

LA POESIA ESPAÑOLA ACTUAL

—Por Víctor García de la Concha—

Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca. Su tarea investigadora se centra en la poesía española del siglo XX y en la literatura hispánica del Renacimiento. Entre sus obras figuran «Nueva lectura del Lazarillo» y «La poesía española de postguerra». Fue Secretario del Departamento de Creación Literaria de la Fundación Juan March.



El enunciado no puede ser, en su facilidad, más equívoco. Porque ¿de qué se trata? Fijar la atención, pongo por caso, en la poesía publicada desde 1975, equivaldría a suponer —y no hay base para ello— que el cambio de régimen político en España ha comportado otro en la dialéctica del proceso poético. ¿Qué puede ser lo actual? ¿Acaso lo que publican las promociones más jóvenes? Tampoco, exactamente. Cualquier observador normal de ese proceso sabe que la poesía escrita por Carlos Edmundo de Ory o Pablo García Baena en los años cuarenta ha constituido en los últimos años *actualidad* de lectura e influencia. Para orientarnos hacia la actualidad debemos, por tanto, superar las convenciones cronológicas y esa manía entomologista rebrotada con virulencia en el empeño de bautismo generacional.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Compa-

En 1952 Francisco Ribes consultó a más de cincuenta escritores y críticos quiénes eran a su juicio «los diez mejores poetas vivos dados a conocer en la década de los cuarenta». Si este particular criterio selectivo justificaba la no inclusión de Miguel Hernández o José Luis Hidalgo, que tanta presencia habían tenido en aquellos años, hay otras ausencias inexplicadas y, desde nuestra perspectiva de hoy, inexplicables. Pienso, en concreto, en los promotores del *Postismo*, el ya citado Ory y Eduardo Chicharro, quienes en 1945 introducían en la lírica española un surrealismo expresionista; o, en la misma línea, en los cultivadores de la veta surrealista, J. E. Cirlot, Miguel Labordeta y los continuadores canarios de *La Gaceta del Arte*. Faltaban también los representantes del grupo cordobés de *Cántico*, Ricardo Molina, Juan Bernier y Pablo García Baena. Todos estos silencios y ausencias revelan un hecho muy claro de la sociología de la lectura de aquella época. Y es que, a la altura crítica de 1952, la mayoría estaba ofuscada por la perspectiva realista que en la *Antología consultada* representaban Blas de Otero, Celaya, Crémer, Hierro y Nora, preocupados por el compromiso social de la poesía y escasamente compensados en ella por Bousoño, Gaos, Rafael Morales y Valverde, los cuales, dentro de una gran variedad de enfoques temáticos y formales, coincidían en privilegiar el principio subjetivo de la creación.

En la primera etapa de *Cántico*, 1947-1949, los poetas cordobeses se habían enfrentado de manera decidida al avance realista: «La joven poesía española —denunciaban

▷ rada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona; *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil*, por Guillermo Carnero, escritor y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante; *Lengua coloquial y literatura*, por Manuel Seco Reymundo, miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lexicografía; y *La literatura infantil en la actualidad*, por Carmen Bravo Villasante, escritora y crítica literaria.

en el primer editorial— parece atacada de una pasmosa esterilidad. Este empobrecimiento repercute a su vez en el verbo, en el tema y, sobre todo, en el metro». Por eso, en sucesivas tomas de posición, se mofan del neorromanticismo imperante, despliegan la bandera de lo mágico, reivindicando al proscrito Juan Ramón y se atreven a sentar la tesis de que la poesía no tiene que demostrar ni afirmar nada, ya que «es un simple manifestarse como el sol y la música». Casi al mismo tiempo que terminaba la primera etapa de *Cántico*, se producía una nueva propuesta de superación del realismo totalizador. Rosales, Panero y Vivanco, acompañados por Valverde, «ascendido de generación», y por Aranguren como teórico del grupo, tratan de desembarcar con un manifiesto de «poesía total» en *Espadaña*, la revista leonesa que desde 1943 venía abriendo camino a una poesía comprometida: «el simple cuento de lo que a uno le pasa no ha sido nunca poesía. Dejemos el tiempo a la novela, que es su sitio, y hagamos una poesía viva, humana, total, hecha de tiempo y eternidad, subjetiva como todo lo humano, lírica. Con poco cuento y mucho canto».

Pero había sonado la hora de la poesía social. Las poéticas redactadas para la *Antología Consultada* por los que he calificado como comprometidos con el realismo, no dejan lugar a duda. Era un acto de alucinación general, que afectaba no sólo, ni principalmente, a los creadores: eran los lectores —por lo demás, sólo concienciados grupos minoritarios—, los que en aquella difícil etapa española seleccionaban un tipo de poesía, la de temática social, y los que reducían toda lectura poética al hilo enjuto de su valor de eficacia denunciadora. Castellet dirá más tarde: «la literatura se había salido de madre y se presentaba como una vanguardia... Fueron unos bellos momentos de euforia que, en un momento dado, se vinieron abajo». En efecto, se equivocó el propósito. En la *Antología de la poesía social* preparada por Leopoldo de Luis (1965), que vino a constituir como una gran confesión general de los protagonistas de aquella fervorosa aventura, se recoge un texto programático de Celaya: «lo importante no es hablar del pueblo sino hablar con el pueblo. Hay que agarrar bien sus raíces y sentir hasta la muerte del yo el 'nadie es nadie', para

después seducir y levantar a ese pueblo, con ayuda de la retórica, del prosaísmo o de lo que se tercié». Pero en ese mismo mirador, José Hierro reconoce que la poesía social de la posguerra adolecía de un grave defecto: que nunca fue popular... «Los poetas hablaron *del* pueblo, pero no hablaron *al* pueblo, porque, salvo raras excepciones, lo desconocían»; y, como si pensara en esa voluntad de sacrificio del valor literario postulada por Celaya, termina: «El poeta, en un raptó de generosa renunciación, hablaba para débiles mentales».

