernarda y de Honorino el Roto
> un trece de septiembre del cuarenta y uno
> año de rentas bajas estraperlo y ayuno
> en la histórica villa del Benesga y el chopo
>
> Su casa era un fermento de rancias vaharadas
> allá en el mismo centro del barrio lodazal
> y tuvo en su mirada una luz animal

en cuanto recorrió las calles asfaltadas (pág. 42).

O el decadentismo modernista en los poemas de Julio Rodríguez Martínez, "un dandy [que] ejercitó un esteticismo vital con estudiado aparato de guardarropía" (pág. 69); véase el final de su poema "Belle epoque":

> Música tierna, ya no te escucho,
> historia cutre de cafetucho,
> época muerta que no se fue.
>
> Sosa elegancia, las damas suaves,
> tontos saraos, tontos cantares,
> España eterna, ya no volver (pág. 71).

El gusto por el soneto durante la primera posguerra queda ironizado en Albino Solesmes, de quien se reproduce el soneto que hace el número 200.084:

> Del proceloso huerto de mi recato
> donde el verso cultivo amorosamente
> entresaco este soneto impenitente
> que suma el doscientos mil ocheta y cuatro (pág. 38).

Los ejemplos podrían multiplicarse, para mostrar cómo la crítica irónica del *Parnasillo...* se extiende a toda la poesía de posguerra, a todas aquellas estéticas con alguna vitalidad, con alguna práctica en el primer lustro de los años setenta. La ironía en esta antología se eleva a categoría definitiva, e impregna todas las creaciones y todas las biografías de los poetas apócrifos recogidos en ella.

Pero la ironía y el humor no se detienen en este plano de referencia externa a una realidad cultural (el

panorama poético español), con lo que la obra quedaría, como muchas de las críticas poéticas de Quevedo a *Góngora, en un humor para iniciados, sino que trasciende* esta referencia externa para interiorizar su desarrollo en un plano de exposición temática y en un plano meramente formal. Así, como ejemplo del desarrollo de un tema humorístico pueden verse las "Filosóficas del excusado", escritas en el "Bar de Astorga. W.C. de Caballeros":

> Aquí donde nos sentamos
> para aliviar la dolencia
> de nuestra innata indigencia
> somos siempre más humanos.
>
> Un mismo afán nos iguala
> y un esfuerzo lastimero
> nos hermana en el trasero
> para tan secreta gala.
>
> No es vana filosofía
> conocer que esta humildad
> hace que la Humanidad
> sea igual una vez al día.
>
> Pero se sabe con pena
> que sólo es vana ilusión
> esta igualdad de función
> tras tirar de la cadena (pág. 54).

En un plano meramente formal, la ironía y el humor se manifiestan en estos poemas de dos modos, principalmente: mediante el juego fónico con las rimas, que llega a su máxima expresión en los "Divertimentos" de Fidel Zancón:

> Haciendo la profecí
> de la lírica futú
> vino el antólogo y dí

y nunca jamás se sú

Evocando a Humphrey Bó
y ciscando en la cultú
será poeta de pró
cualquier cipote cazú

Viva lengua de estropá
en revival surrealí
y véndase la castá
como bombones de lí (pág. 20).

En otras ocasiones, el humor se logra mediante la utilización de un léxico no ya coloquial, sino abiertamente vulgar, como en "Tristia", de Juan García Zotes:

Mi vida ha sido atajo de desdichas
y mi dolor anega el vasto mar.
Cicerón, Cicerón, si te encontrara
tú si que ibas a ver lo que es hostiar (pág. 46).

O de un léxico castizo, como en "Manola de Vallecas", de Edelmiro Capitol:

Manola de Vallecas dio cate a un pibe curda
y el panoli bocón no guipó al guindi gris.
Naturaca el chalao recibió su mancuerna:
cien papiros verdosos tuvo que remitir (pág. 74).

En definitiva, el humor y la ironía empapan todos los niveles en el *Parnasillo provincial...* en un claro desaliento, en un rechazo de las formas poéticas convencionales ante el fracaso que supuso el intento de polemizar con la tendencia novísima y de hacerse un sitio dentro de la poesía joven con la antología y el cuerpo teórico publicados en 1971. Al contemplar el éxito

inmediato que había tenido una tendencia poética, el "neodecadentismo" representado en *Nueve novísimos*, que los poetas leoneses consideraban falsa y de escaso valor renovador, lanzan una respuesta contra tal estética no ya de modo directo, como hicieran en 1971, sino de modo indirecto, irónico, conscientes de que los poetas de la antología de Castellet cuentan con "la aquiescencia oficial"[121] y de que, en consecuencia, su lucha contra el poder literario resultará inútil. El resultado es una obra crítica con el panorama poético español, al mismo tiempo que divertida; una obra, por otra parte, que recupera el humor y la ironía para la poesía y su aplicación en las polémicas poéticas, como habían hecho los grandes maestros del Barroco español.

Notas al texto

1 Vid. "Charla-coloquio que sobre el tema Revistas literarias leonesas (*Espadaña* y *Claraboya*) se desarrolló en el salón de actos de la Casa de León en Madrid a las 8 de la tarde del día 18 de noviembre de 1988"; pág. 13. Agradezco a José Antonio Llamas el haberme facilitado la transcripción de la charla, por cuyas páginas cito. Vid. Hernando, B.M. "Crítica de libros: *Piel de toro*, de Julio Alfredo Egea" en *Claraboya*, nº 10 (1965); pág. 32. Allí el propio autor alude a su labor de Profesor de Literatura Elemental.

2 Delgado, Agustín; Díez, Luis Mateo; Fierro, Angel; Llamas, José Antonio. *Equipo Claraboya (Teoría y poemas)*. El Bardo. Barcelona, 1971; Pág. 43.

3 "Charla-coloquio ..."; pág. 15-16.

4 *Claraboya*, nº 18 (noviembre-diciembre 1967); pág. 10. A partir de aquí, todas las referencias a Claraboya se harán anotando, junto a la cita, el número de la revista a que pertenecen y la página en que van incluidas.

5 Vid. "Charla-coloquio ..."; pág. 12.

6 Según me confirma en carta personal del 1 de noviembre de 1988.

7 Vid. "Charla-coloquio..."; pág. 12 y 14.

8 Santos, Dámaso. "*Claraboya* después de *Espadaña*" en *La estafeta literaria*, nº 278 (9 de noviembre de 1963); pág. 2.

9 Delgado, A. et al. *Op. cit.*

10 *Parnasillo provincial de poetas apócrifos que recopilan y dan a la imprenta los también poetas provinciales Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José María Merino*. Madrid, 1975. Existe una segunda edición, reproducción exacta de la primera, en Endymion. Madrid, 1988.

11 Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 272.

12 "Charla-coloquio ..."; pág. 8.

13 Santos, D. *Op. cit.*; pág. 2.

14 "Charla-coloquio ..."; pág. 13.

15 *Ibídem.,íd.*

16 El jurado estuvo compuesto por las siguientes personalidades literarias. Presidente: Antonio G. de Lama. Vocales: Antonio Pereira, Antonio Gamoneda y Eutimio Martino. Secretario: Francisco Roa. Curiosamente, la nota y los poemas del libro premiado aparecen en el número correspondiente a julio-agosto de 1964, lo que implica el considerable retraso con que apareció la sexta entrega de *Claraboya*, que, para incluir el fallo y los poemas, no podría haber salido a la calle antes de la segunda quincena de octubre.

17 Lama, Antonio G. de. "La poesía actual" en *Espadaña. Revista de poesía y crítica*, nº 9; pág. 198. La página corresponde a la edición facsimilar *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*. (Reedición facsímil). Esapadaña editorial. León, 1978.

18 Lama, Antonio G. de. "Si Garcilaso volviera" en *Cisneros*, nº6; pág. 122-124. Reproducido en *Espadaña...*; pág. XXXIII-XXXV.

19 Crémer, Victoriano. "¡*Espadaña* a la vista!" en *Espadaña...*; pág. XXIX.

20 "La poesía y lo humano" en *Espadaña...*; pág. 621.

21 Editorial de la sección "Arte y Letras" en *Cisneros*, nº 5; pág. 96.

22 Sobre la poesía social y la sinceridad vid. Luis, Leopoldo de. *Poesía social española contemporánea. (Antología 1939-1968)*. Júcar. Madrid, 1981 (3ª edición); pág. 53-54.

23 "Poesía y Palabra" en *Espadaña...*; pág. 741.

24 "Objetividad, impersonalidad" en *Ibídem*; pág. 605.

25 "Charla-coloquio..."; pág. 11.

26 "Nuestro público" en *Espadaña...*; pág. 537.

27 Vid. Grande, Félix. *Apunte sobre poesía española de posguerra*. Taurus. Madrid, 1970; pág. 21-26.

28 Domínguez Rey, Antonio. *Novema versus povema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 132-133.

29 García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*. Monografías de *Los Cuadernos del Norte*. Monografía nº 3. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 13-14. Vid. "Charla-Coloquio..."; pág. 10.

30 Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 132.

31 *Ibídem*; pág. 123, nota.

32 *Ibídem*; pág. 123.

33 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 36.

34 "Charla-coloquio..."; pág. 12.

35 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 43.

36 Pese a la crítica a la poesía de Cesare Pavese, muestra del cambio del gusto que habrá de experimentar *Claraboya* con respecto al poeta italiano es el hecho de que Agustín Delgado titulará la primera parte de su libro *Aurora Boreal*, escrito en 1968-1969, *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, como el conocido poema del turinés.

37 *Ibídem*; pág. 36.

38 Ribes, Francisco (ed.). *Poesía última*. Taurus. Madrid, 1975 (3ª edic. La primera edición es de Julio de 1963); pág. 87.

39 *Ibídem*; pág. 87.

40 Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 123.

41 Machado, Antonio. "Poética" en *Poesías completas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1982 (8ª edic.); pág. 71.

42 *Ibídem*; pág. 71-72.

43 La expresión es de Claudio Rodríguez. Ribes, F. *Op. cit.*; pág. 90.

44 *Ibídem*; pág. 123.

45 Ténganse en cuenta las palabras de Joaquín Marco en Batlló, José. *Antología de la nueva poesía española*. Editorial Lumen. Barcelona, 1977 (3ª edic. La primera edición es de 1968); pág. 331:

> 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.

Vid. Jiménez, José Olivio. "La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 304-305 (1975-1976); pág. 893-898.

46 Según me confirma Agustín Delgado en la carta personal citada.

47 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 43.

48 La influencia del cine de Michelangelo Antonioni tiene otros ecos en la poesía de Agustín Delgado. Una imagen de la película La noche se reproduce en el editorial del nº 9:

> Así en la película de Antonioni, la mujer de Pontano en el transcurso de su vagar por las calles de Milán se para ante una pared y arranca un trozo de yeso con la mano. Nos damos cuenta que ése es -citando a Moravia- el punto culminante del film, porqu el personaje está entonces oprimido por una angustia sin nobre y sin forma y Antonioni ha sabido encontrar, para expresarla, una imagen perfecta (pág. 6).

Esta imagen servirá de origen al poema "Homenaje a Antonioni" que Agustín Delgado incluyó, asimilando la estética del cineasta italiano, en su libro *Nueve rayas de tiza* (1966) y que a continuación reproduzco:

> Al tocar el muro
> la muchacha se quedó con la cal en los dedos.
> Cuando una mano roza
> y separa la cal
> nota que todo irremediablemente caerá.
>
> Pero no se trata
> de echar abajo una pátina muerta
> por otra viva.
> La mano se queda con la cal en los dedos
> y palpa. Es suficiente.
>
> También hay a veces
> una vía por donde el ferrocarril pasó
> que está oxidada y llena de ortigas.
> No se trata de cortarlas.
> Con mirar
> es ya suficiente también.

Ved: los ojos
parecen limpios mientras otros ojos
no nos hacen de espejo.
Pero si la hierba
nos fuerza a la sinceridad de los cuerpos
excitados
de poco sirven
el alba y el alcohol.

Porque una pared, un muro
es algo que se derruye.
Y una vía muerta
algo que me llena el corazón de tristeza.

Delgado, Agustín. *De la diversidad. (Poesía 1965-1980).* Hiperión. Madrid, 1983; pág. 68.

49 Dominguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 125.

50 *Ibidem*; pág. 124-125.

51 Delgado, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Editora Nacional. Madrid, 1975.

52 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág, 38-40.

53 Amorós, Amparo. "Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. Entorno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Gredos. Madrid, 1984; pág. 25.

54 *Ibidem*; pág. 23.

55 No olvido poemas como "La muerte de Sócrates", de Francisco Brines, o "Maquiavelo en San Casciano", de José Angel Valente, como dos de los muchos ejemplos de poema histórico, con desarrollo en un monólogo dramático, que se podrían citar en la generación de los cincuenta, pero tal tipo de poema aparece en la citada generación bastante tarde, mediada la década de los sesenta aproximadamente, y no alcanza el desarrollo ni el número que logra en la siguiente generación. Vid. *Ibidem*; pág. 28-29.

56 Bousoño, C. *Op. cit.*; pág. 25. Allí escribe el crítico y poeta:

> Si se desea el respeto para la propia divergencia, hay que empezar por respetar y ser solidario de la divergencia ajena. Esto explica quizá el gusto que muchos jóvenes siguen sintiendo por la poesía de Luis Cernuda, en la que reconocen una "disidencia" de índole homosexual, aunque ellos

no la compartan. En este poeta admiran, ante todo, si lo interpretamos bien, la denuncia de la hipocresía social, la marginación, la rebeldía frente al Sistema. Si su estética les puede acaso ser ajena, su ética les es profundamente afín.

57 Vid. Dominguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 7-12.

58 Vid. Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 13.

59 Vid. Riera, Carme. *La Escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Anagrama. Barcelona, 1988; pág. 256 y ss.

60 Según me confirma Agustín Delgado en la carta personal citada.

61 "Charla-coloquio..."; pág. 9.

62 AA.VV. *Doce jóvenes poetas españoles*. El Bardo. Barcelona, 1967; pág. 7.

63 Batlló, José. *Op. cit.*; pág. XXX.

64 Vid. "Aquellos papás sí que tenían guasa" o "El tiro de pichón" en Delgado, A. *De la diversidad...*; pág. 107-113 y 114-119.

65 José Mª Castellet en "Mesa redonda: La literatura social" en *Camp de l'arpa*, nº 1 (mayo de 1972); pág. 14. 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.

66 Batlló, J. *Op. cit.*; pág. XV-XVI.

67 "Charla-coloquio..."; pág. 11.

68 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 36.

69 Obsérvese que la crítica es semejante a la que hace Castellet, José Mª. *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Seix Barral. Barcelona, 1973 (6ª ed., la primera es de 1964); pág. 67: "La poesía que se publicó en los primeros años de la posguerra permanecía ajena a las realidades patrias".

70 Algo semejante señala para la poesía en el "bando nacional" durante la guerra civil García de la Concha, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975*. Cátedra. Madrid, 1987; tomo I, pág. 226.

71 Vid. Alonso, Dámaso. "Poesía arraigada y poesía desarraigada" en *Poetas españoles contemporáneos*. Gredos, Madrid, 1965; pág. 345-358. Vid. Castellet, J. Mª. *Op. cit.*; pág. 87-88.

72 Castellet, J. Mª. *Op. cit.*; pág. 112.

73 No hay que olvidar, tal como declara José Angel Lubina en la presentación del nº 13, que *Claraboya*, como revista "es el fruto de una amistad nacida de una inquietud colectiva" (pág. 6).

74 Luis Mateo Díez dice en "Charla-coloquio..."; pág. 15: "pero yo pienso que de los cuatro que estábamos en la revista es cierto que el de mayor instinto poético y lírico era sin duda alguna Angel Fierro, que era y sigue siendo un espléndido poeta".

75 Vid. Alonso, D. "Federico García Lorca y la expresión de lo español" en *Op. cit.*; pág. 257-265.

76 José Antonio Llamas dirá a este respecto en "Charla-coloquio...":

> Los primeros números de Claraboya eran balbuceos, como no podía ser otra cosa. Hacíamos *unos poemas muy malos con un entusiasmo muy grande*, con una investigación, y entonces unos aprendíamos más deprisa y otros aprendíamos más lento y había gente con un talento natural para la poesía. Creo que, de los cuatro iniciales, el único que tenía un talento explícito era Angel Fierro (pág. 12).

77 Según afirma en carta citada: "Yo, en Madrid a quien sí conocí más fue a José Miguel Ullán, pero por iniciativa y generosidad suyas".

78 García de la Concha, V. "La renovación estética..." en *Op. cit.*; pág. 14.

79 Castellet, José Mª. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970; pág. 41-42.

80 *Ibídem*; pág. 42-43.

81 Vid. Berrendonner, Alain. *Elementos de pragmática lingüística*. Gedisa, Barcelona, 1987; pág. 143 y ss.

82 Vid. Castellet, J.Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 37-38.

83 Vid. Frenk Alatorre, Margit. *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*. El Colegio de México. México, 1971; pág. 71.

84 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 299-300.

85 Vid. Cruz, Sabina de la. "Los poetas del grupo catalán y Blas de Otero" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 18.

86 Castellet, José Mª. "Introducción" a Vázquez Montalbán, Manuel. *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)*. Seix Barral. Barcelona, 1986; pág. 11.

87 Riera, C. *Op. cit.*; pág. 263 y ss.

88 Precisamente un poema de Agustín Delgado escrito en esta época lleva por título "La cantante vista con objetividad".

89 Berrendonner, A. *Op. cit.*; pág. 163- 165.

90 Vid. Barnatán, Marcos Ricardo. "La polémica de Venecia" en *Insula*, nº 508 (abril 1989); pág. 15-16.

91 Vid. Alvar, Manuel. *Cantares de gesta medievales*. Editorial Porrúa. México, 1986; pág. 69- 120.

92 Gimferrer, Pere. *Poesía (1962-1969)*. Visor. Madrid, 1988; pág. 55.

93 Vid. Spitzer, Leo. "La enumeración caótica en la poesía moderna" en *Lingüística e Historia Literaria*. Gredos. Madrid, 1961 (2ª ed.); pág. 247-291.

94 Jiménez, José Olivio. "Un apoética según Pedro Gimferrer: Sobre Arde el mar (1966)" en *Diez años de poesía española 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 368. Vid. Lanz, Juan José. "Etapas y reflexión metapoética en la poesía castellana de Pere Gimferrer" en *Iberoamericana* (Hamburgo), vol. 14, nº 2/3 (40/41) (1990); pág. 26-51.

95 Vid. Castellet, J. Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 26-28.

96 Al realizarse este cambio y hacerse más frecuente el uso de este recurso irónico, se ha desposeído de su contenido y ha pasadode su significación de parodia a una significación como pastiche. Vid. Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Paidós. Barcelona, 1991; pág. 43-44.

97 Vid. Gimferrer, P. "Algunas observaciones (1969)" en *Op. cit.*; pág. 53.

98 "Charla-coloquio..."; pág. 15.

99 Vid. Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Gredos. Madrid, 1972; pág. 336. Vid. Bousoño,

Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos. Madrid, 1976 (6ª edic.); vol. I, pág. 580-582.

100 Delgado, A. et al. *Op. cit.*. Todas las citas se harán por esta edición anotanto la página correspondiente junto al texto citado.

101 Sobre la estructura de los manifiestos artísticos vid. 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. 213 y ss.

102 Creo que resultan evidentes los enlaces entre la poesía experimental tal como se desarrolla en los años cincuenta y sesenta y los caligramas vanguardistas de los años veinte, que, a su vez, beben en la poesía de Mallarmé y cuyo fin último podría establecerse en los jeroglíficos egipcios.

103 Se observan, así, tres pasos fundamentales en la estructura del manifiesto: 1º) igualación de diversas manifestaciones artísticas distintas bajo una misma tendencia; 2º) identificada esta tendencia se trata de mostrar su falsedad o su obsolescencia; 3º) negación y rechazo de dicha tendencia o estilo.

104 Kosic, Karel. *Dialéctica del concret*. Estudi sobre els problems de l'home i del mon. (Traducción al catalán de Manuel Carbonell). Edicions 62. Barcelona, 1970. A lo que se me alcanza, creo que es la única edición hecha en España del libro de Kosic.

105 Marcuse, Herbert. "La dialéctica y la lógica después de la segunda guerra mundial" en *Ensayos sobre política y cultura*. Ariel. Barcelona, 1981 (4ª ed.); pág. 153-181. Allí escribe Marcuse:

> Los intérpretes del stalinismo han llamado la atención, correctamente, sobre los acontecimientos que se producen en esta esfera. Han concluido que el marxismo soviético ha bajado de tono y detenido la dialéctica en interés de la justificación ideológica y de la protección de un régimen que puede aparecer como regresivo y ser superado por el proceso dialéctico. La base principal para esta conclusión se ve en la reformulación por el marxismo soviético del concepto de contradicción dialéctica (tras la desaparición de la "negación de la negación" del vocabulario dialéctico) y de la relación entre base y sobrestructura y en la reintroducción de la lógica formal (pág. 155-156).

Y añade más adelante:

> Pero mientras que ni uno de los conceptos dialécticos básicos ha sido revisado o rechazado en el marxismo soviético, la función de la dialéctica misma ha sido alterada significativamente: de ser un modo de pensamiento crítico destinado a guiar la práctica marxista, ha sido transformada en un sistema universal fijo que ya no está intrínsecamente vinculado con la práctica real (pág. 157).

Vid. Mascitelli, Ernesto (ed.). *Diccionario de términos marxistas*. Grijalbo. Barcelona, 1979; pág. 253-260.

106 Marcuse, Herbert. *El final de la utopía*. Ariel. Barcelona, 1968; pág. 7-18.

107 Vid. Mills, Wright et al. *Textos de la nueva izquierda*. Castellote Editor. Madrid, 1976. Gorz, André. *Adiós al proletariado. (Más allá del socialismo)*. El viejo topo. Barcelona, 1982.

108 Antonio Martínez Sarrión dirá que la revisión que lleva a cabo *Claraboya* la realizan "apoyados en postulados del marxismo heterodoxo"; creo, sin embrago, que, al contrario de lo que opina Sarrión, la revisión se lleva a cabo desde los postulados más ortodoxos del marxismo, considerando, como apuntan diversos teóricos anteriormente citados, que el estalinismo supone una desviación de la ideología marxista. Vid. Martínez Sarrión, Antonio. "La poesía, un género fantasmal" en AA.VV. *Una cultura portátil. (Cultura y sociedad en la España de hoy)*. Ed. Temas de hoy. Madrid, 1990; recogido ahora, por donde cito, en Martínez Sarrión, Antonio. *La cera que arde. (Ensayos)*. Ediciones de la Diputación de Albacete. Albacete, 1990; pág. 146.

109 Nochlin, Linda. *El realismo*. Alianza editorial. Madrid, 1991; pág. 44.

110 García de la Concha, V. "La renovación estética..."; pág. 14.

111 *Ibidem*; pág. 13.

112 "Charla-coloquio..."; pág. 12.

113 Castellet, J. Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 38.

114 Sontag, Susan. "Notas sobre "camp"" en *Contra la interpretación*. Seix Barral. Barcelona, 1969; pág. 323-343.

115 Castellet, J. Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 26.

116 Vid. Carnero, Guillermo. "Jaime Gil de Biedma o la superación del realismo" en *Insula*, nº 351 (febrero 1976); pág. 3.

117 Castellet, J. Mª. *Nueve novísimos...*; pág. 31-35 y 41-42.

118 Todas las citas de esta obra se harán por la segunda edición, reproducción facsímil de la primera, realizada en Endymion. Madrid, 1988.

119 Vid. "La polémica de *Claraboya* y los novísimos" en "Bajo el signo polémico: Teoría y polémica poética en torno a 1970", allí hago un análisis más detenido y exhaustivo de muchos de los aspectos del *Parnasillo*....

120 Carnero, G. *Ensayo de una teoría...*; pág. 71.

121 Delgado, A. et al. *Op. cit.*; pág. 16.

ARTESA. CUADERNOS DE POESíA

ARTESA. CUADERNOS DE POESíA

Introducción

En octubre de 1969, aparecía en Burgos el primer número de *Artesa. Cuadernos de poesía*, que, a la vista de su título, pretendía ser una revista literaria específicamente poética, a cuyo cargo estaba Antonio Leandro Bouza. Como en otros muchos casos, la revista era el resultado último de una tertulia literaria que venía celebrándose desde un año antes en el Bar Miraflores, sito en la calle Cartuja nº 4 de la capital burgalesa. A aquella tertulia poética acudían, entre otros, los que participarían como primeros colaboradores en la publicación: José Luis Camarero, Antonio R. Llanillo, Federico Salvador Puy, Juan José Ruiz Rojo, Rafael Núñez Rosaenz, Beranrdo Cuesta Beltrán y Jesús Barriuso ("fueron los *empujones* de éste último quienes nos decidieron a constituirnos en tertulia y cuadernos de poesía", nº 1, pág. 4), además de Antonio Leandro Bouza. Ninguno de ellos había publicado aún ningún libro de poemas, ni era conocido en el campo literario. Durante años, *Artesa* sería la revista portavoz de la tertulia del

Bar Miraflores y los cambios de colaboradores no reflejarían, en muchos casos, sino un cambio de contertulios. Antonio Leandro Bouza, cabeza principal de la tertulia y consiguientemente director de la revista, era (y es) el pseudónimo literario de Manuel Bouza Balbás, nacido en Palencia en 1934 y residente en Burgos desde los últimos años sesenta, como consecuencia de su destino en los acuartelamientos de la ciudad castellana en su carrera militar. En el momento de fundarse la revista tenía inédito aún su primer libro de poemas, *Dios de Muertos*, que aparecería un año más tarde[1].

En cuanto al nombre de la revista, el primer editorial explicaba el doble sentido que *Artesa* cobraba:

> El nombre de *Artesa*, puede interpretarse como una referencia al cuenco donde se lavan y amasan nuestros versos, o bien como Arte, Sociedad Anónima (nº 1, pág. 4).

Si el primer sentido que el editorialista daba a *Artesa*, vinculaba a la revista burgalesa a un elemento tradicional de elaboración y trabajo manual, es evidente que el segundo significado (Arte, Sociedad Anónima) lo aproximaba más a un modo de producción industrial moderna, a una empresa que iba más allá de lo puramente literario para convertirse en plataforma de lanzamiento de un grupo de escritores que se iniciaban por entonces en la poesía. En este sentido, *Artesa* se vinculaba en su intención publicitaria a otra empresa literaria iniciada por Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Mª.

Castellet, José Agustín Goytisolo y Jaime Salinas ocho años atrás y que se había extendido hasta 1966; me refiero a *Literaturasa* (Literatura, Sociedad Anónima), que había publicado entre 1961 y 1966 una serie de libros fundamentales para la generación poética del medio siglo[2]. Es seguro que los poetas burgaleses conocían el proyecto catalán y que derivaron la interpretación de su nombre de la de aquél.

La intención de *Artesa* era dar cabida en sus páginas a todo movimiento renovador de la poesía, no importaba de dónde ni de quién viniera:

> Es la intención de quien esto escribe, dar aquí cabida a cuantos valores deseen colaborar, pero con preferencia a los jóvenes, bien lo sean por edad, o por ánimo juvenil de buscar las innúmeras sendas inexploradas de la poesía. Es decir, a quienes no se conforman con lo ya hecho, aunque en lo hecho comiencen su andadura (nº 1, pág. 3).

Y en el último número de la revista, de febrero de 1977, repasando lo que había sido la existencia de la revista, *Artesa* vuelve sobre sus primeras intenciones expresas casi ocho años atrás para concretarlas y confirmarlas al final de su etapa como revista:

> *Artesa* intentaba, pasados los primeros números de inevitable balbuceo localista, entrar en el juego español e hispanoamericano para por una parte denunciar la monstruosidad que ha venido suponiendo ocultar a nuestro pueblo los buenos escritores, cubriendo esa premeditada ausencia con elementos sin calidad intelectual, y por otra, publicando en nuestras páginas a cualquier poeta de indudable vocación y calidad y, a ser posible, joven y desconocido, junto con algún otro más aireado, sin

> preguntar a nadie su filiación social, política o religiosa (nº 32-33, pág. 3).

Así, *Artesa* se iba a caracterizar por una posición marginal y vanguardista, por la que iba a intentar oponer a una serie de autores con renombre pero supuestamente sin calidad, otros autores, jóvenes o viejos, pero más o menos desconocidos y de verdadera calidad. En este sentido, en *Artesa* tendrán cabida jóvenes poetas renovadores, junto a poetas de mayor edad olvidados de las generaciones anteriores y recuperados por los redactores de la revista (Juan Eduardo Cirlot, Alfonso Canales o Francisco Pino) y a poetas más o menos reconocidos (Vicente Aleixandre, Dionisio Ridruejo, Concha Lagos, etc.).

Artesa se inició gracias al sufragio económico de Conrado Blanco, destacado personaje burgalés, al que pronto se unieron las ayudas de la Diputación y del Ayuntamiento burgalés, mediante la convocatoria, a través de la revista, de los premios *Zahori*, para poetas menores de veintidós años, y *San Lesmes, Abad*, de poesía religiosa. Paralelamente, a partir del verano de 1970, se convocaría el premio *Conrado Blanco*, para un solo poema. La convocatoria de estos premios aparecerá detallada en las primeras páginas del nº 6 (verano de 1970) de *Artesa*. La retirada de los apoyos económicos cuando la publicación había alcanzado un cierto renombre se anunciaba, ya en el nº 27-28, correspondiente a noviembre de 1975, como la causa de la cercana desaparición de la

revista, que aún continuó publicándose hasta febrero de 1977:

> Precisamente cuando parece que remiten los juegos, certámenes y premios de indigencia poemática, merced a la labor de lucha en la que llevamos invertidos, hoy se cumplen, seis años y precisamente también cuando empieza a sonar el nombre y los nombres de esta publicación que ofrecemos, se cierran ayudas que lo habían venido siendo y nos encontramos cansados de tanto llamar y llamar para que nos den promesas de promesa. (...) Para quien esto escribe acaba de terminar la guerra (nº 27-28, pág. 6).

Pese a la retirada de las ayudas económicas, *Artesa* pudo aún publicar un nuevo número de la revista, el nº 32-33 (febrero de 1977), y continuó durante algunos años con su actividad como editorial de libros de poesía, con cierta periodicidad regular hasta año y medio después de desaparecida la revista y posteriormente de modo más disperso.

Pero *Artesa* no surgía de un modo aislado en la capital burgalesa, sino que su proyecto poético enlazaba con otros anteriores y coetáneos. Para empezar, *Artesa* se imprimía en la tipografía de la editorial "El Monte Carmelo", perteneciente a la congregación carmelitana de la capital castellana, que había publicado entre 1950 y 1955 una revista del mismo nombre (*El Monte Carmelo*), con un suplemento literario llamado *Elica*[3]. El panorama poético en Burgos no había quedado desierto de publicaciones durante los años cincuenta. En la capital castellana, se habían publicado las revistas *Estrofa*,

entre 1952-1956, *Abside*, durante 1956, y *Arista Literaria*, entre 1959 y 1960 [4]. En esta última revista, promovida por el grupo "Audax" de Burgos, había participado Juan José Ruiz Rojo, que años más tarde sería uno de los contertulios del Bar Miraflores. Así, *Artesa* enlazaba directamente, a través de Ruiz Rojo, con uno de los proyectos poéticos burgaleses de la década anterior. Pero la publicación burgalesa no sólo se vinculaba a algunos proyectos literarios anteriores, sino que también se establecían vínculos con otro proyecto contemporáneo en la misma ciudad, aunque de mucha más limitada dimensión: *Espiral*. Luis Conde, director de *Espiral*, había colaborado ya en el nº 7 (otoño de 1970) de *Artesa* con el poema "A un pueblo castellano", pero será en el editorial del nº 8 (diciembre de 1970) de la publicación que comento donde se establezca el hermanamiento de las dos revistas burgalesas:

> Hacer balance es más de comerciantes que de poetas, pero en un rápido recuento del atrás, vemos cómo cabalgan a nuestra misma rueda los jóvenes artistas de *Espiral* dispuestos para un futuro relevo.
>
> La *Artesa* y la *Espiral* y la *Espiral* y la *Artesa*. Dos nuevas y eternas revistas de querer hacer (nº 8, pág. 2).

Pero las relaciones de *Artesa* no se detendrían en su vinculación a *Espiral*, sino que, más allá de la relación localista, la publicación burgalesa establecerá, como más adelante desarrollaré, un vínculo fundamental con los más importantes órganos portavoces de la poesía experimental.

José Mª. Montells Galán, director de la revista de poesía visual *Poliedros*, que se publicó durante los últimos años sesenta y los primeros setenta, colabora en *Artesa* desde el nº 8 (diciembre de 1970), y el editorial del nº 9 (febrero de 1971) establece la relación entre ambas publicaciones en su voluntad experimental a través de la exposición Odología-2000:

> Se celebró la exposición Odología-2000 y se leyeron poemas. Se dio el mensaje y de nuevo el edicto está diciendo a los que esperan el verso para salir a redimir a nuestro pueblo, que Odología-2000 *está otra vez en los caminos con su proclama* rampante de poesía concreta, *poliédrica* y odológica (nº 9, pág. 2) (El subrayado es mío).

En ese mismo número se comentaba el libro experimental de José Mª. Montells *La cabellera de Berenice*. Y en un comentario crítico de *Textos y antitextos*, de Fernando Millán, Antonio L. Bouza extendía las redes de relaciones de *Artesa* a otros órganos de la poesía experimental en España, uniéndose a ellos en una misma voluntad renovadora:

> El Grupo N.O. que dirige Millán, *Poliedros*, y más modestamente *Artesa*, participan en estas lides, y, recientísimamente, se ha sumado Francisco Pino (Solar, Valladolid) (nº 10).

El estudio y antología que con el título *Odología poética* se publicó como correspondiente al nº 25 (febrero de 1975) de *Artesa* señalaría la culminación de este enlace en la creación de un frente poético experimental que se había iniciado más de cuatro años antes.

En el nº 7 (otoño de 1970), aparecía la "Selección y cuidado" de los textos de *Artesa* a cargo de Antonio Leandro Bouza, mientras que Carlos Frühbeck de Burgos, Jesús Barriuso y J.M Ruiz Solsona eran los encargados de las "Críticas y comentarios" que se incluían en las páginas finales de la revista. Sin embargo, aunque Bouza continuaría como director de la publicación a lo largo de toda su existencia, ni los colaboradores, ni los redactores y comentaristas se mantendrían constantes en las distintas etapas poéticas que atravesó *Artesa*. Es más, tanto Barriuso, como Frühbeck de Burgos y Ruiz Solsona, colaboradores de Bouza en el nº 7 y en números anteriores, desaparecerían pronto de la publicación. En el nº 18 (marzo de 1973), continuará Antonio L. Bouza como director de la revista, siendo subdirector Luis Conde, que había regido *Espiral*, y consejeros de redacción Jaime L. Valdivielso, Julián Martín Abad y José Mª. Montells Galán, que había dirigido *Poliedros*. Este grupo asesor coordinará la publicación hasta su desaparición en 1977.

Artesa, que se había iniciado como una revista meramente poética, pronto dará cabida en sus páginas, a partir del nº 7, a textos críticos y teóricos que reflexionarán sobre la actividad poética desde distintos puntos de vista: en primer lugar, a través de comentarios y críticas sobre las novedades poéticas aparecidas; en segundo lugar, mediante la elaboración de diversos

manifiestos poéticos que revelarán sus posiciones estéticas; por último, a través de diversos artículos teóricos que reflexionarán sobre diversos aspectos del hecho poético en sí o sobre formas distintas de creación poética. En el primer caso, *Artesa* mostrará sus preferencias poéticas ante el panorama de publicaciones en su período de existencia; en los otros dos estadios teóricos, la revista manifestará una aproximación cada vez más decidida hacia un tipo de poesía experimental.

En cuanto a las dimensiones de la revista, salvo en alguno de sus números monográficos y en los diversos libros que *Artesa* publicó, se mantendrán constantes: 15,5 cm x 21 cm. Pero, aunque las dimensiones se mantuvieron constantes, los formatos de presentación de la revista variaron a lo largo de su historia, así como el número de páginas de cada salida, pese a que, durante los primeros números, fue común una extensión de treinta y dos páginas. En cuanto a la regularidad de aparición de la revista, si bien comenzó como una publicación mensual, pronto se convirtió en bimestral e incluso apareció con una periodicidad trimestral, aunque, como en la mayor parte de revistas poéticas, la irregularidad en la periodicidad de sus apariciones fue lo más característico. Así, si durante los dos primeros años de existencia de *Artesa* se publican doce números, en el tercer año sólo aparecen cuatro, tres en el cuarto, etc. en una peridocidad cada vez más irregular.

Junto a la publicación de la revista, *Artesa* iniciará a partir del nº 19 (agosto de 1973) la edición de poemarios completos, más allá de las separatas que con el título "Con las manos en la masa" había editado hasta entonces, intercalados con los números de la revista y siguiendo su misma correlación numérica. Los libros aparecían con un formato diferente al de la revista: 14 cm x 18,5 cm. Esta labor editorial de *Artesa* sería una prolongación más de la revista y un modo de dar a conocer de una forma completa y no fragmentaria la obra de los diversos colaboradores de la publicación.

Paralelamente al proyecto editorial poético de *Artesa*, la tertulia que le había dado origen fue ampliando sus márgenes y halló su continuación, a partir de marzo de 1971, en "Tiempo cultural", "un ateneillo con aulas delegadas de Poesía, Música, Bellas Artes y Libros (...), con una intervención de muy destacados artistas y críticos", como explicaba el editorial del nº 10 (abril de 1971). Por "Tiempo cultural" había pasado ya José Hierro y pronto lo harían Carmelo Bernaola, Miguel Delibes, Moreno Galván, Joaquín Rodrigo o Mario Vargas Llosa, entre otros. *Artesa*, de esta manera, contribuía activamente al desarrollo cultural y literario de la capital burgalesa.

Tres desmanifiestos para una antipoética

Un modo de primera aproximación al estudio de la teoría poética que sustenta *Artesa* es atender a los diversos manifiestos que la revista lanzó desde sus páginas a los poetas del momento. El estudio y antología *Odología poética* sería, en este sentido, la culminación del manifiesto poético en *Artesa*, puesto que en sus páginas se combinaría el planteamiento teórico de los fundamentos de una nueva poesía y la representación y realización, en un nivel práctico, de esa nueva poesía. Sin embargo, la envergadura de *Odología poética* y la profundidad de su planteamiento teórico excede los límites del mero manifiesto literario, que si por algo se ha de caracterizar es por su inmediatez y, en consecuencia, por su brevedad y condensación. Por otra parte, *Odología poética* aparece firmado por Antonio L. Bouza, mientras que los manifiestos que aquí consideraré se publican sin firma y son, consecuentemente, responsabilidad de toda la revista y no sólo de su director, aunque éste los escribiera. Es por todo esto por lo que he preferido considerar *Odología poética* en un apartado distinto, junto a otros textos teóricos de Bouza que aparecen, con su firma, en las páginas de *Artesa*.

El primer "Antimanifiesto *Artesa*" aparece en el nº 7 (otoño de 1970) de la revista con motivo de la celebración del primer aniversario de existencia de la publicación y nace con la voluntad de "perfilar (...) nuestras premisas de pensamiento poético" (nº 7, pág. 2). El "antimanifiesto" responde perfectamente a la estructura del manifiesto en sus fases: marginación de un grupo, enfrentamiento de la verdadera vanguardia renovadora con la pretendida vanguardia conservadora, lanzamiento del grupo marginado de vanguardia como verdadera estética del futuro. Estas tres fases se desarrollan en este primer "antimanifiesto" en seis puntos diferentes. Comienza el manifiesto de *Artesa* constituyéndose como "antimanifiesto" y, por lo tanto, marginándose de lo que desde la revista se considera como grupos de "pretendida vanguardia", que utilizan el manifiesto literario como un modo de lanzamiento y propaganda:

> Y como primer postulado nos constituimos en Antimanifestantes, conscientes de que no es en manifiestos, mítines o mensajes preparados donde se elabora lo que está perpetuamente rebasando la barra de platino iridiado que cortan a su gusto los manifestantes (nº 7, pág. 2).

En consecuencia, en lugar de propugnar unos postulados estéticos que aglutinen a una serie de poetas, *Artesa* proclama la independencia de cada poeta en su creación, el rechazo de toda escuela literaria: "Creemos, y así lo

expresamos, que cada poeta es alumno y profesor de una única escuela: su propia personalidad" (pág. 2).

En el tercer punto del "antimanifiesto", *Artesa* enfrenta a los grupos de "pretendida vanguardia" a aquellos poetas que, como verdadera vanguardia, se expresan "con autenticidad y decoro"; estos poetas constituirán el núcleo de la nueva poesía que tomará como órgano de expresión a la revista burgalesa:

> Y frente a tantas posturas de pretendida vanguardia, *Artesa* abre sus puertas a todos los poetas y se constituye en museo y fábrica, casón de ostentaciones y centro investigador futurista, dando cabida a todos los hombres que sientan la poesía y la expresen con autenticidad y decoro (pág. 2).

¿Cuáles serán los presupuestos de esta nueva poesía que se manifestará en *Artesa*? En primer lugar, el rechazo de todo informalismo poético, que no implica, no obstante, la aceptación de los moldes poéticos clásicos, puesto que en la revista tendrán cabida tanto un "soneto como el más desarraigado poema libre" (pág. 2): "En nuestro antimanifiesto no reconocemos informalismos ya que estimamos que todo poema, llevará para serlo, una determinada forma" (pág. 2).

En segundo lugar, *Artesa* propugna la confluencia de todas las artes en la escritura poética a fin de lograr, en una puesta en extremos de la teoría simbolista, un poema que transmita antes de ser comprendido, que ponga en acción todos los resortes sensibles mediante los

elementos lingüísticos y que consiga llegar "al alma del pueblo lector":

> Hemos de decir que en nuestra *Artesa*, que es también Arte S.A., se amasan versos, músicas y colores, y estamos consiguiendo un nuevo acento para los términos dominantes en la expresión -música de conjunto- y ya empleamos color en las palabras para que se refuercen los significados y lleguen más por el arco irirs, al alma del pueblo lector (pág. 3).

Esta confluencia de todas las artes, de todos los sentidos en el poema, se materializará años más tarde en un tipo de escritura visual, en la que la forma y el contenido coinciden simultáneamente en su transmisión, en la que el texto poético, si así puede seguir llamándose, se caracteriza por su instantaneidad[5].

La tercera característica que propugna *Artesa* en su "antimanifiesto" es un profundo humanismo para la poesía, frente a la progresiva deshumanización que manifestaban las corrientes poéticas más avanzadas de aquel momento. Así, el "antimanifiesto" declarará: "que nuestra *Artesa* es una nave que tiene por vela la patria vertical del hombre" (pág. 3). Este humanismo, que resultaría característico de buena parte de la producción de los poetas de *Artesa*, vinculaba a la revista burgalesa con algunas de las corrientes más emblemáticas de la poesía de la primera posguerra, lo cual se haría más evidente en las colaboraciones de los primeros números de la publicación.

El "antimanifiesto" concluía abriendo las puertas de la revista a todos aquellos poetas que quisieran vincularse a la verdadera estética del futuro, que encontraría su expresión en las páginas de *Artesa*: "Por todo cuanto llevamos expuesto, debemos decir y decimos que nuestro ANTIMANIFIESTO está vivo y pujante y abierto a todos los poetas de habla hispana" (pág. 3).

El primer "Antimanifiesto *Artesa*" coincidía con un período de cambio dentro de la revista. Si, por un lado, como más adelante se verá, el antimanifiesto ponía fin a una etapa poética característica de los primeros números de la revista, por otro, avanzaba ya los derroteros que había de seguir la poesía publicada en la revista a partir de entonces. Por otra parte, el antimanifiesto coincidía con una serie de cambios estructurales en la publicación: en el nº 7 comenzaban a aparecer las primeras reflexiones teóricas sobre poesía en una sección que, bajo el título de "Poemática", firmaba Antonio L. Bouza; también se iniciaba en ese número la sección de crítica y comentarios sobre las novedades poéticas y literarias aparecidas en el mercado español. De esta manera, el antimanifiesto confluía con las páginas de la sección "Poemática" y con la sección de comentarios para dotar a *Artesa* de un cuerpo teórico de reflexión sobre el objeto poético.

Habrá que esperar cuatro años para que, en el nº 23 (octubre de 1974), se publique el segundo manifiesto de

Artesa, con el título de "Pecados geniales o desmanifiesto". Cuando aparece este segundo "desmanifiesto" la publicación burgalesa ya está inserta en la defensa de un tipo de poesía experimental que se manifiesta a través de la poesía visual y concreta. Allí, *Artesa* denuncia el desierto panorama de la joven poesía española, que se había impuesto en los últimos años, y, ante ese panorama, y en oposición a él, señala las vías de superación en una estética futura que exceda la comunicación parcial de los pueblos en una comunicación universal a través de la poesía, propiciando así la aparición de una nueva civilización:

> Pero trazado el triste panorama de estos ultimísimos años no podemos resistir la tentación de escrutar en la niebla el espectro mañana (...). Mirándose un poco en las corrientes nos atreveríamos a decir que habrá acercamiento en el entenderse de los pueblos y una gran difusión de los grafismos hasta que alcanzada casi la comunicación universal, algo destruya la actual civilización (nº 23, pág. 4).

La construcción de una lengua supranacional que permitiera la comunicación universal de los hombres, había sido uno de los principios teóricos sobre los que el poeta suizo-boliviano Eugen Gomringer había sustentado la existencia de la poesía concreta, en una búsqueda de una comunicación instantánea apoyada en dos principios estructurales: la repetición de palabras y la formación de *masas* con ellas para lograr eliminar el discurrir temporal del poema; la reducción extrema de la sintaxis,

en el caso de que se utilicen dos o más palabras distintas dentro del poema[6]. La eliminación de las barreras idiomáticas, en un modo de lenguaje que rehuyera la significación particular de las palabras, permitiría la creación de un sitema semiológico de comunicación universal, que propiciaría el advenimiento de una nueva civilización.

Sobre estos presupuestos teóricos se fundaba el segundo manifiesto de *Artesa*, "Pecados geniales o desmanifiesto", que, en un lenguaje mucho más sentencioso que el utilizado anteriormente, reproducía las tres fases que estructuran un manifiesto literario a través de la repetición de tres frases en el texto: "Un poco por favor de mierda", "Tienen roto el espejo de las sensaciones" y "Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía!". Estas tres frases que estructuran el texto del manifiesto poético, propugnan, como el primer manifiesto estudiado, un tipo de poesía más auténtico y, en última consecuencia, más humano, tal como implica el grito final: "¡VIVA EL HOMBRE!" (pág. 6).

La primera oración que estructura el desmanifiesto, puesto que supone una negación de los presupuestos estéticos en los que se basan otras tendencias, "Un poco por favor de mierda", supone una crítica a los movimientos que propugnaban una depuración del lenguaje poético y de la poesía en sí, para dar cabida en el texto a todo aquello que sea realmente auténtico y humano:

No más juegos florales; un poco por favor de mierda.

Hay que ponerse a calentar el mundo
el semen hirviendo sobre las razones.

Póngase fin a la prostitución poética
desconceptivos para el verso.

Basta ya de SODONETISMO y apoyo oficial
a las PERVERSIFICACIONES.

Un poco por favor de mierda
Un poco por favor de mierda (nº 23, pág. 5)[7].

La segunda fase del "desmanifiesto", estructurada en torno a la oración "Tienen roto el espejo de las sensaciones" ponía de relieve dos aspectos fundamentales: por un lado, la incapacidad de la falsa vanguardia ("falsos PROETAS"), que *Artesa* denuncia, de hacer confluir en el poema todos los sentidos recreados por un nuevo lenguaje que permita la transmisión del poema antes de su comprensión, como logra el poema visual o concreto ("tienen roto el espejo de la sensaciones"); por otro lado, el hecho de que la expresión vanguardista que respalda *Artesa* se sitúa como verdadera poesía del futuro ("no es preciso esperar a que sucedan cosas somos la sucesión"). Así, el desmanifiesto continúa con estas frases:

No es preciso esperar a que sucedan cosas
somos la sucesión.
Ahora es el tiempo de los tiempos; tienen
roto el espejo de las sensaciones.

Nada pueden hacer contra esta sangre, el oro
y la mentira de los falsos PROETAS.

No pasarán. Ni acaso morir puedan
en el espacio derramado de la historia.

Tienen roto el espejo de las sensaciones
tienen roto el espejo de las sensaciones
tienen roto el espejo de las sensaciones (pág. 5-6).

La última parte del "desmanifiesto" se estructuraba en torno a la oración "Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía!" y subrayaba dos aspectos para lanzar a la nueva vanguardia: la negación de la poesía anterior ("desevolucionar") y el advenimiento de una poesía joven superadora de la precedente. Así lo expresaban las sentencias finales del manifiesto:

Ni sus voces prestadas quedarán. Sólo el hueco que hurtaron a la vida.

Solamente un camino: Desaventar
las cenizas y condecorarlas.

Desevolucionar la especie humana
tomando el relevo de los dioses

Sólo un abrazo de poesía joven
los cercenará. Espaldas a la sombra
porque el sol ha expresado.

Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía!
Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía!
Las musas por fin enterradas ¡Viva la poesía! (pág. 6).

Por último, el manifiesto concluía con el grito "¡VIVA EL HOMBRE!", que se identificaba con el otro de "¡Viva la poesía!", para afirmar una poesía de profunda raíz humanista, que, como se había escrito en el "antimanifiesto" del nº 7, se fundara sobre "la patria vertical del hombre".

El último desmanifiesto poético, dirigido "a los poetas del pueblo", es decir, a aquellos poetas que, como se había expresado en el primer antimanifiesto, buscan llegar "al alma del pueblo lector", se publica en el nº 27-28 (noviembre de 1975), cuando la revista se encuentra en sus últimos momentos de existencia y la retirada de ayudas y subvenciones anuncian su pronta desaparición. Es entonces cuando el manifiesto se lanza, como una carta a los poetas futuros, anunciando que la poesía producida en *Artesa* abrirá nuevos caminos a los poetas venideros, que tomarán el relevo dejado por la revista burgalesa:

> *Traemos para vosotros un mensaje*
> somos la historia y la revolución
>
> Nunca más penarán vuestros sueños
> pues que en nosotros os viene la vida
>
> Sin claves os dejaron para comprender
> sin poder aplicar los símbolos al presentimiento
> sin la frase absoluta que bendiga la patria.
>
> Sin la frase absoluta que bendiga la patria (nº 27-28, pág. 8).