Fallaba el propio planteamiento formal del discurso poético. Dámaso Alonso había abierto en 1944, con *Hijos de la ira*, un surco fecundísimo de comunicación al elevar a rango de arte literario el lenguaje cotidiano. Ahora, sin embargo, se prosaicizaba, incurriendo en aquel realismo deficiente, ya impugnado por Lukacs en 1936, que se produce cuando una idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente. Es lo que en la misma *Antología* denuncia Gabino Alejandro Carriedo, lamentando que no se hubieran aprovechado las fuerzas de contestación experimentadas por los vanguardismos europeos. Recojo su testimonio porque, avanzando en esa dimensión, logrará él, junto con Miguel Labordeta, algunas de las mejores páginas de poesía social.

Pero es el caso que, al tiempo, prácticamente, de aparecer la *Antología Consultada*, iniciaban su andadura una serie de jóvenes poetas con preocupaciones estéticas que, aún moviéndose dentro del ámbito del compromiso social, iban a comportar nuevos modos de escritura. En 1951 Alfonso Costafreda acababa de publicar *Ocho poemas*; en 1952 publica José M. Caballero Bonald *Las adivinaciones*; Claudio Rodríguez, en 1953, *Don de la ebriedad*, y en 1958 *Conjurios*; en 1955 publican José Agustín Goytisolo *El retorno* y José Angel Valente *A modo de esperanza* (uno y otro añadirán, al poco, respectivamente, *Salmos al viento*, 1958, y *Poemas a Lázaro*, 1960); Angel González, en 1956, *Aspero mundo*; Carlos Barral, en 1957, *Metropolitano*; Carlos Sahagún, *Profecías del agua*, en 1958, el mismo año en que Eladio Caballero publica *Una señal de amor*; Jaime Gil de Biedma, en 1959, *Compañeros de viaje*; Francisco Brines, en 1960 *Las brasas*...

Sobre la base de esos libros, en febrero de 1959 y en Collioure, adonde habían acudido casi todos ellos —y algún otro, como Blas de Otero— a rendir homenaje a don Antonio Machado en el veinte aniversario de su muerte, brota la idea de autopromocionarse como una nueva generación poética. Se contaba para ello con el soporte editorial de Barral y con un crítico, José María Castellet, encargado de redactar los presupuestos teóricos. Así surgió la antología de mayor difusión, *Veinte años de poesía española* (1960), que, desde una perspectiva unilateral, sentenciaba la rendición de la tradición simbolista a los pies del realismo social. En el fondo, por lo menos en el núcleo catalán del grupo —Barral, Goytisolo, Gil de Biedma, Costafreda—, latía «una consciente voluntad de reanudar con la poética del 27, es decir, de saltar una generación que por unas razones u otras —no sólo políticas, porque también comprendía a los poetas inconformistas— nos repugnaba». Esta explícita confesión de Carlos Barral, que coincide con el planteamiento de Castellet y con el de Ribes en otra antología, *Poesía última* (1963), en la que intenta presentar el nuevo tiempo poético, aclara bastante la posición que el grupo adoptaba en relación con la poesía española en curso: se juzgaban de manera negativa las corrientes y formas poéticas de la inmediata preguerra y de los años cuarenta, recuperando, sin embargo, algunos de sus valores individuales.

En su libro *Moralidades* (1966) define Gil de Biedma al núcleo del grupo como «compañeros de viaje/.../... pecadores/como yo, que me avergüenzo/de los palos que no me han dado,/señoritos de nacimiento,/por mala conciencia escritores/de poesía social». El apretado boceto descubre rasgos caracterizadores bien marcados. Se mantiene, en concreto, la conciencia del compromiso de la producción literaria —más específicamente, de un frente poético— con el frente social progresista, y no se descarta una etiqueta, la de «poesía social», que en 1966, a causa, en gran parte, de las críticas de los mismos jóvenes poetas, aparecía confusamente desprestigiada. Debemos, con todo, guardarnos de convertir esta marca de contraste, que ciertamente conviene a los «compañeros de viaje», en signo de identidad de un nuevo tiempo, que se manifestaba no sólo en la poesía sino, también, en la

novela. En respuesta al cuestionario de José Batlló, base de configuración de su *Antología de la nueva poesía española* (1968), el mismo Carlos Barral declara que «resulta muy difícil identificar esos elementos comunes, que además sólo son comunes relativamente, porque no convienen todos ellos a la mayoría de los poetas de mi generación. Se trata más bien, añade, de rasgos que nos agrupan dos a dos o tres a tres y nos encadenan grupo a grupo. Desde luego, la 'voluntad de realismo' de que han hablado algunos críticos, o la temática social, de la que hablan más bien los periodistas..., no sirven en absoluto para clasificar literariamente a una generación de escritores de poesía».

Hemos de buscar, en consecuencia, un elemento que se sitúe en la clave de una específica literariedad. En orden a ello puede facilitarnos una pista segura la controversia teórica mantenida a lo largo de los años cincuenta sobre la esencia de la poesía. Desarrollando la tesis de Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética* (1952), sentaba el principio de que «la poesía es comunicación». Apoyado en un principio ideológico de nuestra época, el de la síntesis de conocimiento estético y expresión, Carlos Barral contraponía, en 1953, una tajante negativa, «la poesía no es comunicación», que privilegia al conocimiento como factor esencial de aquélla. Por más que las posiciones de fondo no estuvieran tan distantes como podía parecer, la polémica, en la que las Conversaciones poéticas de Formentor sobre «El conocimiento poético» desempeñaron un papel activador, sirvió para perfilar las posiciones teóricas del nuevo tiempo poético, haciéndolas gravitar hacia una concepción y un cultivo de la poesía entendida como exploración de la realidad oculta en el hombre y en las cosas.

Así, Gil de Biedma aceptará que «la comunicación es un elemento de la poesía», para aclarar de inmediato: «pero no define la poesía. Un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras». Por su lado, José Angel Valente, tras afirmar que «el lema de escribir para la mayoría —vale decir, el énfasis en la dimensión comunicativa de la poesía— cuando no se ha traducido en la degradación y consiguiente ineficacia de los medios expresivos...,

ha resultado puramente metafórico y gratuito», desarrolla la tesis de que la poesía es sustancialmente conocimiento: «Escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mí insustituible, a la realidad... Todo movimiento creador es, en principio, un tanteo vacilante en lo oscuro. Porque la poesía opera sobre el inmenso campo de la realidad experimentada, pero no conocida. El poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que él se proponga transmitir, ya que ese contenido no es conocido más que en la medida en que llega a existir el poema... En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida en que la ordena, la justifica. En esos tres estados se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad».

Se deducen de aquí dos consecuencias que en el orden práctico de la escritura condicionan el papel del autor en el proceso creador y su elección de forma expresiva. Supuesta la voluntad de compromiso con su tiempo, los poetas de que hablamos, a la hora de presentarse ante sus lectores, no se descargan de su particular historia, antes bien se revisten de ella. Se comprende, así, la común insistencia en el tema de la niñez dolorida y de su desamparada juventud. Hijos de familia, de la burguesía media o pequeña, crecieron entre las ruinas de la guerra civil y maduraron precozmente en el escándalo patrio. A más de precoces —y tomo prestados los términos de García Hortelano en su antología *El grupo poético de los años cincuenta* (1978)—, en medio del desierto cultural español de la posguerra hubieron de ser, por fuerza, autodidactas a la par que rebeldes ante el depauperado y sectario sistema de enseñanza. Pero tales actitudes, resortes de un mecanismo de defensa, serán las que, al tiempo que establecen vínculos de afinidades electivas de tipo existencial cultural, configuran una nueva actitud poética. Empresas comunes, como el Congreso Universitario de Escritores jóvenes, de 1956, o la ya citada peregrinación a Collioure, en 1959, resultarán a este propósito muy importantes.

Pero en este punto incide de manera decisiva la segunda de las consecuencias apuntadas. Comparto plenamente el juicio de García Hortelano según el cual todos

estos poetas «rompen la tradición romántica» para adoptar el método de la racionalidad y la universalización. Y esto es, a mi entender, lo más radicalmente revolucionario y nuevo de su obra. Dice Gil de Biedma que el lector de esa época buscaba —en un línea romántica, añado yo— la comunión con la experiencia subjetiva del poeta. Y aclara: «Pues bien, es esa comunión... lo que la poesía que a mí me interesa se esfuerza muchas veces por evitar. Para ello, el poeta debe situarse a una cierta distancia de sí mismo». He ahí la razón última de esa «concepción irónica que relativiza el mundo poético de todo el grupo» (García Hortelano). Si nos fijamos, por ejemplo, en el tema de España, comprobaremos que, por más que la mayor parte de estos poetas acepten la etiqueta de sociales y se declaren machadianos, están muy lejos de la denuncia testimonial o del *pathos* romántico y el retoricismo de *Campos de Castilla*. Resulta sintomático a este propósito, por ejemplo, que Valente no hable de 'patria' o de 'España' sino que enfoque su objetivo —*Sobre el lugar del canto* (1963)— hacia esa realidad inmediata, el *lugar*, donde se desenvuelve la vida cotidiana. Porque es ésta, en su dimensión más concreta, la que se convierte en objeto de la contemplación: la exploración poética discurre en ese campo a través de una épica de tono menor que, respaldada en la propia experiencia, recoge trozos de vida, costumbres, canciones, tópicos de la cultura del momento, no para hacer crónica descriptiva, costumbrismo de la historia reciente, sino para desvelar en las palabras mismas de la época, lo más propio y lo más falaz de ella, su realidad y las ideas que la sustentan.

Apoyándose en referencias de los propios poetas —«intento un realismo crítico» (L. Goytisolo), «mi poesía es al fin un intento de interpretación crítica de la realidad» (A. González)— se ha acuñado la etiqueta de «Realismo crítico». Puede o no aceptarse, pero, en cualquier caso, sería erróneo identificar lo que es un método de construcción poética, la investigación de una realidad dada, con su específica aplicación a un campo concreto de los muchos observables, el de la realidad social. Basta repasar la *Antología de la nueva poesía española* (1968), de Batlló, para comprender la variedad temática a que el quehacer poético de estos autores de la promoción del 60 se aplica. Tras el hastío de miles de versos convencional-

mente amorosos con los que la poesía de los años cuarenta nos había empalagado, descubren ellos una poesía amorosa y escriben lo que, en conjunto, García Hortelano valora acertadamente como «un tratado de sensibilidad sentimental contemporánea». A las series, literalmente anodinas, de bellos paisajes garcilasistas y de las paralelas sórdidas estampas del realismo social prosaico, sucede ahora el *descubrimiento* de la *verdad* de las cosas. Subrayo dos términos que me parecen claves en la práctica poética de estos autores. Ante todo, la *verdad*. Se parte de la convicción de que en todos los órdenes de la vida padecemos un «engaño a los ojos», que genera una universal inmoralidad del vivir. Por la vía del «realismo crítico» y mediante el análisis lingüístico, la poesía busca desvelar la verdad, Pero nos equivocaríamos si contrajéramos esa búsqueda a un método de realismo que terminara en los límites de lo verificable.