La "patria" del poema habrá de fundamentarse, en consecuencia, sobre un nuevo espacio, un espacio en el que el poema se desarrolle en una voluntad de comunicación universal ("signos precisos de la comunicación") con todos los hombres, un espacio en el que el poema se constituya sobre un nuevo sistema semiológico que permita la comunicación supranacional:

> Os hicieron vivir entre muerte y espada
> y es más que noche el espíritu sobre la conciencia.

> Dieron siempre lo mismo a vuestras ansiedades
> pero muertos los algoritmos desvivificantes
> hoy están con vosotros los signos precisos de la comunicación
>
> Hoy están con vosotros los signos precisos de la comunicación (pág. 8).

En defintiva, el poema se establecerá en este nuevo sistema, como querían Marinetti y los futuristas, sobre la libertad más absoluta, las palabras se relacionarán libremente, reflejando la libertad del Hombre, como única forma de expresión de la verdad:

> La libertad del hombre escribe el verso de las libertades
>
> ¡Viva la verdad! (pág. 8).

¡Viva la verdad!, ¡viva el hombre!, ¡viva la poesía!, eran tres exclamaciones muy significativas en los dos últimos manifiestos poéticos de *Artesa* que, no obstante, condensaban una idea fundamental expresada en el primer antimanifiesto: la búsqueda de una poesía fundada en una expresión auténtica de la realidad del Hombre. Autenticidad y profundo humanismo habrían de ser las dos coordenadas principales sobre las que discurriría la poesía de *Artesa*. La libertad formal, como modo de manifestar la autenticidad y el humanismo, permitiría un desarollo poético que, buscando la comunicación universal, se aproximaría a los modos de manifestación más experimentales y a su materialización en la poesía visual y concreta.

De *Poemática* a *Odología poética*: la teoría poética de Antonio L. Bouza

La reflexión teórica y crítica que se había iniciado en el nº 7 (otoño de 1970) de *Artesa* habría de continuarse hasta el fin de la publicación, en diversas formas. Si los "desmanifiestos" apuntaban un tipo de reflexión crítica sobre el panorama poético que se contemplaba desde *Artesa*, Antonio L. Bouza desarrollaría su capacidad teorizadora sobre el objeto poético en una serie de artículos y ensayos que muestran un pensamiento unitario y coherente en continuo desarrollo y análisis de sí mismo. Este pensamiento teórico se desarrollaría en una serie de cuatro artículos que, con el título de "Poemática" se fueron publicando en la revista burgalesa entre los números 7, correspondiente al otoño de 1970, y 14, con fecha de enero-febrero de 1972. Con la publicación en febrero de 1975 de la antología y estudio *Odología poética*, cuyo ensayo previo había sido escrito entre 1973 y 1974, el pensamiento teórico-poético de Bouza llegaba a su culminación en un desarrollo orgánico que integraba los estadios previos de reflexión publicados entre 1970 y 1972.

La intención primera de la serie de artículos que comenzaron a publicarse con el título de "Poemática" era

mostrar una serie de caminos válidos para la creación poética:

> Lo que nosotros ensayamos en estas poemáticas son maneras de ver y, consecuentemente de plasmar, conforme a unas personales observaciones que nos han ayudado a alumbrar cierto número de poemas cada una (nº 7, pág. 29).

En consecuencia, los fragmentos de "Poemática" se constituyen en una escuela de práctica poética, en la que se irán "descubriendo parajes de cultivo para que todo amador del campo fructífero del arte pueda sentirse agraciado con la parcela que le vaya mejor a su simiente" (pág. 29).

En su expresión de una especial "manera de ver" la realidad, los artículos de "Poemática" presuponen en el poema un modo diferente de conocimiento de la realidad circundante a través del lenguaje, como expone el siguiente párrafo:

> No se trata de pontificar sino de una secilla exposición de motivos, caminos e ingredientes que van sirviendo al autor *para encontrar realidades que están*, pero que a veces el excesivo follaje de la imaginación o el monótono desierto del vacío anímico *no nos permiten descubrir entre las mismas cosas* (pág. 29) (El subrayado es mío).

El poema se convierte, de esta manera, en un modo distinto de investigación y conocimiento de la realidad y de las cosas a través del lenguaje, un conocimiento que revela aspectos insólitos de la misma realidad.

Uno de los modos de conocimiento poético, el que mejores resultados dará al poeta, según Bouza, es la identificación del yo poético con estados naturales y realidades que le son ajenas, extrañas, y que le otorgarán una nueva perspectiva de la realidad:

> Saltamos la barrera de la mente y nos acercamos tanto a los objetos, que llegamos a sentirnos lechuza o salamandra, árbol o tierra y a considerar lo demás -incluso el hombre- desde esta nueva dimensión animizada (pág. 29).

Así pues, el yo poético se desdobla y se distancia del yo lírico en una identificación con un estado que le es ajeno, se transfiere a otro plano de existencia y desde allí observa la realidad desde una nueva perspectiva. Es precisamente este desdoblamiento, esta ruptura entre el yo poético, que funciona como un personaje dentro del poema, y el yo lírico o el yo del poeta, el enmascaramiento del yo poético tras una realidad distinta, el que otorga plena modernidad al planteamiento teórico de Bouza. Liberado el yo poético de las ataduras a las que estaba sometido, podrá identificarse con cuantos elementos de la realidad desee, podrá adquirir cuantas perspectivas sobre las cosas quiera, que le otorgarán nuevas dimensiones de conocimiento de la realidad. Así, en "Como una cruz de carne", el yo poético transfiere su identidad a un objeto y contempla desde la nueva perspectiva el mundo que le rodea:

Me contemplo como una cruz humana

tremendamente sola e inmensamente llena.

Mis piernas alargadas enterrándose,
mis pies hechas raíces las arterias
mientras mis brazos buscan extendidos
la cuna al sol rascando en las tinieblas (pág. 30).

En su voluntad de conocimiento de la realidad desde la realidad misma, Bouza avanza un paso más en su segundo ensayo de la serie "Poemática", publicado en el nº 8 (*diciembre de 1970*), para "*intentar buscar el alma* quintaesenciada de las cosas" (pág. 21). El objeto, la cosa, es contemplado desde diversas perspectivas, cada una de las cuales añade un significado distinto a su realidad; el artista, en consecuencia, al contemplar el objeto poético no hace sino proyectar sobre él un conjunto de perspectivas, algunas novedosas y otras recibidas, que le otorga su visión de lo real:

> Nosotros creemos que el hombre, artista que busca la belleza original y verdadera, llegará a desmitificar las cosas -y los hombres- con su visión objetivo-personal, y que esta visión será un conjunto de aportaciones de todos los tiempos mamados, comidos y heredados atávicamente por tal hombre (pág. 23).

Por lo tanto, la perspectiva que sobre la realidad tiene cada hombre variará a la vez que el tiempo cambia. El objeto, así, estará en continua metamorfización, su identidad variará con la evolución temporal y el asunto del poeta será sustanciar aquella parte de la realidad que, en el continuo cambio, se mantiene idéntica a sí misma. Esta sustanciación de la realidad podrá llevarse a

cabo bien mediante un proceso de abstracción, por el que se elimina del objeto aquello que es superfluo en su identificación con los demás objetos semejantes, o bien mediante un proceso de *concreción*, por el que la contemplación ensimismada del objeto dará su realidad profunda:

> Quitándole la forma a los objetos, habíamos llegado, suprimiendo lo superfluo, a la abstracción; pues bien, si al todo-conjunto le quitamos, no el objeto sino las partículas-químicas que nos parezca que no añaden expresión a la razón recreante de la obra, iremos poco a poco dejando solamente una materia simple, un elemento artístico capaz de expresar con personalidad poderosa, coherente y lúcida -sin que ello quiera decir que sea fácil para todos aprehenderlo- el alma vivencial de la obra artística. Habremos hecho síntesis; habremos concretado (pág. 25).

De este modo, en la creación artística coinciden el análisis, pertinente a un proceso de concreción, y la síntesis, próxima al proceso de abstracción, en una percepción novedosa de la realidad circundante, en una perspectiva inédita desde culaquier otro punto de vista que no sea el de la creación poética a través del lenguaje. Así, tanto la poesía concreta como la poesía abstracta coinciden en una semejante voluntad de conocimiento de la realidad a través del hecho poético.

En su proceso de abstracción-concreción de la realidad circundante, el poema, la creación artística, se independiza de dicha realidad y, aunque añade luz para su conocimiento y su comprensión desde distintas perspectivas, adquiere categoría autónoma. Así, en su

"Poemática III", publicada en el nº 9 (febrero de 1971) de *Artesa*, Antonio L. Bouza señalará la independencia del objeto artístico frente a la realidad: "en realidad, lo de menos es que el pensamiento tenga o no cuerpo mortal donde posarse" (pág. 30). Independiente el poema de la realidad circundante, el único ámbito reservado al texto será, en un periplo sintético que retorna al inicio de sus reflexiones, el del propio *yo* del poeta, quien, a través de la realidad se ha reconocido en el lenguaje: "¡Sí me importa ser yo la fibra, la corteza, el corazón o la albura y además de vestirme como quiera, ver a ese través del revivir estático las cosas de mi mundo!" (pág. 31). En consecuencia, el poema resultará ser un modo ineludible de concimiento personal a través del conocimiento de la realidad que acontece en el lenguaje, y, de este modo, la verdadera poesía será "poesía de reverberación humana, fundida por las cosas y solidificada en el molde del verso" (pág. 31).

Habrá que esperar un año hasta que en el nº 14 de *Artesa*, correspondiente a enero-febrero de 1972, aparezca el cuarto y último ensayo de la serie "Poemática". Si los tres artículos anteriores habían descrito un viaje a través de la introspección en la realidad hacia el propio reconocimiento del yo en el lenguaje del poema, en este último el proceso va a ser inverso, la contemplación de la realidad no se llevará a cabo desde la introspección en el objeto concreto, sino desde una visión distanciada

y alejada: "Hazte avión, poeta, vuela con ojo-ombligo de cíclope y ve cómo no existe forma tan grande ni tan inmedible que no pueda ser dada a la memoria" (nº 14, pág. 36). Pero, desde la distancia, toda la realidad será percibida como una unidad, como un todo único que reflejará en su ser la unidad de la vida y del universo, del hombre integrado en la belleza:

> Ya ves, poeta amigo, que hemos anclado el ojo en las alturas, hemos hecho vivac junto a la muerte y hemos seguido el rastro de un cometa. Todo es labor de periodismo en la poesía para contarle al hombre su posición en la belleza.
> Fotografía total, cosmogoniana, del ciclo de la vida (pág. 37).

En consecuencia, la poesía se manifestaba desde esta perspectiva como un nuevo modo de percibir la realidad en su unidad, como un modo especial de conocimiento y reconocimiento, inverso al proceso anterior, pero de semejantes resultados.

Con el título de *Odología poética* se publicaba en el nº 25 de *Artesa* correspondiente a febrero de 1975, una extensa antología poética, en la que se recogían poemas de Alfonso Canales, Fernando Millán, Pepe Bornoy, Jaime Siles, Yong-Tae Min, Felipe Boso, Luis Conde, Julián Martín Abad, Jaime L. Valdivielso, Alfonso López Gradolí, Damián Ximénez, José Mª. Montells y Antonio L. Bouza. La antología poética iba precedida de un extenso "Estudio crítico" en el que Antonio L. Bouza exponía por extenso los principios poético-teóricos que había elaborado a

partir de los artículos de la serie "Poemática". Lo cierto es que tanto la antología como el ensayo precedente estaban presididos por una expresa voluntad de manifiesto poético, en una conciencia de proyección estética hacia el futuro: "Este libro no tiene más intención que reflejar estados del presente con influjo sobre un futuro inmediato -no imperfecto- de nuestra poesía" (nº 25, pág. 5). De esta manera, en cuanto proyección hacia el futuro, la poesía propuesta en el estudio y en la antología había de declarar su ruptura con los moldes poéticos inmediatamente anteriores:

> Porque realizar obras artísticas únicamente a través de moldes preparados, sin aportar concepciones de ruptura o evolución no es más que prolongar una agonía y llegar, en caso de ingenio, a epígono, broche de oro de alguna tradición (pág. 8).

Por lo tanto, *Odología poética* se declarará como un movimiento de vanguardia que plantea su ruptura con los modelos expresivos poéticos que le preceden.

Pero, ¿dónde sitúa *Odología* el espacio de su vanguardia? ¿cuál es la meta que quiere alcanzar esta poesía del futuro? Como ya antes había apuntado Antonio L. Bouza, siguiendo las ideas de Eugen Gomringer, el máximo objetivo al que aspira la poesía odológica es lograr la comunicación universal de todos los hombres. Pero el primer obstáculo que encuentra el poeta a la hora de intentar trascender su mensaje a la comunidad universal es el propio idioma:

> El artista tiende a que sus productos o unidades de expansión estética lleguen a todo hombre; y son precisamente los poetas quienes ven más cortada su carrera por la estrechez que comporta un idioma (pág. 6).

En consecuencia, la labor del poeta será ampliar los márgenes del propio idioma al máximo a fin de poder aproximarse a esa comunicación universal a la que aspira:

> Como en este momento no poseemos lenguaje capaz de ser captado a la vez por todos los hombres (...) y supuesta nuestra limitación para crearlo inmediatamente, será preciso utilizar el idioma de tal manera que llegue al mayor número posible de gentes con la casi integridad del mensaje (pág. 7).

Dos son los modos de investigación para lograr ampliar los límites del lenguaje hacia una expresión universal: por un lado, el desarrollo de la abstracción a través de la observación de la realidad; por otro, el retorno a los modelos artísticos de las sociedades primitivas (pág. 9). Bouza pasará más adelante a analizar las posibilidades de ambos modos de ampliación de los límites del lenguaje.

La poesía concreta será, por otra parte, el modo de expresión más logrado, por el momento, de ese lenguaje de comunicación universal al que aspira el poeta de la vanguardia odológica, puesto que en ella la palabra se desposee de significados particulares para convertirse en un elemento visual:

> Crear formas de expresión a las que pueda acceder en su día esa personeidad gestativa de la colectividad. De aquí el arranque de los movimientos de poesía concreta, intentos de lenguaje universal.

> La palabra no es más que una parte o modalidad del lenguaje, y la palabra escrita es solamente uno de los procedimientos de poesía visual, como nuestro sistema de escritura lineal no es otra cosa que un convencionalismo (pág. 10).

La poesía concreta se establece, en su ampliación radical de los límites del lenguaje, como primer estadio alcanzado en la búsqueda de una comunicación universal con todos los hombres. La vanguardia odológica encontrará en ella, por lo tanto, el primer nivel de su realización.

En su camino hacia una poesía que logre la comunicación universal de los hombres, la poesía odológica y la poesía experimental habrán de romper sus vínculos con los modos de creación tradicionales. Estos se resuelven en continua repetición y vuelta al pasado, mientras que la poesía odológica, como poesía vanguardista, ha de estar en continuo cambio y en perpetua progresión:

> A la mayor parte, no sé si de la poesía o de los poetas de hoy, podría llamárseles laberínticos, porque al estrellarse las formas tradicionales ante los muros a que conducen tantos errados caminos, se revuelven y zigzaguean logrando una decoración de barroquismo demencial o laberinto alógico. Tantos años recorriendo las rimas y medidas sin poder escapar al fatalismo de la matemática de probabilidades no podían conducir a otra cosa (pág. 13).

La poesía vanguardista, en consecuencia, habrá de replantearse los elementos poéticos tradicionales en su esencialidad, para cuestionar tanto el verso tradicional, como el poema, como el modo de transmisión de la poesía a través del libro escrito. La nueva poesía habrá de negar

los soportes tradicionales de expresión para dotar al texto de verdadera libertad. En ese camino hacia la libertad más absoluta del poema, desempeñó un papel fundamental la obra del norteamericano e.e. cummings:

> Pero es seguramente Cummings quien, plateándoselo en principio o no, hace aristotélicamente (...) lo que le da la gana. Y eso es el arte: con o sin normas conocidas hacer uno lo que le venga en gana y que el resultado sea genial (pág. 16).

En su investigación sobre las formas poéticas, cummings comienza por romper el ritmo del poema y por iniciar cada verso en un espacio determinado de la página, empieza a aprovechar con una voluntad significativa las posibilidades de disposición espacial de las palabras, haciendo que al significado que éstas tienen en sí se le añada una nueva significación según su colocación dentro del espacio en blanco de la página. En definitva, en su obra, cummings estaba llevando a cabo una transformación fundamental, la sustitución del ritmo oral del poema por un ritmo espacio-visual, que aprovecharían pronto los poetas concretos:

> Retornando a las relaciones con lo auditivo, el inmenso valor de lo gráfico -escritura o no- sustituye al estribillo de la memoria que es la rima, pues en vez de la cadencia rítmica de ordenadas y sucesivas voces, hay correlación de realidades, obra-autor-contemplador, exigiendo a este último, más que la aplicación estricta de reglas, un conocimiento de lo esencial del hombre, del arte y de las manifestaciones artísticas (pág. 18).

Ya en sus artículos de "Poemática", Antonio L. Bouza había investigado sobre las posibilidades de conocimiento y reconocimiento que el poeta tiene mediante la observación y concreción en el objeto real. El conocimiento que se desprende de la observación *concreta* de la realidad ilumina zonas inéditas del propio ser, hasta tal punto que el poeta puede llegar a prescindir finalmente de la realidad que motivó su propio auto-conocimiento. Así, en un periplo reflexivo dialéctico, Bouza llegaba a definir la poesía como "poesía de reverberación humana fundida por las cosas y solidificada en el molde de la expresión" (pág. 21). Pero si la contemplación de la realidad permite el conocimiento del propio ser en el poema, también permite investigar sobre la raíz originaria del lenguaje, de la palabra poética, en un viaje de vuelta hacia el momento en que palabra y realidad coincidían en un solo ser, en que el signo lingüístico no era ni *arbitrario* ni *inmotivado*[8]:

> Pero algo tiene que haber bajo el tinglado estructural y más allá del sueño libidohabiente que lleve a la espontánea expresión intercomunicativa; eso que llevó a poner nombres no descriptivos ni onomatopéyicos a las cosas (pág. 21).

Es decir, lo que Bouza estaba planteando en el caso de la poesía experimental era una progresiva ascensión a las fuentes de la escritura, la reproducción en el poema experimental del proceso original de gestación del lenguaje.

Por otra parte, si la poesía es principalmente "reverberación humana", es evidente que el asunto poético habrá de resolverse como el discurrir vital del propio poeta, que la "reverberación" sólo podrá ser la del hombre, la de la vida del hombre que escribe el poema, y que el único tema del texto será esa vida, el conocimiento que de sí mismo logra el poeta a través de su *relación con las cosas en el lenguaje*:

> Quiero decir que no hay temas poéticos ni profesionales o ciudadanos, sólo hay un tema: la vida (individual o comunitaria) y un campo de batalla: nuestro tiempo (pág. 24).

Por lo tanto, no podrán formularse teorías poéticas, como ya había expresado el primer "antimanifiesto" de *Artesa*, que intenten agrupar a los hombres en una semejante expresión artística, puesto que cada poeta creará su estilo a través de la investigación y el re-conocimiento de su propia vida; sólo a partir de sí mismo el poeta podrá elevar su experiencia poética a un nivel de significación universal: "Cada poeta es autor de una poética particular que sus versos se encargarán de transformar en cósmica" (pág. 24). Es decir, y de aquí nace el segundo fundamento del humanismo defendido por *Artesa*, la comunicación universal que el poema logre habrá de conseguirse a través de la comunicación individual que el hombre-poeta establezca primero consigo mismo y luego con cada uno de los hombres particulares del universo. Si el emisor del poema odológico es el

poeta auto-reconocido en el ejercicio poético, el receptor es la humanidad:

> Arte, vida, trabajo, pensamiento, amor y muerte, son bastante ingrediente para muy pocos adjetivos, muchos verbos y un nombre con pluralidad de nombres: humanidad (pág. 25).

Uno de los problemas fundamentales que plantea la poesía odológica en su concepción de arte vanguardista de ruptura es la dificultad en su relación con el público. Los movimientos vanguardistas de anteguerra se enorgullecían de su dificultad para comunicar con el espectador como manifestación radical de su voluntad de *epatar al burgués*. Pero, en su aspiración de comunicación universal, el problema de la relación arte de vanguardia-público adquiere una especial significación para la poesía odológica, por cuanto cuestiona uno de sus fundamentos más importantes. Los medios de expresión poética tradicionales han acostumbrado al lector de poesía a una contemplación sin esfuerzo del hecho poético:

> Todo ello hace que se vayan transmitiendo los credos de contemplación y apreciación artísticas sin el menor esfuerzo por apoyar la investigación o al menos por comprender las cosas nuevas que se vayan haciendo (pág. 26).

En consecuencia, al establecer la poesía odológica una ruptura con la poesía tradicional anterior se exige del nuevo lector una contemplación activa y participativa en la obra poética, pero se corre el peligro de perder al

lector tradicional de poesía sin lograr nuevos lectores para la nueva vanguardia:

> Se exigen al contemplador mayores cualidades para apreciar el resultado de la plasmación artística, así, en poesía, al carecer de puntos de apoyo con lo que tradicionalmente venía siendo el poema, se pierde al antiguo lector ante un paisaje que no le recuerda a nada de lo conocido, al no poder, por tanto, relacionarlo (pág. 27).

Considerando el arte concreto como el origen y desarrollo de las manifestaciones experimentales modernas, Antonio L. Bouza analiza la historia de las expresiones vanguardistas desde la posguerra mundial[9], señalando el movimiento letrista francés, con indudables apoyaturas en las obras de Mallarmé y Marinetti, como el origen de las creaciones visuales y concretas en ese período. Junto al Letrismo[10], que coincidiría con la odología poética en la voluntad de comunicación universal, bajo el signo del Concretismo se reunirían diversos artistas en París en 1945. El Concretismo tendría sus derivaciones en el *pop-art* y en el *op-art* de los años sesenta y setenta, pero su culminación en el campo poético la lograría el grupo poético brasileño *Noigandres* en 1952, formado por Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos y Ronaldo Azevedo[11]. En los años cincuenta la poesía concreta hallaría sus máximos representantes en Eugen Gomringer y en Max Bense, entre otros autores. Por otro lado, las manifestaciones vanguardistas de posguerra se inician en España con el

Postismo[12] y con el poeta Juan Eduardo Cirlot. El uruguayo Julio Campal[13] funda en nuestro país en 1962 el grupo *Problemática* que un año más tarde publicará la revista *Problemática-63* [14]. Por su parte, Angel Crespo desde la *Revista de cultura brasileña* había hecho grandes esfuerzos por animar la producción de poesía concreta y experimental en España[15]. En los años sesenta la producción experimental sufre un gran incremento y empiezan a surgir poetas (Fernando Millán, Enrique Uribe, Joan Brossa, Francisco Pino, Felipe Boso, Guillem Villador, etc.) y grupos poéticos (grupo N.O., *Tarotdequinze*, grupo Zaj, Cooperativa de Producción Artística, etc.)[16]. Entre estos grupos surge *Odología 2000*, vinculado a las revistas *Artesa* y *Poliedros*:

> El manifiesto fundacional, para España y el mundo, fue publicado en Burgos y Madrid por las revistas *Artesa* y *Poliedros* en 1970 y, en Noviembre de 1974 se volvió a hacer en *Artesa* el llamamiento final a la destrucción, proclamando a la vez la verdad poética (pág. 44).

Odología 2000 nace así como un movimiento derivado del Concretismo pero diferente de él, puesto que aquél fue históricamente una reacción contra el el arte abstracto, que odología, en cambio, integra con la contemplación de lo concreto en la búsqueda de un modo de expresión vanguardista. Por otro lado, odología supone un avance hacia la lengua supranacional de Gomringer en dos aspector diferentes: por un lado, la experimentación con lenguajes visuales abre nuevas vías a una comunicación

universal; por otro, la investigación sobre el propio idioma trata de romper las barreras que lo separan de otros idiomas, mediante una eliminación de elementos superfluos[17].

> Nosotros, considerando todos estos planteamientos, seguimos paralelamente el trabajo en lo ya general del visualismo y con el idioma específico nuestro, si bien este último trabajo lo realizamos pensando en la futura integración, pero, teniendo en cuenta que el hombre necesita de sus mecanismos innatos de lenguaje incluso para pensar, procuramos, dentro de la legibilidad comprensible de nuestros poemas, ir a una economía feroz de los elementos tradicionales de la expresión gramatical, utilizando al mínimo las partículas de enlace o determinación así como las flexiones y palabras de modificación del nombre (pág. 47).

La disposición espacial, en consecuencia, establecerá las relaciones gramaticales entre los diversos elementos utilizados en el poema odológico, adquiriendo, por lo tanto, capacidad significativa.

En conclusión, Antonio L. Bouza definirá la *odología*, como un movimiento experimental, con las siguientes palabras:

> ODOLOGIA, tratado o estudio de los caminos, es el nombre que, por dar uno utilizamos para la experimentación, tanto en lo visual (y fonético) como en el quehacer con el idioma tradicional, al que deseamos evolucionar a base de transposiciones en tiempo y espacio, de las vivencias moduladas; y simultáneamente también, con las formas fundamentales de expresión dentro de lo que venía siendo un orden lógico en la construcción de frases (pág. 48).

Por lo tanto, tres serán los campos poéticos sobre los que la odología realizará su experimentación, con tres

resultados poéticos diferentes: por un lado, en su experimentación formal, la odología conducirá tanto a la poesía visual, si su soporte es material, como a la poesía fonética; en segundo lugar, la experimentación sobre el idioma conllevará una poesía basada en la ruptura de la lógica del lenguaje tradicional; por último, la experimentación sobre los modos de expresión dentro del orden lógico derivará hacia una poesía heredera de la poesía tradicional. Estas tres líneas de experimentación odológica hallarán su representación en los poetas seleccionados en la antología. A éstos les une una serie de características comunes que Bouza especifica:

> Tienen en común, ser colaboradores de *Artesa* (...) y, esencialmente, la inquietud de autentificar la expresión poética e impulsarla más allá de la comodidad creadora habitual. Otra característica pudiera ser (...) el que en su mayor parte no concurran a ciertas especies de premios literarios. Y en algún caso singular puede justificarse su presencia por haberse adherido al movimiento de Odología -manifiesto- en su fundación (pág. 50).

Por lo tanto, si el movimiento de Odología, en su herencia y superación del Concretismo, se establece como la vanguardia creadora de la nueva poesía, a lo largo de todo el estudio preliminar, *Artesa* será su portavoz principal.

Finalmente, Bouza analiza brevemente la producción poética de cada uno de los trece poetas seleccionados y realiza, según sus tendencias estéticas, seis grupos

diferentes. En el primer grupo, aquel en el que los poetas incluidos se caracterizan por una obra cuyo "experimento es continuo y constante, pues enraíza en la tradición por medio del incremento erudito y se aventura en la ocupación de dar a la palabra su aliento primigenio" (pág. 50), se incluye a Alfonso Canales, a Jaime Siles y a Julián Martín Abad. La obra de Fernando Millán y de Felipe Boso se caracteriza por "su extremada vanguardia" (pág. 51). Pepe Bornoy lleva a cabo una "experiencia con el verso dentro del lenguaje tradicional" (pág. 51). El coreano Yong-Tae Min realiza una poesía independiente de la tradición cultural occidental, próxima a la mística Zen. La poesía de Jaime L. Valdivielso y Luis Conde trata de integrar "perfectamente el valor de la letra y la palabra en el collage" (pág. 52) desde la ruptura de las ataduras preceptivas tradicionales que les condicionaban. Por último, Alfonso López Gradolí, Damián Ximénez, José Mª. Montells y Antonio L. Bouza

> entran de lleno en el estilo que con más propiedad llamar experimental en cuanto a cómo realizan los poemas experimentales y que se ajusta a lo que hemos desarrollado en el estudio preliminar (pág. 53).

Así pues, estos últimos poetas representan el grupo más vanguardista de entre los seleccionados, su obra es la materialización real del ideal odológico expuesto por extenso en las páginas anteriores.

Ahora bien, estos seis grupos que Antonio L. Bouza ha diferenciado se pueden reducir a las tres líneas de experimentación odológica que anteriormente se habían derivado de la definición expuesta:

> 1º grupo: caracterizado por la experimentación dentro del orden lógico del lenguaje tradicional:
> a) Jaime Siles, Alfonso Canales y Julián Martín Abad: enraizamiento en la tradición.
> b) Pepe Bornoy: experimentación dentro del lenguaje tradicional.
>
> 2º grupo: experimentación basada en la ruptura de la lógica del lenguaje: Jaime L. Valdivielso y Luis Conde.
>
> 3º grupo: experimentación propiamente visual:
> a) Alfonso López Gradolí, Antonio L. Bouza, Damián Ximénez y José Mª. Montells: experimentación con una poesía visual que mantiene la expresión léxica.
> b) Fernando Millán y Felipe Boso: experimentación extrema con una poesía visual, cercana a la pintura, en la que sólo aparecen formas.

En definitiva, estas tres líneas estéticas mostraban el desarrollo que la vanguardia odológica había llevado a cabo a través de las páginas de *Artesa* en tres niveles diferentes de realización. La teoría poética que Antonio L. Bouza había venido exponiendo desde 1970 encontraba justificación y al mismo tiempo justificaba la antología de 1975. Asunto diferente sería señalar si los autores seleccionados se plegaban plenamente a los preceptos teóricos esbozados por el director de *Artesa* o si, como parece más posible, los poetas de la antología sólo respondían a una parte de los fundamentos que había expuesto Bouza. Es este posible desajuste entre estudio

teórico-crítico y realización práctica en la antología el que llevaría al prologuista a señalar como verdadera vanguardia experimental, dentro de los poetas señalados, a aquel grupo más próximo a los presupuestos odológicos: Alfonso López Gradolí, Damián Ximénez, José Mª. Montells y el propio Antonio L. Bouza.

Por otra parte, una especial concepción del conocimiento de la realidad y del propio ser a través de las cosas en el lenguaje del poema, un profundo humanismo que lleva a propugnar un estilo radicalmente individual por el que el poeta alcance una comunicación universal y una constante experimentación para lograr, a través de los continuos cambios en la evolución temporal, un estilo de expresión personal, son los presupuestos fundamentales que sustentan el pensamiento teórico-crítico de Antonio L. Bouza desde su planteamiento en la serie de artículos de "Poemática" hasta su desarrollo completo en el estudio crítico que precede a la antología de *Odología poética*. Ellos guiarían las etapas más importantes en la vida de *Artesa*.

La teorización sobre poesía experimental en *Artesa*

Desde la publicación del "Antimanifiesto *Artesa*" en el nº 7 (otoño de 1970), la revista que dirigía Antonio L. Bouza se constituye progresivamente en uno de los

órganos de expresión más importantes de la vanguardia experimental española. La preparación del movimiento *Odología 2000* y de los presupuestos teóricos que han de sustentarlo va ganando espacio dentro de las páginas de la revista a otros modos de expresión poética y ya en el editorial del nº 17 (noviembre de 1972) se proclama:

> Es más, creemos que en el próximo año 1973 podrá ser *Artesa* -ya lo está siendo- el verdadero expositor de la vanguardia poética, especialmente de la española. Sirva este comentario como ofrecimiento a todos los poetas con inquietud de experimentación -honrada alquimia- poética, para constituir ese gran vehículo concreto visual que no tenemos (nº 17, pág. 3).

En efecto, desde el nº 8 (diciembre de 1970), *Artesa* había ido paulatinamente abriendo sus páginas a diversos poetas que practicaban en sus textos rupturas del verso y distribuciones novedosas de palabras en el espacio de la página, dotándole a éste de una significación específica. Pero lo cierto es que hasta el nº 16 (septiembre de 1972) no se asumen plenamente en la revista burgalesa los presupuestos fundamentales de la poesía visual y concreta. Es precisamente en este número, donde se inician las publicaciones de escritos sobre teoría poética experimental. Hasta el lanzamiento de su propio movimiento experimental en 1975, *Odología 2000*, que comienza a anunciarse desde 1970, en *Artesa* se publicarán estudios teóricos y manifiestos interesantes en torno a la poesía experimental, respondiendo a las tres consignas que se había planteado el movimiento experimental

español: la exposición de los principales movimientos de vanguardia internacionales; la promulgación y difusión de la vanguardia española, tanto a través de antologías colectivas, como de selecciones personales y de distintas recuperaciones; la teorización de los diversos presupuestos de la vanguardia nacional.

En el nº 16 de *Artesa* se publicaban dos escritos teóricos importantes para la vanguardia española: por un lado, Felipe Boso presentaba una selección de sus poemas experimentales precedidos de una "Poética" en la que reflexionaba sobre su quehacer vanguardista; por otro, el poeta Fernando Millán historiaba el movimiento de la poesía fonética en su artículo "Génesis y fundamento de la Poesía Fonética". Felipe Boso iniciaba en el nº 16 de *Artesa* una serie de reflexiones sobre la propia creación experimental que habrían de tener su continuación en los números siguientes en "Poéticas" de otros autores de vanguardia, como Carlos de la Rica o Francisco Pino. *Artesa*, de este modo, atendía a uno de los presupuestos del experimentalismo español, dando a conocer no sólo la creación particular de algunos de los poetas experimentales más destacadaos en una breve antología de sus textos, sino también sus propias reflexiones sobre el hecho experimental en sí.

Para Felipe Boso, dos rasgos fundamentales serán los que definan la poesía experimental: su total libertad y la integración del lector en la labor creadora del texto

poético. La poesía experimental supone una verdadera liberación de las palabras, llevando al extremo la máxima futurista, y al mismo tiempo, una liberación del poeta a través del lenguaje:

> Finalmente puede entenderse que la única libertad es la de la palabra o bien que la palabra libera. Este es mi modo de ver aquello de "palabras en libertad". Para mí, hasta la libertad es libre (nº 16, pág. 15).

Por otro lado, el lector ya no es un mero contemplador del resultado acabado del poema, sino que se integra en la creación del texto y participa de ella activamente. De esta manera, los límites entre creador y contemplador se difuminan hasta desaparecer completamente:

> La poesía experimental no es una calle de dirección única sino múltiple que deja al lector un margen casi tan amplio como al autor, margen de exégesis, de hallazgo, de recreación; posibilidad de hacer descubrimientos no sospechados siquiera por el autor (pág. 16).

El lector, en el acto de co-creación del texto poético, hace que este sea susceptible de múltiples lecturas[18], de "descubrimientos no sospechados siquiera por el autor". Y, por lo tanto, en ese proceso de liberación que implica la escritura experimental, hasta el propio lector encuentra su libertad a través del poema[19].

Una liberación semajante del poeta y de la palabra poética veía Carlos de la Rica en la poesía experimental en su "Poética" publicada en el nº 17 (noviembre de 1972) de *Artesa*:

> Yo creo que la experimentación es una única posibilidad de creación artística. Siempre se experimenta cuando se tiene algo nuevo entre las manos. Una revolución que sea permanente da posibilidades y vía abierta al arte vivo y destruirá lo inmovilista, razón del dogma apagado (nº 17, pág. 40).

En su papel liberador, la poesía experimental anuncia el advenimiento de una nueva sociedad ("Estamos tocando una nueva sociedad", pág. 40), de la cual ella es expresión, una sociedad que necesitará, como querían Bouza y Gomringer, una lengua supranacional que permita la comunicación universal:

> El poeta -¿seguimos llamándole así?- visual debe poner nombre a las cosas que ve con ambición de crear una lengua universal sin literatura. El modo de hacerlo se lo irá dando su propia aventura y suerte (pág. 41).

Francisco Pino, poeta vallisoletano al que Mario Hernández, a través de la revista *Trece de Nieve*, había comenzado a recuperar en su quehacer experimental para los poetas más jóvenes en el otoño de 1971, expresaba en el nº 18 (marzo de 1973) de *Artesa*, en una serie de poemas experimentales en los que el juego con el lenguaje es la base de creación, su "Poética cera" que en su "Primer punto" se fundamentaba en dos aspectos resumidos en dos frases: "bien estirpados los pronombres muy per(sonales" y "poética ética ética". Apostaba, así, Pino por una poesía que trascendiera el más radical individualismo en busca, como quería *Artesa*, de una

comunicación interpersonal, una poesía que, en su puesta en común con los demás hombres, se convirtiera en poesía moral, ética, sin olvidar los principios estructurales de la experimentación.

Pero, si las "Poéticas" de Felipe Boso, Carlos de la Rica y Francisco Pino permitían entresacar algunos de los fundamentos de la poesía experimental a través de la reflexión personal sobre la propia creación, lo cierto es que los artículos que escribe en *Artesa* el poeta Fernando Millán permitirán extraer algunos de los caracteres teóricos sobre los que se basa la vanguardia española e internacional. En "Génesis y fundamento de la Poesía Fonética", Millán intentaba demostrar cómo, dentro del proceso de absolutización del lenguaje que supone la poesía experimental, la poesía fonética, "uno de los campos en los que la vanguardia internacional lleva ya años investigando" (pág. 26), recupera un espacio primitivo de la poesía, que la lírica tradicional había perdido: la importancia del sonido como elemento autosuficiente. Así, escribe:

> Por el momento, lo que me parece importante es dejar sentado que en la poesía ha habido un uso del sonido como objeto autosuficiente, uso que desarrollaba unas cualidades específicas del sonido, emparentadas con la expresión misma de la poesía. Y es importante dejar sentado tal punto, porque es el que históricamente sirvió para comenzar a hacer lo que de forma muy general, y por ser uno de los apelativos más usados, llamamos poesía fonética (nº 16, pág. 23).

Los sonidos habían sido el fundamento de los modos poéticos primitivos, pero la consideración del sonido, y su vinculación con la música, como un elemento autosuficiente, independiente de la significación semántica que pudiera atribuírsele, había ido paulatinamente decreciendo hasta desaparecer en la poesía tradicional[20], aunque se había mantenido en algunos modelos líricos. Es Hugo Ball quien, en los inicios del dadaísmo en el café Voltaire de Zurich, comienza a recuperar estos ejemplos de poesía fonética y empieza a crear nuevas formas acordes a esos modelos. Pronto, ante la experimentación fonética, se abren dos caminos posibles:

> Russolo propuso utilizar todo tipo de sonidos, tanto los naturales como los artificiales, a fin de crear una expresión totalizadora de la realidad. (...) Por el contrario, las obras de Ball son típicamente fonéticas, en cuanto se fundan en la utilización de fonemas producidos por la voz humana (pág. 24-25).

Ante estas dos direcciones que toma la poesía fonética, Millán se inclina, siguiendo a Russolo, por considerar que todos los sonidos son susceptibles de ser utilizados artísticamente en la creación de poemas fonéticos:

> Todos los sonidos existentes o los que el hombre puede inventar deben ser utilizados artísticamente, siempre que el creador lo considere necesario. Porque todos ellos encierran posibilidades propias, intransferibles, en cuanto a su utilización artística (pág. 25).

La poesía fonética se ofrecía, así, a los poetas experimentales españoles, como un campo de acción vanguardista en el que trabajar, un espacio novedoso de experimentación y de comunicación universal semejante al que ofrecía la poesía visual. Ambas, poesía visual y fonética, parten de una misma concepción de base, que tiende a identificar fondo y forma, es decir, que supone que el contenido de un objeto artístico es su propia forma[21]. Para el poeta experimental, su objeto de preocupación serán los valores materiales del lenguaje y sobre tales valores se construirán los distintos tipos de poesía experimental[22], que básicamente pueden reducirse a dos: poesía visual, si lo que se potencia es el valor material óptico; poesía fonética, si lo que se potencia es el valor material de los sonidos. Así, la potenciación de los valores materiales del lenguaje implicará una igualación de fondo y forma en la expresión lingüística, dando primacía a la forma sobre el fondo, de tal modo que la existencia de la escritura sólo se considerará en su realidad material[23].

El nº 20 (noviembre de 1973) de *Artesa* está dedicado de modo monográfico a la figura del poeta vanguardista catalán Juan Eduardo Cirlot, que había muerto en mayo de ese mismo año, constituyéndose en uno de los homenajes más interesantes que se rindieron al poeta experimental. En él, junto a otras firmas notables, se incluye un interesante artículo de Feranando Millán, "Cirlot,

poeta", en el que analiza detenidamente su labor experimental. Comienza subrayando Millán la contradicción existente entre la formación intelectual de Cirlot, de corte tradicional, y su realización en una práctica poética de radical actualidad. Pero, incluso dentro de los elementos que entran en su formación intelectual, Cirlot manifiesta una contradicción de base, pues si, por una parte, enlaza con las concepciones del arte abstracto, por otro, se vincula a las teorías cabalísticas de la Edad Media:

> Se declara por ello partidario del arte moderno, que desde Kandinski o Mondrian se enfrenta a diario con lo inaprensible, con lo enteramente abstracto. En el mismo sentido, se declara partidario y discípulo de los cabalistas medievales, concretamente del Zohar místico del siglo XIII (pág. 78).

Por otro lado, Cirlot desarrolla en su obra, como señala Millán, una poesía enraizada en el lenguaje y que tiene en el lenguaje mismo su único referente, distanciándose, de esta manera, de las corrientes principales de la posguerra:

> Se da en Cirlot uno de los más nítidos ejemplos de lo que podríamos llamar *una poesía del lenguaje*, esto es, una poesía que no aspira a ser la traducción de unos sentimientos personales, o la de determinados efectos sociales o políticos, sino algo mucho más difícil y en definitiva más importante: ser el efecto típico, intraducible, inclasificable y lleno de vida, de algo que es a la vez social y personal, objetivo y subjetivo, simple y complejo, convencional y anticonvencional: el lenguaje (pág. 79).

Construida su obra con el lenguaje como único referente, la realidad exterior quedará elidida, olvidada dentro del poema y, en consecuencia, el texto poético no tendrá que rendir servilismos inútiles al objeto real en su aspiración a ser mera translación de él en el lenguaje. Para la construcción de ese "edificio autónomo, un sistema con vida propia que se autorregula y se mantiene *sin aceptar imposiciones exteriores*" (pág. 81), que en Cirlot recuerda los sitemas poéticos de los autores del Siglo de Oro[24], el poeta catalán contará con su dominio completo de dos lenguajes autónomos que encontrarán reflejo en su poesía: el lenguaje musical, "en el que los contenidos no interfieren en las interrelaciones sintácticas" (pág. 80); el lenguaje de los cabalistas, "en el que el universo y sus relaciones están concebidos como una gran combinatoria, esto es, como un lenguaje" (pág. 80).

Cirlot se alza, de esta manera, como modelo de materialismo experimental, en la elaboración de un lenguaje, y, consecuentemente, de una poesía, idependiente totalmente de la realidad circundante. Es el ejemplo de creación artística que, en su heterodoxia, han de seguir los poetas de la vanguardia española[25].

Publicado en el nº 23 (octubre de 1974) de *Artesa*, "La vanguardia como exilio" es uno de los más interesantes textos teóricos escritos en España durante los años setenta. En este ensayo, Fernando Millán analiza

el papel desempeñado por la vanguardia histórica y la razón de ser de los movimientos vanguardistas en las últimas dos décadas. Nace la vanguardia histórica, según Millán, al comprobar el arte su profundo desajuste con la realidad social circundante, al comprobar su radical y plena inactualidad:

> Enfrentado a situaciones sociales, políticas y económicas *radicalmente nuevas, el arte produjo* -como una especie de anticuerpo- la vanguardia, en un desesperado intento por sobrevivir. Y aunque consiguió su propósito -la supervivencia- no lo consiguió sin trauma. La primera señal de la crisis, fue la autoconciencia dolorosa de su propia y llamativa inactualidad (nº 23, pág. 11).

Este desajuste, este saberse inactual, lleva al arte a un proceso paulatino de aislamiento del cuerpo social, hasta que se convierte en un espacio de exilio dentro de la propia sociedad. En este exilio, al arte, a la poesía, sólo le queda un instrumento de trabajo: el lenguaje autónomo, aislado de toda función referencial, sin ninguna necesidad de servir como medio de comunicación, de transmisión de contenidos. Los poetas simbolistas y Mallarmé a su cabeza son los primeros que logran dotar de plena autonomía al lenguaje poético:

> Mallarmé levantó un edificio que sólo tenía una salida: el lenguaje. Lejos de los salones románticos y parnasianos, la poesía se fue despojando de todo lo que no le era esencial, al tiempo que ponía en duda su propia existencia en un pesimismo radical (pág. 12).

Una vez rotos los lazos con la sociedad, y con el lenguaje como único instrumento de trabajo, la poesía pudo lograr su plena libertad expresiva, y del verso libre pronto se pasó a las "palabras en libertad" de Marinetti y los futuristas. Es ahí, precisamente en esa libertad absoluta del lenguaje, donde paradójicamente encuentra la poesía moderna su función social:

> Emancipada de toda tutela y libre de todo freno, la poesía empezó a encontrarse a sí misma, y al encontrase, empezó a estar cerca de su realización social. La misma causa que la llevó al exilio, empezó a ser su fuerza más importante para volver de él. El profundo dominio del lenguaje y su libre utilización hicieron de la poesía una técnica de gran profundidad y alcance en el mundo de la expresión (pág. 13).

Una vez hallado el puesto de la vanguardia dentro de la sociedad, el exilio vanguardista y el cuerpo social inician un movimiento de acercamiento, de progresiva integración. Sin embargo los problemas de inactualidad e inadecuación que habían dado origen al exilio artístico de la sociedad continuaban vigentes, por lo que la vanguardia se planteará, como modo de lograr una continua actualización de la relación entre arte y cuerpo social, el heredarse a sí misma:

> En efecto, exilio y vanguardia son sinónimos. De tal forma, que en el momento en que la realización social de la poesía se da, el momento en que la vanguardia se integra, desaparece. Y sin embargo, las razones que la hicieron ineludible, permanecen en gran parte, aun cuando hayan adoptado en muchos casos ropajes muy diferentes. ¿Solución? la vanguardia se hereda a sí misma (pág. 13).

Si este planteamiento sobre los movimientos de vanguardia es válido para el experimentalismo internacional, problema distinto plantea la vanguardia en España. La falta de una tradición vanguardista en la poesía española obliga a los creadores experimentales de nuestro país "a quemar etapas, dentro del más exigente de los exilios, ya que cualquier concesión, cualquier debilidad, puede convertirse en un suicidio" (pág. 16). La novedad de la vanguardia en España, la falta de tradición en este sentido en nuestro país, la libera de servidumbres y referencias, pero, por otro lado, obliga a los creadores experimentales a inventar una verdadera y profunda vanguardia desde el vacío. El método experimental, con su relación dialéctica arte-vida, arte-sociedad, permitirá, por una parte, crear una vanguardia a los autores españoles y, por otra, se revelará como el modo más eficaz de mantener en continua actualización el arte con respecto al grupo social y a los problemas de éste (pág. 17). De esta manera, el objeto artístico creado mediante este método experimental cobrará, como quería Max Bense[26], dimensiones de *correalidad* y suspenderá, en consecuencia, las distancias entre arte y realidad:

> Efectuar tal enfrentamiento (arte-realidad) es proclamar que el arte -todo el arte- no es sino una forma de opresión. Y a mi entender en tal creencia se confunde el instrumento con algunos de sus efectos. Por otro lado, mediante tal oposición se llega a la conclusión lógica de que todo el mundo es arte. Y la verdad, pienso que caer en esa adoración

> irracionalista es algo difícilmente aceptable, *aunque se lleve a cabo por personas aparentemente* lúcidas (pág. 19).

Realidad y correalidad, objeto y creación artística, pertenecerán a una misma dimensión de lo real y, por lo tanto, eliminadas las barreras entre arte y vida, ambas evolucionarán paralelamente en una relación dialéctica que permitirá el reajuste y la actualización del movimiento de vanguardia a los problemas de la sociedad circundante.

Así pues, para Fernando Millán, la vanguardia no se plantea como un estadio de desarrollo artístico histórico, sino como un movimiento de continua actualización, cuya manifestación última se encuentra en el experimentalismo. De esta manera, el arte experimental siempre será un arte actual, reflejo de la sociedad del momento, con proyección hacia el futuro, puesto que en su propio ser lleva el embrión del cambio[27].

En resumen, en las páginas de *Artesa* hallan espacio para su realización los tres flancos de acción que el movimiento experimental español se había planteado desde la segunda mitad de los años sesenta. Por un lado, la atención y divulgación de los principales movimientos de vanguardia internacionales se encuentra reflejada en el estudio de Fernando Millán dedicado a la "Génesis y fundamento de la Poesía Fonética", publicado en el nº 16. La difusión de la vanguardia española se lleva a cabo mediante la antologación en los números de la revista de

la obra experimental de diversos poetas y la explicación en sus "poéticas" de los presupuestos que fundamentan su creación. Por otra parte, desde *Artesa* se recupera la obra de figuras tan importantes para el experimentalismo español como, entre otras, las de Juan Eduardo Cirlot o Francisco Pino. Por último, Fernando Millán lleva a cabo la teorización de diversos aspectos de la vanguardia internacional y de la española en su artículo "La vanguardia como exilio". *Artesa* se convierte, de esta manera, en un órgano transmisor y de difusión de capacidad múltiple del movimiento experimental español. En sus páginas encontrará espacio tanto la teorización sobre la creación vanguardista como la práctica de la experimentación.

Etapas y evolución en *Artesa*

Para llevar a cabo el estudio de la evolución y de los contenidos poéticos que recoge *Artesa*, una vez analizados los presupuestos teóricos que la sustentan, he establecido diferentes etapas en su desarrollo, etapas que han de relacionarse con el cambio paulatino de los modos poéticos expuestos en sus páginas, así como con el cambio de sus colaboradores habituales, que habrá de redundar, evidentemente, en una progresiva transformación estética. Que, en los poco más de siete años de

existencia de la revista, ésta pasara de ser una publicación en la que tenía cabida un tipo de poesía de honda raíz humanista y con unos modos expresivos próximos a los dominantes en los primeros años de la posguerra, a ser uno de los órganos más eficaces de difusión del experimentalismo español, es algo que merece un estudio detenido que analice los diversos grados evolutivos que llevan de un extremo al otro.