En *Alianza y condena* (1965) denuncia Claudio Rodríguez a los «... ciegos para el misterio/ y, por tanto, tuertos/para lo real». Entra aquí en acción el otro elemento poético subrayado, el *descubrimiento*. Como señaló certeramente Bousoño a propósito del propio Claudio, el realismo «se aposenta en la primera capa del estilo, la más superficial, pues no es sino un medio para hablarnos de otra cosa que está detrás... Todo ese realismo y costumbrismo quedan como trascendidos, transfigurándose en su opuesto: una concreción universal, sobrepasadora de cualquier concreción». Me atrevo a asegurar que, en mayor o menor grado, toda la poesía de la numerosa promoción de los años 50/60 gravita hacia ese «realismo metafísico» en el que Bousoño encuadra la poesía de Brines. Una crítica miope se ha empeñado en encarcelar a estos poetas en un compromiso histórico tan estrecho, que lleva a interpretar su obsesiva preocupación por el *tiempo* en un sentido elegíaco de esa infancia perdida. Pero ésta cumple una función significativa trascendente y a esa luz, que nos hace ver el tiempo como vector complejo, histórico y metafísico a la vez, y que establece una tensión polivalente entre presente y pasado, verdad y mentira, lo real y lo misterioso, hay que leer esta poesía. Todos los poetas del grupo apuntan hacia una región suprarreal y numinosa a la que conjuran por medio del mito y el símbolo. Ahí se sitúan

el interés de Valente por lo surreal y la presencia de lo irreal en la poesía de Jaime Gil de Biedma, cuyo único tema, según Juan Ferraté, es «su propio personaje espectral»; el uso que uno y otro hacen del mito; o el empleo constante del simbolismo disémico por parte de Claudio Rodríguez y Francisco Brines. Conviene, sin embargo, aludir a la coincidencia de estos planteamientos con los de poetas de promociones anteriores. Pienso, en concreto, en el Bousño autor de *Invasión de la realidad* (1962), libro en el que lo presente irrumpe aureolado de irrealidad, o en el José Hierro del *Libro de las alucinaciones* (1964), título bien cercano en connotación a los de Claudio Rodríguez.

A estas alturas no creo que sea necesario insistir mucho en la atención primordial que todos estos autores prestan a la palabra poética. Por ella avanzan en el conocimiento de la realidad en todas sus dimensiones de verdad. Quiero decir, en la línea de pensamiento de Carlos Barral, que el lenguaje no es el revestimiento de una idea previamente elaborada: la crítica realista y la metafísica realista *consisten* en la contextura lingüística. La ruptura con la actitud romántica desprovee a la escritura de espectacularidad en todos los niveles de la lengua y la ordena en una línea de narración amistosa —épica menor, he dicho, al fondo de la cual puede verse la influencia de César Vallejo— o de reflexión en voz baja, cuyo modelo puede ser el Cernuda de posguerra.

En la *Antología* de Batlló, sin duda la más significativa del momento, hacen su aparición tres poetas que por entonces, 1968, acaban de publicar sus primeros libros. Son Pedro Gimferrer, n. 1945, que, tras un libro, *Mensaje del Tetarca* (1963), posteriormente excluido por él mismo de su nómina bibliográfica, en 1966 había alcanzado el Premio Nacional de Poesía con *Arde el mar* y a comienzos del mismo año 1968 editaba *La muerte en Beverly Hills*; José Miguel Ullán, n. 1944, que contaba con tres libros muy seguidos: *El jornal*, *Amor peninsular* (1965), y *Un humano poder* (1966); y Manuel Vázquez Montalbán, n. 1939, autor de *Una educación sentimental* (1967). Mientras Ullán, anticipando lo que iba a ser una actitud permanente de posición marginal, rehúsa pronunciarse sobre cualquier clasificación generacional,

Gimferrer se declara consciente de pertenecer a una generación distinta y posterior a la que es motivo central del libro; una generación nueva que, aunque literariamente no está enteramente perfilada, «vuelve los ojos a temas y procedimientos que preocupaciones éticas más urgentes hicieron desoír» y a los que, por cierto, algunos, los mejores poetas de la generación anterior, «empezaban ya a ser sensibles». Desde una perspectiva de «outsider», Vázquez Montalbán viene a reconocer que, en efecto, hay una «promoción recién estrenada» de la que le interesa sobre todo «lo que pueda hacer Gimferrer con el extraordinario lenguaje poético que posee»; y añade un dato que debemos anotar: la revalorización, junto a la estima preferente de Cernuda, Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, de algunas promociones injustamente olvidadas, como la de «Panero, Valverde, Vivanco o ese extraordinario autor de un libro magistral, *La casa encendida*, que es Luis Rosales». Enseguida veremos cómo a este concreto ejemplo de 'retorno', lógico en un momento de alto aprecio vallejian, se unen otros. Algo estaba, desde luego, cambiando.

De hecho, un año antes, en 1967 Enrique Martín Pardo ya presentaba en una *Antología de la joven poesía española* una larga lista heterogénea de poetas hasta entonces no consagrados en compilación alguna, y que, inmersos en un ambiente poético que el antólogo juzgaba «en estado de coma», tendrían ante sí, como un desafío, la exploración del «fabuloso mundo de las palabras». Reconociendo que su agorero presagio sobre el fin del simbolismo había resultado fallido, Castellet publica en 1970 una nueva antología, *Nueve novísimos poetas españoles*, en la que, con calificativo tomado en préstamo de «I novissimi» italianos, categoriza dos nuevas promociones, una de «seniors» —Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez— y otra a la que moteja de «La coqueluche», compuesta por Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo Panero. Nacidos después de la guerra, se inscribirían todos, según Castellet, en el amplio frente de la «revolución de los jóvenes». En su formación no habría influido tanto el esquema del humanismo tradicional cuanto el complejo de los *mass media*, configurador de una nueva sensibili-

dad, predominantemente «camp», en la línea del concepto definida por Susan Sontag como «un modo de deleitarse, de apreciar, pero no de enjuiciar». Esto, siempre según Castellet, comportaría un «derecho inalienable, el de vivir en libertad y sentimentalmente las contradicciones de su tiempo histórico». Superado así el eticismo de los poetas de la promoción de los años 50/60, los «novísimos» vendrían a «proclamar el valor absoluto de la poesía por sí misma y a considerar el poema como objeto independiente, autosuficiente: el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo, según los casos, que un material transmisor de ideas o sentimientos». Reconociendo la validez de algunos poetas inmediatamente anteriores, como Gil de Biedma o Valente, los «novísimos» siguen, dice Castellet, a Cernuda, Aleixandre y a los del 27 en general, pero se abren, además, a las influencias de Octavio Paz y Girondo, de T. S. Eliot, Ezra Pound, Saint-John Perse y Wallace Stevens. Conscientes de que la fórmula 'el medio es el mensaje' puede traducirse en literatura por 'la forma es el mensaje', los «novísimos» trabajan aquélla en direcciones abiertas a la libertad del verso y de la composición: aprovechan técnicas de elipsis narrativa y de sincopación, recurren al *collage*, tan del gusto del vanguardismo surrealista... Parten algunos de la cultura popular (Vázquez Montalbán, Moix) y aprovechan como cañamazo sus mitos contemporáneos, desmitificando el lenguaje cotidiano; demuestran otros (Gimferrer, Carnero) marcada predilección por elementos imaginativos exóticos, que arropan en formas de gran riqueza musical; y no faltan, en fin, quienes, como Martínez Sarrión, Azúa o Molina Foix, se aventuran por los caminos de la experimentación en la estructura del lenguaje.

La Antología de Castellet, que más que presentar una 'generación' en sentido propio, avisaba de una nueva tendencia en la escritura, levantó de inmediato una gran polémica. En sus *Apuntes sobre poesía española de posguerra* (1970) escribe Félix Grande: «Un fantasma recorre la poesía española. Para unos, el fantasma es un libro: *Nueve novísimos*. Para otros, el fantasma es el cerco de desprecio o de ira que ese mismo libro solivianta en muchos de sus abundantes lectores». En Barcelona comienza a circular un panfleto cuyo contenido conocemos ahora gracias al *Contra Ti*, de Ignacio Prat. Desde la me-

seta, la revista *Claraboya* cree resumir un estado general de opinión al denunciar, ya en 1971, la inexistencia de ese «bloque» de «novísimos», cuyos pretendidos integrantes —añaden— no suponen ruptura alguna: su mitología «debe ser sólo de minorías muy exquisitas y bien situadas económicamente». Por todas partes empieza a hablarse de «escuela veneciana» o venecianistas en atención a la predilección que varios de esos poetas demuestran por la decoración barroca de tapices y cortinajes, o, con referencia de oposición implícita a la social «poesía de la berza», se acuña el término de poetas «del sándalo». En cualquier caso, la bola de nieve crecía imparable. No lo digo sólo pensando en los «novísimos» madrileños —Javier Lostalé, Eudardo Calvo, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Ramón Mayrata— que hacen su presentación, también en 1971, en *Espejo del amor y de la muerte*, bendecidos por el patriarca Aleixandre y armados poetas por la crítica de Antonio Prieto. Tal como indica Félix Grande, frente a la crítica negativa se alzaba el entusiasmo. En una formidable página de *La página negra* satiriza Ignacio Prat lo que fue la proliferación de «los puestos de venta de una estética reducida a reproducciones rebajadas de la misma, kitsch del kitsch»: «legiones de nuevos novísimos poetas [... infestan el ámbito literario]... la letra pinta fiestas galantes en nocturnos jardines dieciochescos, describe partidas de caza desde la perspectiva angular patentada por Stendhal; nos hace asistir, también ladeados, a barrocas naumaquias en los bordes del Adriático; nos ofrece, en fotos fijas, estampas de la vida cotidiana de Luis Cernuda y Konstantin Cavafis...».