He dividido la revista en cuatro etapas evolutivas de diferente extensión y duración a fin de observar de cerca esa transformación estética paulatina que sufre *Artesa*.

Primera etapa: de octubre de 1969 a verano de 1970

Los seis primeros números de *Artesa* constituyen su primera etapa de evolución estética, que se extiende desde octubre de 1969, en que se publica el primer número, hasta el verano de 1970. La poesía que se recoge en estos primeros números responde, en términos generales, a las principales líneas poéticas que se habían venido desarrollando desde los primeros años de la posguerra y que, a finales de los años sesenta, se encontraban en franca decadencia. La poesía de tono arraigado encuentra múltiples manifestaciones en estos primeros números, del mismo modo que la poesía desarraigada, que alcanza, en algunas ocasiones, tintes tremendistas. El poema religioso, tanto de alabanza como

de reproche desgarrado, encuentra un espacio importante en las páginas de *Artesa*. Parece también perceptible una huella de la poesía de Antonio Machado en los poemas publicados en estos primeros números: el tema del canto castellano, de la contemplación de Castilla y el enraizamiento en la tierra, que es común a muchos de los poemas, parece derivarse directamente de *Campos de Castilla*; una cierta interiorización y simbolización en la contemplación del paisaje, como reflejo del espíritu, también parece hallar su antecedente en la poesía del sevillano. Por otro lado, formalmente el soneto y los poemas en verso clásico, principalmente endecasílabos, son los moldes poéticos predominantes en esta primera etapa. Apenas si se puede entrever en estos primeros poemas de *Artesa* algún elemento que anuncie la posterior evolución hacia una poesía radicalmente experimental.

El canto machadiano a la tierra de Castilla, la interiorización del paisaje en el que el espíritu encuentra reflejo perfecto para estados del alma, la concepción misma del paisaje castellano como "tierra de alma"[28], la simbolización de éste, y la elevación a un plano religioso, a través de una serie muy reducida de elementos abstraídos, puede definir en el nº 1 de *Artesa* el poema "Hoy en la tarde", de Antonio Leandro Bouza:

> Hoy en la tarde,
> mirando los azules y los verdes
> en la Castilla de mis tardes nuevas
> quise dar nombre a los matices cárdenos
> y a los ribazos pardos y a las piedras.

(...)
Mis ojos de la tarde,
del color de la tierra de mi tierra,
marchitos de mirar al Dios lejano
besan profundos llantos de los hombres
con el rocío helado de mis penas (nº 1, pág. 18-19).

Un tono semejante de reflexión íntima, con tintes religiosos, a partir de la contemplación del paisaje castellano puede verse en el poema "Meditación (Tierra de Campos)", de Antonio Rodríguez Llanillo:

El marco gris del cielo en la ventana
muestra una herida azul. Y un campo verde
donde la vista en derredor se pierde
por el mar de Castilla (pág. 26).

La visión del paisaje castellano se desarrolla también dentro de una línea tradicional, heredera del Romancero, por la que el poema, como las antiguas crónicas, en su fragmentación narrativa[29], se convierte en el punto de encuentro de lugares, espacios urbanos y rurales, que se cargan de contenido emotivo con el sólo hecho de ser citados en el verso[30]. Así, puede verse en el nº 1 el "Romance del Río Oja", de José Luis Camarero (pág. 23-25) o, en el nº2 (noviembre de 1969), dedicado a la figura de San Juan de la Cruz, el poema de Valentín de la Cruz titulado "Geografía de la luz Sanjuanista":

Hontiveros: trigo y encina. Pastizal.
Ubeda: torres y piedra de oro
sobre cerros famosos.
Hontiveros con una luz vertical
abrió tus ojos;
Ubeda con tinieblas cerró el lloro (nº 2, pág. 5).

En la contemplación del paisaje que desarrollan algunos de estos poemas, se percibe una cierta actitud mística, un sentimiento religioso y una interiorización de lo contemplado que se eleva, mediante recursos de abstracción y metaforización, a una categoría de desarrollo simbólico. Muchos de los poemas citados transcienden la mera descripción para, en su intento de reflejar estados del alma, elevarse a un plano de significación más profunda. En cierto modo, puede decirse que es apreciable en mucha de la poesía que se publica en esta primera etapa de *Artesa* una línea de vinculación y desarrollo del Simbolismo y, en consecuencia, un enlace con los orígenes de la modernidad poética. En este sentido, creo que es importante el hecho de que el nº 2 (noviembre de 1969) de la publicación esté dedicado a la figura de San Juan de la Cruz:

> Pero hoy es día de gloria y nuestra *Artesa* navega en busca de poemas y poetas, segura de que aún repleta de pesca no naufragará, porque lleva un capitán: tan menguado, que no ocupa sitio; tan alto, que su frente va horadando el firmamento, y tan poderoso, que las flechas de sus versos llegan hasta Dios.
>
> ¡Los que van a luchar te saludan capitán Juan de la Cruz! (nº 2, pág. 3).

Pese a los tintes marciales que impregnan estas palabras, creo que no debe desatenderse la voluntad que expresan de trascender la realidad circundante y elevarla a un plano de significación simbólica, la conciencia de que la poesía, y en ello es un ejemplo el místico abulense,

constituye un método de conocimiento supralógico. Pienso que en este sentido, aparte de su carácter religioso, deben interpretarse frases como: "su frente va horadando el firmamento" o "las flechas de sus versos llegan hasta Dios". No obstante, el número dedicado a San Juan de la Cruz recoge unos cuantos poemas religiosos en los que el sentimiento trascendente va mucho más allá de la trascendencia religiosa, para establecerse en un nivel de conocimiento supralógico, en la búsqueda, a través del poema, de una realidad más profunda y verdadera. En esta dirección pueden interpretarse poemas como "Telón de fondo", de Bernardo Cuesta Beltrán, los sonetos "Dos poemas del otro lado o Poemas de las tardes largas", de Graciano Peraita González, o "Inefable", de Antonio Maté.

A esta vinculación con una poesía de raigambre puramente simbolista que se establece en *Artesa* a través de San Juan de la Cruz, debe añadírsele el pequeño homenaje que algunos de los colaboradores de la revista rinden en sus versos publicados en el nº 5 (primavera de 1970) a la figura de Gustavo Adolfo Bécquer, de cuya muerte se celebraba el centenario por aquellas fechas. Así, Juan Vallejo realiza un extenso homenaje al poeta sevillano en su poema "...1870", y Concha Lagos, en "Cuando la primavera", incluye a Bécquer en sus versos de tono simbolista:

> Silencios desbordados de preguntas
> serán de nuevo
> y aquellos otros de puñal clavado.

En el espacio están
soñando ser palomas
o acaso golondrinas,
como en la rima de Gustavo Adolfo,
para volver, cuando la primavera,
a repicar en la ventana (nº 5, pág. 8).

Pero el tono marcadamente simbolista que desarrollaban muchos de los poetas de *Artesa* en esta primera etapa trascendía, en el quinto número, más allá de los homenajes a Bécquer y a su mundo simbólico, y llegaba hasta el poema-editorial que, con el título de "Convocatoria a una primavera", abría esta quinta entrega:

Os convoco al más grande certamen
donde pueden matarse los hombres
con un libro de rosas.
Os invito al aquelarre de los sueños
donde se celebran tres misas sensoriales
y se hacen salmos abstractos (nº 5, pág. 3).

"Aquelarre de los sueños", "misas sensoriales", "salmos abstractos", no cabe duda de que los poetas de *Artesa* estaban insertos en el mundo del simbolismo, que, a través del sueño y los sentidos, buscaban en el poema un modo de conocimiento más profundo que el que alcanzaba la razón lógica, al mismo tiempo que otorgaban a la palabra poética una categoría completamente independiente de referencias constreñidas a la realidad.

La poesía religiosa ocupa un lugar importante dentro de esta primera etapa de *Artesa*, en sus diversas manifestaciones. Si el nº 2 de la revista está dedicado íntegramente a San Juan de la Cruz, la tercera entrega

(Navidad de 1969) se dedica de modo monográfico a la Navidad, recogiendo una gran cantidad de villancicos, entre los que destaca la recuperación del poema religioso "Fuente y María", de Miguel Hernández, o, acorde con los tiempos que discurrían, el "Villancico vietnamita", de José Mª. Fernández Nieto:

> Una rosa se marchita
> arrancada de un rosal.
> Junto al amor del Portal
> llora un niño vietnamita
> sin nombre y sin apellido,
> un niño que se ha perdido
> no sabe cómo ni cuándo (nº 3, pág. 4).

El tema religioso se unía, como en este caso, a una protesta social en poemas como "Poema para pedir por los niños de Biafra", de Angel Miguel Gobantes, o en "El pobre", de Federico Salvador Puy, o adquiría un cierto tono desarraigado en poemeas como "Villancico de la Cruz", de Antonio L. Bouza, "No llores", de M. Garrido Hernando, o "¿Ni aún, Navidad?", de Jesús Barriuso, aunque el tono del canto del villancico navideño era el más común: "Dios entre nosotros", de Pascual Castillas Oña, "Villancico alto del corazón y la escalera", de José Manuel García Verdugo, o "Gloria in Excelsis Deo", de Jesús Mª. Iraola.

El tema religioso se desarrollaba en esta primera etapa de *Artesa* habitualmente con tonos meditativos, como en "La cuenta" (nº 4), de Federico Salvador Puy, o narrativos, como en "Vana razón" (nº 4), de José Alvarez

Canals, o "El hombre guapo de Galilea" (nº 2), de Graciano Peraita González. En otras ocasiones los poemas religiosos derivaban a tratamientos próximos a la poesía mística, como en "Duc in altum", de Emeterio García Setién:

> Y que siembre tu proa iluminada
> por las rutas oscuras
> de la noche callada
> las auroras futuras.
>
> Desamarra, Señor, a tu manera,
> con mano violenta o mano suave,
> del puerto de mi carne carcelera
> mi nave de cristal, mi bella nave (nº 5, pág. 9).

Pero lo cierto es que muchas veces los poemas religiosos derivan hacia un tratamiento desarraigado, heredero de la poesía primera de Blas de Otero, como en "No abuses de Dios" (nº 6), de Antonio L. Bouza, "Y mientras, ¿dónde estás?" (nº 6), de Jesús Barriuso, o incluso llegan a tomar tintes tremendistas, como en "Déjame morir cuando yo quiera" (nº 2), de Graciano Peraita, o "¿Pero, qué hacéis ahí, siempre velando cadáveres?", de Jesús Barriuso:

> Os llueven los dioses muertos.
> por vuestras uñas pulidas.
> por vuestras engomadas tertulias.
> vestidas de tolerancia.
> Cantos rodados de impotencia
> que se sueñan aristas cortantes y firmes.
> Estertor agónico y forzado.
> soñándose vómito de sangre
> cruelmente vestido de pajarita (nº 4, pág. 7).

Jesús Barriuso es quizá quien más se acerca en esta primera etapa de *Artesa* a los tonos tremendistas y expresionistas, sin embargo un cierto tono humanista, con notas de crítica social, empapa una gran parte de los poemas de los principales colaboradores de la revista. A este tono responden, por ejemplo, "El pueblo" (nº 2), de Antonio R. Llanillo, "Cara al mundo" (nº 4), de Pascual Castillas Oña, "Pescador" (nº 4) y "Juan Pablo" (nº 6), de Bernardo Cuesta Beltrán, etc., pero quizá sean dos los poemas que pueden responder mejor a este tono tan característico de una de las líneas poéticas más importantes durante la primera etapa de *Artesa*. El tono reflexivo-humanista, con un referente explícito en la segunda persona, en el que no son extraños los tintes simbolistas, tiene un buen ejemplo en "Amigo que lo tienes todo", de Antonio L. Bouza:

> Amigo que lo tienes todo
>
> Solo te falta conocer aquello
> por lo que el hombre deja el universo
>
> Aquello que hace alegre la miseria
> y convierte el polvillo del camino
> en perfumada esencia (nº 2, pág. 17).

Este tono de reflexión humanista lo heredaban los poetas de *Artesa* de las corrientes más características de la primera posguerra. En este sentido, el ejemplo de la poesía de Blas de Otero no era extraño para los autores burgaleses, como muestra el homenaje que se rinde al poeta bilbaíno en el nº 6 (verano de 1970), en el poema

"Encuentro con Blas de Otero", de J.S. Varona, uno de los colaboradores habituales de la publicación en esta primera etapa:

> Era un día abierto;
> cuando oí tu llamada
> en mí algo entró,
> luego aquellas palabras
> pesaban en mí y las amaba.
> Como una vez dijiste
> te queda la palabra:
> con la que juzgas a esta España,
> con la que nos llamas,
> a la que escuchamos y por la que afirmo
> que siempre te quedará la palabra (nº 6, pág. 46).

En muchos casos, la contemplación del paisaje, desposeída de toda voluntad de trascendencia espiritual, fija su atención en algún espacio arquitectónico que se convierte en motivo de reflexión y descripción casi parnasiana. Así, "Cartuja de Miraflores", de Bonifacio Zamora, retoma una línea poética ya tradicional de descriptivismo historicista con tonos clásicos:

> Catafalco de piedra. Arquitectura
> toda silencio y expresión callada.
> Soledad nunca sola. Acompañada,
> y a solas criador y criatura.
>
> Oración hecha salmo en la moldura
> y responso en la piedra cincelada.
> Cantoral y capítulo. Acordada
> consonancia de coro y de clausura (nº 4, pág. 27).

Esta línea poética alcanzará un desarrollo más pleno en los poemas de Carlos Frühbeck de Burgos, quien en

"Gibraltar español" (nº 5), elebará el tono historicista a protesta nacional.

Formalmente, el soneto es el tipo de poema que domina en las páginas de esta primera etapa de *Artesa* y que señala, por otra parte, el enlace de la poesía practicada en estos números con el sonetismo característico en los primeros años de la posguerra. El soneto sirve de soporte tanto para poemas de tono religioso, como para homenajes poéticos, para poemas de tono humanista, desgarrado, e incluso para la protesta social. El tipo de soneto utilizado en estos primeros números de *Artesa* se ajusta perfectamente a los modelos clásicos en castellano, escritos en endecasílabos. Sus más continuados practicantes y los que mejores resultados alcanzan son Carlos Frühbeck de Burgos, cuyo "Tríptico de homenajes", dedicado a Miguel Hernández, Eduardo Alonso y Manuel Altolaguirre, se publica en el nº 6, Caballero de Hinestrosa, Federico Salvador Puy o Julián Velasco de Toledo.

En el editorial del nº 2 de *Artesa*, se anunciaba que "en cada uno de los sucesivos números contaremos con algún poema, escrito especialmente para *Artesa* por ilustres figuras de nuestra poesía" (pág. 3-4). En el nº 3, dedicado a la Navidad, se recogía, como ya apunté, el villancico "Fuente y María" de Miguel Hernández, y en el nº 4, primero de los publicados en 1970, comenzaban las colaboraciones, que resultarán habituales en la revista,

de la poetisa, perteneciente por edad a la generación del medio siglo, Concha Lagos, con su poema "La danza:

> Siempre la luz radiante, cegadora,
> la que penetra el hueso y la nostalgia.
>
> ¡Siempre la luz!
>
> Danzad, tended el vuelo
> hasta sentir fundida luz y sangre (pág. 6).

Concha Lagos aparecería de nuevo en el nº 5 de *Artesa*, dedicado parcialmente al canto de la primavera, con el poema, con referencias becquerianas, "Cuando la primavera". En el nº 6, las dos "ilustres figuras de nuestra poesía" invitadas a participar en *Artesa* fueron Francisco Garfias y de nuevo Concha Lagos. Garfias escribía una "Oración ante el Cristo de Burgos":

> Cristo muerto entre dos crepúsculos,
> resuello antiguo, cuerpo de pasmo:
> aquí vengo con mis estrofas,
> a quemarlas bajo tus párpados.
> Raíz del mundo, varón doliente,
> empújame a tu desamparo,
> avéntame los ruiseñores
> por siempre, amen, Cristo de cuarzo (pág. 7).

Concha Lagos, en "Norte", desarrollaba una poesía con tintes simbolistas:

> Cuando en un alto del camino
> la inmensidad contempla el hombre,
> todo se acepta. Pero,
> a poco que la aurora se demore, vuelve la angustia
> acotando parcelas en torno al corazón (pág. 47).

En el mismo número de *Artesa*, Angel García López[31] publicaba dos sonetos pertenecientes a su libro *Volver a Uleila*, que había sido recientemente galardonado con el premio Gabriel y Galán de 1970. En ellos, García López desarrolla la descripción del paisaje castellano con tintes simbolistas, los referentes paisajísticos adquieren categoría de símbolos, y expresión conceptista, haciendo gala de su capacidad poética en la creación de sonetos:

> Tarde de invierno. Tras la luz se mueve
> una espadaña de Segovia. En vilo
> las torres del Alcázar. Corta el filo
> del aire. Peñalara, entre la nieve (pág. 9).

En el nº 6 de *Artesa*, se convocaban, por otra parte, los premios "Conrado Blanco", para un solo poema, y "Zahorí", para un libro de poemas de un autor menor de veintidós años. El jurado, compuesto por Concha Lagos, Valentín de la Cruz, Juan Manuel Reol Tejada, José Mª. Montells y Antonio L. Bouza, otorgaron en julio de 1971 el premio "Zahorí" al libro *Marineros perdidos en los puertos*, de José Luis García Martín, publicado al año siguiente por *Artesa*, y un accésit a Valeriano Heras Alcalde. El mismo jurado declaró desierto el premio "Conrado Blanco", otorgando dos accésits a Alfonso López Gradolí y Eduardo Ruiz Fernández. En el acto de entrega de los premios, Félix Grande leyó una conferencia sobre "Reciente y novísima poesía española".

Por otro lado, el nº 6 de *Artesa* comenzaba a mostrar ya las primeras disensiones dentro del grupo de colaboradores, y el editorial se hacía eco de los primeros abandonos:

> En cuanto a nuestra *Artesa*, podríamos decir que la gloria y eficacia poéticas son semejantes a una nave espacial que inicia su movimiento con un pesado proyectil y que ha medida que se eleva va soltando cuerpos que cumplieron su misión impulsora, para quedar, en alturas ya celestes, con el último y pequeño -aunque poderoso- cohete de la perseverancia, que la pone en el paraíso sideral (pág. 4).

Si se compara la lista de "impulsores" que aparecía en el primer editorial de la revista, contertulios del Bar Miraflores, con los colaboradores que participan en la sexta entrega de *Artesa* y en las siguientes, podrá verse cuáles han sido los abandonos más importantes: José Luis Camarero, Juan José Ruiz Rojo y Rafael Núñez Rosaenz. Precisamente, estos poetas que desaparecen del cuerpo de colaboradores de *Artesa* representaban en su obra las tendencias más arraigadas, menos evolucionadas, en la poesía de la primera posguerra.

Segunda etapa: de otoño de 1970 a mayo de 1972

La aparición del nº 7 (otoño de 1970) de *Artesa* supone un cambio fundamental en la revista burgalesa, que hace considerar el inicio de una nueva etapa en su evolución. En este nº 7 se publicaba, al mismo tiempo que se hacía en la revista madrileña *Poliedros*, el primer

"Antimanifiesto *Artesa*", donde se fundamentaban los principios estéticos que habían de regir a la revista a partir de ese momento: ruptura con los movimientos de pretendida vanguardia y con las estéticas anteriores; rechazo de todo informalismo poético; confluencia de todas las artes en la escritura poética; y expresión de un profundo humanismo. Por otro lado, se iniciaban en este número la serie de artículos sobre "Poemática" que escribiría el director de *Artesa* Antonio L. Bouza, reflexionando sobre el hecho de la escritura poética. Por último, es en este número donde comienzan las páginas de crítica y comentarios de libros que estarán a cargo de Carlos Frühbeck de Burgos durante los primeros números de esta etapa. De esta manera, el antimanifiesto confluía con las páginas de la sección "Poemática" y con la sección de comentarios para dotar a *Artesa* de un cuerpo teórico de reflexión sobre el objeto poético.

Por otra parte, el nº 7 de *Artesa* supone la apertura de la revista a poetas de otros grupos y corrientes estéticas, superando, como se podía leer en el editorial del último número de la publicación, "los primeros números de inevitable balbuceo localista" (nº 32-33, pág. 3). La publicación del "Antimanifiesto" simultáneamente en *Artesa* y en *Poliedros* suponía el hermanamiento de las dos revistas poéticas, hermanamiento que se confirmaría a partir del nº 8 con la inclusión de poemas de José Mª. Montells, director de la publicación madrileña, en la

revista burgalesa. Paralelamente a este hermanamiento, *Artesa* enlaza en este número con otra revista burgalesa, *Espiral*, cuyo director, Luis Conde, colabora en este número con su poema "A un pueblo castellano:

> Roja mancha
> sobre el rojo suelo
> de mi ensangrentada Castilla.
>
> Fea berruga (*sic*)
> de la rugosa tierra
> de mi triste Castilla.
>
> Más piedras
> entre montones de rocas
> de mi rota Castilla (nº 7, pág. 32).

El hermanamiento de las dos publicaciones burgalesas lo sancionaría el editorial del nº 8 de *Artesa*:

> Vemos cómo cabalgan a nuestra misma rueda los jóvenes artistas de *Espiral* dispuestos para un futuro relevo.
> La *Artesa* y la *Espiral* y la *Espiral* y la *Artesa*. Dos nuevas y eternas revistas de querer hacer (nº 8, pág. 2).

La relación de *Artesa* con otras revistas poéticas se extendería más allá del localismo burgalés y, como en el caso de *Poliedros*, la colaboración del director de la revista algecireña *Bahía*[32], Manuel Fernández Mota, con el poema "Viento de negrura" en el nº 8 (diciembre de 1970), abría los caminos de comunicación poética entre los autores andaluces y los castellanos.

La publicación en el nº 7 del poema "Tarde de julio conmigo", de Pureza Canelo, a quien se le concedería ese mismo año el Premio Adonáis con su libro *Lugar común*,

indicaba la apertura de *Artesa* a los jóvenes poetas españoles, próximos, en algún caso como éste, a sus postulados estéticos:

> Para los primeros brazos
> para los últimos brazos que saltarán
> se saltarán, nos iremos con ellos, dos brazos,
> tres, más brazos,
> pares de brazos en tardes como ésta
> y otra vez la tierra redonda que dicen
> para violar la rueda.
> Y la tarde no se cansa de servirse, y ahí está
> la esperanza,
> y me sirve, y la escucho y está alta
> y conmigo (nº 7, pág. 8).

Pureza Canelo abriría las colaboraciones poéticas del nº 9 (febrero de 1971) de *Artesa* con su poema "Un punto de emoción", en el que un cierto simbolismo irracionalista se unía a tonos claramente románticos:

> Por eso, aquí, a mi lado,
> yo tengo una paciencia;
> el entretenimiento del día que viene conmigo,
> el sueño de la tórtola;
> y hay un ruido del corazón desde mi puesto.
> Estoy en este humor y vuelta de cara
> como el techo o la moneda:
> hoy puede nacer un pino para crecer más, quiero
> saberlo,
> un hijo del invierno,
> lo que el poema comenta tan despacio,
> tan alto como quisiera llevármelo (nº 9, pág.
> 3).

Antonio L. Bouza comentaría *Lugar común* en el nº 10 (abril de 1971) y en el nº 11 (julio de 1971), dedicado como homenaje a Fernán González, el Conde de Castilla. Pureza Canelo publicaría "Mediodía en Castilla".

Las colaboraciones de Mario Angel Marrodán, que publica "Señal de fe para salvar la vida" (nº 7), "Criatura de llanto" (nº 9) y "Carátula de un destino" (nº 11), abrían las puertas de *Artesa* a autores de generaciones anteriores. Concha Lagos, en este sentido, que había colaborado en la primera etapa de la revista, publicará también diversos poemas en esta segunda etapa.

Pero, pese a esta progresiva apertura a diversos caminos poéticos, en el nº 7 de la publicación burgalesa aún prevalecen muchos de los temas y formas característicos de los primeros números. Así, el tema castellanista aparece en "Un pueblo", de J.M. Ruiz Solsona, y el tema religioso es desarrollado por Antonio L. Bouza, en "Como una cruz de carne" y "Dentro de Dios", y por Jesús Barriuso, en "Nocturno". Una poesía de tono humanista y solidario-social, próxima a las tendencias más desarraigadas de la primera posguerra, puede encontrarse en "Gris universo", de L. Rosa Hita, en "El odio universal", de Jaime L. Valdivielso, y en "Crónica de guerra", de R. Núñez. El soneto, por otro lado, sigue siendo, como en la primera etapa, la estrofa más repetida dentro de este primer número del nuevo período: "El toro español", de Federico Salvador Puy, tres sonetos que recuerdan en tono y tema a la poesía de Miguel Hernández; "Rama desgajada", de Antonio España, vinculado al modo desarraigado del primer Blas de Otero; "Soneto al Doncel

de Sigüenza" y "Valle de Tregua", de Carlos Frühbeck de Burgos.

Si, en el nº 6, el "Encuentro con Blas de Otero" marcaba el carácter de *Artesa* y su voluntad de enlazar con los poetas que se habían dado a conocer durante los primeros años de la posguerra, la publicación en el nº 7 del poema dedicado a Victoriano Crémer "... y a rebosar de versos tengo el alma", al que se añaden unas palabras de homenaje, viene a subrayar esa tenedencia dominante en la primera etapa de *Artesa* y su vinculación con el tono humanístico que mantenía la revista incluso desde sus postulados teóricos.

La selección de textos y el cuidado de la revista aparecían en el nº 7 a cargo de Antonio Leandro Bouza, mientras que de las críticas y comentarios se encargaban Carlos Frühbeck de Burgos, Jesús Barriuso y J.M. Ruiz Solsona. En este sentido, la lista de colaboradores de Bouza en el inico de la segunda etapa de *Artesa* parece señalar una cierta continuidad con los primeros números de la publicación, pero la incorporación de Jaime L. Valdivielso en el nº 6 y de Julián Martín Abad en el nº 7, señala ya dos nombres significativos para el posterior desarrollo de la revista.

En los casi dos años que ocupa esta segunda etapa de *Artesa* se publicaron nueve números. Considerar que los presupuestos teóricos y estéticos se mantuvieron homogéneos a lo largo de todo ese período de tiempo

resultaría falsificador. Así pues, creo que pueden diferenciarse dos períodos diferentes de evolución dentro de esta segunda etapa, agrupando cada uno de ellos cuatro números y siendo el nº 11 (julio de 1971), dedicado a homenajear al Conde Fernán González en el milenario de Castilla, el eje de tránsito entre ambos períodos. Si el primero de estos dos estadios marca todavía un enlace con los presupuestos estéticos de la primera etapa, el segundo estadio adelanta ya los rasgos que definirán la poesía que se publique en *Artesa* durante la tercera etapa. Algunos cambios, fundamentales en la publicación, señalarán, como se verá, el tránsito de un período a otro en esta segunda etapa.

El nº 8 (diciembre de 1970) de *Artesa* se inciaba con el anuncio de la exposición *Odología 2000*, que había de celebrarse ese mismo mes de diciembre: "Y unas pinturas de poemas, Exposición Odología-2000, que empieza en diciembre" (pág. 2). "Pinturas de poemas", ése era el carácter que los colaboradores de *Artesa* querían dar a sus nuevos poemas escritos en esta etapa. El "Editorial" del nº 9 (febrero de 1971) da noticia del resultado de aquella exposición odológica:

> Se celebró la exposición Odología 2000 y se leyeron poemas. Se dio el mensaje y de nuevo el edicto está diciendo a los que esperan el verso para salir a redimir a nuestro pueblo, que Odología 2000 está otra vez en los caminos con su proclama rampante de poesía concreta, poliédrica y odológica (nº 9, pág. 2).

Poliedros, *Espiral* y *Artesa* confluían en la creación de una *poesía concreta* y *odológica*, una poesía que, a caballo entre la pintura y la escritura, otorgara al elemento visual del poema un carácter significativo, una poesía vanguardista de ruptura radical con todo lo anterior; así lo expresaba José Mª. Montells, director de *Poliedros*, en su "Poética" publicada en el nº 9 de la revista burgalesa:

> Esto es un baile de alaridos
> esto es un cielo que yo os he descubierto,
> líquenes que desgarran la aurora
> con un silencio agudo.
> Esto es la derrota de los martillos apagados.
> Esto es un arco por donde van los gritos,
> una antigua ternura que llevas encendida.
> Hilos de sombra desbocados.
> Esto es una lengua oscura y muerta.
> Esto es una pupila sin aviso:
> Hay que hacer de la poesía un escándalo cotidiano (pág. 13).

La poesía como "escándalo cotidiano" había de ser la base de la estética vanguardista que se iba a comenzar a practicar en esta segunda etapa de *Artesa*. Para ello, la publicación burgalesa ampliaba sus vínculos con las estéticas de ruptura y, en el nº 10, enlazaba con el grupo que, de la mano de Fernando Millán, publicaba en Madrid la colección de libros N.O.. De esta manera, la exposición Odología 2000 no suponía el final de un proyecto poético, sino que significaba el comienzo de un desarrollo teórico-estético que habría de culminar en febrero de 1975 con la publicación de la antología *Odología poética*.

Algunos de los poemas incluidos en el nº 8 ya manifestaban, aunque aún levemente, esta preocupación por dar una significación dentro del poema a la distribución espacial de las palabras en la página. Así, por ejemplo, José Mª. Sainz Varona, en "Entra una sombra", desarrollaba formalmente un poema en un modo próximo al caligrama, distribuyendo las palabras en distintos lugares de la página y rompiendo el espacio formal tradicional del poema[33], pero su contenido aún manifestaba una unidad temática y un desarrollo imaginístico próximo a algunos poemas de Blas de Otero. Julián Martín Abad, en "La libertad es un ciprés", también practicaba una ligera fragmentación del verso tradicional, aunque con unos resultados menos vanguardistas; tanto el tono narrativo como el desarrollo temático aproximan el texto, no obstante, a formas poéticas anteriores. Por otro lado, José Mª. Montells, en un poema de título culturalista como "Lovecraft está en mi habitación y se tambalea como yo porque las sombras se han retirado y sólo nos queda tu imagen", lleva a cabo, en una distribución espacial tradicional, un desarrollo poético en el que diversos personajes histórico-culturales se vinculan a través de imágenes de un irracionalismo radical próximo al surrealismo:

> Los gramófonos flotan en la saliva muerta
> de las vacas
> H.P. Lovecraft que me ha visitado,
> grita y se tambalea como yo,
> los camastros gritan y se tambalean como yo.

(yo sé que tu boca grita y se tambalea como yo)
zapatillas de amor empedernido,
el rugido en la selva que lanza Andrés Bretón
(nº 9, pág. 36).

Pero, frente a las tendencias más vanguardistas representadas en estre número por Martín Abad, Montells y Sainz Varona, el predominio de las líneas estéticas continuadoras del desarrollo poético anterior es casi absoluto. Así, la poesía religiosa tiene su representación en "Inri", de José Miguel Santiago Casteló, o en "A Belén, hermanos", de Jaime L. Valdivielso; J.M. Ruiz Solsona publica en este número "El traperooo", "Coge", "Alumbra" y "Una copla eché a volar", poemas en los que son perceptibles los ecos de la estética social; "Reata" y "Carretera serrana" son dos sonetos de Federico Salvador Puy que ilustran la poesía de tipo bucólico-campestre; el tono desarraigado y muchas veces tremendista aparece en "Sin sombra", de Daniel Florido, "El templo de la luz", de Jesús Barriuso, o "Siempre la muerte", de José Mª. Sastre; "¡No!", de Felisa Olalla, muestra un tipo de poesía de profunda raíz romántica, próxima a las creaciones de Bécquer:

Si quisieras querer que yo te quiera...
Si supieras cuanto por ti he sufrido...
Si vieras tú mi corazón herido...
Si supieras comprender toda mi espera... (pág. 37).

Concha Lagos, con su poema "Marea", y el poeta y crítico Joaquín Casalduero, con "Los Castos", eran las "ilustres figuras" que colaboran en este número. A.

Garibáldi, poeta portugués autor de *Lembrança lírica de Pinhel*, iniciaba las colaboraciones de poesía extranjera en *Artesa* con "Motivo natal". El texto en prosa "La Gloria de don Fernando", escrito por fray Valentín de la Cueva, anunciaba el homenaje que *Artesa* rendiría a Fernán González en el nº 11:

> *Artesa*, cálida y respetuosamente, quiere unir su gozo a la milenaria gloria del buen Conde Fernán González. Está obligada al gesto por ser coso de poetas, foro de juglares, plaza de soñadores y ágora de quijotes (nº 8, pág. 3).

El nº 9 (febrero de 1971) de *Artesa* reflejaba un panorama semejante al descrito para el nº 8 en cuanto a las colaboraciones poéticas. José Mª. Montells, dentro de la línea poética más decididamente rupturista, publicaba en este número su "Poética", anteriormente transcrita, y el poema, de vinculación culturalista, "Vals nº 2 en la bemol de Chopin", donde las imágenes poéticas adquieren un carácter surrealista:

> Una pierna,
> quiero una pierna para que la muchedumbre coma
> una pierna vieja y desgastada, satánica y leprosa
> en esta tarde trágica.
> Una pierna de soledad y muerte sola.
> Las algas se alzan como los altos edificios,
> cristal de los racimos encima de las casas.
> Esta es una tarde trágica,
> mariposas desiertas nos enseñan los dientes
> y las ligas no tienen su sabor a diamante (pág. 12).

En este mismo número, se comentaba, entre otros libros, su poemario de tipo experimental *La cabellera de*

Berenice. Julián Martín Abad, continuando con su preocupación por la distribución del espacio poético, publicaba "Tríptico para tí", encabezado con una cita de Pablo Neruda, en el que la influencia del poeta chileno se percibe en la gran fuerza irracional de las imágenes:

> Los árboles son humo,
> hay
> miles de pájaros verdes en la nube.
>
> Tu boca, la playa inmensa de tus labios
> y el mar.
> (Bravura azul de tarde, mis olas,
> llamando a las puertas de tu arena) (pág. 7).

Jesús Barriuso trataba de dar una forma experimental a su poesía de tono narrativo en "¿Dónde pusiste...?" y Luis C. Balbás deslizaba algún rasgo vanguardista en su poema "Los astronautas". Anosiosziur, pseudónimo anagramático de Ruiz Solsona, uno de los colaboradores más habituales de *Artesa* en esta etapa, adelantaba dos poemas concretos: "La cósmica armonía" y "Cualquiera que vea".

Por otra parte, las líneas estéticas más tradicionales continuaban manifestándose en *Artesa* entre sus colaboradores más habituales. De este modo, Antonio Maté daba en "Otra canción sin retorno" un poema de tono romántico; Carlos Frühbeck de Burgos publicaba el soneto meditativo "Yo no sé"; Federico Salvador Puy desarrollaba su tono social característico en "Oración del pobre"; y en la "Poética de ocasión", de Antonio España, resonaban ecos blasoterianos.

Entre las colaboraciones de otros poetas jóvenes, destacaban en este número de *Artesa* la publicación, ya señalada, del poema "Un punto de emoción", de Pureza Canelo. José Infante, que recogería el testigo de Pureza Canelo en el Premio Adonáis de 1971 con *Elegía y no*, publicaba "Atardecer en Almuñécar" en el nº 9, y volvía a colaborar en el nº 12 (septiembre-octubre de 1971) de *Artesa* con "Corazón arruinado", un poema, perteneciente al libro con el que obtendría el Adonáis, en el que son perceptibles las huellas de la estética *camp* y el neosurrealismo dominantes en aquellos años entre los jóvenes autores españoles[34]:

> *Oh triste corazón que te arruinas*
> dónde el muro para lamentaciones hacer que puedan
> levantarnos el nostálgico instante que nos cerca
> estremecido está nuestro pequeño mundo este rock de la cárcel
> inacabable y tierno como un duro aguijón que se
> nos clava (nº 12, pág. 46).

En el mismo nº 12 de *Artesa*, se comentaba el libro de José Infante, anterior al Premio Adonáis, *Uranio 2000*.

Junto a Pureza Canelo y José Infante otros dos jóvenes poetas colaboran en el nº 9 de *Artesa*. Un jovencísimo José Luis Falcó de apenas dieciocho años publicaba un poema en dos partes, titulado "Mujer", en el que algunas imágenes próximas a la sensibilidad expresionista se combinaban con una ligera voluntad de distribución de las palabras en el espacio de la página:

Quiero
que tu boca sea esta noche
un poema infinito
donde aúllen tus pechos
ensangrentados de amor
y encadenados mastines
quiebren el silencio
de mi soledad (pág. 36).

Por su parte, Alfonso López Gradolí presentaba en *Artesa* la primera entrega de su libro-collage *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, publicado ese mismo año de 1971.

La *representación de poesía extranjera*, iniciada en el número anterior, recaía de nuevo en el portugués A. Garibáldi, con el poema "Indicativo", y en el francés Henri de Lescoët, pseudónimo de Henri Barbier, colaborador de las publicaciones españolas *Rocamador*, *Despacho literario* de la Oficina Poética Internacional de Miguel Labordeta, y *La Venencia*, y director de *Profils poetiques des pays latins* en Niza. De Henri Lescoët se publican los poemas "Problemas nº 3 y nº 5".

El "Editorial" del nº 10 (abril de 1971) de *Artesa* ya señalaba el cambio de rumbo que había iniciado la revista algunos números atrás y que se materializaría de modo efectivo en sus siguientes salidas: "La nave *Artesa* está cambiando a toda prisa su velamen" (pág. 2). Pero, ¿en qué iba a radicar ese cambio de "velamen" que *Artesa* anunciaba? En primer lugar, en un cambio de colaboradores que se haría efectivo ya en el nº 11, desprendiéndose de aquellos miembros cuyas posiciones estéticas se

vinculaban a la etapa anterior. De esta manera, en el nº 10, Carlos Frühbeck de Burgos abandonaría la crítica de libros, del mismo modo que Jesús Barriuso, de la que se habían encargado desde el nº 7; las últimas colaboraciones tanto de Frühbeck, como de Barriuso y Federico Salvador Puy aparecidas en *Artesa* se publicarán *en este mismo nº 10. En segundo lugar, en este número de Artesa* se anuncia por primera vez la actividad como editorial poética de la revista, actividad, en cambio, que no tendrá resultados hasta febrero de 1972, en que se comienzan a publicar las separatas "Con las manos en la masa":

> Está en los astilleros editoriales el primer libro de nuestra empresa, que también es primero en la muy esperanzadora -realidad es parte de esperanza- obra de Julián Martín Abad (nº 10, pág. 2).

En tercer lugar, el cambio de "velamen" de *Artesa* se manifiesta en la derivación y el enlace de su tertulia en el Bar Miraflores al "ateneillo" "Tiempo cultural", que se había iniciado en marzo de 1971. Por último, el enlace con la revista venezolana *Arbol de fuego*, a través de la colaboración de su director Jean Aristeguieta, se hace efectivo en este número de *Artesa* y lanza a la revista a los "viajes interoceánicos" que se anunciaban en el "Editorial". "Vivencias", el poema de Aristeguieta publicado en *Artesa*, se unía en su tema dedicado a la

ciudad burgalesa, a otros incluidos en el mismo número de la revista:

> Entonces la catedral
> -es Burgos/pensamiento
> Burgos/magia/silencio-
> entra en la sed
> de Jean Aristeguieta
> la que piensa ternura
> albedrío plenitud (pág. 3).

Las principales colaboraciones poéticas en este número de *Artesa* ya anuncian una decidida ruptura con los moldes poéticos que habían sido característicos durante la primera etapa. Antonio L. Bouza, que no había incluido ningún poema propio en los números 8 y 9, publica ahora "Cuando un poeta se aleja una campana negra da el adiós", donde la anécdota poética ha sido quintaesenciada, depurada, frente a otros poemas anteriores, para lograr expresar en sus elementos simbólicos la intensidad del sentimiento; por otro lado, puede percibirse ya en este poema una leve fragmentación de la distribución tradiconal de los versos en la página:

> Un amigo se ha ido
> entre una sombra blanca.
>
> Sola iba la noche
> y de su voz
> saltaba el cerco de la luces.
>
> Un poeta sin nombre,
> todo espalda y reflejo,
> gana unos pasos a la gloria.
>
> Pero a nosotros,
> cárcel de la verdad sonora,
> se nos muere un amigo
> y su recuerdo abierto

da dolor (pág. 31).

Junto al poema de Bouza, José Mª. Montells investiga en su imaginación surrealista en "Balada imperfecta" y "El destino le lleva a posiciones extremas". Alfonso López Gradolí entrega la segunda parte de su libro *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, en el que las yuxtaposiciones espaciales y temporales y la ausencia total de puntuación provocan una fragmentación completa de la narración poética en un intento de reproducir los mecanismo mentales, en la que sin embargo domina el verso tradicional:

> No sé cómo podría
> localizarla Madrid jueves
> en su antigua pensión no saben nada
> numerosas ciudades españolas
> quizá un anuncio en el periódico
> celebran en los desfiles procesionales
> con su abriguillo barato de tres años
> diciéndonos adiós hoy el periódico
> por la festividad del día adiós muchacha (pág. 30).

Por su parte, J.M. Ruiz Solsona, en su aproximación a la poesía de ruptura y en su enlace con los movimientos de la vanguardia histórica, especialmente la vanguardia creacionista, intentaba reproducir los logros del "Canto VII" de *Altazor*, de Vicente Huidobro, en su poema "Dando dan":

> Dando dan
> din dan
> arrezapusilcoque
> arrezapusilcoque
> furuembé
> furuembé

clonc clonc
dando dan
din dan (pág. 38).

La palabra, la conjunción de fonemas, desprendida de cualquier significación directa, se establece como un modo de recreación musical, en un intento de recuperación de los orígenes sonoros del lenguaje poético. Así pues, tanto desde la depuración de la anécdota poética, como desde la fragmentación de ésta en un poema compuesto a través de distintas yuxtaposiciones, de la utilización de una imaginería surrealista o el enlace con la vanguardia creacionista, lo cierto es que en *Artesa* se estaban investigando diversos modos de expresión vanguardista de verdadera ruptura.

En cambio, las tendencias poéticas más tradicionales aún seguían encontrando cabida en la publicación burgalesa en los sonetos amorosos de J.M. Santiago Castelo ("Amar por revivir"), o de Carlos Frühbeck de Burgos ("A sangre y fuego"), en la temática familiar desarrollada en "Esperando", de Valeriano Heras Alcalde, y en "Abuelo", de Gabriel Anzur, o en el tono blasoteriano de "Todo se repite a ser igual", de Luis Conde, que recuerda en su construcción encadenada a los poemas "Entonces y además" o "Igual que vosotros" de *Angel fieramente humano*:

A pesar de todo, después de la tormenta,
al desaparecer la noche, al morir,
a pesar de todo, lágrimas o risas,
sudor o frío, a pesar de todo,
todo se repite a ser igual.

> Las calles, sus gentes, a pesar de todo
> vuelven a recobrar su vida;
> en la familia, a pesar de todo,
> todas las cosas se olvidan (pág. 39).

Por último, habría que destacar en este número de *Artesa* la prosa de Concha Lagos titulada "La visita", y las colaboraciones del poeta venezolano Armando Rojas, con su poema "Vísperas", y del francés Henri de Lescoët, que ya había colaborado en el número anterior, con "Las malas palabras".

El homenaje de *Artesa* a Fernán González con motivo de la celebración del milenario de Castilla se venía anunciando en la revista desde diciembre de 1970, pero sólo en el nº 11 (julio de 1971) hallaría expresión y resultado total. El número no sólo acogía aquellos poemas dedicados al Conde Castellano, sino también, haciéndose eco de una línea temática importante en la revista, aquellos que de una manera u otra aludían al tema castellano:

> Y dentro de la tradicional línea de respeto que *Artesa* tiene para las formas poéticas, damos también a la lectura poemas de alusiones castellanas o que *en manera alguna recuerdan esa génesis que desde el* Conde ha ido llevando hacia la unión de nuestros hombres en la historia (nº 11, pág. 2).

Dentro de esta doble temática en la que se distribuían los poemas según el "Editorial", se destacan algunas colaboraciones, más allá de aquellas del grupo editor de la revista. Entre los poetas de mayor edad, destacan las colaboraciones de Concha Lagos, una de las habituales en

la revista, con "Panorámica breve al atardecer", de Francisco Garfias, que ya había colaborado en el nº 6 de *Artesa*, con "Castilla", de Mario Angel Marrodán, colaborador en los números 7 y 9, con "Carátula de un destino", o de fray Valentín de la Cruz, que había escrito el homenaje "La Gloria de don Fernando" en el nº 8 de la revista, con "Esta Castilla que hace los hombres e los gasta". Entre los poetas más jóvenes, destaca la presencia de Pureza Canelo, colaboradora casi habitual en esta segunda etapa de *Artesa*, con "Mediodía en Castilla", y de José Luis Falcó, que ya había publicado un poema en el nº 9.

Entre los poetas del grupo editor de *Artesa*, puede percibirse una clara decantación hacia una creación poética vanguardista y experimental. Tanto Julián Martín Abad, con "El Gracia Dei comes Castelle", José Mª. Montells, con "Un poema montellsino para Fernán González", Antonio L. Bouza, con "Fernandigrama", y Alfonso López Gradolí, con "Fernán González", marcan una línea poética con una clara voluntad experimental, en la que la especial distribución de las palabras en el espacio de la página adquiere un carácter significativo. Esta voluntad experimental no resulta monolítica, sino que oscila entre dos extremos diferentes. Por una parte, en la línea poética experimental que encuentra su mejor ejemplo en el poema de Julián Martín Abad, la fragmentación de la anécdota poética es importante, pero

la base de imágenes sobre la que se compone el poema no tiene un marcado carácter irracional:

> Añejo viento que ahora, buen Conde,
> lo tienes a la espera.
> (...)
> Hay que abrir
> el pecho a tantos
> crudos cauces subiendo a contracima.
> Que
> campanas congreguen a la raza
> prieta (pág. 3).

Por otro lado, ya he venido señalando el carácter fuertemente irracional de las imágenes utilizadas por José Mª. Montells en la construcción de sus poemas, a las que ahora, ilustrando la otra línea poética experimental, une una especial preocupación por la distribución de las palabras en el espacio de la página. El poema de Montells refleja, así, una fragmentación no sólo de la anécdota poética, sino también de las imágenes de la realidad; las palabras se distribuyen y se agrupan en el poema libremente, desposeídas de sus significados:

> furtiva carne harapo dispuesta a ser ceñida
> retumba el horizonte una vieja dureza de pedernal dañino
> la espada de entrecejo ha ganado a Castilla
> fernán está dispuesto (pág. 17).

Otra línea poética en *Artesa*, bien distinta a estas dos que he definido, es la que señala Jaime L. Valdivielso en su poema "Al buen Conde y buen Hombre Fernán González": una poesía de tono narrativo, que mantiene el hilo de la

anécdota sin fragmentación alguna, expresado en un tipo de poema carente de voluntad experimental y rupturista:

> Pero recordarte y ser recordado a los mil años. Ya es un buen jaque a la historia
> y al olvido.
> Esperamos que en el año
> dos mil novecientos setenta y uno
> exactamente y por decreto
> en el segundo milenario del olvido
> vuelvan los eruditos a exhumar tu historia
> y a traerte versos los poetas
> y un clavel o rosa de estas tierras
> para poner de fiesta tu traje de guerrero (pág. 16).

Pero, aparte del homenaje a Fernán González, el nº 11 de *Artesa* tenía una importancia destacada dentro de la evolución de la revista, por cuanto servía a modo de bisagra entre dos períodos diferentes dentro de la segunda etapa. Como ya señalé, en este número desaparecen ya las colaboraciones de Federico Salvador Puy, de Carlos Frühbeck de Burgos, de Jesús Barriuso o de Antonio España, entre otros, que representaban las posturas poéticas más tradicionales de enlace con las líneas más características durante los primeros años de la posguerra. Frente a ellos, la importancia que, dentro de *Artesa*, irán adquiriendo a partir del nº 12 José Mª. Montells, Julián Martín Abad o Jaime L. Valdivielso, entre otros nombres, indica una clara decantación de la revista burgalesa hacia una poesía que irá paulatinamente desarrollando una experimentación del espacio poético.

El nº 12 (septiembre-octubre de 1971) de *Artesa* señala ya la decidida apertura de la revista a diversas

líneas poéticas y a autores españoles de cierto relieve, y la apuesta por una línea poética resueltamente experimental; Juan Eduardo Cirlot, Félix Grande, A.F. Molina, Fernando Millán, o José Infante, son algunos de los colaboradores de este número.

El enlace con poetas que habían venido practicado a lo largo de la posguerra una escritura decididamente vanguardista, aparece claro en el caso de Juan Eduardo Cirlot, que, con su poema "En la tumba", perteneciente al ciclo de *Bronwyn*, inicia este número que comento:

> Un arcángel murió cuando nací
> y me dejó un palacio en el espacio.
>
> Creía que otros ojos eran alas.
>
> Bronwyn, mi corazón, eran tus alas,
> las alas que me cubren en la tumba (nº 12, pág. 4).

El fundamento del poema sobre la base de la imagen multisignificativa, su alta capacidad metafórica, la utilización de todo tipo de aliteraciones y homofonías como modo de atracción de las palabras en la composición del poema, la vinculación íntima de fondo y forma en el texto, la búsqueda de la sorpresa, etc. enlazan la poesía de Cirlot a la vanguardia surrealista[35], aunque de un modo acorde con los motivos *humanos* de la poesía de la primera posguerra, adquiriendo en él el surrealismo de los años cuarenta su mayor originalidad[36]. La obra de Cirlot resulta de esta manera un ejemplo, heterodoxo dentro de la poesía española de posguerra, de

experimentalismo poético, fundamentado en una preocupación especial en la elaboración de un lenguaje poético completamente autónomo, independiente de la realidad circundante. En este sentido, su creación es exhibida por *Artesa*, no sólo en este número, sino también en el nº 14, como modelo de la vanguardia española. El monográfico que le dedicará la revista burgalesa en su tercera etapa confirmará la importancia de la obra del autor catalán para la facción más experimental de la poesía española en los años setenta. En el mismo nº 12 se comentaba elogiosamente el último libro de Cirlot publicado por entonces: *La Quête de Bronwyn*.