Un acto más, se dirá, de la vieja historia de las «voces» y los «ecos». Sí. Lo que ocurre es que en este caso se estaba —y se sigue, hoy sobre todo— cuestionando la autenticidad de las voces y su propio conjunto armónico coral. Recuerda a este propósito Ignacio Prat un hecho sintomático: a fines de 1969 Pedro Gimferrer, indiscutible paradigma primero de los «novísimos», deja de escribir en castellano y, convertido en Pere Gimferrer, inicia su etapa de expresión catalana. No es un hecho baladí; él mismo declara: «para mí el castellano ha sido un instrumento de trabajo con el cual he podido trabajar una determinada obra poética, concibiéndola como algo

ajeno a mi persona». Sería erróneo, desde luego, interpretar estas palabras en el sentido de que la expresión castellana de Gimferrer fuera únicamente una máscara convencional, *eco* tan sólo de sí misma, fastuosa pirotecnia verbal. Tal vez quepa sospechar, con Jenaro Talens e Ignacio Prat, que en la decisión de cambio de Pedro Gimferrer, a las básicas motivaciones personales profundas se haya añadido el deseo de despegarse de un lenguaje que «legiones» de imitadores «neonovísimos» se apresuraban a calcar y que a él mismo podría amenazarle con convertirse en su propia «manera». Pero estimo muy discutible la afirmación que hoy se difunde, de que «la crisis de la estética novísima coincide con su puesta de largo en la antología de Castellet» (I. Prat). Ante todo, porque no conviene mezclar los avatares anecdóticos, amistades y rencillas del grupo barcelonés, con la evolución de unas trayectorias poéticas que están objetivadas en libros y que son las que nos importan. Y sobre todo, porque ¿de qué estética novísima se habla?

La esbozada por Castellet en la Introducción a su Antología refleja fundamentalmente ese estadio primerizo en que todo movimiento literario que se inicia, con el afán de configurar unas señas propias de identidad que le contradistingan, incide una y otra vez en temas y lugares que quiere acotar como «topoi» propios, y enfatiza determinadas formas léxicas y figuras poéticas. Pero resulta engañoso identificar ese nivel de superficie con la estética de los poetas en cuya obra ese material se ha espigado, al servicio, no lo olvidemos, de la comprobación de una hipótesis de trabajo preestablecida. Pasados los años, el mismo Castellet aprehenderá, clarividente, el nivel real de la estética de Gimferrer en el análisis introductorio a la antología de su producción poética catalana. Y anticipo ya aquí que no me parece de menor momento que los resultados de su análisis resulten convergentes con lo que Carlos Bousoño deduce del estudio de Carnero. Desde luego, no es casual. A pocos meses de redactar su *Poética* con destino a *Nueve novísimos*, Gimferrer la completaba en una segunda antología de Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970), de indispensable consulta para conocer el sentido de los nuevos rumbos: «Toda poesía, dice, que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la socie-

dad, debe ser considerada cómplice de este sistema... La mayoría de los poetas españoles han hecho un arte de no decir absolutamente nada ni respecto de la realidad ni respecto del lenguaje... Urge un planteamiento poético de la realidad». Allí mismo conjuga Carnero el principio de que el poema es un objeto con la afirmación básica de que «la poesía es un humanismo» y, mientras José Luis Jover hace suyo el *desatino* de Gide según el cual «la moral es una rama de la estética», Jaime Siles confiesa que «la experimentación lingüística o la comediografía poemática son al tiempo reflejo y salvación de la realidad».

No hace falta insistir en las conexiones que estos planteamientos revelan con los de la promoción anterior y que se manifiestan, también, en la preferencia por determinados temas y formas de expresión; valgan como ejemplo la contemplación de la adolescencia perdida en *Arde el mar* o la sátira lingüística de costumbres de la burguesía que realizan Vázquez Montalbán, Ana María Moix o Leopoldo María Panero. Apoyándose en esas analogías, proponía Florencio Martínez Ruiz, en 1971, considerarlos a todos englobados en una «segunda generación de posguerra: 1955-1970». Y aún cabría añadir que las semejanzas se tornan cercanía inmediata en casos puntuales: Gil de Biedma y Valente, ya citados, en concreto. Pero no es eso lo que ahora importa destacar sino el hecho de que, por más que los protagonistas blasonaran en ocasiones de una actitud «nonchalante» (Gimferrer) y distante de cualquier compromiso —«no me importa gran cosa de qué modo dejar mi verso, aunque tengo bien claro que no será como deja el capitán su espada» (Carnero)—, la «novísima» tendencia, que entre 1965 y 1970 hace falta ser ciego para no percibir, arrancaba de una lúcida conciencia de la opresividad de los sistemas reales que el sistema literario traduce y ayuda a configurar, y de la necesidad de contestarlos. Lo que ocurre es que, ahondando el alejamiento que la promoción de los años 50/60 había iniciado respecto de las posiciones románticas sobre la trascendente misión del poeta, estos poetas, que no recibieron otra flecha que la que les asignó Jakobson, plantean el cuestionamiento del discurso cultural total desde el terreno específico que es la literatura (Carnero). Asistimos, pues, desde luego, a

una tarea de continuidad de propósitos. Pero ello no impide sostener que la decidida insistencia en lograr un discurso cada vez más autónomo, por esa triple vía ya apuntada de manipulación de mitos contemporáneos y del lenguaje cotidiano, de la experimentación vanguardista, o de un extrañamiento en el mundo de la cultura histórica y el cultivo del «trobar clus», haya constituido un cambio apreciable en el proceso dialéctico de la poesía española.