Algo semejante puede decirse de Antonio Fernández Molina, de cuya producción decididamente inserta en la práctica surrealista, aunque con una voluntad testimonial y crítica, se encuentra ejemplo en cuatro breves poemas publicados en este número de *Artesa*:

> Duermo en mi cueva de plata con un perro
> y mi lecho es un esqueleto de sardina.
> La lluvia no llega hasta aquí, no ata
> el sordo rumor de la rata
> que comenzó a morder mi pie
> y ha llegado a la rodilla (pág. 9).

Félix Grande, por su parte, incluía "En este poema"[37], un texto compuesto a partir de enumeraciones paralelísticas que adelantaba ya no sólo el tono, sino la composición de *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, y que en su forma radicada en la analogía recreaba una de las

fórmulas más características de la escritura vanguardista:

> Otros envidian a los héroes
> yo respeto mucho a los locos
> Otros remedan a sus líderes
> yo medito en los fracasados
> Otros adoran al porvenir
> yo sufro estadísticas sobre la Bomba (pág. 5).

En "Corazón a cero", Rafael Laffont (*sic* por Laffón), poeta que participara ya en la primera posguerra en la creación de *Vértice*, fragmentaba el hilo narrativo en un intento de aproximación a técnicas vanguardistas:

> Las seis. En las Capuchinas,
> tejas arribas, maitines
> del esquilón. ¿Serafines
> tañen? ¿Místicas felinas?
>
> Martillito de zapato
> "whisky" ya bamboleante.
> Un yanke -el acompañante-,
> requiere con voz de pato (pág. 7).

Si el inicio de las colaboraciones de Cirlot hacen de éste un número importante en la evolución de *Artesa*, no lo es menos el hecho de que Fernando Millán publique en este mismo número su primer poema plenamente visual dentro de la revista burgalesa. En "También cuando te recordaba pude...", que así comienza el poema, las frases y palabras se distribuyen con cierta libertad por el espacio de la página, atravesada toda ella por unos elementos tipográficos deformados que permiten leer: "Tu lejanía". Los elementos visuales y los juegos tipográficos, más allá de la mera fragmentación de las

frases y versos en una distribución libre por la página, empiezan a cobrar un valor significativo en este texto.

Colaboradores habituales de *Artesa* publican poemas también en este número. Así, José Mª. Montells incluye "Marlene Dietrich también...", un poema que toma sus referentes simbólicos en la cultura de masas, lo mismo que el ya comentado anteriormente "Corazón arruinado", de José Infante. Julián Martín Abad publica "Primer acto" y Jaime L. Valdivielso, "Embrujado silencio". Destaca además la publicación de los dos poemas de Alfonso López Gradolí y Eduardo Ruiz Fernández, que habían recibido meses atrás dos accésits al Premio Conrado Blanco, y la colaboración del poeta coreano Yong Tae Min, con "Miles de tiros de pecado", que se convertirá en uno de los habituales de la revista burgalesa y será recogido por Antonio L. Bouza en *Odología poética*. Los comentarios críticos, entre los que destacan las reseñas de *La Quête de Bronwyn*, de J.E. Cirlot, y *Uranio 2000*, de José Infante, estaban a cargo de Antonio L. Bouza, Luis Conde, J.M. Ruiz Solsona y Jaime L. Valdivielso.

El nº 13 (diciembre de 1971) de *Artesa* estaba dedicado monográficamente a homenajear "al poeta Camilo José Cela", y, en este sentido, el número se vinculaba a la recuperación de aquellos poetas que durante la posguerra habían practicado un tipo de escritura poética de enlace con las vanguardias históricas y próxima al surrealismo. Camilo José Cela había publicado en 1945

Pisando la dudosa luz del día, un poemario de carácter radicalmente surrealista, pero en el que la sensación de irrealidad se acompañaba de elementos de inequívoco sentido humano[38]. Del mismo modo que Cirlot, Cela se convertía para *Artesa* en uno de los principales eslabones poéticos que en la primera posguerra habían enlazado con las tendencias vanguardistas anteriores a la guerra civil, y, en consecuencia, en su creación poética cifraban su ejemplo.

El número-homenaje al poeta C.J. Cela adquiere unas dimensiones inusuales en *Artesa*, no sólo en cuanto al formato (17 cm x 24 cm), sino también por el número de páginas, extendiéndose hasta ciento veintisiete. Por otra parte, las colaboraciones para este número también resultan excepcionales. Dentro de los colaboradores habituales de *Artesa* cabe destacar a: Antonio L. Bouza con su "Poema para que no se desvirtúe..."; Pureza Canelo con "Invitación a una representación"; Luis Conde con "También hay niños que te sonríen..."; Concha Lagos con "A Camilo, viajero incansable"; Alfonso López Gradolí, Julián Martín Abad, José Mª. Montells, J.M. Ruiz Solsona, Jaime L. Valdivielso, etc. Pero entre el resto de colaboradores, no habituales en la revista burgalesa, se encuentran los más granados nombres de la literatura del momento: Gabriel Celaya, José Luis Cano, José García Nieto, Carmen Conde, Miguel Angel Asturias, Vicente Aleixandre, Alfonso Canales, C.E. de Ory, J.V. Foix,

Celso Emilio Ferreiro, Dionisio Ridruejo, Rafael Morales, etc. Entre estas colaboraciones quisiera destacar la de Vicente Aleixandre, que en su poema trata de recrear y resumir el mundo poético de Camilo José Cela:

El cuchillo rasga
la sombra.
Algo sangra.

En la cueva oscura,
una voz
sepulta.

Amarillos, glaucos,
verdes
tumefactos.

El grito de un niño.
Invisible,
un río.

La fantasma croa.
Y ofrece
una rosa.

La rosa siniestra.
Extraña
corneja.

Blancas alas. Negras,
dulces,
solas, bellas (pág. 12).

Los números 14 y 15 de *Artesa* mostraban la pluralidad de caminos y vías poéticas a las que se había abierto la revista a lo largo de toda la segunda etapa y la importancia de los colaboradores que habían conseguido atraer hasta sus páginas. El nº 14 (enero-febrero de 1972) tenía además la novedad de que con él se iniciaba la publicación de las separatas "Con las manos en la

masa", que ya se había anunciado en el "Editorial" del nº 10:

> Con este número se inauguran las separatas "Con las manos en la masa", un intento y esfuerzo por dar a conocer más obra de unos poetas o algo de obra de más poetas. *Esperemos que dure* (*nº 14, pág. 3*).

Las primeras separatas que se publicaron dentro de la serie "Con las manos en la masa" fueron: *Marineros perdidos en los puertos*, de José Luis García Martín, que había conseguido el Premio Zahorí, fallado en julio de 1971; *Vientre desnudamente azul*, de Julián Martín Abad. A partir de este momento, *Artesa* desarrollaría una importante labor como editorial poética, tal como se verá más adelante.

En esta entrega, en la que la revista cambia de formato aunque no de medidas, destacan diversas colaboraciones poéticas. Gerardo Diego, por ejemplo, adelanta un poema inédito de su libro *Comentario*; Juan Eduardo Cirlot, que ya había publicado un poema en el nº 12, adelanta ahora "A Bronwyn" y "Virgen sola", poemas pertenecientes al ciclo de *Bronwyn*; Alfonso Canales publica "Casa de piel"; y Carlos Rodríguez Spiteri, "De espaldas".

Destaca, por otra parte, la conciencia de grupo poético compacto, en la búsqueda de una poesía experimental, que adquieren ya en este número los colaboradores más habituales de *Artesa*, que en firman sus poemas con su nombre seguido del rótulo Odología 2000;

así lo hacen Antonio L. Bouza, José Mª. Montells, Jaime L. Valdivielso y Julián Martín Abad. Estos cuatro poetas formarán parte de la antología *Odología poética* que cerrará la tercera etapa de *Artesa*, así que, en cierto modo, que sus firmas se acompañen del rótulo Odología 2000 no implica sino la continuación de un amplio proyecto poético experimental iniciado en diciembre de 1970 y que culminaría, con la citada antología, en febrero de 1975. Puede observarse también una importante evolución en estos autores en cuanto a la concepción espacial y visual del poema, en cuanto a su distribución de las palabras en el espacio de la página, la fragmentación de los versos, su aproximación a estructuras caligramáticas y el aprovechamiento de los recursos tipográficos. Poemas como "Tejer y destejer un hilo verde", de Julián Martín Abad, o "Ezra Pound", de José Mª. Montells, tratan de aprovechar al máximo tanto los recursos visuales del poema como su comunicación meramente verbal; la palabra, en su desmembración, aún sólo parcial, y en su fragmentación, se resuelve tan significativa para el conjunto poético como el mismo espacio que ocupa y el vacío-blanco que deja.

Por otro lado, Alfonso López Gradolí, otro de los colaboradores habituales de *Artesa*, rendía un homenaje en su "Poema para Julio Campal" al poeta uruguayo reiniciador en los primeros años sesenta del

experimentalismo en España a través de su revista *Problemática 63*:

> Julio Campal ahora
> eres un nombre único
> finamente gris que asciende
> el humo del cigarrillo
> desde la mesa de mi estudio
> eres un nombre
> no instituido Julio (pág. 14).

Otras colaboraciones destacadas en este número de *Artesa* son: "Amazing Shakes of midnight", dentro de la poesía próxima al neosurrealismo y a la sensibilidad *camp* que desartrolla José Infante en sus primeras creaciones; Felipe Boso, con "Canción sin palabras", poema dedicado a Ignacio Gómez de Liaño, el teorizador del experimentalismo español en los años sesenta, y "Pasarela"; "Frente a ti están las cosas", de Emilio Miró; "Canción por la Paz", de Pura Vázquez; etc. Entre las colaboraciones extranjeras, el coreano Yong Tae Min, que había incluido su primer poema en el nº 12, publica "Casa encendida", y la venezolana Mariela Michelena Poggioli publica "Caen mis hijos". De los comentarios críticos se encargaron en este número Antonio L. Bouza, Carlos Rojas, Jaime L. Valdivielso y Luis Conde.

Un panorama de colaboraciones semejante al descrito para el nº 14 puede contemplarse en el nº 15 (abril-mayo de 1972), que cierra esta segunda etapa poética de *Artesa*. El "Editorial" ya mostraba su temor ante "el conformismo poético en que se está viviendo" (pág. 3) y

anunciaba, en consecuencia, un distanciamiento de las posiciones poéticas que se iban haciendo mayoritarias en los inicios de los años setenta. Las colaboraciones del grupo editor de *Artesa* revelan los nombres de los poetas que a lo largo de esta etapa se han ido convirtiendo en habituales de la revista: Julián Martín Abad publica "Iruecha" e "Y sabréis que trae consigo una tarde triste", en los que formalmente desarrolla un cierto juego con los espacios en blanco y con la tipografía; Jaime L. Valdivielso adelanta en este número "En la tarde rebelde, mensaje a los muertos"; la imaginería surrealista se manifestaba en "Y Milton a menudo se sentaba...", de José Mª. Montells; en "Un hacha pálida tiene por frente", Antonio L. Bouza desarrollaba, a través de imágenes de cierta fuerza irracional, un tono y una temática próximas a la poesía de César Vallejo.

Otras colaboraciones destacadas en este número son las de Dionisio Ridruejo, que ya había colaborado en el homenaje a Cela, con "Leo a Octavio Paz", Concha Lagos con "Regresada", Carlos Rodríguez-Spiteri con "Lengua quemada" y Manuel Fernández Calvo con "Cuando nada lo nunca ni", dedicado a J.E. Cirlot. Anthony Kerrigan con "Ireland: August 71: Leo" era la representación extranjera del número. El texto "En torno a una poética", reflexión de Concha Lagos sobre su propia obra, abría un nuevo apartado en *Artesa* que se continuaría en la tercera etapa de la revista. Los comentarios críticos, como en la

mayor parte de los números incluidos en este segundo período, corrían a cargo de Antonio L. Bouza, Luis Conde y Jaime L. Valdivielso.

En resumen, los nueve números que abarcan esta segunda etapa de *Artesa*, desde el otoño de 1970 hasta mayo de 1972, marcan claramente el tránsito desde una poesía más o menos tradicional, de enlace con las tenedencias poéticas dominantes durante la primera posguerra, a una poesía decididamente experimental, que hace del espacio poético, de la página, materia significativa para el poema. La aparición en el nº 7 del "Antimanifiesto *Artesa*", la publicación a partir de ese número de las reflexiones de Antonio L. Bouza en la sección "Poemática" y de diversos comentarios críticos sobre las novedades poéticas aparecidas dotan a la revista burgalesa de un cuerpo teórico de reflexión sobre el objeto poético. Por otro lado, el inicio de esta etapa coincide con el comienzo de un amplio proyecto poético experimental, *Odología 2000*, que, abierto con la exposición celebrada en diciembre de 1970 en Burgos, se iría desarrollando hasta llegar a su culminación en la antología *Odología poética* en febrero de 1975. En este amplio proyecto experimental, *Artesa* confluiría con otras revistas, como *Poliedros* y *Espiral*, con editoriales, como Libros N.O., y con poetas, como José Mª. Montells, Fernando Millán, Alfonso López Gradolí, Francisco Pino, etc. El proyecto *Odología 2000* supuso un primer

movimiento de apertura de *Artesa* a otras experiencias poéticas, el abandono del localismo que le había caracterizado durante su primera etapa y el olvido, al mismo tiempo, de muchos de los presupuestos estéticos y muchos de los poetas que habían sostenido aquélla. *Odología 2000* irá cobrando cada vez mayor fuerza en el desarrollo de *Artesa*, sobre todo durante el segundo período de esta segunda etapa de la revista. Pero la apertura de *Artesa* en esta etapa no se da sólo en la dirección de la práctica experimental, sino que la publicación también acoge en sus páginas colaboraciones de poetas jóvenes de otras tendencias, como Pureza Canelo o José Infante, por ejemplo, de poetas pertenecientes a generaciones mayores, como Concha Lagos, Gerardo Diego o Carlos Rodríguez-Spiteri, e incluso de poetas extranjeros, como Henri de Lescoët, A. Garibáldi o Yong-Tae Min. *Artesa* se abría de esta manera, en su voluntad de superar la poesía practicada durante su primera etapa, a una pluralidad absoluta de tendencias poéticas en busca de un enriquecimiento estético de su grupo rector. A medida que avanzaba en esta investigación de nuevas formas poéticas, fue perdiendo a aquellos colaboradores que suponían un enlace con posturas estéticas anteriores y, así, a partir del nº 11 dejaron de colaborar tres de los poetas que más activamente habían trabajado durante los primeros números de la publicación: Jesús Barriuso, Federico Salvador Puy y Carlos Frühbeck de Burgos. Por

último, la apertura de *Artesa* a diferentes corrientes poéticas y la voluntad de enlazar con los movimientos de la vanguardia histórica le llevaron a recuperar a algunos de los poetas que durante los años de la posguerra habían recogido el testigo del surrealismo y de los movimientos vanguardistas anteriores a la guerra civil; en este sentido resultarán significativos la atención que se presta a la obra de Juan Eduardo Cirlot y el número monográfico ofrecido como homenaje "al poeta Camilo José Cela". Con el fin de esta segunda etapa de *Artesa*, la revista se encontraba ya, desprendida de todo lastre anterior, inserta en el camino de un experimentalismo decidido, cuya teorización se llevaría a cabo durante la tercera etapa.

Tercera etapa: de septiembre de 1972 a febrero de 1975

La tercera etapa en la evolución de *Artesa* se inicia, en el nº 16 (septiembre de 1972), con su mayoría de edad administrativa y culminará en el nº 25 (febrero de 1975), con la publicación del número antológico *Odología poética*. Asumidos plenamente los presupuestos estéticos del experimentalismo y de la poesía visual, cimentados durante la etapa anterior, en este período se desarrollará la práctica de este tipo de poesía, del que se habían visto algunas muestras en los números precedentes, y ocuparán un lugar preferente los capítulos

de teorización sobre el movimiento poético experimental, que estarán firmados en su parte más importante, como se vio anteriormente, por Fernando Millán. La sección de "Poemática", escrita por Antonio L. Bouza, que había sido característica de la segunda etapa de *Artesa*, es sustituida ahora por las colaboraciones esporádicas de Fernando Millán, donde el poeta jienense reflexiona sobre distintos aspectos de la poesía experimental y de la vanguardia. Por otra parte, ya se había comenzado a publicar en el nº 15 una serie de poéticas de diversos autores, en las que éstos reflexionaban sobre su propia producción. En esta etapa, las poéticas estarán firmadas por Felipe Boso, Carlos de la Rica y Francisco Pino y, como ya se vio, aparte de la reflexión sobre la propia obra, expresarán distintas opiniones sobre el sentido de la creación experimental. De esta manera, en esta tercera etapa de *Artesa* se establece un triple frente teórico-crítico, para la expansión del proyecto experimental que se había venido elaborando durante el período anterior: por un lado, la sección ya habitual de comentarios críticos, a cargo por lo general de Antonio L. Bouza, Luis Conde, Julián Martín Abad, Jaime L. Valdivielso, José Mª. Montells y Alfonso López Gradolí, se ocupaba de comentar brevemente las últimas novedades editoriales aparecidas en el panorama español; en segundo lugar, las diversas "Poéticas", en las que los autores reflexionaban sobre sus propias creaciones y sobre el sentido general

del experimentalismo poético; por último, los diversos artículos de Fernando Millán suponen un verdadero entramado teórico, cuyo fin es dar a conocer los fundamentos tanto de los movimientos vanguardistas internacionales, como de los poetas y movimientos españoles.

Con este triple frente teórico-crítico, el nº 1-16 (septiembre de 1972) de *Artesa* se presentaba como el inicio de una nueva etapa en la revista, etapa de madurez administrativa:

> Aparece hoy *Artesa* con extraña, al parecer, numeración del uno al dieciséis. Pero no es otra cosa que con este número comienza la nueva etapa de mayoría de edad administrativa, pues hasta ahora venía saliendo como publicación no periódica (nº 16, pág. 3).

Pero, a pesar de lo que expresaba el "Editorial", *Artesa* no logró una regularidad periódica en su publicación durante esta etapa, y si los primeros números fueron bimensuales, los siguientes salieron de modo irregular.

Por otra parte, el triple frente teórico-crítico que habría de fundamentarse durante esta tercera etapa se ponía al servicio de una estética radicalmente vanguardista y rupturista, que fijaba su mirada en la creación de una poesía para el futuro. En este sentido, *Artesa* se alza a lo largo de esta tercera etapa como portavoz de la poesía de vanguardia, y, frente al "desolador paisaje -incluso sin ruinas- de la poesía en lengua castellana que se está publicando" (pág. 3), desde

sus páginas se trata de establecer una expresión artística acorde a los tiempos venideros:

> Tenemos conciencia plena de nuestro deber como poetas y hemos de ir preparando el próximo futuro de la expresión artística. Por ello hemos de atender a las formas que indefectiblemente van tomando en poesía la importancia que ya nadie discute en otras artes ni en la vida misma (pág. 4).

La vanguardia se manifiesta, de esta manera, en su más pura naturaleza como proyecto estético de realización futura y, en consecuencia, en su exilio de su propio tiempo histórico, niega las estéticas dominantes en el presente. Esa aspiración de *Artesa* a convertirse en exponente y portavoz de la vanguardia poética española se confirmaría desde el editorial del nº 17 (noviembre de 1972):

> Es más, creemos que el próximo año 1973 podrá ser *Artesa* -ya lo está siendo- el verdadero expositor de la vanguardia poética especialmente de la española. Sirva este comentario como ofrecimiento a todos los poetas con inquietud de experimentación -honrada alquimia- poética, para constituir ese gran vehículo concreto visual que no tenemos (nº 17, pág. 3).

Así, *Artesa* se establece en esta tercera etapa de su evolución como revista portavoz de la vanguardia poética en dos niveles diferentes: por un lado, en un nivel teórico-crítico, mediante la difusión de los principales movimientos vanguardistas internacionales y mediante la exposición y teorización de los diversos presupuestos de la vanguardia nacional; por otro, en un nivel pragmático,

mediante la difusión de la obra y de las ideas, en sus "Poéticas", de diversos poetas vanguardistas y la recuperación de otros autores olvidados.

En esta tercera etapa el equipo rector de *Artesa*, tal como se expone en el nº 18 (marzo de 1973), iba a estar formado por Antonio L. Bouza, como director de la publicación, Luis Conde, como subdirector, y Jaime L. Valdivielso, Julián Martín Abad y José Mª. Montells formando el consejo de redactores. Todos ellos habían ido participando a lo largo de la segunda etapa en una semejante voluntad experimental y habían firmado sus colaboraciones en el nº 14 con el rótulo de *Odología 2000*, convirtiéndose en promotores de excepción del proyecto poético iniciado en diciembre de 1970.

El primer número de esta nueva etapa se iniciaba con un colaborador ya habitual en el segundo período de la etapa anterior, Juan Eduardo Cirlot, que publicaba "Mi Krimhilde", soneto derivado del período de *44 sonetos de amor*, dentro del ciclo de *Bronwyn*, donde los elementos simbólicos se acumulan en una visión onírica:

> Milenaria dorada que regresas
> del horizonte negro de la tierra,
> dame tu claridad para la guerra
> enterrada lejana que me besas.
>
> Mi Krimhilde interior, ven de la nada
> vivifica mi frente y en mi mano,
> haz que nazca tu hierro sobrehumano
> convierte en una lanza mi mirada.
>
> Lanza para matar al enemigo
> al que quiere fingir que no aborrece
> todo lo que soy yo y está conmigo.

Lanza para matar al adversario,
al que niega la fuerza que en mí crece
al que quiere envolverme en su sudario (pág. 5).

Junto al poema de Cirlot, destacaban en este número otras colaboraciones poéticas. Felipe Boso acompañaba su "Poética", anteriormente comentada, con un poema visual en el que letras y números, sin otro sentido que su agrupación, formaban una masa tipográfica que pretendía, en una confluencia de fondo y forma, por la que el significante es lo significado, transmitir un contenido formalizado en su fuerza visual. Julián Martín Abad combinaba en "Encuentro en la ancha luz" imágenes de carácter irracional con una especial distribución de las palabras en el espacio de la página, de acuerdo con la fragmentación de la anécdota poética:

Y
eran
inéditos candados los que, al filo
de la palabra última,
violabas.
(Negros aspavientos lo anunciaron.
Si cipreses
gritaban: ¡¡¡ese loco!!!, perros
desatados te ladraban cada paso
duro) (pág. 14).

Concha Zardoya, entre los colaboradores de mayor edad, publicaba "Diálogos con mi sombra", y entre los colaboradores habituales de *Artesa* destacaban los poemas: "Parcialmente perfecto", poema completamente visual de José Mª. Montells; "Homenaje a Ovidio", dentro también de la experimentación visual, de Antonio L. Bouza; "Las

horas gotean lentamente", de Luis Conde. Todos ellos muestran una voluntad poética experimental que se manifiesta en una creación cargada de elementos visuales. Yong-Tae Min, el poeta coreano habitual en *Artesa*, publicará "Yo y mi cielo". En este mismo número, Fernando Millán publicaba su artículo, ya comentado, "Génesis y fundamento de la poesía fonética".

En su búsqueda de nuevos caminos para la experimentación, *Artesa* atendía en el nº 17 (noviembre de 1972) a los modos de escritura oriental en dos casos distintos. Del poeta coreano Yong-Tae Min se publicaba el poema "Tierra azul", pero junto a la traducción española del texto, aparecía el original en su característica escritura ideográfica. La escritura ideográfica es, para los poetas experimentales y visuales, el modo de expresión adecuado en el que significante y significado coinciden en una unidad indistinguible[39]. De ahí, la importancia que tiene el hecho de que se publique la versión original del poema de Yong-Tae Min. Por otro lado, Ezra Pound, consciente de la importancia que tenía en la escritura ideográfica la unión de significante y contenido, incluyó diversos ideogramas en la edición de *The Cantos* de 1934, influido por las traducciones de Li-Po que había venido realizando. Precisamente estas traducciones de Li-Po, iniciadas por Ernest Fenollosa y culminadas por Pound, son las que se recogen en el libro *Cathay* y sobre las que José Mª. Montells elabora dos

recreaciones poéticas: "La ciudad de Choan" y "Lamento de la escalera de gemas".

El nº 17 se iniciaba con la publicación de tres poemas de Jorge Guillén, muy activo entonces en las revistas juveniles españolas: "Ese pétalo", "Escala" y "Desorden cronológico". Reproduzco el segundo de éstos, una décima sin rima dentro del estilo más característico del maestro vallisoletano de la generación del 27:

> Por el callejón del Viento
> Vio a la dama. Ya inmediato,
> La requebró con fervor.
> Ella, rubia, sonreía.
> Pisó el jardín. Por el nombre
> De una hierba preguntó,
> Surgió un galán. Y la dama,
> Festejada por el otro
> Mozo fugaz del requiebro,
> Ascendió a cima de amor (pág. 6).

Junto a los poemas de Jorge Guillén, destacan las colaboraciones poéticas de José Infante, que ya había colaborado en la etapa anterior de *Artesa*, con "Esa lluvia perenne: Tu mirada" y "Siempre la soledad nace". Por otro lado, algunas colaboraciones poéticas de autores nuevos en la revista indican una apertura hacia nuevas líneas estéticas y nuevos enlaces de *Artesa* con otros grupos poéticos. Víctor Pozanco, por ejemplo, que en 1976 incluiría a Antonio L. Bouza en su antología *Nueve poetas del resurgimiento*[40], se había dado a conocer en el ámbito poético en 1970 con la publicación de *Soria pura*; de él se publican en el nº 17 de *Artesa* el poema con cierto tono surrealista "El trasgo encadenado" y la traducción

del poema "No importa quien pero yo no", de Jean Breton. Joseph Kozer publicaba "El maestro Joseph K. está periclitado", con un tono narrativo irónico, y el pintor y poeta Pepe Bornoy, en "El náufrago", seguía también el tono narrativo de Kozer. Jorge González Aranguren, que en 1975 obtendría el Premio Adonáis con *De fuegos, tigres, ríos*, daba en "Noche" una muestra de su poesía visual, del mismo modo que en "Lluvia de un día de enero", publicado en el nº 22 (mayo de 1974). Alfonoso Canales, que ya había publicado anteriormente en *Artesa*, adelantará en el nº 17 su "Poética y retórica". Tanto Pepe Bornoy, como Alfonso Canales, Yong-Tae Min y Alfonso López Gradolí, que en este número publica un poema en valenciano ("Recordo aquelles roques..."), formarán parte de la antología *Odología poética*, y se convertirán en esta etapa en colaboradores habituales de *Artesa*.

Por fin, Fernando Millán presentaba en este número un artículo inédito del poeta uruguayo Julio Campal, titulado "Sobre un poema de J.R. Jiménez", Carlos de la Rica esbozaba su "Poética" y Antonio Serrano publicaba una prosa poética inspirada en la película *Danzad, danzad malditos*, de Sidney Pollack. Los comentarios críticos estaban a cargo de José Mª. Montells, Alfonso López Gradolí, Julián Martín Abad, Julián Chamorro Gay, José Luis Castillejo, Antonio L. Bouza y Jaime L. Valdivielso.

El nº 18 (marzo de 1973) aparecía ya desde su cubierta, casi un poema visual, con una decidida voluntad

experimental. El formato de *Artesa*, que se había mantenido constante desde el nº 14, cambia en este número, aunque continúa manteniendo semejantes medidas que en los anteriores. Francisco Pino exponía en su "Poética cera" sus creaciones experimentales y Gabriel Celaya, en "Un mensaje...", desarrollaba un poema completamente visual, en el que los trazos tratan de imitar los rasgos de la escritura árabe o las formas ideográficas de las lenguas orientales. Pero no todas las colaboraciones en este número de *Artesa* tenían semejante carácter experimental. Rafel Soto Vergés adelantaba en "La creación" el tono expresionista de su libro *El gallo ciego*; José Luis García Martín, que había recibido el Premio Zahorí por *Marineros perdidos en los puertos*, publicaba una serie de poemas epigramáticos con el título de "Jugar con fuego", que daría nombre primero a la revista y luego a la colección de libros que dicho poeta dirigió en Avilés; Jaime Siles publicaba en este número "Edgar Allan Poe" y "No", dos breves poemas en prosa incluidos posteriormente en *Génesis de la luz*; A.F. Molina también dedicaría un homenaje a Poe en un poema de cierto visualismo; Joaquín Giménez Arnau, que había publicado en 1972 *La soledad distinta* y *Cuya selva*, presentaba en este número de *Artesa* "Mi rostro se suicida en el espejo".

En cuanto a los colaboradores poéticos habituales de *Artesa*, ya se van perfilando en ellos las tres líneas

diferentes de experimentación que estructurará Antonio L. Bouza en su estudio crítico de *Odología poética*, aunque aún los modelos poéticos de cada uno de los autores oscilan entre una tendencia y otra. Julián Martín Abad, con "... Y yo la puse nombre de pájaro", Antonio L. Bouza, con "Verticalidad", y Jaime L. Valdivielso, con "El regreso de las brujas", ilustran una tendencia caracterizada por la experimentación dentro del lenguaje tradicional. José Mª. Montells en "Abandonad Dadá" utiliza una imaginería de corte irracional, en el mismo sentido que "Lady Espita" de Pepe Bornoy, ilustrando así una línea de experimentación basada en la ruptura de la lógica del lenguaje, como muestran estos versos del poema de Montells:

> en ovillo a la usanza
> muda del árabe inquirir
> sin duda libre
> imaginemos
> un gesto de poeta el efímero brillo
> de los ojos
> la sonrisa quizá (pág. 11).

Por último, Felipe Boso en "Ser o no ser" presenta un poema plenamente visual, mera combinación de letras en diversos moldes tipográficos, Luis Conde presenta un *collage* de fotografías superpuestas con signos gráficos, y Fernando Millán alcanza en un poema sin título, incluido posteriormente en *Mitogramas*, la extrema visualidad, al presentar un mero dibujo de masas sin ningún signo gráfico.

Entre las colaboraciones de poetas extranjeros, destacaba la traducción del poema "Preguntas de un obrero leyendo un libro", de Bertolt Brecht, por Ricardo Bada:

> ¿Quién construyó Tebas, la de las Siete Puertas?
> En los libros aparecen los nombres de los reyes:
> ¿fueron los reyes quienes arrastraron los bloques de piedra?
> Y la tantas veces destruida Babilonia
> ¿quién la reconstruyó otras tantas? (pág. 9).

Bajo el epígrafe "Poetas italianos de hoy" se publicaban textos de Alberto Mario Moriconi y Carlo Pistillo, y la peruana Raquel Jodorowski presentaba su poema "El tiempo para, los trajes quedan".

A partir del nº 19 (agosto de 1973) de *Artesa*, se suprimen las publicaciones de las separatas "Con la manos en la masa" y los poemarios se empiezan a incluir como números corrientes de la revista, siguiendo la numeración correlativa de ésta, aunque con formato diferente: 14 cm x 18'5 cm. De esta manera, el nº 19 de la revista corresponderá al poemario *Puñal de luz* de Juan José Ruiz Rico. La integración de los poemarios como números corrientes de la publicación periódica anuncia ya la decadencia de la revista como tal, incapaz de sustentarse únicamente en su base miscelánea. La publicación de los poemarios se hará de modo continuo en la última etapa de la revista, mostrando la transformación definitiva de *Artesa* en editorial poética, que acabará sobreviviendo a la publicación periódica. El comienzo de las

publicaciones de poemarios completos con el nº 19 abre un nuevo período dentro de la tercera etapa evolutiva de *Artesa*, en el que predomina casi de modo absoluto esta labor editorial. Si se tienen en cuenta las dimensiones y el tono monográfico del nº 20, dedicado íntegramente a J.E. Cirlot, y del nº 25, *Odología poética*, y que los números 21 y 24 se corresponden con otros dos poemarios, tan sólo dos números misceláneos de la revista aparecen en este segundo período de *Artesa*, con lo que la revista se aproxima ya decididamente a los presupuestos editoriales que guiarán la última etapa.

El nº 20 (noviembre de 1973) de *Artesa* es una antología-homenaje a Juan Eduardo Cirlot, muerto en mayo de ese mismo año, que había colaborado activamente en la segunda y tercera etapa de la revista burgalesa. El volumen, de ciento tres páginas, aparece claramente dividido en dos partes, precedidas por una nota introductoria. La primera parte, que corresponde a la antología de la poesía de Cirlot, recoge cuarenta y dos poemas repartidos en cinco grupos diferentes: en el primero, se incluye un poema autógrafo; en el segundo grupo, se publica "Y me dejas sin luz y sin olor" y "Seguro de mi sueño y de mi ser", dos poemas inéditos del autor catalán; el tercer apartado, recoge una antología de treinta y cuatro poemas; en el cuarto apartado se reproduce "Perséfone", último poema escrito por Cirlot; se cierra la primera parte, con los cuatro poemas

publicados en vida del poeta en *Artesa*. La segunda parte se dedica al "Homenaje" al poeta, y en ella se incluyen poemas y estudios críticos de Fernando Millán, José Mª. Montells, Francisco Pino, Jaime L. Valdivielso, Antonio Beneyto, Felipe Boso, Antonio L. Bouza, Luis Conde, Julián Chamorro, Josep Iglesias del Marquet, Damián Ximénez y Antonio F. Molina. El número iba acompañado de diversas ilustraciones a cargo de Eduardo Chillida (portada), Antonio F. Molina, Juan Vallejo, Emilo G. Moreda, Antonio Beneyto y Alfonso L. Gradolí.

El número monográfico dedicado a Cirlot había conseguido reunir en torno a la figura del poeta catalán a los más destacados creadores experimentales españoles en los primeros años setenta. Por otro lado, Cirlot se convertía para la vanguardia española, como apuntaría Fernando Millán en su artículo "Cirlot, poeta", en un ejemeplo de creación de un lenguaje completamente autónomo, como el de los grandes autores, que no pagó servilismos en sus referencias a la realidad circundante. El lenguaje en la poesía de Cirlot, y de ahí el ejemplo para los vanguardistas españoles que buscaban la autonomía absoluta de la creación artística, se convierte en referente de sí mismo y no en mero instrumento comunicativo de una realidad externa.

El nº 21 (abril de 1974) de *Artesa* se corresponde con la publicación del poemario *La exactitud de las catedrales*, de Pascual Izquierdo Abad. El nº 22 (mayo de

1974) de *Artesa* es un número "Especial dos poetas inglesas: Sylvia Plath y Judith Kay Chopra". Mª. Teresa de la Torre Casas traduce y presenta diversos poemas de *Ariel*, de Sylvia Plath, y una colección de poemas de Judith Kay Chopra, que ocupan casi de modo monográfico todo el número. Las dos breves antologías, que presentan el texto en inglés, recogen los poemas más significativos de ambas creadoras, como "Ariel", de Plath, o "An Epitaph-Never to be Read", de Kay Chopra. El número se completa con algunas colaboraciones destacadas, como el poema "Ulalume", que, como paráfrasis de Poe, dedica Luis Felipe Vivanco a J.E. Cirlot, como complemento al homenaje que *Artesa* había rendido al poeta catalán; "La disolución", de Carlos Rodríguez-Spiteri, es un poema compuesto a través de imágenes surrealistas; Jorge G. Aranguren publicaba bajo el mismo título, "Lluvia de un día de enero", un poema plenamente visual y otro fundado en imágenes irracionales:

> A la lluvia le pediremos su toldo,
> sus dulces y deshechas provisiones de brotes,
> le vamos a pedir
> nos arrumbe los sueños
> del pasadizo del invierno,
> sal
> para el recuerdo de nuestro mar diario,
> para el amor,
> para tu boca (pág. 30).

Las páginas de comentarios críticos aparecían firmadas por Alfonso Canales, Antonio L. Bouza, Luis Conde y Jaime L. Valdivielso. Significativamente ninguno de los

miembros rectores de *Artesa* colaboran con poemas en este núemro, así como tampoco lo harán en el siguiente. En definitiva, las dos recopilaciones de las autoras en lengua inglesa hacían que el número tuviera más de monográfico que de misceláneo, y, por lo tanto, anunciaba, como otros números de este segundo período en la tercera etapa, la derivación de *Artesa* hacia una labor meramente editorial, que sería la que predominaría en la última etapa, y que, en consecuencia, señalaba el declive de la revista como publicación periódica.

El nº 23 (octubre de 1974) de *Artesa*, último número misceláneo publicado en esta etapa, antes de *Odología poética*, adelantaba ya, desde un nivel teórico, el carácter de manifiesto poético que iba a tener la antología publicada unos meses más tarde. Desde el nº 16 los editoriales de la revista venían hablando del "desolador paisaje" de la poesía española del momento y proponían a *Artesa* como vehículo portavoz de una poesía de vanguardia que, negando los presupuestos estéticos que sustentaban las tendencias dominantes, fundamentara una estética con miras a su futuro desarrollo. El editorial del nº 23 insiste, recogiendo las ideas dispersas en los números anteriores, sobre este punto:

> Pero trazando el triste panorama de estos ultimísimos años no podemos resistir la tentación de escrutar en la niebla el espectro mañana (...). Mirándose un poco en las corrientes nos atreveríamos a decir que habrá acercamiento en el entenderse de los pueblos y una gran difusión de los grafismos hasta que alcanzada casi la comunicación universal,

> algo destruya la actual civilización (nº 23, pág. 4).

Es decir, *Artesa* propone desde estas palabras un tipo de poesía experimental que, acorde con las ideas de Eugen Gomringer[41], permitiera la construcción de una lengua supranacional para lograr una comunicación universal entre los hombres. La eliminación de las barreras idiomáticas, en un modo de lenguaje que rehuyera la significación particular de las palabras, permitiría la creación de un sitema semiológico de comunicación universal, que propiciaría el advenimiento de una nueva civilización.

Al "Editorial" del nº 23 le seguía el segundo manifiesto poético de *Artesa*, "Pecados geniales o desmanifiesto". En su carácter de "desmanifiesto", el texto expone la negación de una serie de presupuestos estéticos sobre los que se se fundan otras tendencias poéticas, aquellas que cimentan "el desolador paisaje", "el triste panorama" de la poesía del momento, aquellas tendencias no experimentales, que no encuentran reflejo en las páginas de *Artesa*. En consecuencia, ante el desolador paisaje de la poesía del momento y ante la posición marginal que ocupa en ese paisaje el experimentalismo, a la vanguardia, como expondrá Fernando Millán en su artículo "La vanguardia como exilio", sólo le quedará una salida posible, el exilio, la búsqueda de refugio en un lenguaje completamente autónomo, independiente de la sociedad que le rodea, un lenguaje

que, en su negación del mundo circundante, permita la creación de un nuevo modo de expresión y propicie la aparición de una nueva sociedad.

Pero, si desde un nivel teórico, el nº 23 de *Artesa* resumía y anunciaba el carácter de manifiesto que había de tener *Odología poética*, desde un plano de materialización poética marca el carácter de dispersión absoluta que tendrán las colaboraciones en la última etapa de la revista. Ninguno de los poetas responsables habituales de la revista publica un solo poema en este número, que, en cambio, da cabida a los más diversos autores. Entre las colaboraciones de poetas de la generación española del medio siglo, destaca "Un hombre", poema compuesto por sucesivas analogías, perteneciente al, por entonces, libro inédito *Marco Aurelio, 14*, de Enrique Badosa:

> Un hombre como cruz de cementerio,
> un hombre como tierra descarnada,
> como la lluvia seca sobre el fango,
> como la oscuridad,
> un hombre como gritos de mal tiempo,
> como lo ya inservible en los desvanes,
> como impaciencia (pág. 22).

Joaquín Marco, que había iniciado un período de experimentación poética en 1971 con *Algunos crímenes y otros poemas*, publica en este número de *Artesa* "Un resto de belleza", incluido dentro de su aspiración experimental en *Aire sin voz* (1974), donde la anécdota se

fragmenta a través de diversas yuxtaposiciones espacio-temporales:

> Un leñador cortó la larga rama de la acacia
> y un automóvil
> se despeñó ululando por el barranco iluminado
> con la luz de sus faros.
>
> El portero del convento antiguo, de las paredes de jazmín,
> la misma noche,
> cavó una fosa enorme (pág. 32).

Por su parte, Fernando Quiñones, en "Un lugar muy grave", da muestra de su poesía de crónica histórica y tono narrativo que desarrolla durante los últimos años sesenta y primeros setenta.

Entre los poetas experimentales que colaboran en este número de *Artesa*, habría que destacar a Francisco Pino con el poema "Sabiduría", realizado con diversos signos gráficos y mediante la repetición y combinación de los monosilábicos "si", "no", y "es". "Sonrisa vectorial", de Pascual Izquierdo, y "Homenaje a Boris Vian", de Jorge Segovia, ilustran la tenedencia más visual de la poesía experimental. Resulta interesante el poema "Cae la nieve en...", de A.F. Molina, donde el tono surrealista se logra a través de la yuxtaposición de imágenes, o los poemas "Olvido" y "Demiurgo", de Pedro Besó, dentro de los más jóvenes poetas de la generación del 68, también con un marcadao carácter surrealista:

> Cristales de sal en las sienes:
> húmedo buey arando silencios.

Dientes de luz, látigos, olas
descarnando el rito de la noche:
no odio, amor. Sólo entrega.
Recoger las primicias de la muerte (pág. 23).

Por otro lado, habría que destacar los poemas siguientes: "Canción", de José Luis Falcó, donde el poeta valenciano daba muestra de su voz más barroca; "Utilidad del poema", texto de Jacinto Luis Guereña de tono narrativo y reflexivo; "O Laxeiro, pintor dunha Galicia", del poeta gallego Uxío Novoneira. Entre las colaboraciones extranjeras, los "Telepoemas", del colombiano Helcías Martán Góngora, tienen un carácter marcadamente experimental, derivado de la poesía concreta del grupo brasileño *Noigandres*; el juego con los elementos fónicos de la palabra y su disposición en la página son el fundamento constructivo de estos poemas:

Sale sola
sal sol
ala ola

Lunes luna
unes una
luna
un
lunes (pág. 33)

Antonio L. Bouza, Jaime L. Valdivielso, Luis Conde y Julián Martín Abad, que no colaboran con ningún poema tampoco en este número, son los encargados de redactar los comentarios críticos.

Con fecha de febrero de 1975, *Artesa* publica en su nº 25 la antología *Odología poética*, un grueso volumen de doscientas veinticinco páginas, en las que se recogen

poemas de trece autores distintos, tras un extenso estudio crítico firmado por Antonio L. Bouza. *Odología poética* venía a culminar la experiencia odológica iniciada más de cuatro años antes con la exposición celebrada en Burgos en diciembre de 1970, aunque los protagonistas eran ahora otros: Pepe Bornoy, Felipe Boso, Antonio L. Bouza, Alfonso Canales, Luis Conde, Alfonso López Gradolí, Julián Martín Abad, Fernando Millán, Yong-Tae Min, José Mª. Montells, Jaime Siles, Jaime L. Valdivielso y Damián Ximénez. Como puede comprobarse ante este elenco de autores, *Odología poética* no pretendía ser un resumen o compendio recopilativo en el que se reuniera una muestra representativa de toda la existencia de *Artesa*, ni tan siquiera de lo que había supuesto el proyecto odológico en su conjunto, sino que, más bien, trataba de dar cuerpo teórico y poético a la última expresión de tal proyecto. En este sentido, la antología se ajusta más a una muestra representativa de la tercera etapa de la publicación burgalesa, que a un resumen de las primeras etapas, y se establece como una conclusión de aquélla. Digo que la antología se establece más bien como conclusión de la tercera etapa de *Artesa* y no como resumen de ésta, pues parece expresar la evolución que los diversos autores han experimentado desde los presupuestos teóricos y estéticos establecidos en el primer período de dicha etapa. Esta evolución hace que muchos de los poetas recogidos en la antología hayan

cambiado la orientación de sus estéticas anteriores, incluso de las más inmediatas, tal como se expresaban en los números del primer período de esta etapa.

Por otra parte, en *Odología poética* se incluye tanto a autores que habían colaborado en *Artesa* desde su inicio (Antonio L. Bouza), como a autores que se habían incorporado en las primeras etapas (Jaime L. Valdivielso, Julián Martín Abad, Luis Conde, José Mª. Montells y Alfonso López Gradolí), así como a autores que habían colaborado sólo en los últimos números de la revista (Jaime Siles, Alfonso Canales, Pepe Bornoy, Felipe Boso y Damián Ximénez). También varía el grado de regularidad en la colaboración en *Artesa* de los autores incluidos en *Odología poética*, y, así, junto a colaboradores más o menos habituales en diversos momentos de la revista, como Bouza, Montells, Conde, Millán, etc. se encuentran autores cuya colaboración en la publicación burgalesa ha sido más eventual, como Siles, Ximénez, Bornoy o Canales. Una amplia concepción del experimentalismo poético, que, como se vio, explica Bouza en su prólogo, lleva, por otra parte, a reunir en *Odología poética* autores de estéticas tan dispares como Siles y Canales, por una parte, y Millán y Boso, por otra.

De esta manera, confluyen en *Odología poética* dos de los presupuestos editoriales que habían guiado a *Artesa* durante su tercera etapa. Por un lado, *Odología poética* logra la culminación de la aspiración de *Artesa* a

convertirse en portavoz de la vanguardia española, y da muestras suficientes en sus páginas de las diferentes facetas del experimentalismo practicado en nuestro país. Por otro lado, *Odología poética*, en sus dimensiones y contenido, materializa la transformación de *Artesa* de revista periódica en editorial de libros de poesía y adelanta, así, los presupuestos editoriales que habrán de guiar a la publicación en su etapa final.

Cuarta etapa: de noviembre de 1975 a febrero de 1977

La cuarta y última etapa de *Artesa* señala su definitiva transformación de revista en editorial poética y, en consecuencia, su desaparición como publicación periódica. Ya el segundo período diferenciado en la tercera etapa marcaba una progresiva disminución de *Artesa* como publicación periódica en favor de su actividad como editorial poética. En esta etapa final, el aumento de las publicaciones de poemarios en detrimento de los números misceláneos señalará el declive de la revista. Por otra parte, los números de la revista publicados en esta etapa aparecen como números dobles, aunque en algún casos no alcance tan siquiera las páginas que tuvieron en otras etapas números sencillos. El intercalamiento de poemarios como números corrientes y la publicación de números dobles hacen que la periodicidad de la publicación pierda su regularidad, distanciándose cada vez más los números misceláneos.

Artesa se abre en esta etapa final a una diversidad absoluta de tendencias y poetas, diversidad que va disolviendo los límites estéticos sobre los que se había fundado la publicación, dando entrada a actitudes incluso contradictorias con respecto a los presupuestos mantenidos por ésta. En esta pérdida de identidad de la publicación periódica redunda el hecho de que las colaboraciones poéticas de aquellos autores que habían supuesto la conformación estética de la revista comienzan a hacerse más extrañas.

Durante esta etapa de *Artesa*, que se inicia tras la edición de *Odología poética*, tan sólo se publicaron dos números dobles de la revista, intercalándose diversos poemarios como números corrientes de la publicación. Precisamente la etapa se iniciaba con la edición, con el nº 26 (mayo de 1975), del poemario *Proslogio*, de Manuel Benavides.

La culminación estética que supuso la edición de la antología *Odología poética*, fue también el comienzo del declive de *Artesa* como revista periódica de poesía. Si *Odología poética* había sido la culminación de un proyecto estético que se había venido fraguando durante más de cuatro años, lo cierto es que, tras su aparición, la retirada de algunas ayudas económicas anunciaba ya el fin de la revista y el fin mismo del proyecto poético, que abría sus puertas a otros autores y relajaba la radicalidad de sus presupuestos teóricos. La desaparición

de *Artesa*, tal como expone el "Editorial" del nº 27-28 (noviembre de 1975), parece deberse tanto a factores económicos como a disidencias y luchas internas, propiciadas precisamente por la culminación del proyecto odológico:

> Precisamente cuando parece que remiten los juegos, certámenes y premios de indigencia poemática, merced a la labor de lucha en la que llevamos invertidos, hoy se cumplen, seis años y precisamente también cuando empiezan a sonar el nombre y los nombres de esta publicación que ofrecemos, se cierran ayudas que lo habían venido siendo y nos encontramos cansados de tanto llamar y llamar para que se nos den promesas de promesa. (...)
>
> Por otra parte es posible que al estar casi en bloque varios poetas que hacen la publicación, se hayan coartado las voluntades individuales y como consecuencia se adopten posturas hacia el exterior que no corresponden a los propios deseos o a las naturales inclinaciones; sirva esta encíclica para absolvernos de todo vínculo y que cada cual haga la literatura por su cuenta, interrogue sus fuentes y manufacture sus versos hacia los mercados a que más propenda su condición (nº 27-28, pág. 6).

El editorial del nº 32-33 (febrero de 1977) ponía el acento en esos dos aspectos que habían llevado a *Artesa* a su final. Si bien la retirada de las ayudas económicas había supuesto un duro golpe para la publicación, su desaparición se debía también a otros factores internos, "aparte de por falta de recursos" (pág. 3). Por una parte, la dispersión de los componentes del grupo editor de la revista constituía uno de los elementos que provocaba la desaparición de ésta: "nos vamos dispersando por las tierras de España quienes hemos constituido el núcleo esencial de la acción integradora" (nº 32-33, pág.

4). Pero, por otra parte, pesaba la conciencia de haber cumplido un ciclo poético que llegaba indefectiblemente a su fin: "en realidad se ha cumplido ya nuestro esencial objetivo" (pág. 4). Ese objetivo se había fijado en la antología *Odología poética*, y aquel núcleo, aquella estética de común aspiración experimental, que había unido a los poetas en torno a la antología, era el mismo que ahora provocaba su dispersión. Así, podría apuntarse que la última etapa de *Artesa* nace de la conciencia de fracaso del experimentalismo poético tal como había sido concebido hasta ese momento por la revista en sus etapas anteriores. Esta conciencia de fracaso no quiere decir que falten en esta etapa final diversas creaciones verdaderamente experimentales, es más, es en este período donde el experimentalismo adquiere una mayor radicalidad en *Artesa*, sino que la revista fija sus objetivos en otras perspectivas y abre sus páginas a otras tenedencias:

> Y para facilitar las nuevas aportaciones, para que las corrientes vitales que vienen precisamente de Hispanoamérica nos encuentren dispuestos, hemos de permeabilizarnos cambiando incluso el nombre; y para que los jóvenes no puedan decirnos que hemos pretendido monopolios o siquiera protagonismos más allá de la circunstancia que nos corresponde (nº 32-33, pág. 4-5).

En este sentido, el "Ultimo manifiesto a los poetas del pueblo", publicado en el nº 27-28 de *Artesa*, es una manifiesto dirigido a los poetas futuros, señalando la apertura de nuevos caminos que la revista ha llevado a

cabo y de los que se habrán de aprovechar los poetas venideros, aquellos que siguen las nuevas tendencias, fundados en una búsqueda de la verdad a través de la poesía. *Artesa* se convertía, de un modo voluntario, en *historia*, en pasado, pues sus objetivos estéticos ya se habían logrado y en su logro estaba su fracaso; pero era un pasado necesario y su experimentalismo habría de ser *revolucionario*, puesto que abriría las vías de renovación a otros poetas.

Con este carácter plenamente abierto, en las páginas de la última etapa de *Artesa* publican poetas de las más diversas tendencias estéticas y también autores de la más joven generación, que entonces empezaba a dar sus primeros frutos. En el nº 27-28, un extenso número misceláneo de ciento veinte páginas, aparecen diversas colaboraciones de autores experimentales. Dentro del grupo editor de la revista, cabe destacar algunos poemas: "A la A", de Felipe Boso, es un poema plenamente visual donde los elementos léxicos (la letra *a*) se ponen en función de la composición visual; "Moucho obrigado", una de las colaboraciones de Antonio L. Bouza, resuelve los elementos poéticos en formas completamente pictóricas; "Labios 74", de José Mª. Montells, es un poema de absoluta visualidad. Pero las manifestaciones poéticas experimentales no sólo afectan al grupo editor, que, por otro lado, también publica poemas no visuales, sino que otros autores participan de esta actitud experimental.

Así, Jesús Fernández Palacios, que en "Coplas para morir geométricamente" y en "Y es que pertenece a la ciencia del placer" da muestras de una poesía heredera del postismo de Carlos Edmundo de Ory, crea en "Una mosca va moviéndose..." un poema en el que los elementos léxicos se combinan con elementos visuales, al igual que el poema "Por qué...", de Luis Ruiz de Temiño; "Tú", de Josep Mª. Figueres, representa otro tipo de experimentación distinta mediante la combinación sin un sentido léxico de diversos elementos gráficos; lo mismo puede decirse de "Imprescindible l'arbre", de Pedro M. Lucía; "Mensaje", de José Cáceres, es otro de los poemas experimentales incluidos en este número doble. En algunos casos, los poemas experimentales adquieren plena visualidad y los límites entre poema visual y dibujo desaparecen en creaciones que participan más de lo pictórico, del mundo de la imagen, que de la escritura poética; tal es el caso, en este número, de los textos-dibujos de Eva del Campo, Luis Sáez y Rafael Martínez, entre otros.

No obstante, no todas las colaboraciones poéticas incluidas en este número tienen el mismo carácter experimental y derivan hacia una poesía de tipo visual. Entre las colaboraciones no visuales pueden destacarse: "Sicut Canes Latrantes" y "Flores son del pecado" de Jaime L. Valdivielso, donde el tono poético desarraigado se combina con imágenes de raíz expresionista; "Recorrer de un punto infinito..." y "Eres tú que levantaste...",

de Javier Lentini. El novelista y poeta Alvaro Pombo hacía de la enumeración el recurso poético sobre el que se fundaba el poema "Enumeración estructural":

> Ninguna hormiga
> Arrastró a través de tantas fábulas como yo
> El espejismo de su fabulosa simiente
>
> Ninguna especie de ave migratoria
> Regresó cada año como yo
> A los ciclos prescritos
>
> Niguna caverna fue tan triste (pág. 73).

Artesa abría sus páginas a los autores de la generación más joven, que entonces comenzaba a publicar, y, de esta manera, hacía entrada en la revista burgalesa la voz romántica de José Lupiáñez, a través de los poemas "Recuerdos de Madame Bovary" y "Tus labios", al que pertenecen los siguientes versos:

> Quiero sentir
> de nuevo
> aquel aliento
> que sabe a calles frías,
> que sabe a limpias
> calles frías...
> Quiero sentir
> de nuevo
> aquel aliento:
> albura espesa
> de blancos bosques
> sensuales,
> que se van elevando
> para emprender
> batallas extrañísimas
> con nubes... (pág. 48).

En el mismo número, Rosalina Pajares traducía el poema "Watteau", de Marcel Proust, donde el novelista, recreando el espíritu del pintor francés, expone el mundo

galante de huida y ocultación en personajes de otros tiempos:

> La mascarada, en un ayer lejano melancólica,
> Hace el gesto de amar más falso, triste y encantador.
> Capricho de poeta -o prudencia de amante-
> Puesto que el amor precisa ser adornado sabiamente
> Ha aquí barcas, meriendas, silencios y música (pág. 74).

¿No iba esta voluntad de enmascaramiento en contra de los presupuestos de autenticidad que había sostenido *Artesa* en sus manifiestos? ¿no suponía esto una deserción más de los presupuestos estéticos que la revista burgalesa había sustentado?

Por último, los comentarios críticos aparecían firmados en este número por Julián Martín Abad, Luis Conde, Jaime L. Valdivielso, Víctor Pozanco y Manuel Benavides.

El siguiente número misceláneo publicado por *Artesa* tardó más de un año en aparecer. El nº 32-33 (febrero de 1977) comenzaba anunciando en su editorial el fin de la revista burgalesa:

> Ha resultado milagrosamente muerta al atravesar las vías del desarrollo. Así podríamos definir o certificar la desaparición mortal o cataléptica de la revista literaria *Artesa* en el octavo año antitriunfal desde su nacimiento (nº 32-33, pág. 3).

Y, en efecto, éste habría de ser el último número de la revista como tal, aunque aún continuara durante algún tiempo como editorial poética:

> Es este el último número de la revista; seguirán unos libros que están virtualmente en imprenta y se abrirá un éxodo de silencio que es a la vez algo de desencanto, mucho de tregua y más aún de satisfacción pese a no ser nosotros de los que miran atrás o comparan (pág. 4).

Las colaboraciones poéticas incluidas en este número reflejan un panorama semejante al que presentaba el anterior número misceláneo. Resultan escasas las colaboraciones poéticas del grupo editor de *Artesa*: Antonio L. Bouza publica "¿Cuándo?"; Julián Martín Abad, "Como el vuelo puede hablar de..."; y Jaime L. Valdivielso adelanta un poema sin título. Por otro lado, entre las colaboraciones más experimentales destacan: "Poema cubista", de Felipe Boso; "Somos...", de Rafael de Cózar; "Autoconversación escrita?", de Jesús Fernández Palacios; y "La mayúscula misteriosa", de Alfonso López Gradolí. En estos poemas, los elementos léxicos se combinan, en diversos grados, con elementos visuales en la construcción de un texto a mitad de camino entre la escritura y el dibujo. Francisco Pino, en "Los novísimos 1 y 2", desarrolla una creación experimental que prescinde casi por completo de los elementos léxicos para insertarse en la creación meramente visual.

Por otra parte, destacan entre las colaboraciones de este número, los poemas de A.F. Molina, que ya había

colaborado anteriormente en *Artesa*, que da muestra de su escritura próxima al surrealismo en una serie de breves poemas de carácter epigramático:

> Abrí la pared de enfrente
> bajo la lana despierta.
> Junto a una oveja demente
> quedó temblando la puerta (pág. 20).

Félix Grande, que ya había colaborado en el nº 12 de *Artesa*, adelanta en el último número de la revista un soneto en alejandrinos perteneciente a su libro *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, publicado en 1978:

> Océano de piedad, luz honda de mujer
> Levadura del tiempo mientras el tiempo exista
> El tacto y el olfato y la lengua y la vista
> junto a tu cuerpo son maneras de nacer
>
> El hombre es taciturno y nace para ser
> desgraciado, perdido, sin nada que lo asista
> Esto es horrendo, inicuo, y no hay quien lo resista
> si *no puede mirar, tocar*, besar, lamer, *morder*
> (pág. 21).

Resulta interesante también la publicación de dos poemas de José Gutiérrez, "Noche de estío" y "Centinela del sueño", como muestra de la poesía escrita por la generación más joven, enlazando de este modo con los poemas publicados por José Lupiáñez en el número anterior. Los poemas que José Gutiérrez publica en *Artesa* tienen un tono romántico-hedonista, próximo muchas veces al confesionalismo cernudiano, y marcan, en este sentido, el giro que la poesía española más joven toma en el segundo lustro de los años setenta:

Tu juventud: un río
de nubes que levanta
el cuerpo como ofrenda.

Yo sé del sol que te alza,
de pájaros y fuentes
que por ti sólo cantan (pág. 24).

Por último, la colaboración extranjera se completaba con los poemas "Yo que hubiera" y "Poesía-Miseria", del francés Henri Lescoët, que ya había colaborado en los números 9 y 10 de *Artesa*. Los comentarios críticos iban firmados en este número por Jaime L. Valdivielso, Julián Martín Abad, Manuel Benavides y Antonio L. Bouza.

Pese a que aún se publicarían algunos poemarios bajo el sello editorial que *Artesa* había creado, no volvería a aparecer la revista burgalesa como publicación periódica miscelánea. El editorial de este último número de *Artesa* finalizaba con un grito que recordaba mucho a aquel que cerraba el primer manifiesto postista: "Hemos existido y eso nadie lo puede invalidar" (pág. 5). Que su proyecto poético hubiera fracasado o no, que tuviera algún sentido en el segundo lustro de los años setenta, era algo que no importaba ya; lo que resultaba innegable eran los más de siete años que *Artesa* había estado dando muestra de la creación poética española más actual, que la revista se había convertido en testigo inevitable de una época en ebullición.

La labor editorial de *Artesa*

Si *Artesa* se inició como revista poética, lo cierto es que pronto se planteó una labor editorial que difundiera la obra de algunos de sus colaboradores habituales. La aspiración a crear un doble órgano (revista y editorial) de difusión de los poetas próximos a la tertulia que había dado origen a la revista, hizo que los editores de *Artesa* se plantearan desde los primeros momentos de existencia de la revista la creación de una editorial poética paralela. El primer paso en esta labor editorial fue publicar junto a la revista una serie de separatas que representaban libros de poemas completos. Ya en abril de 1971, apenas año y medio después de nacida la revista, el editorial del nº 10 anunciaba la creación de este proyecto editorial:

> Está en los astilleros editoriales el primer libro de nuestra empresa, que también es primero en la muy esperanzadora -realidad es parte de esperanza- obra de Julián Martín Abad (nº 10, pág. 2).

Pero el primer libro de Martín Abad debería esperar aún casi un año, hasta febrero de 1972, para salir de los astilleros editoriales de *Artesa* junto con el nº 14, inaugurando las separatas "Con las manos en la masa":

> Con este número se inauguran las separatas "Con las manos en la masa", un intento y esfuerzo por dar a conocer más obra de unos poetas o algo de obra de más poetas (nº 14, pág. 3).

Pronto, a *Vientre desnudamente azul*, que así se titulaba el libro de Julián Martín Abad, le seguiría otro primer libro de un joven poeta español, *Marineros perdidos en los puertos*, de José Luis García Martín, que había recibido pocos meses antes el Premio Zahorí, convocado por la revista *Artesa* y patrocinado por el Ayuntamiento de Burgos, para poetas menores de veintidós años. *Imposible silencio*, de Jaime L. Valdivielso, *Para fingir la muerte*, de José Mª. Montells, y *El ciego de la piscina de Siloé*, De José Ruiz Sánchez, siguieron como separatas de la serie "Con las manos en la masa" a los libros de Martín Abad y de García Martín durante año y medio.

Con el nº 19 de *Artesa*, publicado en agosto de 1973, el proyecto editorial de la revista tomaba un nuevo rumbo. A partir de ese número, que se correspondía con el libro *Puñal de luz*, de Juan José Ruiz Rico, los poemarios que editara *Artesa* no discurrirían de modo paralelo a la publicación, como separatas, sino como números correspondientes a la revista. Este criterio habría de ir en detrimento de la publicación periódica miscelánea, que iría paulatinamente haciéndose más distanciada hasta desaparecer completamente en la edición de libros. Si a la publicación de libros como núemros corrientes de la revista se une la publicación de números monográficos, que adquieren un carácter semejante de libro, se comprobará que, desde el nº 19 de *Artesa* hasta su desaparición como revista casi cuatro años más trade, tan

sólo se publicaron cuatro números corrientes de la revista con carácter misceláneo.

Al libro de Ruiz Rico, siguieron, entre otros: *La exactitud de las catedrales*, de Pascual Izquierdo Abad, publicado con el nº 21 de *Artesa*, correspondiente a abril de 1974; *Proslogio*, con el nº 26 (mayo de 1975) y *Poemas a Eurídice* (1976), de Manuel Benavides Lucas; *Creatura del alba*, de Emilio del Río, con el nº 34 (abril de 1977); *Matar la luz*, de Pepe Bornoy, con el nº 37 (enero de 1978); y *Las diversiones de Acora*, de Francisco Aroca, con el nº 39 (mayo de 1978). Estos libros se publicaron con un formato menor que el de la revista: 14 cm x 18,5 cm.

La labor editorial de *Artesa* se reinició durante la década de los años ochenta, publicando libros como *Los ojos del cielo* (1984), del poeta leonés José Carlón.

Transformada ya completamente en editorial y desaparecida como publicación periódica, *Artesa* pierde interés para el estudioso de las revistas poéticas. Sin embargo, la labor que promovió durante sus últimas etapas para la creación de un doble órgano de expresión poética hace de ella uno de los proyectos literarios más interesantes de la poesía española en la mitad de la década de los años setenta.

Notas al texto

1 Bouza, Antonio L. *Dios de Muertos*. Agora-Alfaguara. Madrid, 1970.

2 Vid. Payeras Grau, María. "Literatura, Sociedad Anónima" en *Insula*, nº 523-524 (julio-agosto de 1990); pág. 8-13.

3 Vid. Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Turner. Madrid, 1976; pág. 249.

4 *Ibidem*; pág. 249-250.

5 Vid. Bense, Max. *Estética. (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973; pág. 171.

6 Gomringer, Eugen. "La poesía concreta como lengua supranacional" en *Poesía experimental. Estudios y teoría*. Instituto Alemán de Madrid y Cooperativa de Producción Artística. Madrid, 1968; pág. 14-28. Vid. Boso, Felipe. "El proceso de absolutización del lenguaje" en *Poesía Hispánica*, nº 240 (1972); pág. 8-11.

7 Imágenes semejantes son utilizadas por Félix Grande para definir el panorama poétcio español heredero de la estética novísima. Grande, Félix. "¿Parricidio para ser? Mejor vivir para ver: La poesía española desde 1970" en *El viejo topo*, nº 30 (marzo de 1979); pág. 61.

8 Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. (trad. de Amadao Alonso). Editorial Losada. Buenos Aires, 1978; pág. 130-133. Vid. Boso, F. *Op. cit.*; pág. 8-11.

9 Vid. García Sánchez, Jesús. "Algunas consideraciones sobre la poesía experimental" en *El Urogallo*, nº 19 (enero-febrero de 1973); pág. 60-64. Díez Borque, José Mª. "La destrucción del verso: poesía concreta y sus derivaciones" en *Ibidem*; pág. 38-41.

10 Vid. Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Guadarrama. Madrid, 1974; vol. III, pág. 113-138.

11 Campos, A., Pignatari, D. y Campos, H. "Plan piloto para poesía concreta del equipo Noigandres" en *Noigandres*,nº 3 (1958).

12 Polo de Bernabé, José Manuel. "La vanguardia de los años 40 y 50: El Postismo" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 374 (agosto de 1981); pág. 1-16 (cito por separata). Vid. Pont, Jaume. *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Edicions del Mall. Barcelona, 1987; *passim*.

13 Diego, Gerardo. "Julio Campal" en *ABC*, 15-V-1968; pág. 3. Millán, Fernando. "Julio Campal, más o menos" en *Primera página*, 15-IV-1971; pág. 18.

14 Domínguez Rey, Antonio. "Problemática-63: Julio Campal" en *Novema versus povema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones. Madrid, 1987; pág. 105-115.

15 Crespo, Angel y Gómez Bedate, Pilar. "Situación de la poesía concreta" en *Revista de Cultura Brasileña*, nº 5 (junio de 1963). Vid. Villar, Arturo del. "La poesía experimental española" en *Arbor*, nº 330 (1973); pág. 43-64.

16 Miranda, Julio E. "Poesía concreta española: jalones de una aventura" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 272 (1973); pág. 512-533.

17 Max Bense señalaba que la base fundamental del lenguaje publicitario, lo mismo que la del poema concreto, es el sustantivo, y, por lo tanto, ambos lenguajes compartirán la voluntad de expresar conceptos más que acciones, enunciar más que predicar. Bense, M. *Op. cit.*; pág. 152-155.

18 *Ibidem*; pág. 21.

19 Boso, Felipe. "Poesía concreta, nueva poesía. (Carta desde Bonn)" en *Fablas*, nº 40 (marzo de 1973); pág. 33.

20 Vid. 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. 37-40.

21 Vid. Díez Borque, J.Mª. *Op. cit.*; pág. 40.

22 García Sánchez, J. *Op. cit.*; pág. 60-61.

23 Boso, Felipe. "Poesía visual en España hoy" en *Poesía*, nº 11 (1981); pág. 118.

24 Vid. Guillén, Jorge. "Lenguaje poético: Góngora" en *Lenguaje y poesía*. Alianza ed. Madrid, 1983; pág. 38-42.

25 Vid. García Sánchez, Jesús. "Juan-Eduardo Cirlot" en *El Urogallo*, nº 23 (septiembre-octubre de 1973).

26 Bense, M. *Op. cit.*; pág. 22.

27 Desde posiciones estéticas diferentes, basándose en las tesis revisionistas del marxismo, la revista *Claraboya* proponía una relación dialéctica semejante entre arte y sociedad. Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*. El Bardo. Barcelona, 1971; pág. 24-33.

28 Vid. Shaw, Donald. *La generación del 98*. Cátedra. Madrid, 1978; pág. 190 y ss.

29 Menéndez Pidal, Ramón. "Proemio" a *Flor nueva de romances viejos*. Espasa-Calpe. Madrid, 1991; pág. 26-28.

30 Este es un procedimiento de enlace con la lírica tradicional y popular que utilizará continuamente Blas de Otero, entre otros, a partir de *Pido la Paz y la Palabra*; pueden verse así los poemas: "Espejo de España", "En el corazón y en los ojos", "Lo traigo andado" etc. El recurso se convertirá en habitual en *Que trata de España*.

31 Vid. Domínguez Rey, A. *Op. cit.*; pág. 205 y ss.

32 Vid. Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 353.

33 Por dificultades evidentes de reproducción, no transcribiré muchos de estos poemas, entre ellos los que manifiestan unos caracteres más vanguardistas en la distribución espacial o en la formalización tipográfica.

34 Ruiz Noguera, Francisco. "La poesía de José Infante" en Infante, José. *Poesía (1969-1989)*. Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Colección "Ciudad del Paraíso". Málaga, 1990; pág. 41-44 y 48-50.

35 Janés, Clara. "Introducción" a Cirlot, Juan Eduardo. *Obra poética*. Cátedra. Madrid, 1981; pág. 31-32.

36 Carnero, Guillermo. "Apuntes para la historia del superrealismo en la poesía en español de la alta posguerra" en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Anthropos. Barcelona, 1989; pág. 352-360.

37 Este poema fue publicado también en el nº 2, página 28, de la revista *Fablas*, correspondiente a enero de 1970.

38 Carnero, G. *Op. cit.*; pág. 347. Vid. Sobejano, Gonzalo. "El surrealismo en la España de posguerra:

Camilo José Cela" en Earle, P.G. y Gullón, G. (ed.). *Superrealismo / Surrealismo. Latinoamérica y España*. University of Pennsylvania. Philadelphia, 1977; pág. 131-142.

39 Vid. Boso, F. "El proceso..."; pág. 8-11. Díez Borque, J.Mª. *Op. cit.*; pág. 38-41.

40 Pozanco, Víctor. *Nueve poetas del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1976.

41 Gomringer, Eugen. *Op. cit.*; pág. 14-28. Vid. Boso, Felipe. "El proceso..."; pág. 8-11.

FABLAS. REVISTA DE POESíA Y CRíTICA

FABLAS. REVISTA DE POESÍA Y CRÍTICA

Introducción

La aparición en 1966 de la antología *Poesía Canaria Ultima*, preparada por los poetas jóvenes Eugenio Padorno y Lázaro Santana y prologada por Ventura Doreste[1], venía a señalar, si no una ruptura radical con la poesía anterior, aquella representada en la *Antología cercada*, que en 1947 habían publicado Agustín y José Mª. Millares Sall, Angel Johan, Ventura Doreste y Pedro Lezcano[2], sí al menos una diferencia, en una lectura crítica de lo que había representado aquella primera generación de posguerra, y se alzaba como carta fundacional de la que se denominaría como generación de 1965[3], formada por los autores allí recogidos. La presencia de Ventura Doreste en la realización de ambas antologías era representativa de que el cambio de gusto no se manifestaba en una ruptura radical con los autores de la *Antología cercada*, sin embargo los presupuestos estéticos de la "generación de 1965" discurrían a una distancia considerable de aquellos, que, fundados en una estética del compromiso ético y social y en un profundo humanismo, habían

sustentado la antología de 1947. Entre estas dos manifestaciones colectivas, los poetas de la generación del medio siglo (Manuel Padorno, Luis Feria, Arturo Maccanti, etc.)[4] avanzaban un cambio en el planteamiento de su poesía que entroncaría directamente con la de los autores más jóvenes, en una búsqueda de la identidad de un lenguaje y una expresión puramente canarios. Tres años más tarde que *Poesía Canaria Ultima*, Lázaro Santana publicaba *Poesía Canaria 1939-1969*[5], con el ánimo de subsanar los defectos y ausencias en que aquella primera había caído y con la voluntad de subrayar un continuo histórico en la moderna tradición poética canaria que arrancaba de Domingo Rivero y Alonso Quesada.

En este ambiente de efervescencia literaria, nace en diciembre de 1969, editada en Las Palmas de Gran Canaria, con el ánimo de ser portadora de las nuevas voces de la poesía canaria y de la tradición en la que se insertan éstas, *Fablas. Revista de poesía y crítica*, que en su primer número expone su intención de "mantener mensualmente la actualidad y vitalidad literarias, objetivos que *Fablas* ha tomado como base y sustento de las singladuras que hoy inicia" (nº 1, pág. 1). *Fablas* subrayará, por otra parte, su voluntad de fundamentarse sobre tres bases, actualidad, interés y calidad, que se mantendrán a lo largo de la existencia de la revista: "*Fablas* no quiere ser unas hojas literarias más, sino una revista literaria con cuerpo y hechura, donde presida -

por sobre todo- la calidad, el interés y la actualidad" (nº 1, pág. 2). Por otra parte, sus centros de atención, dentro del campo poético, serán muy diversos y servirán para estructurar el estudio que se desarrolla en las páginas siguientes:

> *Fablas* se abre, desde este pórtico, a todos los vientos de nuestra geografía y nuestras letras, y pretende, quizá con un ambicioso propósito, incluir nuestra labor intelectual en el quehacer cultural de Europa y América; dando cabida así a la variedad lingüística de España y del extranjero (nº 1, pág. 1).

Así pues, los centros de consideración, en el campo de la poesía, sobre los que se desarrollará la labor editorial de *Fablas* se establecerán en dos puntos diferentes: atención a la poesía extranjera y atención a la poesía española. Dentro de este segundo núcleo podrán establecerse dos grupos diferenetes: un grupo que atiende a la poesía escrita en castellano y un grupo dedicado a la poesía escrita en las otras lenguas de España. Por último, podría señalarse, dentro de la poesía en castellano que se publica en *Fablas* una consideración especial, evidente en una revista insular, a la creación canaria.

A lo largo de diez años se extenderá la vida de *Fablas* en setenta y cinco números que sólo en los tres primeros años cumplirían la regularidad mensual que se anunciaba en el primer editorial. A partir de 1976, las salidas de *Fablas* serían cada vez más irregulares y

distanciadas en el tiempo, de modo que, entre enero de 1976 y diciembre de 1979, momento de su desaparición, sólo se publicaron nueve números. Apoyada pronto por la ayuda financiera de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, la retirada del apoyo que esta entidad otorgaba, tras la publicación de un polémico monográfico sobre "Cultura Canaria, hoy", en el nº 74 (marzo de 1979), provocó la desaparición de la publicación, que aún tuvo ocasión de sacar a la luz un nuevo número, el 75 (septiembre-diciembre de 1979), en el que se pretendía imprimir una profunda renovación a la revista, no sólo formalmente, con un cambio de formato y una nueva distribución de las colaboraciones, sino también ideológicamente, como declara el editorial:

> Diez años después de comenzada una aventura -la de su existencia- *Fablas* empieza otra: la de su renovación. (...) Hoy, diez años después, parece haber llegado el momento de iniciar una nueva etapa que, superando la anterior, se proponga la exploración de espacios más amplios, no sólo en cuanto al propio material que ofrezca, sino también en su incidencia sobre el lector. Resultado de la actuación de un equipo, sus planteamientos se ofrecen como más dinámicos y comprometidos, sin abdicar, por supuesto de unas exigencias de calidad (nº 75, pág. 3-4).

No hubo tiempo a que ese cambio que se anunciaba en el nº 75 tuviera continuación en una nueva singladura de la publicación.

La dirección de la revista recayó en el primer número en Antonio Ayala Cabrera, pero sería Alfredo Herrera Piqué quien, a partir del segundo número y hasta

la penúltima entrega, en marzo de 1979, ostentaría el cargo de director. El último número de *Fablas* se publicaría bajo la dirección de Domingo Velázquez, que, a lo largo de la vida de la publicación, había figurado como "Editor-fundador". Del mismo modo que la dirección de la revista se mantuvo con una estabilidad casi completa a lo largo de diez años en las manos de Alfredo Herrera Piqué, el consejo de redactores tampoco sufrió en ese período importantes cambios. En el primer número de *Fablas*, figuraban como redactores Domingo Velázquez, Lázaro Santana, Eugenio Padorno y Jorge Rodríguez Padrón. A la vista de los redactores de *Fablas* se puede establecer la relación que ésta lleva a cabo con las posiciones estéticas defendidas en *Poesía Canaria Ultima* y consolidadas en *Poesía Canaria 1939-1969*. Lázaro Santana y Eugenio Padorno habían sido los instigadores de la primera de las dos antologías y Jorge Rodríguez Padrón había formado parte, junto con los otros dos, de los poetas incluidos en aquélla. Por otro lado, *Fablas* venía a confluir con la labor editorial de lanzamiento de jóvenes poetas canarios que habían emprendido dos de los miembros de su consejo de redactores en sendas editoriales: *Mafasca para bibliófilos*, cuyo director era Eugenio Padorno, y *Tagoro*, que dirigía Lázaro Santana. Domingo Velázquez, por su parte, apostaba, como editor, por la más joven poesía española, al publicar en 1970 *Antología salvaje*, de José Miguel Ullán. Domingo

Velázquez sería también el editor de la colección *La quincena*, que, dirigida por Lázaro Santana, se iniciaría en 1971 con la publicación de *Hora punta del hombre*, de Pedro García Cabrera. Así pues, *Fablas*, como revista, venía a confluir con las editoriales *Tagoro* y *Mafasca para bibliófilos* en el lanzamiento de los poetas que integraban la generación canaria de 1965, generación que había sido presentada ya ante el público lector con las antologías de 1966 y 1969. Un cierto reconocimiento en el mundo literario nacional había recibido esta generación canaria con la concesión del accésit al premio Adonáis 1968 a Eugenio Padorno por su libro *Metamorfosis*.

Algunos cambios dentro del consejo de redactores resultarán destacables. Eugenio Padorno, por ejemplo, desaparece como redactor de la revista a partir del nº 10 (septiembre de 1970) y sólo se reincorporará a ella como tal en el último número, junto al poeta Angel Sánchez. Recién otorgado el accésit al premio Adonáis 1970 por *Los oscuros fuegos*, Justo Jorge Padrón entra a formar parte del consejo de redactores de *Fablas* a partir del nº 14 (enero de 1971). Otros cambios en el consejo de redacción son más tardíos y, por lo tanto, afectan en menor grado al desarrollo del cuerpo central de la revista. Así, en el nº 72 (febrero de 1978), firmarán como redactores de la revista Domingo Velázques, Lázaro Santana y José Luis Gallardo, uniéndose a los dos últimos, como ya señalé, en el nº 75 Eugenio Padorno y Angel Sánchez.

Ya he apuntado los núcleos sobre los que recaerá la consideración de *Fablas* en materia poética, pero su atención se manifestará de dos formas diferentes, consecuentemente con lo que indica el subtítulo de la publicación, *Revista de poesía y crítica*: una consideración directa mediante la publicación de diversos textos; una consideración crítica reseñando las publicaciones más interesantes dentro del campo de interés de *Fablas*. Pero, pese a su subtítulo, *Fablas* da entrada en sus páginas a otras muchas ramas de la Literatura y el Arte, distintas de la poesía y la crítica sobre poesía, y lo hace atendiendo a esta doble vertiente, textual y crítica, dentro de sus posibilidades. Desde los primeros números, *Fablas* atenderá a la expresión plástica, dándole cabida, al principio, como ilustración y, más adelante, como representación independiente, y a la prosa cuentística, que aparecerá abriendo el primer número con "Míster amor", de Alonso Quesada. El progresivo interés que *Fablas* muestra por la expresión plástica hace que cada vez más páginas de la revista se vayan dedicando a comentar las exposiciones que se organizan en las islas. Este progresivo incremento en la consideración de la expresión pictórica se manifestará en un cambio cualitativo, a partir del nº 72 (febrero de 1978), por el que la revista pasará a llevar el subtítulo de *Revista de arte y literatura*. Por otra parte, desde el nº 10

(septiembre de 1970) *Fablas* atenderá otra faceta de la expresión literaria, el teatro, en las dos formas habituales en la revista: mediante la publicación de breves textos dramáticos; a través de la crítica y el estudio de obras dramáticas, a cargo habitualmente de José Monleón.

Pese a esta diversidad de manifestaciones literarias y artísticas a las que atiende *Fablas*, sólo pretendo ocuparme en las páginas que siguen de su actividad principal como revista de poesía y crítica sobre poesía y tan sólo de modo lateral aludiré a algunas de sus otras actividades.

En cuanto al formato de la revista, se mantuvo idéntico a lo largo de los setenta y cuatro primeros números, con las siguientes dimensiones: 17,5 cm x 24,5 cm. El último número aumentará el formato a las siguientes dimensiones: 21 cm x 29,5 cm. El número de páginas se mantendrá también constante a lo largo de toda la revista, contando los números simples con una extensión media de treinta y cinco páginas, mientras que los números múltiples adquirían una extensión variable. El precio inicial de la publicación fue de veinticinco pesetas por ejemplar.

En cuanto a la ilustración de los diferentes números, ya he señalado que *Fablas* dedica cada vez mayor atención a los artistas plásticos en sus páginas. Por otra parte, es habitual que cada número de la revista

aparezca con una ilustración de portada y una serie de viñetas y dibujos interiores a cargo de un mismo artista. De esta manera, los dibujos del primer número están realizados por Rafael Monzón; los del nº 2 (enero de 1970), que ilustran el estudio que sobre Galdós se publica allí con diversas ilustraciones del novelista canario, se deben al pincel de distintos artistas; las ilustraciones del nº 3 son de Juan Ismael, así como las del nº 22-23; las del nº 4-5, de Antonio Padrón; José Dámaso es el autor de los dibujos del nº 6-7 y Manolo Sánchez de los del nº 8-9; destacan las ilustraciones del pintor uruguayo Leandro Silva inspiradas en un poema de Vicente Aleixandre en el nº 16-17, las de Antonio Fernández Molina en el nº 26-27 y los dibujos de Jorge Rodríguez Padrón en el nº 32; etc. El texto literario encuentra así un complemento gráfico en las diversas viñetas que ilustran todos los números de *Fablas*.

Poesía extranjera: traducción y estudio

En su primer texto editorial, que he considerado como programático, *Fablas* anunciaba ya su voluntad de estar abierta "a todos los vientos de nuestra geografía y nuestras letras", sin olvidar "el quehacer cultural de Europa y América". Es decir, la publicación no pretendía cerrarse a la producción hispana, sino ofrecer a su

público lector, desde su posición insular privilegiada, una muestra considerable de la poesía que se realizaba en otros países y en otras lenguas. En este sentido, uno de los apartados más interesantes de *Fablas*, que se mantuvo casi de modo constante a lo largo de toda la vida de la revista, fue el dedicado a la poesía extranjera. En esta sección, no sólo se incluirán traducciones de diversos poemas, sino que en muchas ocasiones las traducciones, presentadas habitualmente junto al original, se acompañarán de unas páginas de presentación que serán verdaderos ensayos sobre el poeta traducido. Dos estudios, con sus respectivas traducciones, sobresalen en este apartado a lo largo de la vida de *Fablas*: "Aproximación a Constantino P. Cavafis", realizado por Lázaro Santana en el nº 6-7 (mayo-junio de 1970) y "La nueva poesía sueca", antología y estudio preparados por Justo Jorge Padrón para el nº 16-17 (marzo-abril de 1971).

La poesía del alejandrino Konstantino P. Kavafis comienza a difundirse en España en los primeros años sesenta, a medida que las traducciones inglesas y francesas, realizadas en la década anterior, van adquiriendo un éxito entre el público lector de poesía. La primera traducción publicada en nuestro país la realizó Carles Riba al catalán en 1962, y se trata de una versión parcial publicada con prólogo de Joan Triadú[6]. A la traducción de Carles Riba siguió la edición en 1964 de

Veinticinco poemas[7] de Kavafis, transladados al castellano por José Angel Valente y por Elena Vidal, que siete años más tarde se completaría con cinco poemas más[8]. Comentando aquella temprana traducción de 1964, Pere Gimferrer subrayaría la relación entre el poeta alejandrino y la obra del exilio de Luis Cernuda, en la unión de historia y poesía a fin de lograr una objetivación del sentimiento en el poema[9]. Es precisamente a través de esa afinidad entre el espírtu de Kavafis y el del sevillano, como la obra del autor griego encuentra una sintonía en los más jóvenes poetas españoles de los años sesenta y setenta[10]. Carlos Pelegrín Otero, por otra parte, señalaría la relación entre Kavafis y Unamuno a través del desarrollo de un tema común tomado de la *Divina Comedia*[11] y Goyita Núñez Esteban publicaría en 1968 una "Visión panorámica de Cavafis"[12].

Así el panorama de las traducciones de Kavafis en España, Lázaro Santana comienza a publicar sus versiones del poeta griego en Canarias. Iniciando la colección de poesía *Inventarios Provisionales*, Santana publica una versión de los *Poemas eróticos*[13] del autor de "Los dioses abandonan a Antonio", versión que se complementa con los seis poemas incluidos en el nº 6-7 de *Fablas*: "El primer paso", "Un anciano", "Los troyanos", "Murallas", "La tregua" y "En el barco". Un año más tarde, y tomando como

base estos poemas, Lázaro Santana publica en la madrileña colección *Visor* sus versiones de *75 poemas* de Kavafis[14].

En su extensa "Aproximación a Constantino P. Cavafis", que precede a la traducción de los poemas citados, Lázaro Santana subraya algunos de los rasgos más sobresalientes de la poesía del autor alejandrino, centrándolo en su ámbito histórico-literario. La independencia griega en 1864 había dejado a los creadores literarios ante dos caminos posibles, aunque opuestos, para el desarrollo de sus obras y la creación de una literatura nacional: por un lado, una tendencia retornaba, a través de la lengua culta, a la literatura del pasado clásico, recreando sus formas y temas; por otro, los escritores de la periferia del nuevo estado griego buscaban una expresión en la lengua cotidiana, aferrada a asuntos de inspiración folklórica. Entre ambos caminos, Kavafis elige una posición intermedia, por la que si bien toma la lengua popular, el demótico, para la escritura poética, lo hace en un tratamiento de temas y motivos clásicos:

> Su lenguaje es ciertamente el demótico; pero no vacila en emplear expresiones puristas cuando entiende que éstas se ajustan con beneficio a sus propósitos expresivos. De tal actitud crítica frente al lenguaje se deriva uno de los mayores atractivos de la obra de Cavafis (nº 6-7, pág. 4).

Esa posición crítica ante el lenguaje, que se deriva del tratamiento culto de la lengua vulgar, y su voluntad de superar un estrecho nacionalismo impuesto por la

adecuación de la lengua popular a temas folklóricos, hace que la poesía de Kavafis, obligada a fijar un nuevo lenguaje para su expresión, se sitúe entre las más modernas de entre su tiempo:

> Cavafis es el primer poeta griego que rebasa el contexto nacional; su obra se suma a la de otros eminentes poetas europeos y americanos (...) cuyos trabajos, diversos entre sí, se proponían la creación de una conciencia y un lenguaje poéticos colectivos salvando las barreras de los nacionalismos. Este propósito debía apartar a Cavafis de la corriente general de la literatura contemporánea griega, cuya preocupación era justamente el ditirambo de ese nacionalismo que el poeta rehuía; y también de la tradición clásica sujeta a formas inoperantes desde hacía muchos siglos (pág. 8).

Por otra parte, el tratamiento del mundo clásico griego que lleva a cabo Kavafis en sus poemas no se remite a un tratamiento común de los temas tradicionales, sino que toma, acorde con su postura moral, su fuente de inspiración en la decadencia del mundo bizantino:

> Si a la Grecia de Pericles preferiría Cavafis la decadente de los "reyezuelos cultos, incapaces ya de realizar ningún gesto heroico", es poque estos personajes y sus circunstancias favorecían considerablemente el desarrollo de uno de los temas capitales de su poesía: el del Destino, asumido como responsabilidad personal en el momento de la derrota y la renuncia (pág. 5).

La elección de estos temas en que se hace palpable la decadencia, así como el tratamiento de los temas eróticos, desde una perspectiva homsexual, revelan una alta catadura moral en la obra del alejandrino, pese a la

marginalidad de sus posturas vitales, como señala Santana:

> No obstante la marginalidad del poeta con relación a la moral convencional, su obra es una obra profundamente moral; honesta y aleccionadora no sólo por su integridad ética, sino también -o acaso sobre todo- por su proyección del deber y de la responsabilidad humana (pág. 6).

El carácter profundamente moral de su obra vincula la poesía de Kavafis a la creación del destierro de Luis Cernuda.

Pero los referentes históricos no se utilizan en la poesía de Kavafis como mera exposición de datos culturales, sino que, más allá de su sentido cultural, las figuras históricas adquieren en su poesía un valor simbólico de comportamientos morales, y el poeta utiliza dichos personajes, en una técnica que le vincula a la poesía moderna, como correlatos objetivos[15] a través de los cuales el yo poético encuentra un modo de expresión distanciado:

> Su propia vida (...) informa su poesía. Incluso en sus poemas elaborados sobre materia histórica no hace apenas más que trasvasar sus propias reflexiones e inquietudes a personajes y situaciones alejados en el tiempo (pág. 5).

Así, por ejemplo, "El primer paso" se convierte en una reflexión sobre la propia creación a través del correlato histórico de la conversación entre el poeta Eumeno y Teócrito, que, eliminado del poema, deja límpida la enseñanza moral que del texto se desprende: "Es

importante lo que has hecho, / gloria cuanto has logrado" (pág. 12). "Los troyanos", por su parte, sirve para tratar el tema del destino y la renuncia, tan característico en Kavafis, a través de la distancia histórica:

> Mas, cuando la gran crisis se presenta,
> audacia y decisión se desvanecen;
> se turba y paraliza nuestra alma,
> y alrededor corremos de los muros
> la salvación buscando en la escapada.
>
> Sin embargo, qué cierta es la derrota.
> Arriba, en las murallas, ha empezado
> ya la elegía. Lloran la memoria
> y la pasión de nuestros días.
> Amargamente, Príamo y Hécuba lloran por nosotros (pág. 13-14).

Las trampas que el destino tiende a los hombres es el tema que se ejemplifica a través del correlato histórico de Nerón en "La tregua". Pero, a veces, este tema sufre un tratamiento más próximo, como ejemplo de una vida fundada en la renuncia; así puede verse en "El anciano":

> Recuerda impulsos que contuvo, y cuánta
> felicidad sacrificó. De su insensata prudencia
> se burla hoy cada ocasión perdida (pág. 13).

En fin, los poemas traducidos por Lázaro Santana muestran los aspectos más sobresalientes de la poesía cavafiana, y las páginas de presentación iluminan los rasgos más destacados de su estética y de su obra. Los jóvenes poetas españoles de comienzos de los años setenta habían de encontrar en la poesía de Kavafis rasgos que, en una herencia cernudiana que Jaime Gil de Biedma y

Francisco Brines habían actualizado, sintonizaban con su espíritu[16]. El canto hedonista y la exaltación del instante placentero como oposición a la angustia de la fugacidad de la vida y al envejecimiento corporal es una de las constantes de Kavafis que se repiten en poetas como Luis Antonio de Villena o José María Alvarez. El carácter narrativo y discursivo del poema, como forma de elevar la anécdota trivial y la realidad vulgar a la creación artística y como modo de lograr un distanciamiento del sentimentalismo más aparente gracias a un cierto prosaísmo, es un rasgo, heredado parcialmente de Kavafis, que se repite en los poetas de la generación del 68, desde Villena y Alvarez hasta, de modo diferente, Carnero, Gimferrer, Talens, etc. Por último, la utilización de un correlato objetivo histórico, a través del cual el poeta logra una expresión distanciada de sus sentimientos[17], es una característica de una parte importante de los poetas modernos, que Cernuda y Kavafis actualizan para los jóvenes creadores.

Una especial importancia dentro de la sección en que *Fablas* se ocupa de la poesía extranjera tiene el capítulo que Justo Jorge Padrón dedica a "La nueva poesía sueca" en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971) de la publicación. En su presentación, repasa el autor canario las distintas antologías que sobre la poesía sueca se habían publicado en castellano hasta aquel momento y hace partir la suya de la generación que comienza a publicar a finales de los

años cincuenta, "a la que ha correspondido la misión de reforma y revisión de los moldes hasta ahora vigentes" (pág. 14). Es esta generación, y los poetas que inmediatamente la siguen, la que en los años sesenta renovará, desde dos movimientos estéticos distintos, la poesía sueca:

> A partir de los años sesenta ha surgido un vigoroso espíritu renovador de la poesía existente. No es la temática en lo que ahora incidimos, me *refiero concretamente a los métodos que canalizan* actitudes distintas hacia el problema comunicativo que comprende el idioma. A grosso modo puede sintetizarse en dos amplias zonas principales: el realismo-concepto y el concretismo (nº 16-17, pág. 14-15).

Mientras el concretismo es un movimiento unitario caracterizado por la "supervaloración de las dimensiones audio-visuales y de la atmósfera de irracionalidad que desprende" (pág. 15), dentro del realismo-concepto pueden distinguirse al menos tres movimientos: un movimiento criticista, que "supone una crítica de los valores constituidos en la sociedad" (pág. 16) y que en la antología está representado por Lars Gustaffson, Göran Sönevi y Göran Palm; un movimiento social-realista, muy próximo al anterior, que "se identifica con la línea que recortó y superó la poesía española de la década del cincuenta, y primeros años sesenta" (pág. 16), en el que coinciden en algunos momentos los tres poetas anteriores; y por último, un movimiento culturalista o metodista, que "tiene afinidad en nuestro país con los recientes grupos

denominados bajo rótulos más o menos felices como "La Escuela de Venecia" o "La Coqueluche"" (pág. 16-17), que se caracteriza por crear poemas "cuya finalidad ha sido demostrar las cualidades sensuales del idioma, la crítica de los valores constituidos o el retorno a la creación de ambientes y sentimientos" (pág. 16), y cuyo máximo representante es Leif Nylen.

La antología que seguía a las palabras de Padrón la componían poemas de Tomas Tranströmer, como representante de la generación del 50, de Göran Palm, Lars Gustafsson y Göran Sönevi, como representantes del realismo social y del movimiento criticista, Bengt Emil Johnson, como muestra de la poesía concreta, y Lars Noren, ejemplo de la última generación poética de carácter culturalista. La muestra de poetas suecos contemporáneos se completaba en el nº 26-27 (enero-febrero de 1972) con una nueva antología en la que Justo Jorge Padrón traducía y presentaba la obra de "3 poetas suecos de hoy": Lars Forrell, Larse Söderberg y Gösta Friberg.

Son las traducciones de lengua inglesa las que más espacio ocupan dentro de la sección que *Fablas* dedica a la poesía extranjera y a menudo se deben a la mano de Lázaro Santana. Es precisamente Santana quien se encarga de inaugurar esta sección en el nº 2 (enero de 1970) con sus versiones de dos poemas del experimentalista norteamericano e.e. cummings.

Dos breves antologías de poesía en lengua inglesa, realizadas por Lázaro Santana y aparecidas en los nº 8-9 (julio-agosto de 1970) y 28-29 (marzo-abril de 1972), tratan de recoger algunas de las mejores muestras de la lírica en dicha lengua. Así, por ejemplo, se traduce el conocido poema de W.B. Yeats "Un aviador irlandés prevé su muerte":

> La muerte, cualquier día,
> me hallará entre las nubes.
>
> No me inspiran ningún odio los hombres
> que combato, ni amor
> los hombres que defiendo.
> Mi patria es Kiltartan Cross, y a la pobre
> gente de allá, el triunfo o la derrota
> dolor alguno ha de traerles, ni dicha (nº 8-9, pág. 9-10).

El tono poético de Yeats contrastaba radicalmente con el tono romántico del poema "Esta carta", de Emily Dickinson:

> Es mi carta para el mundo
> que a mí nunca me escribió
> -simples nuevas que la tierra
> tiernamente me contó.
>
> Para quien no puedo ver
> su mensaje me encargó.
> Labriegos -juzgadme a mí
> con ternura- por su amor (pág. 9).

Del norteamericano Wallace Stevens traducía Lázaro Santana el poema "El mundo estaba en calma y la casa en silencio", donde la reflexión sobre el poema, desde la inteligencia a la imaginación, característica de Stevens queda claramente ejemplificada:

El mundo estaba en calma y la casa en silencio.
El lector convirtióse en el libro; y la noche

estival era como la substancia del libro
El mundo estaba en calma y la casa en silencio.

Se dijeron palabras tal si no hubiera libro
salvo para el lector asomado a la página
(pág. 11)

La obra de Wallace Stevens, enraizada en la poesía moderna que parte de Mallarmé y Baudelaire y discurre hasta Paul Valéry, establece una reflexión, a mitad de camino hacia la poesía pura, y un análisis del hecho poético, como resultado de la imaginación creadora, a través del distanciamiento de la inteligencia. El poema se establece, dentro de la tradición moderna, como un valor absoluto y, de esta manera, el texto reflexiona sobre sí mismo y analiza sus resortes. Las primeras manifestaciones metapoéticas de la poesía catalana de Pere Gimferrer habrían de nacer de esta posturas estética que el mismo Stevens resumiría en una conocida máxima: "Poetry is the subject of the poem".

Sobre Wallace Stevens volverá Andrés Sánchez Robayna en el nº 72 (febrero de 1978) de *Fablas*, para traducir cuatro de los treinta y tres fragmentos que componen *El hombre de la guitarra azul*, escrito en 1937, bajo la inspiración de un conocido cuadro de Picasso. Estos fragmentos reflejan una nueva parcela de la poesía de Stevens, una poesía ahora no vuelta hacia la reflexión

del poema, sino atenta a la percepción sensible de lo pictórico. La preocupación de Stevens por la materia poética, la reflexión sobre el poema establecida desde el poema mismo, el análisis desde la inteligencia del impulso poético, la progresiva depuración del material que integra el poema, etc. serán rasgos que Sánchez Robayna vaya asimilando a su propia escritura poética, abocada a la estética del silencio[18], y fundamento de la reflexión metapoética que en torno a comienzos de los años setenta inician algunos de los poetas más jóvenes[19]. Su admiración por la poesía de Stevens quedaría reflejada en la elaboración de una completa antología del poeta norteamericano que se publicaría en 1980[20].

Junto a los poemas citados de Stevens, Yeats y Dickinson, Lázaro Santana traducía en el nº 8-9 el poema "El amor no lo es todo" de Edna St. Vincent Millay. Las "Versiones" incluidas en el nº 28-29, presididas por un poema de Catulo, de quien se traducirían otros dos poemas en el nº 6-7, recogían otros tres textos de poetas en lengua inglesa. De Shakespeare se traducía el poema "*Tomorrow, tomorrow*":

> Mañana, mañana; y mañana
> se arrastra con fútiles
> pasos, día tras día,
> hasta la sílaba última
> del tiempo (nº 28-29, pág. 16-17).

Dos poetas románticos cierran la lista de las versiones en esa ocasión: Robert Browning, de quien se traduce

"Song Pippa Pass" y Gerald Manley Hopkins, de quien Santana traduce: "Spring and Fall: to a young child":

> Ahora qué importan nombres hija.
> Las fuentes del dolor manan idénticas.
> Labios no tuvo ni mente
> para decir lo que oye el corazón
> y adivina un fantasma:
> nace para esta plaga el hombre,
> por ti chiquilla te lamentas (pág. 18).