Diríase que todos ellos, jóvenes en 1965, irrumpen con una idea clara de lo que pretenden. De hecho, la obra de cada uno de ellos, por encima de las normales modulaciones de etapas, presenta una sorprendente unidad. Yo no creo que la etapa catalana de Gimferrer rompa la unidad del discurso iniciado en ese delicioso y riquísimo libro que es *Arde el mar*. Allí está ya la conciencia de que «la realidad es fugaz, evanescente, incierta y, en definitiva, imposible de alcanzar»; bajo una triste mirada de regusto «camp», allí cabe también adivinar esa «visión trágica» con la que Gimferrer «percibe el mundo desde la soledad y el desaliento como el escenario de la frustración del hombre» (Castellet). De la misma manera que, a la inversa, la visión del recuerdo infantil en *L'espai desert* (1976) nos lleva al mismo mundo de «Invocación en Ginebra» de *Arde el mar*. No es muy distinto el punto de partida de Guillermo Carnero. Bousón ha evidenciado cómo su continuo recurso a ciudades del tipo de Venecia y Pisa, a lugares y personajes de la mitología cultural, no persigue otra cosa que «correlatos objetivos» de las propias vivencias. Pero notemos —añade— «que esos personajes-estetas no aparecen positivamente mencionados y utilizados (lo que equivaldría al 'asentimiento' admirativo ante su esteticismo), sino, al contrario, presentados en la soledad (Wateau), o en la decadencia, la persecución y el exilio (Wilde) o en la frustración (Brummel)». En consecuencia, hay que descartar en la lectura toda connotación de triunfalismo y adivinar lo que hay de elegía y añoranza de posibilidades de realización en libertad. La misma conciencia básica motiva a cada uno de estos poetas en direcciones muy distintas. Si Luis Antonio de Villena, después de viajar a Bizancio, prefiere huir del invierno-muerte y refugiarse, tras las huellas de Cavafis, en el goce clásico pagano

de la mediterraneidad, Marcos Ricardo Barnatán proyecta su tema sobre un molde enriquecido con la tradición de la cábala judía y Jaime Siles se esfuerza en aislar las cosas de cualquier vinculación con el tiempo y la forma perecedera, depurando su esencia en un espacio, el del poema, que flota en el aire de la palabra desnuda. Quiero decir que la nueva estética no se contrae a una forma fija y que, por el contrario, se ensancha en la diversidad.

Desde nuestra perspectiva de hoy, nos resulta lógico que el proceso de teorización sobre la poesía como conocimiento desembocara en la consideración del poema como discurso que «inventa su referente, del cual se constituye entonces en mero reflejo» (Bousoño). Esto es, que la poesía se convirtiera en «metapoesía». Y me interesa mucho subrayar en este punto el carácter subversivo que el planteamiento de la poesía como metalenguaje implica frente a los mecanismos uniformadores, porque ahí vienen a enlazar, por debajo de superficies discursivas en apariencia dispares, poetas como Gimferrer y Carnero de un lado, y de otro, o de otros, Talens o Azúa.

Llegados a este punto y sin posibilidad de continuar agavillando la significación y peculiaridad de cada poeta en una lista más bien larga, hay que afirmar que del estudio de la producción realizada por la promoción de poetas que inician su andadura en la segunda parte de los años sesenta, se deduce el planteamiento de un nuevo tiempo dialéctico en la escritura poética española. Vinculada a muy precisas líneas de trayectorias precedentes —de los poetas de *Cántico* a algunos de la promoción de los años 50/60—, la nueva estética, que rebasa con mucho el ámbito definido por la etiqueta de «novísimos» y la teorización y la nómina castelletianas, consiste, básicamente, en una decidida voluntad de «rescatar los libérrimos derechos de la imaginación en el juego de la poesía y en la más decidida conciencia lingüística en el trabajo del poema». No pensemos en una función lúdica de evasión hacia el esteticismo, porque ese amplio movimiento se configura como frente de contestación a los sistemas represivos que en literatura se manifiestan en el estrechamiento del cauce poético.

Y acabo de aducir unas palabras de José Olivio Ji-

ménez, porque él las sitúa como base para la comprensión de un magnífico poeta cuyo caso resulta aquí esclarecedor. Hablo de Antonio Colinas. No figuraba entre los *Nueve novísimos* y, en realidad, su producción de entonces no encajaba en el angosto marco definido por Castellet. Pero Martín Pardo lo incluyó en seguida en su lista y, por más que algunos hayan intentado alzarlo como bandera de un supuesto frente antinovísimos, su poesía no se entiende cabalmente al margen de esa estética que vengo esbozando. Ceñido a su obra, pienso en un libro, *Truenos y flautas en un templo* (1972), que nace de una revisión crítica del lenguaje, con incursiones hacia el irracionalismo; por no citar ya su más conocida obra, *Sepulcro en Tarquinia* (1975), donde el gran tema de belleza-muerte se proyecta sobre un cañamazo cultural de riquísima factura: Giacomo Casanova y Simonetta Vespucci, símbolos, en su espléndida evocación, de la vejez y la juventud. En el plano teórico, Colinas, que hace suya la confesión de Pessoa «eu non tenho filosofia, tenho sentidos», piensa que, con referencia relativamente inmediata al Romanticismo, los descubrimientos aportados por las vanguardias y la muerte de la razón en Occidente han producido en nuestro tiempo condiciones muy favorables para el resurgimiento de una poética esencial: la que ha venido a ejemplificar su *Astrolabio* (1980).