Contemporáneo de Wallace Stevens, Carl Sandburg, de quien Sánchez Robayna traduce junto a John Kuehn seis poemas en el nº 15 (febrero de 1971) de *Fablas*, representa un tipo de poesía que, dentro de la modernidad, responde a una tradición distinta a la de Stevens. Dentro de "la tradición whitmaniana" (pág. 9) de abierto populismo, Sandburg responde, junto a la Escuela de Chicago, a la dinámica rural que había guiado la poesía de Robert Frost con una estética ciudadana, pero esta oposición se da "más en sus temas que en cuanto a su formulación estética" (pág. 9). Así, fundada en una estética del populismo ciudadano, la poesía de Sandburg encuentra su eco en los modernos poetas *beatnik* y en la *folk-song*. Sin embargo, su estética formal de depuración del material poético y de atención al lenguaje como elemento fundamental de la escritura poética encuentra su materialización en poemas como "Niebla", en el que la ciudad determina el paisaje poético:

> La niebla llega
> con sus patas de gato.

Se sienta y muestra
por encima del muelle y la ciudad
silenciosas jorobas.
Luego
se mueve (pág. 8).

W.H. Auden es sin lugar a dudas el poeta más importante de la generación inglesa de los años treinta, aquélla que, tras los experimentalismos vanguardistas, inició un proceso de rehumanización y de compromiso político, una aproximación del lenguaje poético a la lengua hablada, sin olvidar un cuidado formal en la construcción del poema. De Auden, Jorge Rodríguez Padrón traducirá el poema "Musée des beaux arts", perteneciente al libro *Another Time*, publicado en 1940:

Jamás erraron los viejos maestros cuando
del sufrimiento se trataba.
Qué bien comprendieron su humana condición;
al igual que otros miembros comen, o abren una
ventana o, simplemente, caminan desposeídos.
Como, cuando los mayores esperan piadosos,
reverentes, el milagroso alumbramiento,
siempre habrá niños, patinando en la alberca al
borde del bosque, ajenos a todo los que allí
suceda (nº 10, pág. 11).

La traducción de Auden, así como las versiones de Carl Sandburg parecen señalar una atención en *Fablas* a una poesía con un cierto tono humanista y una preocupación por la utilización de elementos prosaicos como un modo de distanciarse de la expresión sentimental. Por el contrario, las traducciones de Wallace Stevens apuntan hacia una dirección distinta por la que el poema se convierte en la materia de la propia escritura poética.

Otros poetas más jóvenes de habla inglesa verán traducidos sus poemas en *Fablas*: Larry Caine, en el nº 22-23, y Larry Quine, en el nº 40 y en el nº 72.

La poesía italiana ocupará también un lugar importante dentro de las traducciones que se incluyen en *Fablas*. Lázaro Santana se encargará de realizar las versiones, en el nº 21 (agosto de 1971), de dos poemas, "Palabras" y "La cabra", del autor post-simbolista Umberto Saba. A mitad de camino entre el lirismo y la narración, entre el ritmo culto del poema y el léxico cotidiano, Saba replantea, heredero en cierto modo del decadentismo dannunziano, la relación entre el lenguaje y la realidad, entre la palabra y el objeto referido, en una reflexión sobre el lenguaje de la poesía que le arrastra, a lo largo de su *Cancionero*, a un proceso de depuración formal. En este sentido, el poema "Palabras" refleja esta preocupación:

> Palabras
> donde el alma del hombre se refleja
> -desnuda y sorprendida- en los orígenes: una esquina
> busco del mundo, un oasis propicio
> donde lavaros con mi llanto
> de la mentira que os empoza. Vecinas
> del cúmulo espantoso del recuerdo
> os desharíais, como nieve al sol (pág. 13).

Iniciado en los límites de la experimentación futurista, Salvatore Quasimodo, de quien Eugenio Padorno traduce "Varvara Alexandrovna" y "Cabo Caliakra", pertenecientes al libro *Dare e avere* (1966), en el nº 48

(noviembre de 1972), evoluciona, a través de una progresiva depuración del material poético, hacia una poesía del lenguaje que, no obstante, no olvida el compromiso ético ni su expresión narrativa y mitificadora al mismo tiempo. En 1959, se le concedería el Premio Nobel de Literatura. Si "Cabo Caliakra" lleva a cabo la idealización y mitificación de un espacio revivido en la memoria a través del lenguaje, en "Varvara Alexandrovna" la mujer se convierte en símbolo de salvación a través de una idealización progresiva:

> Quema tu mano nocturna, Varvara
> Alexandrovna: son los dedos de mi madre
> que aprietan para dejar larga paz
> bajo la violencia. Eres la Rusia humana
> del tiempo de Tolstoi o de Mayakovsky,
> tú eres Rusia, no un paisaje de nieve
> reflejado en un espejo de hospital,
> eres una multitud de manos que buscan otras
> manos (pág. 21).

A partir de la anécdota personal, que Padorno explica, ésta ha sido trascendida a un nivel significativo superior, a través de la recreación de la memoria:

> A fines de 1958, y en el curso de una visita a la URSS, sufre un infarto; su estancia se prolonga hasta la primavera de 1959, año en que le es concedido el Premio Nobel. Varvara Alexandrovna, que entonces cuida su reposo, es la mujer-símbolo, como antes lo fueron Bice Donati y María Cumani (pág. 19).

El sustrato mítico de la poesía de Quasimodo, la capacidad mitificadora para elevar a través del lenguaje cualquier experiencia a una calidad idealizada, será uno

de los rasgos que atraigan a los jóvenes poetas canarios de la obra del italiano.

Exponente máximo del movimiento neo-vanguardista italiano que en los años sesenta intenta, a través de la disolución del lenguaje en el poema, ser un reflejo perfecto del mundo en crisis que le ha tocado vivir, Edoardo Sanguinetti será objeto de una detenida atención por parte de *Fablas*, que inicia su último número, nº 75 (septiembre-diciembre de 1979), con una selección de textos del poeta italiano.

La poesía alemana también ocupa un lugar de cierta preferencia en las páginas que *Fablas* dedica a traducción. La atención a una poesía que sin olvidar el compromiso ético y humano lleve a cabo una renovación radical del lenguaje es la base de la creación del escritor alemán Hans Magnus Enzensberger, que colaboraría también en la revista leonesa *Claraboya*, de quien Angel Sánchez traduce en el nº 4-5 (marzo-abril de 1970) seis poemas. Pero la atención por la poesía moderna alemana no se detiene en Enzensberger, sino que se remonta más atrás, hasta uno de los fundadores del expresionismo poético alemán, Gottfried Benn, de quien se traducen, en el nº 66 (noviembre-diciembre de 1975) los poemas "Café inglés", "Chopin" y "Síntesis". Por otro lado, de uno de los mayores creadores de la literatura alemana contemporánea, Bertolt Brecht, maestro declarado de Enzensberger, que desarrolla en sus poemas un tono

narrativo y prosaico, atendiendo a un lenguaje vulgar, en un intento de crear una nueva épica de las clases más desheredadas, José María Valverde traduce en el nº 32 (junio de 1972) "Visita a los poetas desterrados":

> Cuando, en sueños, entró en la cabaña de los poetas
> desterrados, que está junto a a la cabaña
> *donde viven los maestros desterrados (desde allí oía*
> disputas y risas), le salió al encuentro Ovidio
> en la puerta y le dijo a media voz:
> "Mejor que todavía no te sientes. No has muerto todavía. ¿Quién sabe
> si no volverás aún... y sin que cambie otra cosa
> que tú mismo?" (nº 32, pág. 5)

El *voluntario prosaísmo*, la *repetición de palabras*, el uso de un lenguaje coloquial, el tono narrativo, la introducción de discursos referidos, de diálogos, de posturas enfrentadas dialécticamente, etc. son rasgos que caracterizan la poesía de Brecht, que, enraizada en un profundo realismo, vuelve la espalda a los cambios que el simbolismo y el surrealismo llevaron a cabo.

Comparativamente, resulta muy escasa la atención que *Fablas* presta a la poesía francesa en sus páginas, en las que no hay presencia de poetas contemporáneos. El poeta salmantino Aníbal Núñez traduce una serie de fragmentos del poema "El herrero", uno de los primeros poemas más interesantes de Arthur Rimbaud, en el nº 48 (noviembre de 1972), como muestra de las versiones del simbolista francés que publicará tres años más tarde[21]. Es significativo, dentro de la escasa consideración que

Fablas tiene de la literatura francesa en sus páginas, el homenaje que se rinde a Marcel Proust con motivo del centenario de su nacimiento, en el nº 21 (agosto de 1971):

> *Fablas* se suma con las páginas que siguen al reconocimiento que la literatura universal debe a Marcel Proust en este año en que se celebra el primer centenario de su nacimiento (nº 21, pág. 2).

Marcos Ricardo Barnatán escribía en ese número, como complemento al homenaje que rendía el editorial al escritor francés, "3 notas sobre Marcel Proust", donde atendía a la personalidad literaria y a la materialización de esa personalidad en una cuidada y elegante prosa en *A la busca del tiempo perdido*.

De la poesía soviética moderna se ocupa *Fablas* en el nº 18-19 (mayo-junio de 1971) con la traducción de tres poemas de tres autores soviéticos diferentes a cargo de Jerónimo Pablo González Martín, poeta y director nominal entre 1967 y 1969 de la revista *Si la píldora bien supiera no la doraran tanto por defuera*. La poesía de Boris Slutsky, de quien se traduce "Caballos en el océano", "representa en la poesía soviética una vuelta al realismo" (pág. 8), que se materializa a través de diversos temas relacionados con la II Guerra Mundial. El tono narrativo de sus poemas y la temática bélica quedan reflejados en los siguientes versos:

> En la paz, recién terminada la guerra
> Había un barco llamado Gloria.

Por el mar navegaba un día alegre
A través del océano haciendo su camino.

Sobre las agitadas olas se movía y volteaba,
Con mil caballos encerrados en su bodega.

Cuatro mil herraduras-buena suerte galera
Y aún así nunca alcanzaría la orilla.

Tocó una mina y lo deshizo,
Y parte de él viose retorcido y doblado (pág. 3).

El mismo tono narrativo, ahora en un estilo enumerativo, y semejante voluntad de prosaísmo pueden observarse en el poema de Yevgeni Vinokurov, el más joven de los tres autores traducidos:

Algunos poetas mendigan almas, algunos esgrimen cetros;
Algunos piratean los mares; otros, como Villon,
Fueron ahorcados por robar; algunos meditan en tristes oficinas
Sobre mohosos legajos (pág. 7).

Tan sólo Anna Akhmatova muestra en su poesía una trascendencia de la anécdota poética más allá de la mera narración:

Nuestra sagrada profesión ha existido
Miles de años...
Con ella, luminosa incluso en la oscuridad está la tierra.
Mas ningún poeta ha insistido nunca,
Con risas o lágrimas,
Que no hay sabiduría, ni edad, ni muerte (pág. 5).

Joaquín Matos presenta y traduce en el nº 65 (abril octubre de 1975) de *Fablas* el extenso poema "Tabaquería", que Fernando Pessoa había atribuido a su heterónimo

Alvaro de Campos. Alvaro de Campos, discípulo de Alberto Caeiro, es uno de los máximos representantes, entre los heterónimos de Pessoa, del *sensacionismo*[22], es decir de la elevación de los sentidos a categoría absoluta en la elaboración del poema, desechando cualquier modo de aprehensión poética que se derive de la utilización de la lógica o la razón. La disociación entre la realidad exterior y la realidad percibida por el espíritu lleva a Pessoa-de Campos a ver en los sentidos un modo de captación de esa realidad interior más verdadero que los modos lógicos y racionales. En "Tabaquería" escribirá el heterónimo de Pessoa:

> Estoy hoy dividido entre la lealtad que le debo
> a la Tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera,
> y la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro (pág. 7).

Es la utilización de la memoria sensitiva en el poema, como modo de captación de una realidad más verdadera que la que la razón percibe, y la capacidad para mostrarse a través de un personaje de ficción y lograr así un distanciamiento, para expresar un *drama em gente*[23], lo que atrae a los jóvenes poetas de la obra de Pessoa, y en concreto de la de su heterónimo Alvaro de Campos.

Por último, dentro de la sección que *Fablas* dedica a las traducciones de poetas extranjeros, habría que señalar la extensa antología de "Poesía tradicional

negroafricana" que el poeta canario Antonio García Ysábal prepara en el nº 3 (febrero de 1970) de la revista.

A la vista de las traducciones comentadas, puede señalarse en *Fablas* un especial gusto por la poesía en lengua inglesa, que, a su vez, a través de la relación que Cernuda estableciera con la lírica anglosajona, se refleja en una cierta afinidad con la obra de Kavafis[24] y con la del sevillano, en cuanto a su carácter narrativo, a su voluntad de lograr una expresión distanciada mediante diversos correlatos objetivos, y a su tendencia a un cierto prosaísmo, que trata de elevar la anécdota trivial y la experiencia personal a categoría artística. En esta tendencia narrativa y rehumanizadora se insertan, por ejemplo, las traducciones de Enzensberger, Brecht y los poetas soviéticos, por una parte, el poema de Auden, por otra, o los tres textos traducidos de Catulo, cuyo carácter hedonista y vitalista enlazaría con la poesía de Kavafis. Por otro lado, las diferentes traducciones incluidas en *Fablas* muestran una atracción especial por los poetas *modernos*, por aquellos escritores que se iniciaron con los movimientos vanguardistas y evolucionaron a partir de ellos hacia una poesía cada vez más depurada de cualquier material extraño. En este sentido, las obras de Pessoa, Saba y Sanguinetti, en tres direcciones distintas, señalan una preocupación por una poesía que cifra en el lenguaje su objeto de interés. En esta tendencia, la obra de Wallace Stevens, que recibe

especial atención en *Fablas*, señala el inicio de una reflexión metapoética, por la que el poema se convierte en materia de sí mismo, que será característica de una parte de la poesía española en los años setenta y que derivará, de un modo u otro, hacia una poesía depurada de todo material extraño, preocupada por el silencio. Por fin, las traducciones de la obra de Kavafis y Quasimodo suponen un intento de penetración e interpretación en el sustrato mítico que estos autores establecieron a partir del análisis de la particular historia de sus países en sus poemas; algo, en definitiva, que habría de atraer a los poetas canarios, volcados en aquellos años, como se verá, en establecer una poética *insular*.

Dentro de la poesía extranjera, he querido considerar un apartado especial dedicado a la poesía hispanoamericana, a la que se le presta muy escasa atención en *Fablas*. Quisiera destacar entre las colaboraciones que se ocupan de esta materia en la revista canaria, el trabajo que Juan Luis Panero dedica a Alvaro Mutis en el nº 22-23 (septiembre-octubre de 1971), con el título "Los dos rostros de Alvaro Mutis", en el que recoge una breve antología del poeta y narrador colombiano. También destaca en este apartado el poema "Demonios" del mejicano José Emilio Pacheco, publicado en el nº 48 (noviembre de 1972).

Poesía española en lengua no castellana

Uno de los presupuestos que *Fablas* exponía en su primer editorial, era, como ya señalé, dar "cabida así a la variedad lingüística de España" (nº 1, pág. 1) y no ocuparse de modo exclusivo de la producción española en castellano. En este sentido, *Fablas* se abrirá a las otras lenguas de expresión literaria en España, dando entrada en sus páginas tanto a autores que escriban en catalán, como a autores que se manifiesten en gallego.

De un profundo conocimiento cultural y de una factura de matriz simbolista, la poesía de Salvador Espriu, uno de los más grandes creadores en catalán durante la posguerra, encuentra su representación en *Fablas* en dos poemas, "L'art" y "El naufragi", publicados en el nº 8-9 (julio-agosto de 1970), pertenecientes a su última etapa poética formada por *Llibre de Sinera* (1963) y *Setmana Santa* (1971), donde Espriu abandona en parte el tono humanista de sus obras inmediatamente anteriores, para profundizar a través de diversos referentes culturales en una expresión hermética. De Salvador Espriu *Fablas* había publicado en el nº 2 (enero de 1970) un texto en prosa titulado "Tarot per algun titella del teatre d'Alfararanja".

Fundador en 1948, junto con J.V. Foix, de la revista *Dau al Set*, Joan Brossa es un autor polifacético, promotor de los movimientos vanguardistas catalanes en la

posguerra y poeta ligado a la vanguardia y al surrealismo, gracias a la influencia de Foix y de Joan Miró. Su obra, cada vez más preocupada en el análisis del hecho artístico en su misma realización, halla una muestra perfecta en el poema "Interrupción", que Andrés Sánchez Robayna traduce en el nº 52-61 (marzo-diciembre de 1974) de *Fablas*:

> Una
> sucesión de rayas, de las
> más diversas sucesiones, da
> la norma de los versos, en series
> separadas por espacios en blanco.
>
> Comienza
> contigo y en ti acaba
> la fiesta. Derribo fue de inquieto
> laberinto. En mienda de ángel
> tu diestra de serpentina
> equivocando el canto.
>
> Alto: ¡una sirena!
>
> Pasan la bomba
> el furgón del personal
> y la escalera giratoria (pág. 11).

Tanto Brossa, en un modo más extremo, como Espriu son herederos directos de la tradición simbolista y vanguardista que se desarrolla antes de la guerra civil. Es con esa tradición con la que entroncan en los años de la posguerra, y, en el caso de Espriu, sobre todo a partir de 1963, rechazando la estética realista que durante esos años dominó la poesía española en castellano. Pere Gimferrer, como representante de la generación catalana más joven, venía a enlazar tanto con

Espriu como con Brossa al comenzar su andadura en catalán en 1970.

En el nº 40 (marzo de 1973) de *Fablas*, Octavio Zaya traducía al castellano dos poemas de *Hora foscant*, el último libro de Pere Gimferrer publicado por entonces: "Hora foscant" y "Madrigal". El enlace con los movimientos de la vanguardia histórica y con el Modernismo que Gimferrer había intentado en sus libros en castellano, encuentra todavía una continuación en el primer libro que escribe en catalán, *Els miralls*[25], en el que, no obstante, comienza a marcarse una voz más individual a través de la reflexión metapoética[26]. *Hora foscant* (1971) avanza en este camino hacia una voz más personal, del mismo modo que *Foc cec* (1973), para convertirse en "expresión directa del proceso mismo de la experiencia"[27], y, desentendiéndose de los referentes literarios contemporáneos, se fundamenta en una recuperación de la literatura clásica y barroca y de la tradición literaria catalana[28]. Pero en *Hora foscant* y en *Foc cec*, la voz personal del poeta sólo consigue expresarse, a través de los referentes literarios clásicos, como una voz arcaizante[29]. Esta atención a la tradición literaria catalana y a la poesía barroca se conjuga en la cita de Francesc Fontanella, escritor catalán del siglo XVII heredero de la escuela gongorina, que abre el poema "Hora foscant". Por otra parte, la reflexión metapoética característica de *Els miralls* se

enmascara ahora a través de diversos referentes simbólicos (el bosque, la luz, las aguas, etc.), y se eleva a un plano astral, de contacto con las constelaciones, en una búsqueda de la unidad total del pasado y el presente. Así, el inicio del poema pone en contacto el "cuerpo mío" con el plano celeste:

> Este cuerpo mío, tan habituado a las nubes
> que toda esta luz se le hace ceniza,
> el movimiento mismo del cielo, velamen
> hosco de la madrugada, gorgas, fábulas
> de la oscuridad y del oro, cuando las agujas
> no hieren un cuerpo (nº 40, pág. 3).

Sólo a través de ese contacto con el plano astral, el recuerdo vuelve al poema para recrear allí, a través del lenguaje, el fuego de la memoria, que, reconstruido gracias a la palabra poética, adquiere nueva vida:

> Si cierro los ojos,
> aún se mueve la arboleda, el bosque del cielo,
> verde como una mirada. Los movimientos
> de las aguas profundas y el del cuerpo
> tienen el mismo latido (pág. 3).

Pero es imposible recuperar el pasado a través del poema, que lo falsea en su elaboración lingüística, y así el cielo presentido en los primeros versos aparece negado por las "tinieblas" finales, que sólo muestran la "estancia de la muerte", la fugacidad del tiempo y de la vida:

> Ni mi altar es el cielo. Tinieblas,
> lección de las tinieblas, redil, estancia
> de la muerte. Hachea, fuego de octubre,
> el leñamen y la arboleda de la mañana (pág. 3).

Madrigal reproduce con semejantes referentes simbólicos (tiniebla, fuego, cenizas, etc.) un configuración imaginaria semejante:

> ¿Y si fuese la tiniebla el otro espacio?
> ¿Quién la podría abrir? ¿Qué espadas
> o lanzas vivas son luz de poniente?
> El cielo es todo un cuerpo ¿y qué lanza
> podría abrir este cuerpo? Y eres ahora, mía,
> el cimiento de Tauro y Orión,
> techumbre abierta, ojos oscuros, la cabellera,
> columna cerrada! El día es un fuego de cenizas
> (pág. 4).

De Pere Gimferrer, a quien unode los redactores de *Fablas*, Jorge Rodríguez Padrón[30], había dedicado en 1970 un elogioso artículo, se había publicado en el primer número de la revista canaria el poema "Farewell", incluido en *Poemas 1963-1969* dentro del apartado *De "Extraña fruta" y otros poemas.*

La literatura gallega ocuparía un lugar privilegiado dentro de *Fablas*, que dedicaría un número completo, el nº 25 (diciembre de 1971), de modo monográfico a la producción literaria de posguerra en lengua gallega. El número, que se inciaba con una "Introducción a la literatura gallega de hoy: esbozo de un fenómeno especialmente polémico", a cargo de Xesús Alonso Montero, se dividía en tres apartados, poesía, teatro y narrativa, subdivididos cada uno en dos secciones, con el fin de dar un panorama crítico-teórico y ofrecer una breve antología de cada género. De establecer el panorama crítico del teatro, como de la selección de textos dramáticos se

encargaría María Teresa Otero Sande; de la narrativa, en ambas secciones, se ocupó Benito Varela Jácome; y, por fin, de establecer el panorama crítico de la poesía gallega de posguerra se encargó Manuel María, mientras que fue Basilio Losada quien realizó la antología lírica. En su panorama crítico "La poesía gallega de postguerra", Manuel María establecía siete grupos de poetas diferentes desde el final de la contienda civil. Dentro del grupo de "poetas emigrados", destaca María a Luis Seoane, Lorenzo Varela, Xosé Neira Vilas y F. Sesto Novás; los "primeros poetas de posguerra", aquellos que comienzan a publicar a partir de 1950, son M. Cuña Novás y Uxío Novoneira; en tercer lugar, el "grupo de Brais Pinto" lo constituyen Bernardino Graña y Xosé Luis Méndez Ferrín; bajo el título de "otros poetas" incluye María, entre otros, a Alvaro Cunqueiro, a Luis Pimentel, a Fermín Bouza-Buey, a Xosé María Díaz Castro y a Antón Tovar Bobillo; el crítico gallego destaca a Pura Vázquez, Luz Pozo Garza, Xohana Torres y Margarita Ledo Andión. Un lugar privilegiado en la poesía gallega de posguerra lo ocupa Celso Emilio Ferreiro, orensano autor de *Longa noite de pedra*. Por último, cuatro autores destaca Manuel María entre los "jóvenes poetas", aquellos que empiezan a publicar en la segunda mitad de los años sesenta: Salvador García Bodaño, Arcadio López-Casanova, Lois Diéguez y Daría Xohan Cabana. Tras el largo listado de poetas que constituye su artículo, Manuel María trata de

esbozar una serie de conclusiones sobre la lírica gallega, que muestra un panorama semejante al de la poesía escrita en castellano durante la posguerra:

> Primera. Desde el año 1950, más o menos, hasta el año 1962, la poesía gallega siguió la tendencia existencialista, tan de moda en la Europa de postguerra. El iniciador de esta tendencia fue Cuña Novás e influyó en los poetas de "Brais Pinto", formando la "*Escola da tebra ou do neboeiro*". Todos estos poetas son intimistas.
>
> Segunda. Desde el año 1955, en que Novoneira publicó *Os eidos*, aparece en la poesía gallega una forma nueva de "ver el paisaje" y de "sentir la tierra". Estos poetas cantan el mundo exterior.
>
> Tercera. Los poetas que, en este trabajo, denominamos "Otros poetas" siguieron, más o menos, los caminos trillados por nuestros poetas de vanguardia, anteriores a la guerra civil (...).
>
> Cuarta. Desde el año 1962, en el que Celso Emilio Ferreiro publicó *Longa noite de pedra*, nuestra poesía toma contacto con la realidad circundante (nº 25, pág. 12).

Basilio Losada, basándose en el panorama establecido por Manuel María, realizará la selección poética, que abarcará cerca de veinte poemas.

Si la literatura en catalán y gallego fueron atendidas desde las páginas de *Fablas*, en su voluntad de dar "cabida a la variedad lingüística de España", no tuvieron representación en la revista canaria ninguna de las literaturas escritas en las otras lenguas de la Península.

Poesía española en castellano

Fiel a su subtítulo como *Revista de poesía y crítica*, *Fablas* se ocupa de la poesía española escrita en castellano desde dos vertientes distintas: por un lado, desde una vertiente meramente textual, publicando los poemas de diversos autores españoles; por otro, desde un vertiente crítica, analizando las obras de estos autores desde sus páginas dedicadas a comentarios y recensiones. Más allá de la labor crítica de excelente calidad que desarrolla Jorge Rodríguez Padrón en las reseñas de diversos libros, resulta muy escasa la labor de análisis teorizador sobre la poesía española contemporánea en *Fablas*. *Fablas* no pretende establecer un cuerpo teórico-crítico que sustente ideológicamente la poesía que hacen sus redactores, sino que, en sus páginas, trata de ofrecerse un panorama completo de la lírica española del momento. Es a través de las colaboraciones poéticas y a través de algún artículo, que por su extensión y profundidad, sobrepasa las dimensiones de la mera reseña crítica de libros, como habrá de valorarse la situación estética de *Fablas*.

Por otra parte, como revista de actualidad literaria, *Fablas* dará a la luz aquellos poemas de creación actual escritos por las generaciones *en activo*

durante el período que abarca la publicación. En sus páginas, por lo tanto, se encontrarán menor número de colaboraciones de los poetas de la generación del 27 o de la primera promoción de posguerra, que de la generación de los años cincuenta o de la generación del 68. Por último, la aplicación del sistema generacional permitirá establecer un orden de estudio dentro de las colaboraciones recogidas en la revista canaria.

Maestro y guía de la generación del 68 a través de su primera poesía surrealista y, en su última creación, del cuestionamiento de la razón racionalista como modo efectivo de aprehender la realidad, Vicente Aleixandre[31], máximo representante vivo en España de la generación del 27, publicaba en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971) de *Fablas* su poema "Al fin", dedicado a Justo Jorge Padrón. El "Pórtico" de aquel número de la revista canaria subrayaba la importancia del poema inédito de Aleixandre, a quien la publicación otorgaba el título de "maestro indiscutible":

> *Fablas* se complace en ofrecer, abriendo el presente número, un poema inédito de Vicente Aleixandre, maestro indiscutible de varias generaciones de la poesía hispánica y creador de uno de los mundos más personales dentro de la poesía universal (nº 16-17, pág. 1).

El poema, que había de inspirar las ilustraciones del artista uruguayo Leandro Silva que acompañaban aquel número, se inscribía dentro de la órbita que el autor del

27 había creado en *Poemas de la consumación* (1968), su último libro publicado por entonces:

> ¿La mano llama? En vida abres los ojos, dudas,
> sabes. Casi sabes. La mano insiste. Ignoras.
> Sobre el cauce del río van los vuelos,
> palomas son. Y yerra un aire de flores.
> Flores arriba. Cruzan sin saberse. Huele,
> si aún puedes. ¿Quién baja en el río?
> En los pies barro llevas, barro quizá, quizá tierra. Del todo,
> entero, bajas en las aguas. Río, río
> tú, caudal o sed que agua se hizo al fin, y va a la mar (pág. 3).

La aparición en 1974 de *Diálogos del conocimiento*, el último libro publicado en vida de Aleixandre, motivó el artículo "Algunas consideraciones sobre *Diálogos del conocimiento* de Vicente Aleixandre" que Alejandro Amusco escribiría en el nº 65 (abril-octubre de 1975) de *Fablas*. En él, Amusco analizaba la última producción aleixandrina poniéndola en relación con su producción inmediatamente anterior e intentaba descifrar las claves de la última etapa creadora del poeta del 27.

El magisterio que la obra de Luis Cernuda ejerce en los jóvenes poetas españoles y, especialmente en este caso, en los poetas canarios de *Fablas*, no encuentra otro reflejo importante en la revista que la recuperación y publicación, en el nº 3 (febrero de 1970), de un artículo editado por vez primera en 1933, titulado "Unidad y diversidad", en el que el poeta sevillano analiza y elogia la obra poética de Juan Ramón Jiménez.

Olvidado casi completamente durante los años de la posguerra, el escritor alicantino Juan Gil-Albert empieza a ser atendido por los jóvenes poetas, de la mano de Jaime Gil de Biedma y ante el tono de su poesía próximo al de la obra de Cernuda o Kavafis, en los primeros años setenta, en que se publican con éxito algunos de sus libros poéticos. Alfonso López-Gradolí se ocuparía en *Fablas* de la figura del autor de la generación del 36, en "Juan Gil-Albert: desde una calle tranquila", en el nº 52-61 (marzo-diciembre de 1974).

En el mismo número de *Fablas* en que se incluía el poema inédito de Aleixandre, se publicaba "El alba de la muerte", un poema de Carlos Bousoño que más tarde se incluiría en su libro *Las monedas contra la losa* (1973). Dentro de su etapa poética iniciada en torno a 1963[32], cuando comienza la elaboración de *Oda en la ceniza* (1967), Bousoño desarrolla en "El alba de la muerte" un tipo de escritura fundado en la continua paradoja, en el desarrollo de largos períodos que tratan de definir el objeto poético a través del lenguaje, al mismo tiempo que esa contemplación del objeto definiéndose a través de la palabra entra a formar parte del poema mismo. Así, en "El alba de la muerte" el poema comienza sin identificar plenamente su objeto ("crepúsculo indeciso") y sólo a través del lenguaje va adquiriendo sus contornos definitivos:

¿Quién eres tú, crepúsculo indeciso, tras
la noche del tiempo ahora empapándonos,
en que mojados de indignidad volvemos
de nuestra zozobra a nuestra desazón, de la
dicha al cansancio
diariamente, repetido espectáculo,
turnos de furor y de sueño, de felicidad y
vileza,
tedio y astucia renovándose,
o dedesesperanza y de miedo? (nº 16-17, pág. 4)

El poema continúa enlazando palabras e imágenes, atraídas por una fluencia más o menos libre de la conciencia, que otorgan un conocimiento más pleno de la realidad. El objeto poético, en su irse definiendo a través de la palabra, adquiere nuevos límites, nuevas perspectivas e ilumina zonas nuevas de la realidad antes desconocidas. La definición del objeto (el "crepúsculo indeciso") ha ido reflejando los sucesivos cambios de éste, su inestabilidad y transformación a lo largo del tiempo, y, así, el poema concluye con su desaparición, con el canto del gallo en la aurora:

... Y repentinamente, la aurora ya no está
cuando en la noche,
a lo lejos, de pronto,
temprano, entusiasta,
se oye cantar un gallo (pág. 5).

Dentro del grupo formado por la generación del 36 y la primera promoción de posguerra, en el que se inscribe la obra de Bousoño, se pueden incluir algunos de los poetas que colaboran en *Fablas* con diversos poemas. Así, por ejemplo, Juan Ruiz Peña colabora con "El león y sus garras" en el nº 6-7 (mayo-junio de 1970) y con "Zumbas como mi sangre" en el nº 21 (agosto de 1971). De Luis

Jiménez Martos se publica en el nº 26-27 (enero-febrero de 1972) el poema "A una escultura de Pedro Padrón Quevedo hecha con tierra y lava" dedicado al escultor canario.

Dentro de la primera generación de posguerra, *Fablas* iba a tener una especial consideración hacia aquellos autores que habían colaborado en el movimiento más característico de la vanguardia española de los años cuarenta y cincuenta[33]: el *Postismo*. Félix Casanova de Ayala había participado directamente en los primeros momentos de fundación del *Postismo*, en el año 1945 y a partir de 1947[34], y había sido parte fundamental en el "pseudo-cisma" que en 1949 había fundado la segunda hora del *Postismo*, incorporando a autores como Angel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo, Gloria Fuertes o el mismo Casanova de Ayala[35]. La poesía de Casanova, definida por un neobarroquismo surrealizante, subrayaba en el *Postismo* este desarrollo postsurrealista, lo que le hizo vincularse al movimiento de Ory, Chicharro y Sernesi como mero "simpatizante"[36]. A Casanova de Ayala, y a su creación poética, le dedicaba un espacio importante *Fablas* en su último número, nº 75 (septiembre-diciembre de 1979). Pero las colaboraciones postistas, que terminaban en el autor canario, habían comenzado en la primera entrega de la publicación (diciembre de 1969) con el poema "Geografía humana"[37], de Gloria Fuertes, incorporada al segundo momento postista. Pero incluso el

fundador del *Postismo*, Carlos Edmundo de Ory, llegaría a colaborar en el nº 15 (febrero de 1971) de *Fablas* con su relato "Emma". La relación de Ory con el mundo literario canario tendría un nuevo eslabón en la publicación en 1973 de su novela *Mephiboseth en Onou. Diario de un loco* en la editorial Inventarios Provisionales[38].

Es considerable el espacio que dedica *Fablas* en sus páginas a la poesía de la generación española de los años cincuenta, siendo, después de la generación más joven, la que mayor espacio ocupa dentro de la publicación. Puede observarse en estas colaboraciones una atención a las diversas tendencias que caracterizaron la poesía de los autores nacidos en los años anteriores a la guerra civil, así como una evolución en sus obras, que se aproximan en sus técnicas estilísticas a las de la generación más joven. El intento de *Fablas* de que en sus páginas encuentren representación las tendencias más importantes de la generación poética del medio siglo se manifiesta ya en la selección de poetas que encabeza el primer número: José Agustín Goytisolo con "Ventana a la plaza", María Beneyto con "Los niños y la lluvia", Carlos Sahagún con "Meditación del día" y "Un largo adiós" y Joaquín Marco con "Crimen número 5" y "Sócrates condenado". La diversidad de tonos y modos expresivos que había encontrado la generación del medio siglo a fines de la década de los sesenta queda expresa en estos poemas. Un tipo de poesía con cierto tono social, aunque desprovisto

de una parte de los rasgos que más claramente habían definido el realismo-social de los años cincuenta y volcado hacia un cierto experimentalismo, puede verse en el poema "Ventana a la plaza", de José Agustín Goytisolo, y en "Crimen nº 5", de Joaquín Marco, poema incluido, al igual que "Sócrates condenado", en su libro *Algunos crímenes y otros poemas* (1971). En "Crimen nº 5", la protesta social aparece recubierta de una decidida voluntad experimental[39]; así el poema se inicia con la imposición de un distanciamiento intelectual, producido por un lenguaje voluntariamente desprovisto de toda emoción y pretendidamente científico:

> El crimen o el suicidio poco dicen,
> puesto que idénticos fines consiguen:
> lentas descomposiciones de cuerpos orgánicos.
> La vida enflaquecida ahuyenta el arte
> del amor (nº 1, pág. 26).

Pero este tono distanciado y pretendidamente aséptico contrasta con el tono narrativo y de protesta social que muestran los versos inmediatos:

> Según dijeron llegó de un pueblo muy cercano a Córdoba.
> Setenta años de vida. Poco faltaba para el final feliz.
> Sin seguro de paro, la ciudad rechazó una vida inútil,
> como otra cualquiera (pág. 26).

"Sócrates condenado" establece un distanciamiento culturalista a través de la utilización del correlato objetivo de un personaje histórico, que permite al poeta

enmascararse en un personaje interpuesto y manifestar sus ideas y sentimientos a través de dicho personaje, en una técnica que sería habitual en los poetas más jóvenes por aquellos años:

> Fue cuando Sócrates se levantó y dijo:
> "Pues si verdaderamente me dedico a cxorromper
> a los jóvenes
> y anteriormente he hecho otro tanto,
> forzosamente alguno, de entre ellos, al madurar,
> habría reconocido que de mí recibieron malos consejos
> y hoy se presentaría aquí para acusarme y hacerme castigar" (pág. 27).

Si el enmascaramiento en un personaje revela una técnica, heredada de la modernidad poética y de la tradición simbolista, que revivirían los jóvenes poetas a partir del segunto lustro de los años sesenta, la elección de Sócrates[40] como el personaje histórico tras el que la voz poética se oculta en la elaboración de un *monólogo dramático*[41], revela la profunda convicción moral de los autores de la generación de los 50.

La investigación y reconstrucción de un pasado doloroso, el de la infancia, a través de la memoria recreada en el poema es uno de los rasgos más característicos de la poesía meditativa de la generación de los "niños de la guerra"[42]. Es la memoria la que guía la escritura poética y la que permite, al hilo de la evocación, superponer épocas distintas. Esta creación a mitad de camino entre la poesía meditativa y la del recuerdo encuentra su ejemplo, en los poemas de *Fablas*

que comento, en "Meditación del día", de Carlos Sahagún, y en "Los niños y la lluvia", de María Beneyto, en el que el poema recrea a través de la memoria una anécdota de la infancia:

> Llovía sobre el barro. Se acercaban
> sus compañeros de trabajo a verle
> descender. Y los niños no se iban.
> Después (siempre lloviendo) nos marchamos.
> Fue preciso horadar masas de frío
> hacia el pueblo aplastado por sus humos.
> Y detrás iban ellos. Ojos vivos
> del que allá se quedó. Ojos que vieron
> a la lluvia llorándonos a todos (pág. 12).

Un tono meditativo semejante define la obra de Francisco Brines, que a través de la memoria trata de recrear en sus poemas experiencias vitales, narradas aparentemente sin distanciamiento y con un tono elegíaco característico, enlazando de esta manera, desde planteamientos estéticos personales, con un línea poética que encuentra sus hitos más inmediatos en la poesía del exilio de Luis Cernuda[43] y en la obra de Cesare Pavese, y que, a través de la obra de Kavafis, enlaza con la poesía del *yo* del Romanticismo. En el nº 14 (enero de 1971) de *Fablas*, se publican los poemas "Método de conocimiento" y "La espera", incluidos posteriormente en su libro *Aún no* (1971). En estos poemas, es la memoria la que actúa guiando la escritura poética en una reelaboración del recuerdo a través de la palabra; esta labor salvadora de la memoria en el poema queda expuesta en los primeros versos de "Método de conocimiento":

En el cansancio de la noche,
penetrando la más oscura música,
he recobrado tras mis ojos ciegos
el frágil testimonio de una escena remota (nº 14, pág. 2).

En "La espera", la memoria actúa en el poema desde el principio, sin ningún preámbulo, recuperando retazos del pasado a través de imágenes fragmentadas; es la memoria sensitiva[44], un recurso poético que proveniente del simbolismo habría de acentuarse en los poetas de *Cántico* y en los de la generación más joven, la que se activa a lo largo de los versos y los sentidos reconstruyen a través del poema el recuerdo:

El campo, oscuro; lejos, al mar,
las luces. Y un pájaro nocturno.

Sentado está mi padre,
con olor de naranjo entre sus dedos
y el rostro plateado. Espera.
Y en un paseo largo,
de rezo y vigilancia del jazmín,
mi madre está esperando (pág. 3).

Es evidente que la obra de Francisco Brines, con su poesía elegíaca, su aparente prosaísmo logrado mediante la elevación de la anécdota trivial a la creación artística y su utilización de la memoria como método de escritura que trata de recuperar la experiencia vital, junto a la de Gil de Biedma, Cernuda, Pavese y Kavafis, está detrás de una parte importante de la producción de poetas de la generación del 68 como Juan Luis Panero o Luis Antonio de Villena. Al estudio de la última poesía

de Brines se dedicaría Manuel Vilanova en su "Aproximación sentimental a la poesía de Francisco Brines", en el nº 20 (julio de 1971) de *Fablas*.

En el nº 2 (enero de 1970) de *Fablas*, se incluía "En este poema", de Félix Grande, un poema compuesto a partir de enumeraciones paralelísticas que adelantaba ya no sólo el tono, sino la composición de *Las rubaiyatas de Horacio Martín*:

> Otros envidian a los héroes
> yo respeto mucho a los locos
> Otros remedan a sus líderes
> yo medito en los fracasados
> Otros adoran al porvenir
> yo sufro estadísticas sobre la Bomba (nº 2, pág. 28)

Pero no es hasta el nº 24 (noviembre de 1971) de *Fablas* hasta cuando Félix Grande adelanta "4 rubaiyatas" de su libro *La fábula de Horacio Martín*, que tendría como título definitivo *Las rubaiyatas de Horacio Martín* (1978). *Las rubaiyatas de Horacio Martín* suponen un fenómeno interesante y característico de las técnicas poéticas utilizadas a fines de los años sesenta y en los primeros setenta, puesto que en los poemas que las componen la voz poética sufre un doble proceso de ocultación, para lograr un distanciamiento seguro en la expresión del sentimiento. Si, por un lado, el heterónimo de Félix Grande, Horacio Martín, permite la expresión de un *drama em gente*[45], la interposición entre poeta y lector de un personaje poético que el texto crea, por

otro, la escritura de las *rubaiyatas* remite temática y estilísticamente a las *Rubaiyatas* de Omar Khayyam, imponiendo otro modo de desdoblamiento. *Las rubaiyatas de Horacio Martín* deben a las de Khayyam no sólo el tema, el canto hedonista del amor, del deseo, del momento fugaz, ..., sino también la expresión en poemas breves que tratan de alcanzar una "escritura despojada"[46], una expresión depurada, logrando establecer un moderno libro de amor:

> Cuando te acuerdes de mi cuerpo
> y no puedas dormir
> y te levantes medio desnuda
> y camines a tientas por tus habitaciones
> borracha de estupor y de rabia
>
> en algún lugar de la Tierra
> yo andaré insomne por algún pasillo
> careciendo de ti toda la noche
> oyéndote ulular muy lejos y escribiendo
> estos versos degenerados (nº 24, pág. 2).

Aunque la mayor parte de *Las rubaiyatas de Horacio Martín* se escribieron a lo largo de 1970, el libro no se publicaría sino parcialmente ocho años más tarde. Como complemento a las "4 rubaiyatas" publicadas en el nº 24 de *Fablas*, Jorge Rodríguez Padrón, en un extenso artículo titulado "Algunas notas en torno a la poesía de Félix Grande", analizaba en profundidad la obra del poeta extremeño, del que acababa de aparecer su poesía completa con el título de *Biografía*[47], subrayando la importancia de su nuevo estilo que había hallado expresión en *Blanco*

Spirituals, en una forma acorde con la poesía española más joven.

En el mismo número de *Fablas* en que se publicaban las "4 rubaiyatas" de Félix Grande, se incluía el poema "A la sombra de los lúgubres tejos", del gaditano Rafael Soto Vergés, poema que finalmente sería excluido de su libro *El gallo ciego* (1975). Soto Vergés ya había publicado en el nº 4-5 (marzo-abril de 1970) de *Fablas* un poema en prosa con el título de "Un mendigo", pero es quizá en "A la sombra de los lúgubres tejos" donde alcanza un modo de expresión más próximo a los textos que compondrán *El gallo ciego*. Como un "desembrollo del caos"[48] entiende Soto Vergés la poesía y, en ese sentido, enlaza directamente con una línea de reflexión teórica que trata de ver en la expresión poética un modo de conocimiento de la realidad a través de la palabra. De esta manera, no son extraños en la poesía de Soto Vergés los elementos mágicos como un modo de desentrañar el caos de la existencia. Las palabras, en una expresión a caballo entre el neobarroquismo y el surrealismo, entre la alegoría y el mito, se unen más allá del dominio de la razón en un intento de iluminar nuevas zonas de la realidad y constituyen, en una derivación extrema del realismo y el desarraigo anterior, un modo de aprehensión expresionista:

> El pandero, el grave baile de los prados
> mueve los mochuelos hacia la quimera
> de mi pensamiento. La existencia busco

oculta en las hojas. Y pienso llorando
que, también caído, a las sombras vuelvo.
El viento susurra en las negras ramas
moviendo las sombras en un vano baile
rumoroso. Espantan estas voces graves
de la muerte lenta tocando el pandero (nº 24, pág. 3).

El tono narrativo característico de una parte importante de los poetas de la generación del medio siglo adquiere en la etapa que el andaluz Fernando Quiñones comienza en 1968, donde encuentra su voz más personal, caracteres de crónica histórica. La elaboración de *Las crónicas de Al-Andalús* (1970) le llevan a una indagación del ámbito cultural hispánico en su vertiente árabe más característica y sus poemas cobran, de esta manera un doble aspecto histórico-cultural y narrativo. El tono narrativo y el prosaísmo voluntario, logrado mediante la elevación de una anécdota trivial al poema, y el distanciamiento histórico mediante la ocultación de la voz poética tras diversos personajes, acercan las "Otras crónicas de Al-Andalús", que Quiñones publica en el nº 32 (junio de 1972) de *Fablas*, a una línea poética que he venido definiendo en la revista canaria y que entronca con la poesía de Kavafis; así puede verse en "Andrea Navaggiero piensa en La Alhambra a Ibn-Al-Jatib:

Aquí estuvo el hombre, aquí
entre la tarde y la noche
oyó al ruiseños, aquí.
Qué quieto está todo.

Y allí, del lado tranquilo
donde la luz ya no pesa
sigue cuanto dijo. Allí
qué eterno está todo,

ivi s'accoglie l'uno e l'altro insieme... (nº 32, pág. 1)

El título del poema, en una técnica que será característica de muchos poetas de la generación del 68, impone una distancia, un enmascaramiento cultural, por el que la voz poética se oculta tras un personaje histórico; el texto, en consecuencia, se desarrolla en un plano metafórico, distinto del que el título enuncia[49].

Otros poetas de la generación del medio siglo colaboran en *Fablas* dando muestras del rico número de tendencias estéticas que habían logrado los poetas nacidos antes de la guerra en los primeros años setenta. Joaquín Benito de Lucas publicará "El espectáculo va a empezar" en el nº 4-5 (marzo-abril de 1970) y "La cultura es un feudo" en el nº 10 (septiembre de 1970); Carlos Murciano presentará "Mambo-rock para Denise" en el nº 14 (enero de 1971) y "Pausa para un viejo organista" en el nº 20 (julio de 1971); Enrique Badosa da a la prensa "Como un traje desnudo y mutilado... y otros poemas" en el nº 21 (agosto de 1971) y una parte de su "Cuaderno de Lanzarote" en el nº 52-61 (marzo-septiembre de 1974); Francisco Umbral publica el texto "Del largo pelo" en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971); Concha Lagos adelanta en el nº 24 (noviembre de 1971) el poema "Aquelarre", etc. Así pues, la generación del medio siglo se expresaba a través de distintas tendencias y estilos poéticos, que habían enriquecido en los últimos años sesenta y primeros setenta el panorama estético español, y adelantaba en sus

poemas rasgos y caracteres que venían a coincidir con los modos de expresión de los más jóvenes autores.

Que la riqueza de tendencias poéticas que, gracias a la renovación estética que los poetas del medio siglo habían emprendido desde los primeros años sesenta, llegaban a los jóvenes creadores de principios de los años setenta era enorme, era algo de lo que los redactores de *Fablas* tenían plena consciencia. Precisamente, a dar muestra de toda esa riqueza de caminos que se abría a los jóvenes poetas se lanzaba desde sus páginas la revista canaria, como expondrá el editorial del nº 22-23 (septiembre-octubre de 1971):

> Tenemos necesidad de hacernos eco de cuanto de inquietud, de interés y vitalidad exista en nuestro panorama literario, tan necesitado él de esa renovación valiente y profunda que, sobre todo en el ámbito expresivo, se pide con urgencia (nº 22-23, pág. 1).

Fue Jorge Rodríguez Padrón, comentando obras de Terenci Moix y Nuria Pompeya en su artículo "Entre lirismo y crueldad", quien más claramente identificó, desde las páginas de *Fablas*, la existencia de un grupo generacional de jóvenes escritores con una postura común ante la realidad circundante:

> Hé aquí que un grupo de escritores irrumpe en el mundo de las letras españolas usando de una peculiar expresividad, fluctuante entre la pura evocación lírica y melancólica y la más cruel y airada protesta (...). Pero, en cualquier caso, ya me parece algo importante que quienes participamos de la misma edad y la misma inquietud, comprendamos la necesidad que de ellos se tenía y su evidente

> verdad en todo cuanto hacen o intentan hacer (nº 4-5, pág. 27).

Y párrafos más adelante, señalaría el carácter rupturista que tiene este grupo generacional con respecto a los moldes literarios anteriores:

> Existe (...) un grupo de escritores jóvenes que encara el problema de su generación, de su historia y de su sociedad con valentía y seriedad; un grupo de escritores jóvenes a quienes no les basta escribir y publicar un libro más o tomar una postura teórica llamativa, sino que son capaces de revisar cualquier desarrollo lineal de ideas y expresiones literarias para darnos una obra que, al tiempo que los refleje, sirva de acicate, de revulsivo para el lector despreocupado o -y es lo importante- para quienes repiten una y otra vez moldes hechos y acabados, y gritan a los cuatro vientos la imposibilidad de nuevos caminos para la creación literaria (pág. 30).

Lázaro Santana ya había señalado dos de los caracteres, el gusto *camp* y la atracción por el *pop*, que definían una de las tendencias poéticas representativas de esa generación joven entonces surgente, en un artículo crítico, "La poesía campipop y la célula madre del cáncer" (nº 2, enero de 1970), sobre *Baladas del dulce Jim*, de Ana Mª. Moix. Un año más tarde, el editorial del nº 14 (enero de 1971) señalará la preocupación por una profunda renovación formal que vincula a este grupo de poetas, una preocupación formal que, frente a las generaciones rehumanizadoras de posguerra, los enlaza a través de la generación del 27 con el Modernismo:

> Ha aparecido un nuevo frente poético en el que se hace evidente una privativa preocupación por los cauces formales de su poesía. Formas que, a veces,

> se desquician, o amenazan con no conducir a ninguna parte; pero que, otras veces, toman un sentido coherente y necesario (nº 14, pág. 1).

Sin embargo un formalismo radical puede llevar a una poesía que, en su desprecio absoluto por el contenido, sea un ejercicio vacío de no decir nada, y, así, los editores de *Fablas* advierten del confusionismo en que puede derivar la joven poesía española:

> Hay cierto confusionismo del que algunos se aprovechan malévolamente, y otros con positivo afán por remover soñolientas y aletargadas posturas. Pero no por ello la poesía española actual se está encerrando en sí misma. Se debate, como es natural, críticamente, en una época crítica (pág. 1).

La aparición unos meses antes de la antología *Nueve novísimos*[50] comenzaba a marcar el dominio de una de las tendencias generacionales más radicalmente formalistas. Desde su editorial, *Fablas* advertía del peligro que supondría el triunfo absoluto de esta tendencia generacional sobre las demás, del empobrecimiento estético, semejante al que había arrastrado una poesía preocupada "en ideas y problemas más o menos inmediatos", al que llevaría que la poesía española se encerrara en sí misma, admitiendo una sola tendencia. El triunfo de un formalismo extremo era tan peligroso como una poesía volcada absolutamente hacia el contenido.

Es por esto por lo que *Fablas* no se conformó con dar cabida en sus páginas sólo a la tendencia *novísima*, dominante en la poesía española desde la aparición de la antología de José Mª. Castellet, sino que prestó atención

a aquellos poetas y grupos poéticos que investigaban y avanzaban en otras direcciones, que, con su disidencia y desde posturas relativamente marginales, enriquecían el joven panorama lírico español de los primeros años setenta. José Miguel Ullán será uno de los poetas olvidados en la antología de Castellet al que se dará cabida en las páginas de *Fablas*. Había sido Domingo Velázquez, editor y colaborador de la revista canaria, quien, a los pocos meses de la aparición de *Nueve novísimos* y, en cierto modo, como respuesta a aquella antología, había publicado en Las Palmas de Gran Canaria *Antología salvaje*, de José Miguel Ullán, donde el autor salmantino recogía la mayor parte de su obra publicada entre 1965, en que apareció *El jornal*, y 1970, año en que se publica en Méjico *Mortaja*. Ullán había emprendido una evolución desde mediados los años sesenta hacia una poesía que se distanciaba radicalmente de su experiencia social anterior y que avanzaba hacia un conocimiento poético a través de la asociación cada vez más libre de palabras dentro del poema. La asociación inédita de palabras e imágenes, en una aproximación a la escritura automática surrealista, y otras técnicas elípticas y de sincopación que rompen el discurrir lógico del poema, acercaban la poesía de Ullán en torno a 1970 a la escritura definida por Castellet para sus *novísimos*. Por otra parte, su lenguaje, cada vez más próximo a la expresión surrealista, aunque con unos referentes

simbólicos tomados de la realidad cotidiana, se iba haciendo cada vez más hermético; es este hermetismo absoluto el que anuncia como peligro Jorge Rodríguez Padrón en su reseña de *Antología salvaje*:

> Bien es verdad, y no quiero dejar de anotarlo, que Ullán corre el peligro de hacerse demasiado hermético -si no lo es ya en parte- y que tal hermetismo puede limitar unas posibilidades vivas, dinámicas y de positivo alcance que, sin duda, existen y dan contextura a su poesía (nº 14, pág. 35).

Pero sus poemas de esta época no dejan de expresar, pese a su voluntario experimentalismo formal, una protesta social característica de una parte importante de su obra anterior, desde un punto de vista irónico, que, como en "Mr. Joyce also preoccupied with Gibraltar", publicado en el nº 6-7 (mayo-junio de 1970) de *Fablas*, nace, en algunos casos, del desajuste radical entre título y texto poético:

> porque el amor ya ha sido consumado (la
> lisonja calva del hogar eructos
> ligas ojales cascabeles) -*bis*-
> tocan a muerto
> alas
> águilas negras irreales
> lentamente orzuelo
> pálida jaula (nº 6-7, pág. 31)

Ullán señalaba, de esta manera, una línea polémica dentro de la joven poesía española, una tendencia poética distinta de la que entonces comenzaba a dominar y, en consecuencia, enriquecedora. Rodríguez Padrón subrayaba este carácter polémico en su reseña de *Antología salvaje*:

> Un libro al que va a ser difícil acceder limpio de prejuicios, como su autor pretende; un libro que me parece discutible y digno de ser discutido. Ya no me estoy refiriendo a la revuelta y desordenada discusión ibérica, sino a una discusión detenida, observadora, penetrante -autor incluido- de la que pueden salir muchas luces para la poesía española de hoy. Un libro, en suma, que "va por libre", lo que me parece un riesgo digno de correrse en este ambiente tan papanata o mimético en que se mueve nuestra poesía joven (nº 14, pág. 35).

En esa "oleada de confusionismo", en esa "ceremonia de la confusión" que había creado la aparición de *Nueve novísmos* en el panorama de la joven poesía española, otro grupo poético había quedado apartado, completamente olvidado: el de los poetas que habían sustentado durante los años sesenta la revista *Claraboya*. Jorge Rodríguez Padrón intenta, en un extenso comentario sobre la antología *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*[51] titulado "El equipo "Claraboya" y la poesía dialéctica" (nº 21, agosto de 1971), situar dentro del joven panorama lírico español la experiencia que supuso la revista leonesa de Agsutín Delgado, Luis Mateo Díez, Angel Fierro y José Antonio Llamas. *Claraboya* tuvo la virtud de establecer la primera ruptura, a comienzos de los años sesenta, con la poesía social, para enlazar con las tendencias más avanzadas de la generación del medio siglo:

> *Claraboya* (...) dio al traste con el apego excesivo y obsesivo que se tenía por la *poesía social* al uso, llamando la atención hacia aquellos otros escritores que proponían una poesía de mayores dimensiones, y más integradora de todo lo que significase investigación en formas y razones (nº 21, pág. 29).

Y en esa ruptura los poetas de *Claraboya* se distanciaban tanto de la poesía intimista como de la poesía social de la primera posguerra. Los acontecimientos vividos por la última poesía española en los tres años que separan la desaparición de la revista, en febrero de 1968, y la publicación de la antología-manifiesto, en 1971, les hace situarse a los cuatro autores leoneses a una distancia crítica tanto de la poesía experimental, como del neodecadentismo y la poesía narrativa, para defender un tipo de poesía que, sostenido en las teorías del filósofo checo Karel Kosik, ellos denominan *dialéctica*. Sin embrago, tal como señala Rodríguez Padrón, su práctica poética cae en muchos de los aspectos que critican desde un punto de vista teórico:

> No hace falta ser un muy entendido crítico para comprender que en la poesía de estos escritores leoneses, dentro de su eficacia y dentro de su singular tratamiento del poema, habita, a modo de soterraña conciencia, algo que les ata bien sólidamente a las formas y postulados que ponen en cuestión (pág. 30).

Así, el crítico canario señalaba el desajuste entre los presupuestos teóricos y la narración de hechos concretos a partir de la evocación sentimental, o las referencias a los nuevos mitos del cine en la poesía de Agustín Delgado; la ironía agresiva y el carácter epigramático de sus poemas vinculaban, según Rodríguez Padrón, la poesía de Luis Mateo Díez a la estética social, y lo mismo podría decirse de Angel Fierro, en cuya obra ve el

crítico una clara "filiación celayana" (pág. 31), o de José Antonio Llamas. De esta manera, la poesía del equipo redactor de *Claraboya* se situaba a mitad de camino entre la poesía social, que habían negado, y a la que contribuían con una reforma profunda de los medios expresivos, y la poesía neodecadente, de la que tomaban ciertos aspectos formales, señalando, así, una vía intermedia válida dentro de la joven poesía española.

Ya he señalado anteriormente la especial consideración que *Fablas* tiene en sus páginas hacia el principal movimiento vanguardista en los años cuarenta y cincuenta y hacia sus manifestaciones más recientes: el *Postismo*. Creo que puede establecerse, en esta defensa de los movimientos poéticos de vanguardia, una relación directa entre la atención que *Fablas* dedica al *Postismo* y la que presta a la poesía visual a partir del nº 22-23 (septiembre-octubre de 1971). A partir de 1971 *Fablas* se convierte parcialmente en uno de los primeros órganos de difusión de la poesía visual española, de modo semejante a como lo serían poco tiempo más tarde *Artesa*, *El Urogallo* o *Poesía Hispánica*[52], y lo hace de dos modos diferentes: en primer lugar, atendiendo a sus postulados teóricos; en un segundo estadio, dando cabida en sus páginas a diversas creaciones visuales. La voluntad de estar abierta a todas las tendencias poéticas renovadoras, hacía que *Fablas* estuviera atenta a las tendencias más experimentales:

> Deseo de *Fablas* ha sido siempre no cerrar sus puertas a ningún trabajo de experimentación o búsqueda de nuevas formas, de nuevas capacidades expresivas (nº 22-23, pág. 1).

Esta preocupación por las tendencias más experimentales de la escritura poética, se manifestaba en el nº 22-23 en una atención a uno de los modos experimentales más marginados, la poesía visual:

> De aquí que hoy se asome a nuestras páginas un grupo de poetas visuales. Escritores que intentan más que una poesía, una estructura poemática tradicionalmente marginal, y marginada, y siempre minoritaria (pág. 1).

Un texto teórico de Fernando Millán, con el título de "Poesía no oleaginosa", presidía la antología de diez poemas visuales que *Fablas* publicaba en su nº 22-23. El texto de Millán, que, a diferencia de otros escritos por él durante aquellos años, apenas si deja trascender algunos de los fundamentos teóricos sobre la poesía experimental, tiene un marcado carácter de manifiesto literario. En primer lugar, Millán establece en su artículo el enfrentamiento radical entre poesía concreta y poesía discursiva, como modos de ser literarios imposibles de conjugar, y la marginalidad de la experimentación frente al carácter *central* de los modos de expresión discursivos:

> Ahora bien, en este país la falta de información y de preparación, en cualquier terreno, y menos en el de la cultura, no serán nunca malas, pues permitirán el gesto superior del vocero recién

> llegado a un periódico de veintiocho mil ejemplares diarios, que llama provinciano a todo lo que desconoce. Igualmente, esta situación permitirá designar como poesía concreta a todo lo que no sea poesía discursiva (nº 22-23, pág. 18).

Frente a la verdadera renovación estética que conlleva la poesía concreta o experimental, la poesía discursiva sólo desarrolla la apariencia del cambio, una falsa transformación:

> Muchas cosas han sucedido en el mundo, y no pocas de ellas han configurado una mutación casi biológica de la poesía, de la forma de hacerla, de consumirla, de no consumirla, de discutirla, y hasta si se me aprieta, de acostarse con ella. Nuestro panorama cultural se ha visto más o menos afectado por estas cosas, y un espectador atentísimo, hubiera podido descubrir sin duda su rastro en el leve encogimiento de hombros de alguna neurosis galopante, en el gesto sorprendido de ciertos adoradores del soneto, o de la terminología falsamente progre de un progre falso (pág. 18).

En definitiva, la poesía experimental se alza como el modo de expresión vanguardista más apto a un mundo en continuo cambio; frente a ella, los demás modos de expresión poética, incluso aquelos que se pretenden vanguardistas ("terminología falsamente progre de un progre falso") presentan un radical desajuste con el mundo moderno. Una nueva sociedad exige un nuevo modo de expresión poética, y éste se encarna en la poesía "no oleaginosa". Pero, aún más, en su proceso de auto-marginación, característico del manifiesto literario, Millán no sólo rechaza a aquellos poetas que siguen los modos de escritura discursivos, sino también a aquellos

que sólo momentáneamente han practicado la escritura experimental:

> También día a día han ido llegando esperanzados poetas jóvenes de diversos tonos progres y menos progres. Más o menos frívolamente, con un espíritu más o menos centralista, todos han tenido la oportunidad de saciar en lo posible su ansia de conocimiento y de jugar una carta a la experimentación (algunos) por si las moscas (pág. 18).

De esta manera, tan sólo una minoría selecta ("cuatro, cinco, seis, tal vez siete poetas auténticos"), marginada y auto-marginada del resto de los poetas, representa una postura verdaderamente vanguardista y rupturista, única capaz de promover una auténtica renovación; éstos son los representantes de la "poesía no oleaginosa", de la verdadera vanguardia:

> Estos son los poetas no oleaginosos, que chirrían al andar y no son amigos nada más que de los que pueden serles útiles para permanecer alejados de los tontos (útiles e inútiles) (pág. 19).

Tras este manifiesto poético, el lector encuentra respuesta a su pregunta sobre quiénes son los poetas "no oleaginosos" en la antología de poesía experimental que se desarrolla en las páginas siguientes. Los diez poetas allí recogidos son: José Antonio Cáceres, Felipe Bozo (*sic* por Boso), Elena Asín, Alfonso López Gradolí, José María Montells, Antonio Gless, Miguel Lorenzo, Francisco Pino, Antonio Fernández Molina y Juan-Eduardo Cirlot. Representantes de tres generaciones distintas se unen en

esa breve antología, muestra de la poesía experimental en España: Pino y Cirlot como representantes de la generación del 36; Fernández Molina como representante de la generación del medio siglo; y el resto de autores, ejemplo de la materialización de la poesía visual en la última generación.

Pero este número de la revista canaria no hacía sino abrir las puertas a nuevas colaboraciones de poetas experimentales españoles que se manifestarían en numeros siguientes a través de sus páginas. Así, José María Montells, director de la revista de poesía experimental *Poliedros*, editada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, y de la editorial *Parnaso 70*, por aquellos años, publicará, en el nº 32 (junio de 1972) de *Fablas*, su poema "Amor soluble amor" y, en el nº 40 (marzo de 1973), el poema visual "La sombra de la idea", donde se aproxima al dibujo de cómic. Por su parte, Angel Sánchez, colaborador de *Fablas* desde sus primeros números y vinculado al grupo redactor de la revista en el último número, publica en el nº 48 (noviembre de 1972) dos poemas visuales con el título de "Letremas".

La publicación en 1972 de una antología de poesía experimental española, preparada por Felipe Boso e Ignacio Gómez de Liaño, en la revista alemana *Akzente*[53] había supuesto la apertura de las fronteras germanas a la producción "concreta" en nuestro país. Unos meses más

tarde de la aparición de esta antología, en enero de 1973, el Museo Regional Renano de Bonn organizaba una exposición de poesía visual española, coordinada por Felipe Boso. Las palabras de presentación de aquella exposición se reproducen en el nº 40 (marzo de 1973) de *Fablas* bajo el título "Poesía concreta, nueva poesía". Boso señala allí la vinculación directa de la poesía concreta con los movimientos vanguardistas de entre-guerras, estableciéndose ésta como su legítima heredera:

> Se trata del hasta aquí último eslabón de un gran movimiento literario que comenzó antes de la primera guerra mundial en el futurismo en Italia y Rusia y del que forman también parte el dadaísmo, el surrealismo y el letrismo (nº 40, pág. 33).

Ahora bien, ¿en qué consiste este "gran movimiento literario"? Fundamentalmente, en un proceso de absolutización del lenguaje[54], por el que éste se desprende de su carácter comunicativo, para convertirse en objeto de sí mismo[55]:

> Este movimiento se caracteriza por un giro copernicano en el ámbito literario: el primado tradicional del contenido sobre la forma (...) ha sido invertido con una rotundidad hasta aquí desconocida en la historia de la literatura. Se ha despojado al lenguaje de su carácter medial y ha dejado de ser vehículo de ideas y sentimientos, para convertirse en algo absoluto y directo que tiene en sí mismo su razón de ser (pág. 33).

Es decir, la poesía "concreta" se caracterizará por un modo de formalismo radical, por el que el contenido es la forma misma del mensaje. Y en este formalismo radical,

atenderá a los aspectos materiales del lenguaje, tanto en su forma visual como sonora:

> En la poesía concreta tiene lugar un proceso de reducción o concreción. Por de pronto renuncia al carácter discursivo del idioma escrito, es decir, a la coacción de la línea y a las normas de la sintaxis. Merced a esa liberación de la escritura y a la utilización -no ocupación- del espacio se potencia la materialidad del lenguaje. Dicha materialidad puede entenderse ópticamente como acumulación de signos (palabras, sílabas, letras) o fonéticamente como acumulación de fonemas (pág. 33).

La poesía concreta se define, en consecuencia, por el máximo aprovechamiento y explotación simultánea en la conjunción de los elementos del lenguaje en su función verbal, visual y vocal, estableciéndose, de esta manera, la existencia del poema en un plano de *correalidad* con respecto a la realidad trascendida[56]. Así, la poesía concreta desarrolla un doble papel fundamental: por una parte, supone una liberación total del texto poético; por otra, integra al lector en la labor creadora de dicho texto.

> La poesía concreta ha contraído un mérito indudable: habernos enseñado a contemplar el lenguaje desde perspectivas insólitas. De ahí que la poesía concreta signifique para el lector el comienzo de una liberación. Nada más infrecuente, sin embargo, que la libertad, esa palabra de la que tanto se sigue abusando. Con la poesía concreta hemos aprendido también a desconfiar de las palabras (pág. 33).

Dos años más tarde, una antología de poesía experimental internacional, preparada por Fernando Millán y Jesús García Sánchez, retomaba es idea de liberación del

lenguaje que heredaba las concepciones del futurismo italiano: *La escritura en libertad*[57].

He venido definiendo a lo largo de las páginas anteriores una tendencia poética, que halla cierta cabida en *Fablas*, que entronca con la escritura de la experiencia de Kavafis, Pavese o Luis Cernuda y que encuentra su manifestación, dentro de las páginas de la revista canaria, entre otras, en la obra de Francisco Brines. Esta tendencia encuentra un continuador de excepción en la joven generación de poetas en Juan Luis Panero, de quien, en *Fablas*, se publican dos importantes poemas: "Retrato de actriz destruida pero aún deseable" (nº 14) y "Un sólo gesto basta" (nº 16-17). José Olivio Jiménez había señalado en el primer libro de Juan Luis Panero, *A través del tiempo* (1968), la vinculación de su poesía con la de poetas de la generación anterior, como Jaime Gil de Biedma o Francisco Brines, y había destacado los siguientes rasgos, aplicables a una parte importante de su obra:

> Es la suya, una poesía de la exploración y la meditación, con el auxilio de la memoria, en torno a la experiencia, vivida con mayor o menor inmediatez; y del rescate, fijación y realce de esa experiencia mediante un ajustado uso de la imaginación y la palabra poética. No se queda, desde luego, en la reproducción literal de esas experiencias; pues ello supondría mero anecdotismo. Lo vivido, al recrearse en el poema, sale allí como purificado y trascendido a clave de la existencia, al pasar por el tamiz del recuerdo; quien actúa así como un proceso en sí de simbolización[58].

La experiencia *narrada* en el poema adquiere, así, una validez simbólica y trasciende, en su proceso de recreación y recuperación a través del lenguaje y la memoria activa en el poema, a un plano de significación diferente, evitando, de esta manera, en la objetivación del sentimiento, un confesionalismo absoluto. El aparente prosaísmo del tono narrativo y la utilización de personajes, correlatos objetivos, en los que el yo poético se enmascara, aseguran la distancia necesaria entre poeta y lector. Estos rasgos de ironización del texto artístico, el enmascaramiento de los sentimientos fundamentales en su poesía (amor, muerte y nostalgia) mediante la expresión a través de diversos personajes que funcionan como correlatos objetivos en el poema, será una de las características que diferencien *Los trucos de la muerte* (1975), segundo libro de Panero al que pertenecen los poemas publicados en *Fablas, de A través del tiempo*[59]. En este sentido, "Retrato de actriz destruida pero aún deseable", publicado en el nº 14 (enero de 1971) de *Fablas*, adquiere un valor significativo en cuanto que expone simbólicamente, a través del personaje de una actriz, la elaboración de la técnica del enmascaramiento de la voz poética; es así, como la actriz del poema se alza como un personaje poético, como un correlato objetivo:

> Ya nada queda: sombra sin brillo,
> fulgor opaco de lo que fue belleza, y sin fuerza,

esa lágrima sola que resbala y gotea por el ruin maquillaje,
por la burda careta que la envuelve y la empuja,
que la torna y la lleva, apariencia sin rostro,
por el campo más árido de la vida ya muerta (nº 14, pág. 11).

Personajes derrotados, a los que no les queda sino el refugio del pasado, pueblan estos poemas de Panero, en un modo de distanciarse irónicamente de la nostalgia característica de su primer poemario. No es ahora el personaje poético que la propia memoria crea a través del lenguaje en el poema el que entra en juego en estos textos, sino que dicho personaje encuentra su eco en otros personajes, históricos o no, cuya existencia se recrea en los versos. Es así, como Panero comienza a elaborar en este libro el tema del suicidio a través de diversos personajes históricos, en una sección que llevará como título "Epitafios suicidas", vistos en el último moemento de afirmación de su propia voluntad. "Un sólo gesto basta", título que hace referencia a las palabras finales escritas en *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese[60], es un poema, publicado en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971) de *Fablas*, que con diversas variantes, entre las que se cuenta el cambio de título, se incorporará a *Los trucos de la muerte*. En él Panero recrea el tema del suicidio a través del personaje del escritor italiano, muerto en Milán en 1950:

Con cierto miedo a su valor,
-por primera vez había afirmado su existencia-
tal vez curioso, con cansado gesto,

sintió el peso de sus párpados caer.
Horas después -una extraña sonrisa dibujaba sus labios-
se anunció a sí mismo, tercamente,
la única certidumbre que al fin había adquirido:
jamás volvería a dormir solo en un cuarto de hotel (nº 16-17, pág. 7).

"Un sólo gesto basta" señalaba el comienzo de una serie de poemas sobre el tema del suicidio, que Panero iba a incluir en *Los trucos de la muerte*: "Noticias de la muerte en un periódico", recordando a Ernest Hemingway; "Acerca del incesto", sobre Georg Trakl; "Bajo estas mismas aguas", sobre la muerte de Hart Crane, etc.

Otros poetas jóvenes que publicaron sus poemas en *Fablas* seguían esta línea poética, continuadora de los hallazgos de algunos poetas de la generación anterior, como Brines o Gil de Biedma. En algunos casos, la *narración* de una experiencia decrece en una recreación de la memoria en el poema de tono más meditativo e intimista, marcado por un hondo sentimiento de la temporalidad, como es el caso de "Están conmigo ahora, acompañantes", de Alfonso López Gradolí, publicado en el nº 3 (febrero de 1970) de la revista canaria:

Están conmigo ahora, acompañantes,
momentos en que fuimos muy felices
a los que hicieron daño. Permanecen,
grabados más que en la madera el nombre
que una tarde importó y que la intemperie
va secando y destruye (nº 3, pág. 29).

El mismo tono neorromántico, meditativo e intimista tiene "Un poema puede ser como una lágrima", publicado en el nº

14, o "Hablando del mar, con Josefina Betancor y Manuel Padorno", publicado en el nº 20 (julio de 1971), donde el poema recrea gracias a la memoria una experiencia vital, el encuentro con el matrimonio de poetas y editores canarios en Madrid:

> A la sombra del mar nos conocimos;
> hablándonos del mar, pero alejados
> de él, bajo los árboles
> de un Madrid con otoño.
> (El mar era también mi casa).
> Una calle sin coches. Los chalets, pequeños (nº 20, pág. 8).

"Para Julio Campal" es un homenaje al poeta uruguayo, representante de la vanguardia poética en España durante los años sesenta y fundador de *Problemática-63*[61]. Por otra parte, "Para Juan Pardo, por su *Charanga*", publicado en el nº 8-9 (julio-agosto de 1970) de *Fablas*, ejemplificaba de manera perfecta la influencia de los *mass-media* en la formación de los poetas jóvenes que Castellet había señalado en el prólogo a su antología *Nueve novísimos*[62].

Al igual que "Para Juan Pardo, por su *Charanga*", de López Gradolí, "Farewell", poema de Pere Gimferrer publicado en el primer número (diciembre de 1969) de *Fablas* e incluido posteriormente por su autor en la sección *De "Extraña fruta" y otros poemas* en su *Poesía (1962-1969)*, ejemplifica también la influencia de los *mass-media* en la formación de los jóvenes poetas. La utilización del cine norteamericano como un mundo de

referencias simbólicas a través del cual expresar una historia íntima, había constituido la base estructural de La muerte en Beverly Hills[63]. El *Western* norteamericano es el referente principal en "Farewell":

> Como Shane, el hombre de los valles perdidos
> que tenía los ojos azules y cantaba viejas baladas del Oeste,
> como Shane, que tenía dos pistolas nacaradas
> y la alegría de la inmortalidad en sus pupilas,
> como Shane, que hablaba de lejanas praderas y bosques, de osos y serpientes de cascabel (nº 1, pág. 13).

Pero la influencia del cine y de los *mass-media* no se refleja exclusivamente, al menos en la poesía castellana de Pere Gimferrer, en la elección de una serie de referentes simbólicos o de correlatos objetivos, sino que, más allá de esta influencia superficial, su poesía debe a estos medios algunos de sus más profundos modos de expresión. La imagen fácilmente visualizable como origen del poema y como modo más eficaz de expresión directa de la voz poética que enmascara el personaje literario, es algo que se deriva directamente de las técnicas cinematográficas[64]. Pero incluso la yuxtaposición de imágenes en el poema, manifiesta en el uso continuo de bimembraciones y paralelismos[65], eje que estructura "Farewell", nace directamente del sucesivo cambio de planos en el cine. En consecuencia, el cine y los *mass-media* conforman un modo de narrar en el poema completamente diferente a los utilizados por las

generaciones anteriores: frente al discurso poético desarrollado a través de silogismos, el modo narrativo de los jóvenes poetas resultará fragmentario y aforístico[66]. Gimferrer, que publicaría, como ya señalé, dos poemas en catalán en el nº 40 de *Fablas*, es el único de los poetas incluidos por Castellet en *Nueve novísimos* que se incluye en la revista canaria.

En esta línea neorromántica, de poesía meditativa con un tono fuertemente intimista, que he venido definiendo, pueden incluirse los poemas que Emilio Miró publica en el nº 15 (febrero de 1971), "Sólo el amor mi presa", y en el nº 20 (julio de 1971), junto a mí está tu cuerpo", donde el peso de la tradición lírica andaluza deja amplia huella. Alejandro Amusco, en sus poemas "El recuerdo" y "Revelación del tiempo", publicados en el nº 52-61 (marzo-diciembre de 1974), desarrollaba también una estética temporalista y meditativa de tono intimista:

> En la tarde callada de inmensidad y sueño,
> cuando cae el último destello rosa y surcan abatidas
> en el extremo de la luz las sombras,
> cuando quedan dispersas las nubes en el cielo
> y el anhelo se quiebra como el cristal del aire,
> a la hora del gesto y del amor,
> cuando duermen los pájaros,
> por las ardientes arenas de mi alma cabalga tu recuerdo.
> Y resuenan tus pasos. Y es la muerte quien cruza (nº 52-61, pág. 9).

Próximo también a esta tendencia heredera de posiciones y poéticas de la generación del medio siglo,

la primera poesía de Pedro J. de la Peña, representada en *Fabulación del tiempo* (1971), que ya desde su título subraya la tendencia memorialista en que se inserta, trata de tender "un puente de acercamiento cálido al lector"[67], en un modo de hacer que el fluir meditativo de sus versos se exprese a los ojos del lector en su tono más humano. De la Peña publica "Hastings", en el nº 22-23 (septiembre-octubre de 1971) y "Niebla y espejo", en el nº 28-29 (marzo-abril de 1972) de *Fablas*. "Niebla y espejo" refleja a la perfección sus reflexiones sobre el paso del tiempo en un desdoblamiento de personajes simbolizado a través del "espejo". La reflexión sobre el pasado a través de la memoria recreada en el poema permite el desdoblamiento del yo poético en dos personajes autónomos y el distanciamiento de la realidad: por un lado, uno de estos personajes se identifica con "aquel que fui"; el otro, es una representación de "aquel que soy". Este desdoblamiento permite cambiar de signo el viaje temporal que el poema lleva a cabo y logra, en este cambio de signo, que el personaje creado por la memoria se proyecte hacia el futuro:

> ¿Cambia de signo, gravedad,
> y aléjame hacia el cielo con su noche!
>
> No es lugar la memoria para ocultar recuerdos
> sino sombras falaces:
> Más lícita es la siesta
> en donde viene a verte una imagen futura
> de tu misma apariencia, te sonríe, te habla
> con una voz muy dulce (tu propia voz escuchas)
> (nº 28-29, pág. 15).

Al proyectarse el yo poético hacia el futuro, el propio presente se convierte en objeto de contemplación desde la memoria, en espacio para el canto elegíaco.

En otros casos la meditación nostálgica sobre el paso del tiempo se convierte en una recreación de un pasado no vivido, de una falsa recreación estética, y la voz del poeta se proyecta en el texto en ese ambiente recreado. Es el caso, por ejemplo, de "Paraíso clausurado", poema de Jenaro Talens publicado en el nº 16-17 (marzo-abril de 1971) de *Fablas*:

> Todo ante tí es silencio, a cuyo tacto
> áspero acrece el tiempo su gemido.
> El colibrí, que es aire, (un fogonazo
> de oscuridad, la cálida estampida
> de los sollozos) gime, porcelana
> de los quinqués del siglo diecinueve.
> La desnudez, qué triste maniobra
> del corazón, susurro agonizante
> entre heliotropos y ánades de niebla
> que el sol no nutre ya (nº 16-17, pág. 8).

La reflexión sobre el hombre y su situación en el mundo, y la persistente sugestión de irrealidad que esta situación transmite[68] habían sido las características más destacables de los primeros libros de Talens: *En el umbral del hombre* (1964), *Los ámbitos* (1965) y sobre todo *Víspera de la destrucción*. Este último libro, junto a *Una perenne aurora* (1970), adelanta e incluso realiza algunos de los presupuestos estéticos que sustentan *Ritual para un artificio* (1971). Esa meditación sobre la situación del hombre en el mundo y la sugestión de irrealidad que

de ella se deriva, se transforman en *Ritual para un artificio*, que se iniciaba precisamente con "Paraíso clausurado", en una reflexión sobre la realidad del hecho poético, en una meditación profunda sobre las relaciones que el poema establece entre lenguaje y realidad[69]. *Ritual para un artificio* es el proceso de una doble crisis sobre la incapacidad de captar la realidad, desarrollada en los dos libros anteriores de Talens: por un lado, la realidad es inaprehensible en su objetividad desde la contemplación del yo; por otro, el lenguaje, a través del cual la realidad se expresa y se ordena, convierte al mundo objetivo en una falsificación de sí mismo. En consecuencia, al poema sólo le queda un campo de actuación, puesto que la realidad y el *yo* le son negados por el lenguaje: la reflexión en el texto sobre los propios recursos utilizados por el lenguaje en la creación de esa otra realidad que es el poema. El poema, por lo tanto, se convierte en reflexión de sí mismo, en *metapoema*[70], y el lenguaje sólo encuentra un único tema: darse expresión a sí mismo. Es así, como *Ritual para un artificio*, iniciando la etapa de reflexión metapoética de la generación del 68 junto con *Els miralls* (1970) de Pere Gimferrer y *El sueño de Escipión* (1971) de Guillermo Carnero, se desarrolla a través del despliegue de una multiplicidad de lenguajes que estructuran el libro en continuos contrastes, que no tienen otro fin que poner de relieve ante el lector lo que de ficción y artífico hay

en la construcción del poema[71]. Así, "Paraíso clausurado", en una referencia directa a *Una perenne aurora*, niega, a través de un lenguaje que debe mucho al tono meditativo de la poesía de Brines, los presupuesto estéticos que aquel poemario había sustentado. Ahora, es el poema, simbolizado en ese "paraíso clausurado", el que crea su propia realidad, independiente del yo y del mundo exterior; es esa la causa que hace escribir al poeta: "Todo ante tí es silencio, a cuyo tacto / áspero acrece el tiempo su gemido". El poema es incapaz de expresar la realidad y, en consecuencia, la olvida, impone su silencio sobre ella. El texto se puebla, así, de sombras, "susurros", "niebla", "rumor", "murmullos", "sueños", "máscaras", "antifaces", etc., todo un léxico que crea una sensación inmediata de irrealidad, de ficción, de artificio absoluto, que transmite una sola convicción: la incapacidad del lenguaje para captar la realidad.

Al igual que Jenaro Talens, para Jaime Siles la poesía se plantea como un problema de relaciones entre la realidad y el lenguaje:

> Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad[72].

Poetizar se convierte, en consecuencia, en un proceso de purificación del lenguaje y de ascenso desde la palabra hacia el origen único del Ser, desde la realidad a la

Realidad, en una escritura que cada vez se hace más hermética en la búsqueda de la esencialidad. La poesía se convierte, así, en un acto de conocimiento de la realidad a través del lenguaje. A través de este acto de conocimiento, el lenguaje, por una parte, ilumina la realidad desde una perspectiva absolutamente novedosa; por otra, en su aspiración mística de captar en el poema la esencialidad del Ser, el lenguaje muestra su incapacidad para expresar lo inexpresable, su *cortedad en el decir*. Ahora bien, en su voluntad de captación de la esencialidad del Ser, el acto de poetizar se convierte en un proceso de depuración del lenguaje, un proceso de negación y eliminación de todo elemento considerado superfluo, una depuración del lenguaje que tiene su abismo en el silencio, en el espacio en blanco[73].

Esa tendencia hacia el silencio como destino último del poema ya había sido señalada por José Olivio Jiménez en *Canon* (1973)[74], la primera obra mayor de Jaime Siles, en que se incluye el poema "Palabras para Elsa", publicado en el nº 22-23 (septiembre-octubre de 1971) de *Fablas*, como segunda parte de un poema más extenso titulado "Daimon atopon"[75]. En "Palabras para Elsa", la búsqueda de la esencialidad del Ser a través de la palabra poética aparece simbolizada en la recreación de la mujer amada más allá del olvido, más allá del silencio, como suspensión última del habla poética[76], del habla creadora. De esta manera, el poema se desarrolla

entre el "olvido" inicial y el "silencio" que cierra el texto, en un recuperación de la memoria del Ser esencial a través de un ir "descubriendo":

> Arbol de olvido tú,
> cuerpo incesante,
> paloma suspendida sobre el vértigo.
>
> Hay una sal azul tras de tus cejas,
> un mar de abierto fuego en tus mejillas
> y un tic-tac indecible que me lleva
> hasta un profundo dios hecho de espuma.
>
> Y es otear el aire,
> arañar el misterio,
> acuchillar la sombra.
> Y te voy descubriendo,
> metálica mujer, entre el espino:
> un murmullo de sangre transparente
> en el rostro perdido del silencio (nº 22-23, pág. 16).

El lenguaje se convierte en un instrumento de recuperación de la realidad, del pasado, de la esencialidad del Ser, pero en su proceso de recuperación, la palabra poética no sólo *recrea*, sino que también *crea*, es decir, añade un conocimiento de la realidad anteriormente inédito, pero supone, a su vez, una falsificación de dicha realidad por causa del lenguaje.

Hacia 1970, Marcos Ricardo Barnatán inicia, en la composición de su libro *Arcana Mayor* (1973), un proceso de depuración del lenguaje anterior, en busca del origen de la palabra poética[77], origen donde el lenguaje poético coincide con el lenguaje mágico en su exorcización de la realidad. A esta etapa pertenecen los poemas "Weep not for me" y "Brahma" incluidos en el nº 18-19 (mayo-junio

de 1971) de *Fablas*, con ligeras variantes con respecto a la versión de *Arcana Mayor*. En "Weep not for me", la anécdota poética se ha reducido al mínimo en una expresión translaticia de la realidad, por la que, a través de la continua comparación y metaforización, la palabra acaba trascendiendo su propia significación e iluminando zonas novedosas y ocultas de esa misma realidad, adquiriendo, así, un carácter esotérico[78]:

> Tu cabeza o el aire o el huracán
> de espumas, blanco yelmo,
> anhelado el hijo de David,
> tu cabeza como una divinidad oscura.
> Como pálidas lágrimas de fiebre,
> como aquel correo de Kaloni,
> como los blanquísimos y gélidos yelmos,
> como las terribles plumas (nº 18-19, pág. 9)[79].

El poema refleja en su construcción analógica, subrayada por las disyunciones, los adverbios comparativos, las estructuras sintácticas paralelas, etc., una visión panteísta de la realidad, por la que todas las partes distintas de ésta serán igualadas en el poema, que de esta manera se convierte en una parte de la expresión de la realidad única. "Brahma", por su parte, expresa en un lenguaje altamente metafórico la depuración de la palabra poética iniciada en 1970 por Barnatán y su unión con la mística religiosa en su origen esotérico:

> La llave está
> junto a la horca
> dónde el cuerpo
> se contrae
> y se deforma
> y cruje el cuello

y las luces rugen
y eyaculan (pág. 9).

En estos poemas, la palabra viaja hacia el origen del lenguaje poético, que es el origen de la realidad y del ser, el origen único de todo cuanto existe, y es esa unidad total de la realidad lo que los versos preteneden expresar.

Por otra parte, la concesión del premio Adonáis en 1971 al malagueño José Infante por su libro *Elegía y no* motivó la entrevista que, con el título "Nacer es morir un poco", publicó Gonzalo Vázquez-Dodero en el nº 22-23 (septiembre-octubre de 1971) de *Fablas*.

Otros poetas jóvenes colaboran en las páginas de *Fablas* e ilustran la diversidad de tendencias poéticas a lo largo de los años setenta. José Luis Giménez Frontín, que publica en la revista canaria "Como en el juego de los mil espejos" (nº 3), "La visitación" (nº 8-9) y "Ultima visitación" (nº 28-29), desarrolla una línea poética a mitad de camino entre la poesía como meditación[80] y la expresión *novísima*. José Kozer, con "Poema de muerto de mi padre" (nº 52-61), y José Batlló, con "Paisaje ruso" (nº 6-7), ilustran una poesía de tono meditativo y cierto tinte social. Rafael Ballestros, con "A propósito de una carta del 1 del 8 del 68" (nº 2), y Arturo del Villar, con "Puesto que la caza de brujas..." (nº 6-7), muestran un tipo de poesía que comparte la sensibilidad *camp* que Castellet había definido en *Nueve novísimos*[81]. Alberto Porlan, Javier Coy, Manuel Vilanova,

Angel Capellán, etc. serán otros jóvenes poetas que colaboren en *Fablas*.

En definitiva, puede decirse que, dentro de la generación poética más joven, *Fablas* trata de atender a todas las tendencias y manifestaciones poéticas que marcan la diversidad de opciones en los primeros años setenta. La aparición en 1970 de la antología *Nueve novísimos* supuso para la revista canaria la consagración de una de las tendencias poéticas posibles y el inicio de un progresivo empobrecimiento del panorama español, al irse plegando las diversas opciones literarias a esta que había sido señalada como principal. "Ceremonia de la confusión", "ambiente papanata y mimético", "oleada de confusionismo", etc. serán expresiones que recorran las páginas de *Fablas* a partir de la aparición de la citada antología. Como respuesta a esa anulación de opciones poéticas en favor tan sólo de una de ellas, *Fablas* intentará mostrar en sus páginas aquellas corrientes poéticas que "van por libre", que resultan marginales con respecto a esa tendencia central de la poesía joven a comienzos de los años setenta, pero sin olvidar las diversas manifestaciones de esta tendencia. Es así como la publicación presta una especial atención a la poesía visual, concreta o experimental, como uno de los modos de manifestación vanguardista más avanzados y como enlace directo con la preocupación, que la revista expresaba

paralelamente, por el movimiento más decididamente vanguardista de la posguerra: el *Postismo*.

Por otra parte, y con un sentido diferente, *Fablas* se ocupará en sus páginas de aquellas tendencias poéticas que no se declaran tan decididamente experimentales y rupturistas con respecto a la obra de otros poetas de generaciones anteriores. Así, por ejemplo, Jorge Rodríguez Padrón se ocupa del equipo editor de la revista leonesa *Claraboya*, señalando la continuidad en sus poemas, bajo una renovación formal radical, de temas y modos expresivos de las tendencias sociales más avanzadas. Es constante en *Fablas*, por otro lado, la preocupación por una línea poética en la joven generación que enlaza con la poesía meditativa y temporalista de Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma; las colaboraciones de Juan Luis Panero, Alfonso López Gradolí, Emilio Miró o Alejandro Amusco, entre otros, son significativas en este sentido. Esta preponderancia de una tendencia meditativo-experiencial, no obsta para que otras opciones más rupturistas, como la representada por la poesía de José Miguel Ullán, o con una voluntad más intrascendente, como la poesía vinculada a la sensibilidad *camp*, tengan cabida en las páginas de la revista. De posiciones derivadas de la estética *novísima*, surge una tendencia, que también halla representación en *Fablas*, que replantea la problemática de la relación entre realidad y lenguaje desde dos posiciones novedosas:

una que derivará hacia la *reflexión metapoética*; otra que se manifestará en la *retórica del silencio*.

Así pues, *Fablas* trata de otorgar al lector, y en un alto porcentaje lo consigue, un panorama lo más completo posible de la poesía española en los años setenta. Quizá pueda observarse una muy escasa atención a los poetas incluidos en la antología *Nueve novísimos*, puesto que en las páginas de la revista insular sólo publica poemas, de entre los seleccionados por Castellet, Pere Gimferrer. Pero ya he señalado la negativa consideración que *Fablas* tiene de la antología *Nueve novísimos*, consideración que comprende no a lo poetas en ella incluidos, sino al carácter *negador de posibilidades* que la antología tuvo para los redactores canarios.

La poesía canaria

Es evidente que una revista insular como *Fablas* tenga una especial consideración en sus páginas hacia los autores canarios, de los que se incluirán diversos poemas en la publicación. Por otra parte, *Fablas* dedicará una de sus secciones a mantener informado al público lector sobre las novedades que en materia de "Bibliografía canaria", que así se llamará la sección, se fueran publicando.

Que *Fablas* no tenía una voluntad rupturista con la poesía canaria anterior, sino que trataba de enlazar con la moderna tradición poética insular, lo demuestran, entre otros hechos, varias de las colaboraciones que tienen lugar en el primer número de la revista. Como ya comenté, la revista se iniciaba con la publicación de un relato de Alonso Quesada, poeta contemporáneo de la segunda generación modernista, cuya obra había de sustentar la renovación de la moderna poesía canaria. La influencia de la poesía de Alonso Quesada perviviría a lo largo de la poesía insular desde los años veinte hasta las creaciones de los autores más jóvenes que se incluyen en *Fablas*[82]. La colección *Tagoro*, que dirigía Lázaro Santana, había publicado en 1965 un volumen, con el título de *Poesía*, en el que se recogía la obra lírica de Quesada con motivo del cuadragésimo aniversario de su muerte[83]. No era extraño, por lo tanto, que *Fablas* rindiera un pequeño homenaje al maestro de la poesía canaria contemporánea con motivo del cuadragésimo cuarto aniversario de su desaparición.

Fundador en febrero de 1932, junto a Eduardo Westerdahl, de *Gaceta de arte*, Pedro García Cabrera y el grupo de escritores y artistas que se reúnen en torno a la revista tinerfeña entre 1932 y junio de 1936 suponen el enlace más importante de la poesía canaria con el movimiento surrealista francés[84]. Por esos mismos años, empieza a escribir Pedro Perdomo, cuya poesía se vincula

también con el experimentalismo vanguardista. A Pedro Perdomo, fallecido en 1977, y al pintor Félix Juan Bordes dedicará *Fablas* de modo monográfico su nº 73 (mayo de 1978). Las figuras de García Cabrera y de Perdomo dentro de la publicación insular representaban la voluntad de *Fablas* de enlazar directamente con la poesía canaria del período del auge de las vanguardias históricas. Si, por un lado, Alonso Quesada señala el inicio de una tradición lírica moderna con la que la revista quiere vincularse, García Cabrera y Perdomo suponen el primer desarrollo pleno de esa poesía moderna.

La poesía de García Cabrera, de quien se publica "El alba urge", en el nº 1 (diciembre de 1969), y "El tiempo de la mar", en el nº 4-5 (marzo-abril de 1971), muestra un importante enraizamiento en el paisaje canario, en su recreación mítica, una visión poética de dicho paisaje que sobrepasa la mera formulación temática para afectar a modos de escritura bien determinados, en la búsqueda de un verso canario, un modo de decir insular, enraizado en la tradición isleña. En "El alba urge", el mar es el motivo paisajístico que, en su desarrollo simbólico, pone en contacto al poeta con un interlocutor referido en el mismo poema:

> Desde la mar te hablo.
> No de una mar de mitos
> sino desnuda,
> sin gaviotas,
> cruceros de turismo
> o marmita de soledad (nº 1, pág. 21).

Por edad, en este grupo de poetas puede incluirse a Chona Madera, que, aunque nacida en 1901, no empieza a desarrollar su labor lírica sino en los primeros años cuarenta. Heredera directa de Alonso de Quesada, la poesía de Chona Madera, de la que en el nº 4-5 (marzo-abril de 1970) se publican dos muestras ("Tan sólo, eso..." y "La casa dejada"), revela una continua nostalgia por el tiempo pasado en un tono cotidiano, próximo al realismo, recibido de un importante ramal del poeta canario.

Ya he comentado el enlace poético que *Fablas* establece con el movimiento postista y la atención que la revista insular presta a Félix Casanova de Ayala en su último número publicado. Algo más jóvenes que Casanova de Ayala, los poetas que componen en 1947 la *Antología cercada*, primera generación plenamente de posguerra, dan un paso decidido en el establecimiento de una estética realista, donde los temas humanos y sociales tienen plena cabida. Sin embargo, pese a su estética fundamentalmente realista, al menos dos líneas poéticas se pueden distinguir en aquella antología: por un lado, una línea de compromiso revolucionario, volcado más hacia el mensaje que a su materialización formal, en la que se incluyen Agustín y José Mª. Millares Sall; por otro, una línea dedicada a los contenidos universales y cultos de la palabra poética, en la que se insertan Pedro Lezcano, Ventura Doreste y Angel Johan[85].

Sobre tres registros poéticos distintos, uno realista, otro surrealista y un último registro intimista, se sustenta la poesía de Agustín Millares Sall[86]. Si el registro realista, con sus materializaciones en una poesía de tema humano y compromiso social, es el que más fuerza toma en la *Antología cercada*, lo cierto es que, en los años siguientes, los otros dos registros se van abriendo camino en sus poemas. La poesía de corte surrealista tendente a sutilizar el mensaje y a privilegiar la escritura, que siempre había venido practicando, va cobrando una importancia cada vez mayor en su obra hasta revelarse en toda su dimensión en su producción de los años setenta. Dentro de esta vena de escritura surrealista puede incluirse el poema "Un día llegamos", publicado en el nº 2 (enero de 1970) de *Fablas*:

> Me columpio
> en el último
> día del año
> de mil novecientos sesenta y nueve.
> No se ve claro
> aún
> el porvenir del mundo
> y, en el día,
> aún hay restos de naufragios,
> de rosas en los muros,
> y letreros que sangran por dar frutos
> tempranos (nº 2, pág. 26).

Pedro Lezcano, por su parte, con una poesía a mitad de camino entre el compromiso social y el tono reflexivo, representa la otra tendencia fundamental de la *Antología cercada*, entre los poetas que publican en *Fablas*. Sus

"Seguidillas de domingo provinciano", publicadas en el nº 3 (febrero de 1970), tienen un tono maracadamente popular; en "Parábola del mercado", publicado en el nº 6-7 (mayo-junio de 1970), hace presencia su voz más social en un tono decididamente narrativo; "El padre", aparecido en el nº 26-27 (enero-febrero de 1972), ejemplifica su poesía meditativa de tono reflexivo.

En 1949, los hermanos Agustín y José Mª. Millares Sall empiezan a publicar en la imprenta de Pedro Lezcano en Las Palmas de Gran Canaria, sus *Planas de poesía*, cuya vida se extenderá en dieciocho números hasta los primeros años cincuenta[87]. Si la revista *Mensaje*, dirigida en Tenerife por Pedro Pinto de la Rosa, había servido entre 1945 y 1947 como núcleo de reunión de los poetas canarios de la primera posguerra y como primer germen de la poética que se establecería en la *Antología cercada*, *Planas de poesía* supondrá el desarrollo y evolución de aquella estética de marcado tono realista. En sus páginas, aunque no siempre con sus postulados estéticos, coincidirán los poetas de la primera generación de posguerra canaria: Pedro Lezcano, Pino Ojeda, Rafael Arozarena, Ventura Doreste, Manuel González Sosa, Domingo Velázquez, Luis Feria, etc. Varios de estos poetas colaborarán en los años setenta en *Fablas*. Domingo Velázquez, director de la colección de poesía *Hoy por hoy*, a caballo entre la década de los años sesenta y los setenta, era uno de los redactores de *Fablas* y asiduo

colaborador poético en sus páginas. Su poesía, próxima al narrativismo mediosecular aunque teñida con tonos tremendistas en algunos casos, había evolucionado a comienzos de los años setenta hacia una recuperación de imágenes atrevidas en configuraciones próximas, muchas veces, al irracionalismo. "Muchacha sola", aparecido en el nº 6-7 (mayo-junio de 1970) de *Fablas*, refleja la influencia que la poesía de autores más jóvenes ha dejado en su obra:

> Muchacha casi sola,
> cabalgando
> en este potro estático del bar.
> El vivo grito de tu minifalda
> saja los ojos a los bebedores,
> y el perro de la sombra
> te lame los zapatos
> mientras viajas colgada
> de la espiral de humo
> que vuela, arriba,
> en el extremo
> de tu afilada mano (nº 6-7, pág. 25).

"Camino solitario" (nº 1), "Whisky a gogó (nº 18-19) y "La decisión de Antoniona" (nº 28-29), son títulos de otros poemas de Velázquez incluidos en *Fablas*.