Por alejado que pueda parecer de este propósito, halla aquí lugar propio, en convergencia, un creciente movimiento de contrafactura de la forma tradicional del discurso, ensayada por poetas de promociones anteriores como Francisco Pino, J. E. Cirlot o Gabino Alejandro Carriedo, todos ellos convertidos en gozoso descubrimiento actual, y por José Miguel Ullán, Alegre Cudós y otros. En su búsqueda incesante, a partir de *Frases* (1975) Ullán ha desplazado la experimentación al campo del grafismo y el 'collage' que cultivan, entre otros, Fernando Millán y López Gradolí.

Sé muy bien que no toda la poesía actual cabe dentro de este marco ensanchado. Sin referirme ya a grupos positivamente situados al margen —pongo por caso, el equipo leonés de *Claraboya*, que postula una renovada insistencia en la línea de la dialéctica del realismo social—, sucesivas antologías, como las de Batlló (*Poetas*

españoles poscontemporáneos, 1974), Pozanco (*Nueve poetas del resurgimiento*, 1976) Concha G. Moral y Rosa María Pereda (*Joven poesía española*, 1979); el estudio más completo de Fanny Rubio y José Luis Falcó (*Poesía española contemporánea*, 1981), o las antologías más recientes de G. L. Solner (*Poesía española contemporánea*, 1982) y Elena de Jongh Rosel (*Florilegium*, 1982), testimonian la existencia de otras voces y otros ecos. Pero aquí se trata de esbozar la dinámica de la poesía actual sobre la base de un corpus de cierta entidad y, en tal sentido, la propia insistencia de los antólogos en nombres bien precisos y en una bien precisa selección de poemas, confirma la categorización crítica. Debo, con todo, a la exactitud algunas precisiones. En exculpación inmediata la primera, para advertir que azares extraliterarios —léase mayor o menor fortuna editorial, mayor o menor conexión con focos difusores de cultura— otorgan aparentes primacías, mientras dejan en la penumbra nombres realmente valiosos: baste como muestra única, entre las posibles, Antonio López Luna, clave en la configuración de la nueva estética y raras veces mencionado. Quedan, además, a un lado otros grupos regionales que, sin configurar una línea dialéctica propiamente dicha, constituyen, en su conjunto, aportaciones muy significativas al proceso poético español. Es el caso, por ejemplo, de Andalucía, donde, aparte de nombres ya destacados en la nueva estética —valga Antonio Carvajal con su deslumbrante perfección clásica—, cinco colectivos, al menos, los recogidos en la antología del *Colectivo 77* (Málaga, 1976), *Nueva poesía* de Cádiz y Sevilla (1976 y 1977), *Degeneración del 70* (Córdoba, 1979) y *Qadish* (Cádiz, 1980), confraternizan y rivalizan entre la fidelidad a una conciencia social regional que aprovecha los temas y modos del cante, y la fidelidad a la no menos antigua tradición estética arábigo-andaluza.

Señalaré, en fin, que el marco estético definido no sólo permite sino que positivamente estimula la progresiva diferenciación individual de cada poeta. Una cómoda inercia ha llevado a la crítica a aplicar a la poesía contemporánea modelos de categorización —método de generaciones o escuelas— que, si pueden resultar válidos para etapas en que la literatura se planteaba como mimesis, son inadecuados para afrontar una producción literaria

que en su raíz de modernidad conlleva el énfasis en la más absoluta autonomía individual. Lo que no impide, claro, que, estimulados por la realidad de un mismo tiempo histórico y comulgando en la preferencia de unas mismas lecturas, los poetas españoles de hoy desarrollen su escritura en líneas convergentes, justo las que definen el marco de que hablamos. Cuando comprobamos que no son sólo las promociones jóvenes quienes activan la búsqueda sino poetas de promociones muy diversas —Guillén en su *Final*, Rosales en su *Diario de una resurrección*; Pablo García Baena y José Hierro— nos damos cuenta de que acaso el logro mayor del último tiempo dialéctico en el proceso poético español sea, como pedía Colinas, el de creer no en la poesía con calificativos sino, pura y simplemente, en la poesía.

La difusión de la poesía continúa siendo en nuestro país, en gran medida, empresa de devotos. Merecen por ello mención, siquiera sea de apretada posdata, algunas colecciones puestas al servicio de la dinámica aquí esbozada. Ante todo, *Adonais*, que ahora cumple cuarenta años de vida y que, tras haber sido protagonista en la configuración de las primeras promociones de posguerra y de la de los años 50/60, ha prestado voz a bastantes poetas de nuevo tiempo. Puede afirmarse, sin embargo, que en éste han marchado en cabeza *El Bardo* y *Ocnos*, colecciones promovidas, respectivamente, por José Batlló y Joaquín Marco. A ellas han venido a sumarse *Visor* e *Hiperion* que en nóminas bibliográficas muy ricas conjugan la publicación de nuevos libros de estos poetas con la recopilación de su obra y traducciones que han influido decisivamente en la configuración de la nueva estética. La limitación de tirada no resta interés a colecciones como *Ambito*, *Bezoar*, la leonesa *Provincia* y un largo etcétera en el que destacan algunas especialmente cuidadas en su forma, como las *Entregas de la ventura* o los *Cuadernillos de Madrid*. Parejo primor tuvo una revista de corta pero riquísima existencia, *Trece de nieve*, que, promovida por Mario Hernández y Gonzalo Armero, ha encontrado sucesión en *Poesía*.

Pero debo poner punto final y quiero hacerlo, precisamente, rindiendo tributo a tantos poetas, promotores de colecciones y revistas, que no he citado pero que son quienes verdaderamente hacen avanzar nuestra poesía.