Manuel González Sosa, director entre 1958 y 1960 de *San Borondón. Pliegos graciosos de poesía*, donde se dieron a conocer algunos de los poetas canarios que alcanzarían cierta resonancia en los primeros años sesenta, desarrolla una poesía de tono humanista, dentro de las líneas de pensamiento y de profundidad que establecieron poetas como Miguel de Unamuno o César Vallejo, y próximo a la poesía de los *Campos de Castilla*

machadianos. Precisamente a Antonio Machado está dedicado uno de los poemas incluidos en el nº 8-9 (julio-agosto de 1970) de *Fablas*, titulado "Ultimo rostro de Antonio Machado". Su poesía alcanza tonos de profunda reflexión en "Letanía de la esperanza" (nº 8-9) y se aproxima a la poesía social con tonos irónicos en "Economía política" (nº 14). En el nº 20 (julio de 1971) se publicará su poema "Ausencia del zahorí" y en el nº 66 (noviembre-diciembre de 1975) "Tres poemas peruanos".

Pino Ojeda, que había dirigido la revista de poesía *Alisio* entre 1952 y 1956, desarrolla una poesía intimista y de un canto pasional a la vida, en la que no son extraños, en algunos casos los tonos reflexivos, como muestra el poema incluido en el nº 21 (agosto de 1971) de *Fablas*. Rafael Arozarena, por su parte, no desarrollará una voz poética verdaderamente personal hasta la publicación en 1959 de su libro *Altos crecen los cardos*. Desde entonces, su poesía ha ido desarrollando paulatinamente una estética enraizada en el paisaje canario, que le sirve como referente simbólico en la creación de una poesía que establece en la *insularidad* no sólo su paisaje, sino su visión del hombre. Esta particular estética poética halla su perfecto reflejo en poemas como "Hallazgo de una estatua sumergida en el Mediterráneo" (nº 20), "Varios dioses varados" (nº 28-29), o "Evasión primera", publicado en el nº 40 (marzo de

1973), donde palpita un tono humano próximo a la poesía social:

> No era un hombre el carcelero.
> El carcelero tenía
> para él un pan entero.
> No era un hombre el carcelero.
> Era eso: carcelero (nº 40, pág. 6).

Un grupo de poetas, más jóvenes que éstos, empieza a publicar en los últimos años cincuenta y primeros sesenta, operando un cambio en la poesía canaria tal como la habían entendido los autores de la *Antología cercada* y aproximando sus creaciones a las que algunos años más tarde empezarían a dar a la luz los poetas de la generación de 1965; estos poetas son: Manuel Padorno, Arturo Maccanti, Luis Feria, Fernando García Ramos, etc. Los temas más decididamente sociales y los tonos más marcadamente tremendistas de los poetas anteriores van desapareciendo en estos autores, que desarrollan paulatinamente una temática centrada en el mundo insular y en la investigación personal de los sentimientos de soledad y aislamiento. Por otra parte, estos poetas comienzan a señalar decididamente una distancia de la estética del compromiso político y de la valoración de la poesía como mensaje, para aproximarse a posiciones en las que la reflexión formal y la palabra poética centran la atención del texto poético. De este grupo de poetas, Fernando García Ramos, con una poesía que desde los tonos intimistas evoluciona paulatinamente hacia la temática

social, da una muestra en su poema "Poesía furtiva", publicado en el nº 28-29 (marzo-abril de 1972).

Los poetas de la generación de 1965 habrían de enlazar con sus inmediatos predecesores en una evolución de sus presupuestos estéticos distante de la ruptura radical. Si las preocupaciones formales se acentúan en estos jóvenes poetas, lo cierto es que sus modos expresivos se derivan directamente de sus predecesores. Que la joven generación de poetas entroncaba directamente con la tradición de la *poesía moderna canaria* ya lo señalaba José Domingo en su artículo "Voces viejas y nuevas en la poesía canaria. (Pedro García Cabrera y Justo Jorge Padrón)", publicado en el nº 20 (julio de 1971) de *Fablas*:

> Voces viejas alternan con las nuevas en armonía que no excluye la diversidad de tendencias, y expresan de continuo el afán lírico de las islas, su sazonado quehacer poético (nº 20, pág. 25).

Lo cierto es que la presencia de la obra de Alonso Quesada en la escritura de las generaciones de posguerra marcaba ya un *continuum* formal y estilístico en los autores canarios. La reafirmación de la figura de Quesada como baluarte de la poesía moderna, por Lázaro Santana y los poetas de la generación del 65 en la colección *Tagoro*, en *Fablas* y en la antología *Poesía Canaria 1939-1969*, y la ausencia de Tomás Morales en estos proyectos de jóvenes poetas canarios corrobora el deseo, en estos autores, de separar la estética del compromiso de una

estética de la reflexión formal, hacia la que muestran sus preferencias[88].

Pero Ventura Doreste adelantaría, en su "Prólogo" a la antología *Poesía Canaria Ultima*, un rasgo definitorio de la comunidad estilística compartida por los poetas canarios: el narrativismo[89]. El gusto por una poesía narrativa en la que el verso depende del carácter total de la composición, aunaba a los poetas canarios más jóvenes con muchos de sus predecesores. La atracción por la poesía de Cernuda, o por la de Kavafis y Quasimodo, se unía de esta manera a la que sentían por poetas como Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma en el desarrollo de un estilo común. Sin embargo, el narrativismo de la poesía canaria adquiría un tono distinto en los poetas más jóvenes. La utilización continua de la memoria en la construcción del poema permitía que en el desarrollo del texto se superpusieran distintos planos temporales, que confluían en la fragmentación de la linealidad narrativa. La anécdota, de esta manera, se diluía en el texto y, más que aparecer de un modo unitario y definido, se insinuaba en un juego de mostración/ocultación lírica, haciendo de la ambigüedad su terreno.

Este estilo común que, con diversos matices, se fundaba en el narrativismo, hacía que las discusiones, que entonces acontecían en la Península, sobre el sentido mayoritario o minoritario de la poesía, aparecieran como hueras. El camino establecido por los poetas canarios

había de discurrir evitando los dos extremos, poesía comprometida y poesía pura, en que habían caído las hornadas de poetas de posguerra. Lázaro Santana señalaba claramente este camino intermedio, la negación de los dos extremos poéticos anteriores, en el nº 1 de *Fablas* en el poema "La misma canción":

> Ser suceso y su crónica
> o la rosa execrable
> qué más da: azar puro
> la vida, el arte.
>
> Escribir para todos,
> o escribir para nadie:
> mismo perro. Distintos
> son los collares (nº 1, pág. 20).

El mismo Santana confesaría, en un enlace con posiciones estéticas heredadas de Cernuda, Kavafis, Pavese, Brines o Gil de Biedma, que su poesía nacía directamente de la experiencia:

> Cuando escribo, el primer pretexto es una experiencia, tangible o no. El segundo, un ritmo. Lo demás es muy simple: sólo es menester traducir eso de forma que los analfabetos puedan leerlo[90].

"Lo demás" era la palabra poética, la palabra recreando esa experiencia primera y ese ritmo segundo en un entramado textual que llamamos poema. Sobre el hecho poético reflexionaría el poeta en sus "Notas para una poética", publicadas en el nº 10 (septiembre de 1970) de *Fablas*; allí el poema se define como "suma / de emociones o hechos / transcurridos" (pág. 6) Pero la palabra poética no es mera transmisora de "emociones o hechos",

sino que tiene un valor propio, un valor que transforma esas emociones y hechos en elementos poéticos. El poeta, en consecuencia, desconfía, en una posición estética moderna, de la palabra poética como medio de comunicación:

> Palabra en la que nunca
> creí
> cegado
> por resplandor oficio
> de tinieblas
> ahora
> estás entre mis manos
> dura
> compacta
> disponible
>
> piedra o hueso
> de días sucesivos (nº 10, pág. 7).

Desconfianza en la palabra poética, en el lenguaje como medio de transmisión y, paralelamente, concepción del poema como un modo de conocimiento de la realidad a través del lenguaje. Lázaro Santana revela semejantes inquietudes que sus compañeros peninsulares de generación por los mismos años. Ante esa desconfianza en la palabra, en el lenguaje poético, una sola salida se vislumbra para el poeta: el silencio.

> Pienso que un poema no debiera estar, sino ser (...) porque un poema es algo perfectamente inútil. A pesar de ello escribo. ¿Contradicción? Evidente. Si el silencio es patrimonio de los dioses, únicas criaturas perfectas, puedes formularte idéntica pregunta que Chejov: ¿qué puede uno hacer? Y contestar, como el mismo Chejov: "En verdad, honradamente, no lo sé"[91].

En torno a los primeros años setenta, una parte importante de los poetas canarios más jóvenes adquieren un conciencia de que han culminado un ciclo poético que, como en el caso de Lázaro Santana, sólo aboca al silencio. Ante ese silencio se replantean el camino recorrido para volver críticamente sobre lo hecho y hallar un nuevo principio tras el diálogo concurrente con otras voces[92]. Es en ese momento cuando Lázaro Santana se replantea su camino poético y retomando el tono narrativo de su poesía, que nunca había abandonado, comienza a construir, a partir de 1973, una verdadera épica de la insularidad canaria, una crónica poética de la Historia de las islas, que halla su materialización en *Destino* (1981), pero que encuentra sus primeras manifestaciones en el poema "Destinos. (Siglo XVI)", publicado en el nº 72 (febrero de 1978) de *Fablas*. La historia íntima del personaje poético se une a la Historia de las Islas Canarias, ambas son reflejo de la otra, en una conciencia determinista por la que hombre y tierra tienen un único destino:

> Después la vida vuelve a su fulgor
> cansado -de lectura para mí,
> de inacción para mis paisanos.
> Desalentados
> bueyes halan la muerte.
>
> Una ciudad, la mía, de destino;
> una vida, la mía, sin destino.
> Un espectro, mi pueblo, sobrevive (nº 72, pág. 5).

Si Lázaro Santana se replanteaba su camino poético en la elaboración de una épica insular, Eugenio Padorno se establecía ya en 1969 una revisión de su obra anterior, desde semejantes presupuestos de búsqueda de una poética insular:

> *Siempre recomenzada* es el título del libro que me ha ocupado desde 1969 hasta 1972, y que se mantiene absolutamente inédito; en él se ensaya la búsqueda del ser histórico a través del concepto de la insularidad, apuntada desde mi primera entrega, *Para decir en abril*[93].

"Palabras para la arqueología", publicado en el nº 2 (enero de 1970) de *Fablas*, desarrollaba este concepto de insularidad en una contemplación trascendida del paisaje. El lenguaje de Padorno, altamente concentrado y muchas veces hermético, desarrolla la anécdota poética fragmentada a través de imágenes parciales. La memoria histórico-mítica y personal aúna en el texto retazos provenientes de distintos momentos en el tiempo, y el poema, de esta manera, se complica en una serie de vericuetos que recrean el recuerdo:

> En los hornos del mar (tienes ojos de hebrero)
> las movedizas copas reverberan al fondo
> en el camino de las gravas
> las gaviotas descienden sobre monstruos dormidos
> montan los areneros las cabinas jergan bebidas refrescantes
> dioses perros bañistas (nº 2, pág. 25).

Si para Lázaro Santana la *insularidad* poética se establecía en una historia común compartida entre el poeta y las islas, para Padorno el concepto de insularidad se funda en un particular uso del lenguaje por parte de los poetas canarios:

> La poesía canaria se parece a sí misma; su lenguaje la ha apartado en tensión diferencial de las poesías peninsulares españolas y la ha acercado a las del Nuevo Mundo[94].

En consecuencia, la poesía de Padorno se volverá hacia una reflexión sobre el lenguaje, puesto que en su diferente materialización se fundamenta su concepto de insularidad, sobre el mismo acto poético de la escritura, *en una reflexión metapoética, que se materializa en Comedia* (1977), que el propio poeta anunciaba ya en sus "Notas para una poética" de 1973:

> *Como antes, sigo pensando que la poesía es* lenguaje, si bien atiendo a otras plurivalencias. Por la conciencia de que hacemos poesía con los recursos de la poesía, el poema desvela la fricción entre el logocentrismo de una expresión heredada y zonas inéditas del pensamiento ante el texto que propugnan una nueva iconografía alfabética de la escritura poética. La transgresión más honda es la que muestra el revés del proceso creador, las costuras y remiendos del poema, las fallas artesanales por presión de estructuras violentas: hechos que aún nos hacen mantener un planteamiento moral de la realidad[95].

Un sentido distinto cobra el tono narrativo de la poesía de Justo Jorge Padrón que, despreocupado de la elaboración de una estética insular, desarrolla su poesía primera como un enlace directo con la tendencia

meditativo-reflexiva que habían desarrollado Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma. A veces, no puede ocultar el eco de estos poetas en sus versos, y, así, en el poema "Prisionero sin límites", publicado en el nº 14 (enero de 1971), perteneciente a *Los oscuros fuegos*, libro con el que obtuvo un accésit al premio Adonáis de 1970, resuena la voz confesional de la poesía de la experiencia de Gil de Biedma:

> ¿Dónde estarás ahora, ciudadana del mundo?
> ¿Qué íntimas paredes,
> qué labios sentirán la claridad
> que juntos compartimos?
> Donde quiera que estés
> mi recuerdo te sigue,
> mi esperanza en mañana
> por haber creído en este hombre
> enloquecido y triste,
> por unos pocos,
> irremediables sueños (nº 14, pág. 7).

Como una "recuperación por el recuerdo del tiempo perdido" define José Domingo, en el nº 20 de *Fablas*, la poesía de Padrón en *Los oscuros fuegos*. En efecto, es la memoria íntima la que, a través del lenguaje, exorciza el recuerdo y lo convierte en estos poemas en materia lírica, mediante el desdoblamiento de la voz poética en un personaje que viaja a través del tiempo y reconstruye el pasado. En esa recuperación que trae el recuerdo a través de la recreación del pasado[96], cifra Padrón la búsqueda del conocimiento que caracterizará su poesía en este primer libro. La sensación de sinceridad y el alejamiento del mero ejercicio poético, gracias a una

desnudez retórica, harán que sus poemas discurran en un plano de confesionalismo intimista, en el que aparentemente ningún relieve distancia la experiencia vivida de la narración poética que acontece, como sucede en "La ola ardiente te arrastra", publicado en el nº 20 (julio de 1971) de *Fablas*:

> Llegas perdido a casa con el amargo hedor
> de la derrota, pero el corazón
> en su rompiente rebeldía,
> jura que aún no has perdido.
> La ola ardiente te arrastra
> por la pequeña galería umbrosa (nº 20, pág. 16).

El tono narrativo sirve, en el caso de la poesía de Justo Jorge Padrón, para narrar una historia íntima y cordial a través de la memoria recreada en el poema. La voluntad de adquirir un conocimiento nuevo de la realidad a través de la palabra poética le llevará en *Mar de la Noche* a abandonar su estilo narrativo y acercarse a una expresión rica en imaginería surrealista.

También como un modo de conocimiento entiende la poesía Angel Sánchez, asiduo colaborador de *Fablas* y redactor de la misma en su última entrega, e incluido por José Batlló, como Lázaro Santana y Eugenio Padorno, en la antología *Poetas españoles poscontemporáneos* en 1973:

> -escribo por descomposición de los sentidos (idea de Rimbaud) hacia el CONOCIMIENTO, sabiendo que al reducir a la poesía a sus propios límites, según técnica jíbara, ayudo a su destrucción[97].

En su proceso de conocimiento a través de la descomposición de la palabra poética, la poesía de Angel Sánchez evoluciona desde un narrativismo, en el que no son extraños los giros de la lengua coloquial (referencias a un espacio compartido con el interlocutor, llamadas a un interlocutor incluido en el poema, referentes deícticos, giros coloquiales, etc.), fuertemente irónico (él preferiría la palabra "cínico") que descubre áreas importantes de crítica social, hasta una poesía enraizada en el experimentalismo de carácter más vanguardista. Muestra de su primer modo de escritura poética puede verse en "Un hombre a veces" (nº 10), "Soldadito de plomo: los niños mueren" (nº 16-17), o en el poema "Es libre usted de pasearse" (nº 10), al que pertenecen los siguientes versos:

> Pero eso sí
> por el bien de los usuarios el
> *reglamento recomienda dejar*
> en el camino guijarros blancos para
> asegurarse un feliz y próspero regreso
> (es muy probable que resbale usted
> y se ahogue)
> ya sabe
> como en el cuento de pulgarcito (nº 10, pág. 8).

Su poesía de corte más experimental alcanza una represenetación cimera, como poesía visual, en los "Letremas" publicados en el nº 48 (noviembre de 1972) de *Fablas*, en los que el texto se constituye a partir de la convinación de diversos moldes de letras. Frases rotas compuestas en diferenetes tipos de imprenta, imágenes,

disposición no convencional de las palabras en el espacio poético, etc. confluyen en una escritura que busca la comunicación instantánea, la confluencia de significante y significado en un mismo plano de realización y transmisión que niegue el discurrir temporal del lenguaje[98].

El tono narrativo se une a un lenguaje deliberadamente coloquial en la poesía de Juan Jiménez para narrar, habitualmente desde la reconstrucción de la memoria, una historia ínitima en la que no son, en cambio, extraños elementos y personajes externos asumidos desde la propia intimidad del poeta. Incluido en la antología *Poesía Canaria Ultima*, publica en 1966 *La canción necesaria de María C.* y en 1968 *Y no es por el peso del Sol por lo que cae*, y de su libro *Itinerario en contra* (1980) escrito entre 1961 y 1975 se dan diversas muestras en varios números de *Fablas*. Hombre y tierra aparecen vinculados en la poesía de Juan Jiménez y, en consecuencia, no es extraño que en la historia personal e íntima del personaje poético tenga un papel fundamental aquella parte de historia compartida con su pueblo. Como ha escrito Mariano Pérez, "J.J. (Juan Jiménez) en su profundo intimismo, involucra todo y a todos los que comportan su existencia"[99], y, así, no es extraño que en su poema "Barreras", publicado en el nº 8-9 (julio-agosto de 1970), el "ciego Eliseo" pase a formar parte del recuerdo íntimo recreado en el texto:

Abreviando, las palabras en torso

solamente
este ciego Eliseo
está toca que toca el acordeón
después de beber
mojándose la barba de niño que tiene
insostenible (nº 8-9, pág. 16).

En "Vital para comprender lo demás" (nº 8-9) es la memoria, atrayendo imágenes y retazos del pasado a través del lenguaje en el poema, la que recrea un recuerdo íntimo, de una experiencia amorosa, narrada desde múltiples perspectivas, atendiendo no sólo a la historia íntima, sino a todo su entorno, en un intento de recrear toda la época vivida:

Te recuerdo hastío espesorado.
Crepúsculo de sangre
te pignoro.
Isabel te llamabas. Pongo tu nombre
diez años después en el mismo poema
para que nadie confunda esta experiencia
nuestra
si me voy yo a otro lugar
y no volviera
aquí,
caso de irme (nº 8-9, pág. 15).

El concepto de insularidad adquiere, de esta manera, en Juan Jiménez un sentido de historia íntima compartida con su pueblo, con su tierra, un sentido, si vale la paradoja, de épica íntima en la que historia personal e Historia coinciden. Jiménez volverá a colaborar en el nº 28-29 (marzo-abril de 1972), con "El sol hormigueando en la mañana", y en el nº 75 (septiembre-diciembre de 1979).

José Luis Pernas es otro de los poetas jóvenes que son asiduos colaboradores de *Fablas*. Incluido en la antología *Poesía Canaria Ultima* y, en 1967, en la *Antología de la joven poesía española*, de Enrique Martín Pardo, su poesí discurre, como la de una parte importante de los jóvenes auores canarios, en torno a un tono narrativo que se apoya en el paisaje canario como mundo referencial simbólico. La anécdota narrada en su poemas diluye sus contornos, gracias a la yuxtaposición de planos temporales y espaciales, y borrando una parte de sucarácter tivial, adquiere una significación simbólica, no exenta de un significado trascendente. Así, en "Hace muchos días", el paisaje canario es recreado a través del recuerdoen la distancia, pero en su recuperación en el poema se abstrae y trasciende a un plano de significación distinta:

> Cuánta fe sobre el mar, cuánto amorío,
> cuánta resignación, cuánta innjusticia.
>
> El turista nacional o extranjero
> los ha mirado como
> algo muy típico y extraño,
> mientras las niñas y mujeres
> de todo el vecindario
> acarrean el agua hasta la casa
> y preparan las luces de carburo
> para cuando la noche llegue.
> Agua y luz, pensarán,
> lujos que el vecindario se permite.
>
> Hace ya muchos días que no huelo el mar,
> pero hoy casi lo siento latir dentro
> como si fuera un corazón,
> enorme y único,
> que es a la vez mío y de ellos (nº 4-5, pág. 26).

"Gran ciudad" (nº 8-9), "Ruidos" (nº 20), "Ultima batalla" (nº 22-23) y "A un niño muerto para que vuelva al mundo" (nº 26-27), son otros poemas de José Luis Pernas que se publican en *Fablas*.

Otros poetas jóvenes colaboran en *Fablas* con sus textos. Baltasar Espinosa, por ejemplo, incluido en *Poesía Canaria Ultima* y recogido por Martín Pardo en su *Antología de la nueva poesía española*, publica en el primer número de la revista insular los poemas "Tú mismo" y "Su voz". Juan Carlos Molero será otro de los asiduos colaboradores poéticos de *Fablas* con "Presencia de la luz" (nº 16-17) o "Deja que el viento te traspase el cuerpo (nº 26-27). Un jovencísimo Félix Francisco Casanova, hijo, fallecido a los diecinuve años, del poeta Félix Casanova de Ayala, publica en el nº 24 (noviembre de 1971), con quince años, su poema "vientos salvajes". Por fin, el nº 74 (marzo de 1979) de *Fablas* emprendía un repaso de modo monográfico de lo que suponía la cultura canaria del momento, atendiendo no sólo a las manifestaciones literarias, sino también a las formas de expresión plástica.

En definitiva, puede decirse que la poesía canaria más joven que se publica en *Fablas* investiga a través de sus poemas la búsqueda de una voz insular característica. Unos poetas encontrarán esta voz en la coincidencia de su historia íntima y personal con la Historia de su pueblo y encontrarán ecos de su vida personal en personajes

históricos, en épocas, o en otros escritores. En este sentido, la figura señera de Alonso Quesada presidirá la creación de la mayor parte de los jóvenes autores en una preocupación por la reflexión formal del poema. Otros poetas verán en el especial tratamiento del lenguaje que llevan a cabo en sus creaciones lo determinante de esa voz insular común, y se volcarán en sus poemas al análisis de los resortes de ese tratamiento característico del lenguaje.

Por otro lado, tal como apuntara Ventura Doreste en el prólogo a la *Poesía Canaria Ultima*, el tono narrativo es lo característico del decir poético en los jóvenes creadores canarios. Un tono narrativo que, si bien los vincula con los poetas precedentes, adelanta algunos rasgos que los distancian de ellos. La coincidencia con la obra de Luis Cernuda en cuanto a su reflexión ética y su confesionalismo personal o la atracción por el *sustrato mítico* que revelan las obras de Konstantino Kavafis o Salvatore Quasimodo, se unen a la admiración por la obra de Francisco Brines o Jaime Gil de Biedma. En cambio, frente a sus predecesores, los jóvenes poetas canarios de la "generación de 1965" comienzan a adelgazar la anécdota en el texto, fragmentando la linealidad narrativa mediante la superposición de plabnos temporales y espaciales atraídos al poema por la memoria. El poema, en consecuencia, frente al carácter afirmativo que había

cobrado en los poetas inmediatamente anteriores, fundaba su territorio sobre la ambigüedad.

Otros artículos y colaboraciones destacados en *Fablas*

Fablas, pese a lo que rezara su subtítulo durante muchos números, no fue meramente una revista dedicada a la poesía y a la crítica sobre poesía, sino que, ya lo he repetido anteriormente, en sus páginas entraron colaboraciones de todos los géneros literarios y se prestó atención en sus secciones también a las diversas ramas de las artes plásticas. El cambio de nombre de *Fablas. Revista de poesía y crítica* a *Fblas. Revista de arte y literatura*, a partir del nº 72 (febrero de 1978), no hace sino confirmar y ajustarse a los contenidos a los que la revista había dado cabida desde sus primeros números, prácticamente.

La preocupación por el teatro, al que se le dedicaría una sección casi fija en *Fablas* a partir de l nº 10, ya se manifiesta desde el inicio de la revista, con la publicación del artículo "El teatro ofensivo de Max Aub", en el nº 1, escrito por Domingo Pérez Minik. En el nº 3, Antonio Cillero escribirá "Arthur Adamov, rebelde en el absurso", dedicado al autor francés de origen armenio, como homenaje a su reciente

fallecimiento, que, junto a Samuel Beckett y Eugen Ionesco, creara el teatro del absurdo. A partir del nº 10, como he señalado, la atención al teatro dentro de *Fablas* adquirirá cierta continuidad; es en ese número donde se publica la pieza "Funeral", de Luis Matilla, y el estudio de José Monleón titulado "Realidad, palabras y métodos. La teorización y crítica teatral tendrá importantes artículos en *Fablas*: José Mionleón reflexionará sobre "El espacio escénico" en el nº 14; Jorge Rodríguez Padrón escribirá sobre "Leyenda y crisis del centralismo teatral" (nº 15) y sobre "El actor como problema" (nº 52-61); Fernando Herrero publicará un artículo sobre "Los problemas de un teatro asociado" (nº 18-19); José Monleón hará un repaso del "II Festival Internacional de Teatro", etc. Pero *Fablas* no sólo se ocupa de comentar en sus páginas las novedades teatrales o de reflexionar sobre los diversos problemeas que se le plantean en el arte dramático, sino que también dará a conocer piezas teatrales de diversos autores; así, entre otras, se publican las siguientes piezas: de Antonio Cillero se publica "las dos caras" (nº 15); de Jerónimo López Mozo, "Los sedientos" (nº 24); de Manuel Martínez Mediero, "El manager infiel" (nº 26-27), etc. En este sentido, destaca en el nº 65 (abril-octubre de 1975) de *Fablas* la versión que Angel Sánchez prepara de "Barbazul", breve pieza dramática del expresionista austríaco Georg Trakl. La versión de "Barbazul" iba

acompañada de una presentación del mismo Angel Sánchez, titulada "El éxtasis o la aniquilación", y de las notas para el montaje de la obra preparadas por el grrupo teatral *Tibicena*.

Ya he destacado en el campo de la narrativa la publicación los cuentos "Mister Amor", de Alonso Quesada (nº 1) y "Emma", de Carlos Edmundo de Ory (nº 15). La narrativa, además de estos dos casos, ocupará también un espacio importante y casi constante dentro de las páginas de *Fablas*. Algunos de los realtos que se publicaron en *Fablas* son los siguienetes: Kafka, la luna y el desierto", de Renato Prada Oropeza (nº 4-5); "Tres veces maguago", de Mª. Dolores de la Fe (nº 4-5); "Las ventanas cerradas" (nº 8-9) y "El enano gigante" (nº 20), de la poetisa y narradora Ana Mª. Navales; "Cuidado con el perro " (nº 14) y "Jeremías y la quiniela" (nº 18-19), de Javier Sánchez Fernández; "Homenaje a Sade" (nº 20), de Juan José Plans; "Tango bar" (nº 21), de Pilar Salamanca; "Figura imposible número dos" (nº 26-27), de M. García Viñó, etc.

Fablas dedicó también algún espacio en sus páginas a la reflexión sobre la narrativa y la novelística, a la que, por razones evidentes de espacio, no podía dar cabida dentro de la revista. Dos artículos destacan dedicados al novelista Benito Pérez Galdós, ambos debidos a la pluma del profesor Sebastián de la Nuez, con lo que se muestra de nuevo la voluntad de la publicación insular

de enlazar con la tradición de escritores canarios: "Galdós, a los 50 años de su muerte" (nº 1) y "Adaptación teatral de una novela de Pérez Galdós, *El amigo Manso*" (nº 52-61). Pero no sólo al afamado novelista canario se le dedican estudios en *Fablas*; otros narradores son estudiados en las páginas de la revista canaria: Gonzalo Sobejano estudia la obra narrativa de Max Aub y de Francisco Ayala en su artículo "Observaciones sobre la lengua de los novelistas de la emigración" (nº 8-9); de Francisco Ayala se vuelve a ocupar Jorge Rodríguez Padrón en "La narrativa de Francisco Ayala" (nº 66); el novelista canario Juan José de Armas Marcelo estudia la última narrativa del peruano Mario Vargas Llosa en "Fidelidad en Mario Vargas Llosa" (nº 8-9); Jorge Rodríguez Padrón plantea un estudio de la narrativa española del momento en "Premisas generales a un estudio sobre novela española actual" (nº 18-19); Eduardo Tijeras analiza las posturas críticas de los novelistas norteamericanos del momento en "Los intelectuales y el Vietnam" (nº 10), etc.

La pintura y la crítica sobre artes plásticas son materias que, vinculadas desde el inicio a la revista, van cobrando cada vez más importancia. Ya he comentado las ilustraciones que acompañan los diversos textos en *Fablas* y cómo dichas ilustraciones van adquiriendo espacios cada vez más destacados dentro de la publicación. Entre los artículos que se dedican a

comentar las diversas exposiciones de artistas plásticos en las páginas de *Fablas* destacan: "Las litografías de Pedro González", de Manuel Parejo (nº 14); Santiago Santana recibe un especial tratamiento en *Fablas*, donde Lázaro Santana escribe sobre "La pintura indigenista de Santiago Santana" (nº 15) y el propio Santiago Santana realiza una autocrítica de su obra en "Algo más sobre mí mismo" (nº 72); Jorge Rodríguez Padrón escribe sobre "Tres artistas españoles en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid" (nº 26-27); y el nº 73 está dedicado íntegramente al pintor Félix Juan Bordes y al poeta Pedro Perdomo.

Así pues, no puede negarse que *Fablas* sobrepasó con creces a lo largo de sus diez años de historia los límites que se había propuesto en sus primeras salidas, convirtiéndose en una revista en la que las artes plásticas y las diversas ramas de la literatura se integraban en un conjunto orgánico que trascendía el mero espacio de la publicación, para convertirse en un proyecto cultural de envergadura, fuertemente enraizado en las Islas Canarias, con la doble voluntad de establecer un puente de unión con la cultura peninsular y de afirmar la identidad de la propia creación canaria.

La herencia de *Fablas*: revistas literarias en Canarias

La existencia de *Fablas* durante diez años sirvió de germen para que se renovara el panorama de las publicaciones periódicas en las Islas Canarias[100]. Una de las revistas más interesantes surgidas en este período es, sin duda, *Syntaxis*, que, iniciada en 1983 con una periodicidad cuatrimestral, está dirigida por un antiguo colaborador de *Fablas*, Andrés Sánchez Robayna, y por Miguel Martinón. *Syntaxis* vendría a enlazar de modo directo, por un lado, con un proyecto editorial inmediatamente anterior, *Espacio de mar*[101], y, por otro, con *Literradura*, revista dirigida en Barcelona también por Sánchez Robayna de la que se publicaron doce números a partir de 1976.

Syntaxis es la revista que más larga existencia ha tenido en Canarias, junto a *Liminar*, desde que desapareciera *Fablas*. *Liminar. Revista bimestral de literatura y arte* parece recoger desde su título la herencia de *Fablas*, como *Revista de arte y literatura*. Su periodicidad bimestral también vendría a coincidir con la periodicidad que, transcurridos los primeros años, tuvo la revista de Santana y Rodríguez Padrón. No obstante, *Liminar*, dirigida desde 1979 por Juan Manuel García Ramos

y subdirigida por el poeta Juan Pedro Castañeda, se diferencia de *Fablas* en dos aspectos fundamentales: su preocupación casi exclusiva por la narrativa y por el ensayo; su intento de establecer un sólido puente cultural con Hispanoamérica.

Nacida También en 1979 y dirigida por Octavio Zaya, *Blanco* sólo alcanzó tres números de vida hasta 1980, pero su proyecto de vanguardia artística y literaria con centro en Nueva York y Las Palmas de Gran Canaria no ha sido superado por ninguna revista insular. En *Blanco* aparecieron textos de autores en lengua inglesa tan destacados como John Ashbery, Susan Sontag, William Borroughs, Samuel Beckett, etc.

De corta vida, tan sólo cinco números entre 1978 y 1980, *Papeles invertidos* estuvo dirigida en sus dos primeras entregas por los poetas Carlos E. Pinto y Carlos Gaviño de Franchy, y, a partir de la tercera, tan sólo por el primero de los dos poetas. La labor más destacada de esta publicación fue la recuperación de diversos textos de los artistas surrealistas canarios de *Gaceta de Arte* (Oscar Domínguez o Agustín Espinosa), la recuperación de *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca, o la publicación de poemas del peruano Emilio Adolfo Wesphalen.

Nacida en 1986, *La teja de Bogotá* es una de las últimas publicaciones literarias surgidas en las Islas Canarias. Dirigida por Juan José Delgado, cuenta en el

Comité de Dirección con Rafael Arozarena, José A. Padrón e Isaac Vega. El secretario de Redacción es Domingo Báez. Desaparecida *La teja de Bogotá*, la labor como director literario de Juan José Delgado se continúa en 1990 en *Fetasa. Revista de Arte y Literatura*, donde coinciden dentro del Comité de Redacción los mismos redactores que en la publicación anterior, a los que se añaden ahora algunos nuevos nombres destacados: Sabas Martín, Cecilia Alonso, Agustín Díaz Pacheco, Néstor Santana, etc. Como su propio nombre indica, *Fetasa*, que había tenido su precedente en *Fetasianos*, no es una revista exclusivamente de poesía, sino que en ella entran a formar parte las diversas ramas de la literatura y el arte. Sus preocupaciones se centran en la literatura y arte canarios, en las culturas hispanoamericanas y en las culturas periféricas de España.

Fundada en 1989, *La Página*, con una frecuencia de aparición cuatrimestral, es una revista exclusivamente literaria y de pensamiento con una voluntad de enlace de la literatura canaria con las literaturas europeas (Gustave Flaubert, Claude Simon, Roland Barthes, etc.) y norteamericana (Hilda Doolittle, Susan Sontag, etc.). Dirigida por Domingo-Luis Hernández, colaboran con él Juan Pedro Castañeda, como coordinador de redacción, y Manuel Almeida, Antonio Alvarez de la Rosa y Josefa Dorta, como secretarios de redacción.

Otras revistas literarias canarias tienen o han tenido diversa suerte, como *Puentepalo*, *Orchilla* o *Taramela*[102].

El germen de *Fablas*, durante muchos años única revista de las islas con alguna trascendencia, ha dado su fruto en esta explosión de publicaciones literarias, eco, sin duda, de la interna actividad artística que desarrollan los autores canarios.

Notas al texto

1 *Poesía Canaria Ultima*. Col. San Borondón. El Museo Canario. Las Palmas, 1966. En ella se incluía a los siguientes poetas: Fernando Ramírez (1933), José Caballero Millares (1935), Manuel González Barrera (1936), Baltasar Espinosa (1937), Antonio García Ysábal (1939), Juan Jiménez (1940), Lázaro Santana (1940), Eugenio Padorno (1943), José Luis Pernas (1943), Jorge Rodríguez Padrón (1943), Alberto Pizarro (1944) y Alfonso O'Shanahan (1944). Algunos de estos autores fueron recogidos al año siguiente por Martín Pardo, Enrique. *Antología de la joven poesía española*. Pájaro Cascabel. Madrid, 1967: Baltasar Espinosa, Antonio García Ysábal, Eugenio Padorno, José Luis Pernas y Lázaro Santana.

2 *Antología cercada*. El Arca, colección literaria. Las Palmas, 1947.

3 Vid. "La generación poética de 1965 o de *Poesía Canaria Ultima*" en *Fablas*, nº 74 (marzo de 1979).

4 Martinón, Miguel. *La poesía canaria del mediosiglo. Estudio y antología*. Caja de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1986.

5 Santana, Lázaro. *Poesía Canaria 1939-1969*. Colección Tagoro. Las Palmas, 1969.

6 Vid. "Actualidad de Cavafis" en *Insula*, nº 288 (noviembre de 1970); pág. 2.

7 Cavafis, Constantino. *Veinticinco poemas*. (Traducción de José Angel Valente y Elena Vidal). Caffarena & León. Málaga, 1964.

8 Cavafis, Constantino. *Treinta poemas*. (Traducción de José Angel Valente y Elena Vidal). Ocnos. Barcelona, 1971.

9 Gimferrer, Pedro. "Cavafis entre nosotros" en *Insula*, nº 214 (septiembre de 1964); pág. 3.

10 Vid. Murcia, Claude. "Fortuna de Cavafis en la poesía española contemporánea" en *Postdata. Revista bimestral de*

artes, letras y pensamiento, nº 3 (junio de 1987); pág. 21-23.

11 Vid. Pelegrín Otero, Carlos. "Unamuno y Cavafy. "Il gran rifiuto"" en *Papeles de Son Armadans*, nº CVIII (marzo de 1965).

12 Núñez Esteban, Goyita. "Visión panorámica de Cavafis" en *Estudios Clásicos*, nº 53 (febrero de 1958).

13 Cavafis, Constantino P. *Poemas eróticos*. Inventarios Provisionales. Las Palmas, 1970.

14 Cavafis, Constantino P. *75 poemas*. Visor. Madrid, 1971.

15 Eliot, T.S. "Hamlet" en *Selected Essays*. Faber & Faber. London, 1941; pág. 145.

16 Murcia, C. *Op. cit.*; pág. 22-23.

17 Vid. 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); pág. 55.

18 Vid. Amorós, Amparo. "La retórica del silencio" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 16 (noviembre de 1982); pág. 18-27.

19 Bousoño, Carlos. "La poesía de Guillermo Carnero" en Carnero, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Hiperión. Madrid, 1983; pág. 27-30. García Martín, José Luis. *Las voces y los ecos*. Júcar. Madrid, 1980; pág. 47-48.

20 Stevens, Wallace. *Poemas*. (Versión de Andrés Sánchez Robayna). Plaza & Janés. Barcelona, 1980.

21 Rimbaud, Arthur. *Poemas 1870-1871*. (Traducción de Aníbal Núñez). Visor. Madrid, 1975.

22 Vid. Crespo, Angel. *Estudios sobre Pessoa*. Bruguera. Barcelona, 1984; pág. 95-139 y 175-183.

23 *Ibidem*; pág. 133-139.

24 Murcia, C. *Op. cit.*; pág. 22.

25 Carnero, Guillermo. "La etapa catalana en la poesía de Pedro Gimferrer" en *Insula*, nº 382 (septiembre de 1978); pág. 1-5.

26 Talens, Jenaro. "Reflexiones en torno a la poesía última de Pere Gimferrer" en *Insula*, nº 304 (marzo de 1972); pág. 15.

27 Neila, Manuel "Pere Gimferrer: la poesía como verdad práctica" *en Cuadernos hispanoamericanos*, nº 351 (septiembre de 1979); pág. 659.

28 Vid. Munne, Antoni. "Función de la poesía función de la crítica" en *El viejo topo*, nº 26 (noviembre de 1978); pág. 42.

29 Vid. Pont, Jaume. "*Foc cec*, de Pere Gimferrer. Seis poetas catalanes de hoy" en *Insula*, nº 336 (noviembre de 1974); pág. 4.

30 Rodríguez Padrón, Jorge. "Dos libros de Pere Gimferrer" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 247 (1970); pág. 260-268.

31 Vid. Bousoño, Carlos. "El influjo de Aleixandre desde 1935 hasta hoy" *en Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXV, cuaderno CCXXXIV (enero-abril de 1985); pág. 49-59. "Aleixandre y los jóvenes poetas" en *Suplemento de cultura* de *Madrid*, 23-VI-1971; pág. 2. "El poeta y la última generación" en *El País*, 9-X-1977; pág. 26. Molina-Foix, Vicente. "Vicente Aleixandre: 1924-1969" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 242 (febrero de 1970); pág. 281-299. Barnatán, Marcos-Ricardo. "Vicente Aleixandre y la poesía novísima" en *Insula*, nº 374-375 (enero-febrero de 1978); pág. 23 y 31.

32 Bousoño, Carlos. "Ensayo de autocrítica" en *Antología poética (1945-1973)*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976; pág. 50 y ss.

33 Vid. Polo de Bernabé, José Manuel. "La vanguardia de los años 40 y 50: El *Postismo*" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 374 (agosto de 1981); pág. 1-16.

34 Casanova de Ayala, Félix. "Anecdotario y teoría del postismo" en *Papeles de Son Armadans*, tomo XXV, nº CIV (noviembre de 1964).

35 Ory, Carlos Edmundo de. "Apéndice a historia del Postismo" *en Poesía 1945-1969*. Edhasa. Barcelona, 1970; pág. 274-275. Pont, Jaume. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Edicions del Mall. Barcelona, 1977; pág. 67-83.

36 Martín, Sabas. "Félix Casanova de Ayala en el postismo (o viceversa)" en *Zurgai*, 50 años de poesía canaria (junio de 1992); pág. 32.

37 No encuentro, en cambio, el poema "Cómo atar los bigotes del tigre" que cita Rubio, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Turner. Madrid, 1976; pág. 487.

38 Ory, Carlos Edmundo de. *Mephiboseth en Onou. Diario de un loco*. Inventarios Provisionales. Las Palmas, 1973.

39 Marco, Joaquín. *Poesía 1961-1975*. Plaza & Janés. Barcelona, 1976; pág. 12.

40 La importancia de Sócrates como personaje-correlato en los poetas de la generación del 50 y su importancia como símbolo de un alto comportamiento moral puede comprobarse si se tiene en cuenta que también Francisco Brines escribe un poema dedicado al moralista griego, "La muerte de Sócrates" incluido en *Materia narrativa inexacta* (1965).

41 Eliot, T.S. *On Poetry and Poets*. Faber & Faber. London-Boston, 1990; pág. 94-95.

42 García de la Concha, Víctor. "La renovación estética de los años sesenta" en *El estado de las poesías*, monografías de *Los Cuadernos del Norte*, monografía nº 3. Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1986; pág. 15.

43 Vid. Amorós, Amparo. "Luis Cernuda y la poesía posterior a 1939" en *Entre la cruz y la espada. Entorno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Gredos. Madrid, 1984; pág. 23 y ss.

44 García de la Concha, V. *Op. cit.*; pág. 16.

45 Vid. Grande, Félix. "Prólogo" a *Biografía. (Poesía completa 1958-1984)*. Anthropos. Barcelona, 1989; pág. 14-15.

46 *Ibidem*; pág. 14.

47 Grande, Félix. *Biografía*. Seix-Barral. Barcelona, 1971.

48 "Poética" en Carrión, Héctor. *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*. Endymion. Madrid, 1990; pág. 169.

49 Vid. Brines, Francisco. "Integración del título en el poema" en *Insula*, nº 310 (septiembre de 1972); pág. 4 y 7.

50 Castellet, José Mª. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barral editores. Barcelona, 1970.

51 Delgado, Agustín et al. *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*.El Bardo. Barcelona, 1971.

52 Vid. Lanz, Juan José. "La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica" en *Iberoamericana*, vol. 16, nº 1 (45) (1992); pág. 52-70.

53 Boso, Felipe y Gómez de Liaño, Ignacio (ed.). "Poesía concreta 1972. Poesía experimental en España" en *Akzente*, nº 4 (1972).

54 Boso, Felipe. "El proceso de absolutización del lenguaje en España" en *Poesía Hispánica*, nº 240 (1972); pág. 8-11.

55 Parece evidente la relación entre el proceso de absolutización del lenguaje poético descrito por Felipe Boso y la definición de la *función poética* como "orientación hacia el *mensaje* como tal, el mensaje por el *mensaje*", tal como lo apunta Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Ariel. Barcelona, 1981; pág. 358.

56 Bense, Max. *Estética. (Consideraciones metafísicas sobre lo bello)*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1973; pág. 22.

57 Millán, Fernando y García Sánchez, Jesús (ed.). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Alianza Editorial. Madrid, 1975.

58 Jiménez, José Olivio. "La poesía primera de Juan Luis Panero: sobre *A través del tiempo*" en *Diez años de poesía española 1960-1970*. Insula. Madrid, 1972; pág. 409.

59 Cano, José Luis. "Un ácido autorretrato: *Juegos para aplazar la muerte*" en *Insula*, nº 455 (noviembre de 1984); pág. 8.

60 Pavese, Cesare. *El oficio de vivir (1935-1950)*. Seix Barral. Barcelona, 1992; pág. 377. Allí escribe el autor, como final de su diario y de su vida: "Todo esto da asco. No palabras. Un gesto. No escribiré más".

61 Este poema se reprodujo también en la revista burgalesa *Artesa*, nº 14 (enero-febrero de 1972).

62 Castellet, J. Mª. *Op. cit.*; pág. 20 y 31-35.

63 Gimferrer, Pere. "Algunas observaciones (1969)" en *Poemas 1962-1969*. Visor. Madrid, 1988; pág. 53. Vid. Miró, Emilio. "Crónica de poesía" en *Insula*, nº 258 (mayo de 1968); pág. 6-7.

64 Vid. Marco, Joaquín. "Poesía es imagen o la poética de Pedro Gimferrer" en *Ejercicios literarios*. Taber. Barcelona, 1979; pág. 429. Munne, Antoni. "Función de la poesía, función de la crítica. (Entrevista con Pere Gimferrer)" en *El viejo topo*, nº 26 (noviembre de 1978; pág. 41.

65 Vid. Mainer, José Carlos. "*Arde el mar*, de Pedro Gimferrer" en *Insula*, nº 233 (abril de 1966); pág. 9.

66 Castellet, J.Mª. *Op. cit.*; pág. 33-34.

67 Jiménez, J.O. "Tres jóvenes poetas valencianos: Jenaro Talens, Cesar Simón y Pedro J. de la Peña" en *Op. cit.*; pág. 438.

68 *Ibidem*; pág. 423.

69 Oleza, Juan. "*Ritual para un artificio*, de Jenaro Talens" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 284 (febrero de 1974); pág. 456.

70 Vid. Carnero, Guillermo. "La corte de los poetas" en *revista de Occidente*, nº 23 (abril de 1983); pág. 57. Sánchez Torre, Leopoldo. "Metapoesía y conocimiento: La práctica novísima" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70* (diciembre de 1989); pág. 24-29. López, Ignacio-Javier. "El olvido del habla: Una reflexión sobre la escritura de la metapoesía" en *Insula*, nº 505 (enero de 1989); pág. 17-18.

71 García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 52.

72 Batlló, José (ed.). *Poetas españoles postcontemporáneos*. El Bardo. Barcelo, 1974; pág. 325. Esta misma poética la repetirá Siles en diversas antologías desde 1974 hasta 1990.

73 Vid. Amorós, Amparo. "La retórica del silencio" en *Los Cuadernos del Norte*, nº 16 (noviembre-diciembre de 1982); pág. 21-23. Amorós, Amparo. "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: La crítica del lenguaje y la poética del silencio" en *Zurgai*, monográfico *Poetas de los 70...*; pág. 18-20.

74 Jiménez, José Olivio. "La palabra esencial y tensa de Jaime Siles: Sobre *Canon* (1973)" en Amorós, Amparo (ed.). *Palabra, mundo, ser: la poesía de Jaime Siles*. Litoral. Málaga, 1986; pág. 96.

75 La primera parte de este poema se publicó en el nº 1 (otoño de 1971) de *Trece de Nieve*.

76 Vid. López, I.J. *Op. cit.*; pág. 17-18.

77 Barnatán, Marcos Ricardo. "Prólogo" a *El oráculo invocado. (Poesía 1965-1983)*. Visor. Madrid, 1984; pág, 8.

78 *Ibidem*; pág. 9.

79 Corrijo la acentuación del adverbio comparativo, que en *Fablas*, aparece en un claro error ortográfico, escrito "cómo".

80 Giménez Frontín, José Luis. "En torno a una poética" en Pozanco, Víctor. *Nueve poetas del resurgimiento*. Ambito. Barcelona, 1976; pág. 212.

81 Castellet, J.Mª. *Op. cit.*; pág. 29.

82 Vid Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 468.

83 Quesada, Alonso (pseud. de Rafael Romero). *Poesía*. Tagoro. Las Palmas, 1965.

84 Vid. Pérez Minik, Domingo. *Facción española surrealista de Tenerife*. Tusquets. Barcelona, 1975. Morris, Brian C. "El surrealismo canario", conferencia pronunciada el 27-VII-1988 dentro del seminario *El surrealismo literario español*, dirigido por Víctor García de la Concha y celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.

85 Vid. Nuez, Sebastián de la. "Los poetas de la *Antología cercada* (1947)" en *Primer Congreso de Poesía Canaria* (1976). Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife. Tenerife, 1978; pág. 77-94.

86 Páez, José Jesús. "La trayectoria poética de Agustín Millares Sall" en *Zurgai*, 50 años...; pág. 29.

87 Vid. Rubio, F. *Op. cit.*; pág. 474-477.

88 Rodríguez Padrón, Jorge. "Itinerario por tres décadas, 1960-1990" en *Zurgai*, 50 años...; pág. 48.

89 Doreste, Ventura. "Prólogo" a *Poesía Canaria Ultima...*

90 Batlló, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 61.

91 *Ibidem*.

92 Rodríguez Padrón, J. "Itinerario..."; pág. 51.

93 Batlló, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 155.

94 Citado por Guerra, Oswaldo. "Breves notas en torno a la poética de Eugenio Padorno" en *Zurgai*, 50 años...; pág. 61-62.

95 Batlló, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 155.

96 "Poética" en García Martín, J.L. *Op. cit.*; pág. 74-75.

97 Batlló, J. (ed.). *Op. cit.*; pág. 167.

98 Vid. Bense, M. *Op. cit.*; pág. 151-155 y 171.

99 Pérez, Mariano. "Introducción. El ser y el estar: Juan Jiménez" en Jiménez, Juan. *Itinerario en contra*. Biblioteca Básica Canaria. Islas Canarias, 1990; pág. 17.

100 Vid. *Revistas literarias españolas de los años 80 en lengua castellana*. (Catálogo). Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Sta. Cruz de Tenerife, 1987; pág. 21-28 y 34-35.

101 *Ibidem*; pág. 28.

102 Vid. Suárez, Ernesto. "Lo nuevo en la nueva poesía. Propuestas para una revisión crítica de la poesía canaria reciente" en *Fetasa. Revista de Arte y Literatura*, nº 3 (s.f. 1991); pág. 26-33.

ABRIR TOMO III - CAP.- VI - II  **(CONTINUACIÓN)**